

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
DOUTORADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

BRENO MOTA ALVARENGA

OUVIR O TEMPO: SOM E TEMPORALIDADES QUEER EM AUTOBIOGRAFIAS
FÍLMICAS



Niterói
2025

BRENO MOTA ALVARENGA

**OUVIR O TEMPO:
Som e Temporalidades Queer em Autobiografias Fílmicas**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense para obtenção do título de Doutor em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Morais da Costa

**Niterói
2025**

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

A473o Alvarenga, Breno Mota
OUVIR O TEMPO : SOM E TEMPORALIDADES QUEER EM AUTOBIOGRAFIAS
FÍLMICAS / Breno Mota Alvarenga. - 2024.
187 f.

Orientador: Fernando Morais Da Costa.
Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto
de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2024.

1. Cinema experimental. 2. Cinema sonoro. 3.
Homossexualidade no cinema. 4. Teoria queer. 5. Produção
intelectual. I. Morais Da Costa, Fernando, orientador. II.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do doutorando **BRENO MOTA ALVARENGA**, na forma em que se segue:

Aos 11 (onze) dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e quatro, às 14:30 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, em banca formada por videoconferência, instalou-se a banca examinadora da tese de Doutorado em Cinema e Audiovisual de **BRENO MOTA ALVARENGA** formada pelos seguintes professores doutores: Fernando Morais da Costa (orientador - presidente da banca - UFF), João Luiz Vieira (UFF), Maurício de Bragança (UFF), Rodrigo Carreiro (UFPE) e Roberta Veiga (UFMG). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: "**OUVIR O TEMPO. SOM E TEMPORALIDADES QUEER EM AUTOBIOGRAFIAS FÍLMICAS**". Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca destaca o rigor metodológico aliado à leveza de um estilo ensaístico, além de uma bem-vinda isomorfia entre a forma da análise e a forma dos filmes. A banca elogia ainda a filmografia escolhida, o cuidado de disponibilizar as obras junto com o material da tese. Ressalta também o amadurecimento do pesquisador durante o processo do doutorado, além da clareza e da consciência sobre o próprio objeto da pesquisa.

Assim, a banca considerou o aluno **APROVADO (X) NÃO APROVADO ()**.

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Fernando Morais da Costa, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Fernando Morais da Costa

Assinado de forma digital por Fernando Morais da Costa
Dados: 2024.12.12 10:38:39 -03'00'

Prof. Dr. Fernando Morais da Costa (Orientador -



Documento assinado digitalmente

JOAO LUIZ VIEIRA

Data: 12/12/2024 22:04:28-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>



Documento assinado digitalmente

MAURICIO DE BRAGANCA

Data: 13/12/2024 07:02:35-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. João Luiz Vieira - UFF

Prof. Dr. Maurício de Bragança - UFF



Documento assinado digitalmente

ROBERTA OLIVEIRA VEIGA

Data: 13/12/2024 11:41:35-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Rodrigo Carreiro - UFPE



Documento assinado digitalmente

RODRIGO OCTAVIO D AZEVEDO CARREIRO

Data: 13/12/2024 07:22:44-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Roberta Veiga - UFMG

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal Fluminense (UFF), ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) e aos colegas e docentes do Programa, pelo acolhimento da pesquisa, pelas disciplinas inspiradoras e por me terem me presenteando com um novo rumo durante os duros anos da pandemia.

Ao meu orientador Prof. Dr. Fernando Moraes da Costa, não só pelas leituras cuidadosas e uma orientação tão empática e incentivadora, mas pelo companheirismo em momentos de dúvidas e caminhos tortuosos.

Aos membros da banca, João Luiz Vieira, Maurício de Bragança, Roberta Veiga e Rodrigo Carreiro, pela forma como contribuíram e contribuem para esta pesquisa. Também a Mariana Baltar, por sua importante participação na qualificação.

A todos os colegas e pesquisadores do *Department of Interdisciplinary Studies of Culture*, da Norwegian University of Science and Technology (NTNU), entre eles Zoran Lee Pecic, Siri Øyslebø Sørensen, Elisabeth Stubberud, Guro Korsnes Kristensen e Jennifer Branlat, durante meu doutorado sanduíche. Agradeço não só pela compartilhamento de pesquisas e conhecimento sobre gênero e sexualidade, mas pelo acolhimento durante o frio inverno Norueguês.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, a CAPES, que com a disponibilização tanto da bolsa de pesquisa quanto da bolsa sanduíche, permitiu que este trabalho fosse realizado com o tempo e dedicação necessários.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa de Som pelas trocas. Aos alunos da disciplina Sonoridades Queer no Cinema por terem me lembrado o prazer de ser docente. A todos os demais pesquisadores que, ao opinarem em meus textos, artigos e apresentações, me mostraram novas possibilidades para a investigação.

À minha família e a todos os meus amigos, pelo apoio, incentivo e por me lembrarem da minha capacidade e força, mesmo quando duvidei.

A todos os colegas de profissão, que trabalham e/ou pesquisam cinema, agradeço por me mostrarem a força e o poder político dos filmes. Seguimos juntos!

RESUMO

O conceito de temporalidade queer é explorado nos estudos queer como uma forma de se relacionar com o tempo de maneira diferente do modelo de tempo linear, que está enraizado em noções heteronormativas de progresso pessoal. Esse modelo geralmente enfatiza marcos como o casamento, a reprodução e a herança monetária. Com isso em mente, esta pesquisa busca investigar como certos filmes autobiográficos convidam os espectadores a explorar experiências de temporalidades queer por meio de narrativas audiovisuais, nas quais passado, presente e futuro interagem fora da progressão linear do tempo heteronormativo. Especificamente, examino como o uso do som no cinema pode evocar uma sensação de assincronia e de estar "fora de lugar", funcionando como uma presença espectral que atravessa diferentes temporalidades. Para isso, analiso sete filmes autobiográficos dirigidos por cineastas gays: *The Terence Davies Trilogy* (1983), de Terence Davies; *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette; *Línguas Desatadas* (1989), de Marlon Riggs; *Anhell 69* (2022), de Theo Montoya; *Johan* (1976), de Philippe Vallois; *Seguindo Todos os Protocolos* (2022), de Fábio Leal; e *Blue* (1993), de Derek Jarman. Assim, esta tese busca explorar como as trilhas sonoras desses filmes funcionam como dispositivos cinestésicos, permitindo que o público experimente temporalidades queer por meio da escuta.

Palavras-chaves: Temporalidades Queer; Cinema Queer, Som do Cinema, Autobiografias Fílmicas

ABSTRACT

The concept of queer temporality is explored in queer studies as a way of engaging with time differently from the framework of "straight time," which is rooted in heteronormative notions of personal progress. This framework typically emphasizes milestones such as marriage, reproduction, and monetary inheritance. With this in mind, this research seeks to investigate how certain autobiographical films invite viewers to explore experiences of queer temporalities through audiovisual narratives, where past, present, and future interact outside the linear progression of straight time. Specifically, I examine how the use of sound in cinema can evoke a sense of asynchronicity and being "out of joint," functioning like a spectral presence that traverses different temporalities. To this end, I analyze seven autobiographical films directed by gay filmmakers: *The Terence Davies Trilogy* (1983) by Terence Davies, *Tarnation* (2003) by Jonathan Caouette, *Tongues Untied* (1989) by Marlon Riggs, *Anhell 69* (2022) by Theo Montoya, *Johan* (1976) by Philippe Vallois, *Follow The Protocol* (2022) by Fábio Leal, and *Blue* (1993) by Derek Jarman. Therefore, this thesis aims to illuminate how soundtracks in these films serve as kinesthetic devices, enabling audiences to temporarily experience queer temporalities through auditory perception.

Key-words: Queer Temporality; Queer Cinema; Sound of Cinema; Autobiographical films

SUMÁRIO

1) INTRODUÇÃO.....	10
2) É TEMPO DE VIVER <i>QUEER</i>.....	21
2.1) AS PARTICULARIDADES DA VIVÊNCIA <i>QUEER</i>	23
2.2) AS TEMPORALIDADES <i>QUEER</i>	32
3) AUTOBIOGRAFIAS <i>QUEER</i> NO CINEMA.....	40
3.1) O RELATO DE SI <i>QUEER</i> COMO UM ATO POLÍTICO.....	41
3.2) AUTOBIOGRAFIAS FÍLMICAS.....	51
4) SOM E CINEMA <i>QUEER</i>.....	64
4.1) CINEMAS <i>QUEER</i>	64
4.2) SONORIDADES <i>QUEER</i> NO CINEMA.....	78
4.2.1) A Disjunção Audiovisual.....	78
4.2.2) Vozes e silêncios.....	86
4.2.3) Ruídos.....	89
4.2.4) Músicas.....	93
5) OUVINDO UM TEMPO <i>QUEER</i>.....	101
5.1) UM PASSADO QUE SE ARRASTA EM <i>THE TERENCE DAVIES TRILOGY</i> (1983).....	101
5.2) O PRESENTE COMO UM ACÚMULO DE PASSADOS EM <i>TARNATION</i> (2003).....	110
5.3) TECENDO UM NOVO PRESENTE NO PRESENTE: <i>LÍNGUAS DESATADAS</i> (1989).....	119
5.4) QUANDO O DESEJO DILATA O TEMPO EM <i>SEGUINDO TODOS OS PROTOCOLOS</i> (2022).....	130
5.5) O NOSSO FUTURO FICOU NO PASSADO: <i>ANHELL 69</i> (2023).....	137
5.6) UM FUTURO NO TEMPO DA FANTASIA: <i>JOHAN</i> (1976).....	148

5.7) O TEMPO COMO UM CARACOL EM <i>BLUE</i> (1993).....	160
6) CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	170
7) REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	178

1- INTRODUÇÃO

Antes de iniciarmos nosso percurso por esta tese, gostaria de pontuar, de antemão, o que irão encontrar aqui: esta investigação, a partir de autobiografias filmicas, tem como objetivo analisar como o som do cinema poderia nos fazer ouvir temporalidades queer.

Destrincharemos, nesta introdução, cada aspecto desse objetivo central, a começar pelo som, já que uma primeira pergunta que tive que me fazer ao iniciar o percurso desta tese foi, justamente: por que o som me interessa tanto? A princípio, desconfiava que muitas das sonoridades que ouvi ao longo da minha vida interpelaram traços da minha personalidade e que suas poéticas envolveram certos momentos e vivências, tornando-os lembranças mais fortes. No entanto, enquanto me debruçava nas leituras da Teoria Queer, dei-me conta também que, de alguma forma, a minha sexualidade, como um homem gay, também foi inquietada e sensibilizada por alguns desses sons. Acredito que esta curiosa percepção fez com que eu alterasse meu questionamento inicial para: como e por que certos sons se relacionam a aspectos de gênero e sexualidade?

Busquei, em minhas lembranças, alguns momentos: lembrei-me, primeiro, da infância em Itabira, especificamente das frases que ouvia de alguns adultos, como “desdobra a perna”, “ajeita a postura!”, “não fala desse jeito!”. Eu sentia que essas frases diziam algo, mas o tom de voz delas indicava outra: havia uma censura em relação a minha certa feminilidade. Na adolescência, essas frases modificaram um pouco para “age igual homem” e “isso não é coisa de homem”, mas ali eu já entendia o que estava por trás do tom daquelas repressões. No Ensino Médio, dois adolescentes mais velhos faziam, diariamente, bullyings homofóbicos comigo e o que mais me marcou era, justamente, o tom de voz aveludado e afeminado que usavam para me tratar. Nesta época, o som da sirene do intervalo me causava ansiedade e fazia meu coração disparar, pois era neste momento em que o bullying acontecia. Da mesma forma, o som dos sinos da Catedral de Itabira, sempre às 18h, também me angustiava: ele me lembrava, todos os dias, que eu ainda estava naquela cidade - na época, eu acreditava que só poderia ser feliz saindo dali. Naquele contexto, optei pelo silêncio e pela discrição, esperando que assim, pudesse passar despercebido. Já em Belo Horizonte, pude, finalmente, admitir-me gay. A partir daquele momento, os sons que atravessavam a minha sexualidade passaram, então, a despertar emoções positivas: com músicas de cantoras como Lady Gaga, Rihanna e Madonna, eu criei nas boates da minha juventude meus territórios de liberdade e aceitação.

Atualmente, mesmo estando muito bem resolvido com a minha sexualidade, vejo-me ainda angustiado pelo som de sinos de Igrejas, incomodado com o tom de voz aveludado e

afeminado de personagens gays em novelas e nostálgico ao ouvir uma canção da Rihanna de 2012. Tudo isso porque esses sons ficaram atrelados a memórias e situações do passado relativos a minha sexualidade, em que essas escutas parecem criar espécies de portais do tempo com quem já fui.

Minha curiosidade, portanto, também rondava uma segunda pergunta: o que há na escuta que torna certos sons tão importantes na consolidação de memórias? Há no som um aspecto difuso e efêmero que acredito serem potentes para se pensar memória, corpo e identidade. Segundo Leandra Lambert (2013), perceber o som é deixar de lado a objetividade e permitir-se imergir, em que ao invés de lidar com paisagens, lidamos com passagens (LAMBERT, 2013, p. 206). Para ela, enquanto a visão “é um sentido que torna tudo mais objetivo, separa em eu e você e um sujeito e objeto”, na audição “não há tanto comando direto nem divisão entre interior e exterior” (LAMBERT, 2011, p. 3828). Schaffer (2001) nos lembra que os ouvidos, diferentemente dos olhos, não têm pálpebra, de forma que somos alcançados pelos sons ao nosso entorno o tempo todo, sem barreiras. Ele, o som, “(...) se propaga pelo ar, pela água, passa barreiras, atravessa brechas, se espalha todo, navega interstícios, cria e atravessa territórios em fluxo – e a minha própria percepção parece adquirir estas características, perdendo um tanto do foco perspectivo visual” (LAMBERT, 2011, p. 3828). Partindo da noção de território proposta por Deleuze e Guattari¹, Giuliano Obici (2008) defende que a canção, por exemplo, é capaz de criar territórios sonoros em torno de afetos e nos proteger do caos², uma espécie de lugar subjetivo que evoca um senso de lar: “Deleuze e Guattari apresentam a canção como expressão por excelência de um ritornelo³. Serve para nos proteger, para criar um lugar subjetivo, um território seguro. No âmbito sonoro, a canção instaura um estado de proteção e tranquilidade” (OBICI, 2008, p. 77).

Estas percepções de Lambert, Obici e Schaffer apontam para a capacidade do som de tocar o íntimo, seja por estar, o tempo todo, adentrando o nosso corpo, ou por sua possibilidade de criação de territórios afetivos. Mas, pensando, especificamente, em questões de gênero e sexualidade, como poderia o som ser percebido? Sara Ahmed (2006) argumenta que “Uma fenomenologia queer poderia envolver uma orientação em direção ao que escapa,

¹ A noção de território para Deleuze e Guattari (2005) está relacionada à criação de mundos possíveis, superando uma noção unicamente geográfica e física. Envolve-se nesta noção aspectos expressivos, identitários e subjetivos, além de uma ideia de território como algo mutável e não-fixo.

² Deleuze e Guattari defendem que no caos há o esgotamento dos meios, em que componentes direcionais atuam em velocidade incomensurável, não permitindo a sustentação de códigos (DELEUZE; GUATTARI, 2004).

³ Para Deleuze e Guattari, o ritornelo seria todo conjunto de matéria de expressão que é capaz de traçar um território (DELEUZE; GUATTARI, 2005, v. 04).

permitindo que aquilo que escorrega, atravesse na duração incognoscível de seu tempo”⁴ (AHMED, 2006, p. 172). Esta passagem é interessante porque, pensando o som como este elemento efêmero, que escapa e que resiste à objetividade, é possível aproximá-lo desta fenomenologia queer apontada por Ahmed, preocupada com aquilo que não se detém e é fugidio. Ainda segunda a autora, “Queer se torna então uma forma pela qual alguém se aproxima de um objeto que escapa - uma forma de habitar o mundo no ponto em que as coisas são transitórias” (AHMED, 2006, p. 172). Esta fluidez e transitoriedade do som, portanto, estariam bastante próximas de uma abordagem investigativa queer, ainda que pouco se tenha unido os dois campos de estudo na academia. Esta pesquisa, de alguma forma, busca lidar com este instigante potencial de união entre estudos de gênero e sexualidade e estudos de som. James Buhler (2014), ao investigar esses dois campos, aponta que, no cinema, uma possibilidade de investigar os sons em filmes queer seria, por exemplo, tentar perceber de que forma a trilha sonora pontua desejos dissidentes.

Há, ainda, um aspecto político na escolha do som como elemento fílmico de análise desta tese. Como veremos adiante, as vivências e discursos de corpos marginalizados e subalternizados, como no caso dos corpos queer, tendem a ser silenciados e menosprezados por uma lógica normativa. Dessa forma, os relatos de si queer (no nosso caso, no cinema) adquirem uma posição de tomada de palavra, uma demanda por serem ouvidos. Por meio do som, portanto, haveria um política de resistência ao silenciamento e uma demanda por escutas.

A resistência e a provocação, inclusive, são características importantes de um cinema queer. Mais adiante entraremos em mais detalhes, mas a Teoria Queer ganha força no início da década de 90 justamente com sua proposta de um método crítico operado pela desconstrução, questionando noções cristalizadas acerca de identidades. As concepções, por exemplo, de sujeito heterossexual e sujeito homossexual deveriam ser abaladas, em uma busca ética pelo rompimento de binarismos e normas que podem ser tão violentos e silenciadores. Desta forma, o queer valoriza aquilo que é estranho, que causa deformação e desestruturação por meio da contestação e disrupção. Segundo Guacira Lopes Louro (2001), sobre a Teoria Queer, “Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante”, em que há uma “(...) diferença que não quer ser assimilada ou

⁴ Tradução minha, assim como para todas as demais da autora.

tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora” (LOURO, 2001, p. 546). Nos filmes que compõem o corpus desta pesquisa, veremos, portanto, que o uso do som não só é uma forma de transgressão às políticas de silenciamento a corpos dissidentes, como há um estilo sonoro queer que opera pelo barulho e pela cacofonia, em trilhas sonoras pouco conformes. Há, também, então, um gesto de questionamento de normas cinematográficas, sinalizado sonoramente.

Na escolha dos filmes, decidi organizar um grupo de obras autobiográficas, em que os diretores usam de suas próprias vivências e lembranças para construir as narrativas. Uma vez que esses diretores compartilham situações pessoais, um coletivo é refletido. Segundo Judith Butler (2005), no momento em que um “Eu” aciona um “Você”, a minha história se torna possível - sem a presença do outro, é impossível uma inscrição de si no mundo” (BUTLER, 2005, p. 32). Para corpos culturalmente marginalizados, esta inscrição no mundo por meio da figura do outro é ainda mais notável, já que, fragilizados diante de um sistema opressor, é preciso a criação de em senso de comunidade de corpos vulneráveis para que as vozes se sobressaiam. Para Margareth Rago, lembranças pessoais e soltas “entrecruzam-se, mesclam-se e tornam-se coletivas em função de determinado movimento histórico” (RAGGO, 2013, p. 59), como quando durante a epidemia do HIV nas décadas de 80 e 90, diferentes vozes se uniram e se expressaram artisticamente para denunciar, a partir de experiências pessoais, um momento da história recente de descaso e preconceito das políticas públicas em relação a corpos queer.

Meu esforço investigativo, portanto, é que, com a criação desse grupo de filmes, eu, como pesquisador, possa também unir vozes e a partir de cada um dos filmes (e seus atos autobiográficos), sublinhar questões coletivas que atravessam as vivências queer. Jack Halberstam (2005) comenta sobre a importância desta aliança entre a academia e produção artística da subcultura, em que “Acadêmicos possam desempenhar um papel importante na construção de arquivos e memória queer”⁵ (HALBERSTAM, 2005, p. 92), auxiliando na multiplicação, circulação e expansão dessas manifestações artísticas.

Para Karl Schoonover e Rosalind Galt (2016), esses registros queer no cinema podem nos mostrar outras formas de habitar o mundo e relacionar-se com o tempo, tendo potencial de modificações políticas e sociais. Para os autores, ouvir essas provocações pode nos exigir uma adaptação a novas frequências: “Para ouvir essas cadências, precisamos nos sintonizar a um tom cinematográfico que vai além e à parte das categorias convencionais”⁶

⁵ Tradução minha, assim como para todas as demais do autor.

⁶ Tradução minha, assim como para todas as demais dos autores.

(SCHOONOVER; GALT, 2016, p. 215). Acredito que há, nesta tese, uma disposição minha em ouvir estes filmes a partir de frequências estranhas e particulares - e convido o leitor a fazer o mesmo.

Um dos aspectos que mais me chamou a atenção nesses registros cinematográficos queer foi a forma como a memória e o tempo são abordados nas narrativas. Zachary Small (2015) aponta que, ao longo da História, esses sujeitos foram apagados e ignorados dos registros oficiais, assim como comumente se percebem alienados em relação à linhagem familiar de que fazem parte. Dessa forma, são sujeitos que se vêem impelidos a escrever suas próprias histórias, em narrativas que abarcam o sonho, a fantasia e o desejo. Segundo este autor, o cinema é uma poderosa ferramenta nesse sentido, já que “(...) como um meio temporal e um meio com a capacidade de imaginar novas temporalidades, possibilita a cineastas queer uma compreensão alternativa de genealogia, uma compreensão que difere das concepções heteronormativas”⁷ (SMALL, 2015). Esta possibilidade de imaginar novas temporalidades, portanto, tornou-se o foco da minha investigação.

Um dos esforços da Teoria Queer foi, inclusive, pensar formas outras de lidar com o tempo para além de uma progressão linear. Ou, em inglês, para além do *straight time* (em que *straight* pode significar tanto heterossexual quanto retilíneo). Veremos a seguir que autores como Elizabeth Freeman (2010), Jack Halberstam (2005), Sara Ahmed (2006), Lee Edelman (2004), José Esteban Muñoz (2009) e Carla Freccero (2006 e 2007) consideram esta percepção da passagem do tempo (a partir de uma progressão linear) como servindo aos interesses do capitalismo e também da heteronormatividade. Dessa forma, esta normatividade temporal nos ensina a que hora dormimos e a que hora acordamos, quais os momentos de produtividade e quais os momentos de lazer, quando comer e, também, os comportamentos esperados de cada uma das etapas da vida. Nesta visão, uma vida “completa” abarcaria o sucesso na carreira, o casamento heterossexual, a reprodução, a criação de filhos, o acúmulo de capital e a passagem de patrimônio. Por outro lado, uma temporalidade queer causaria disrupção nesse *straight time*, borrando as fronteiras entre passado, presente e futuro, além de considerar também tempos relacionados à fantasia, o sonho e o prazer. Sob esta perspectiva, é possível causar, nas temporalidades, inchaços, coincidências, repetições, acúmulos, retornos, dilatações, atrasos, entre outros.

Freeman (2010) pontua que o cinema simula a passagem do tempo, com processos narrativos e de montagem que dão a ideia de progressão, além de informar ao espectador

⁷ Tradução minha.

quanto tempo deve contemplar cada imagem e som. Para ela, portanto, uma estética queer, interessada em causar disrupção nessa temporalidade cinematográfica normativa, apostaria, por exemplo, em pausas, repetições e prolongamentos, podendo tornar o corpo filmico também sensual.

Para Schoonover e Galt, visualizar e ouvir essas temporalidades queer pelo cinema é bastante revelador, já que “O cinema queer elabora novos relatos sobre o mundo, oferecendo alternativas aos mapas capitalistas, nacionais, hetero e homonormativos enraizados; revisa os fluxos e as políticas do cinema mundial; e forja escalas dissidentes de afiliação, afeto, afeição e forma” (SCHOONOVER; GALT, 2016, p. 05). Retomo aqui, inclusive, a papel do som do cinema como pujante na consideração dessas temporalidades estranhas, em que seu caráter efêmero e incorpóreo permitiria uma navegação fluida por diferentes temporalidades, em uma espécie de jornada espectral. Voltaremos a isso.

Desta forma, busco com esta tese unir os estudos de som à Teoria Queer, pensando como, sonoramente, poderíamos representar temporalidades não normativas. Sendo assim, o problema de pesquisa desta investigação giraria em torno da pergunta: de que forma o som, a partir de sua característica difusa e aurática, pode, em um cinema autobiográfico, nos fazer perceber temporalidades queer?

A partir desta indagação principal, procura-se também investigar questões como: em relação à passagem do tempo, quais são as particularidades das vivências queer, e como poderia o som apontar para elas? Como o som do cinema difere-se da imagem visual em um cinema queer ao representar temporalidades? Há, no corpus filmico pesquisado, o que poderia ser chamado de um estilo sonoro queer, disruptivo e político em relação às certas normas sonoras do cinema?

Para a análise, foram escolhidos sete filmes (nove, se considerarmos cada um dos três curtas de Terence Davies).

O primeiro deles é *The Terence Davies Trilogy* (1983), do diretor Terence Davies, onde reúne os seus primeiros curtas-metragens: *Children* (1976), *Madonna and Child* (1980) e *Death and Transfiguration* (1983). Eles são assim agrupados por terem características narrativas e estéticas em comum: todos se concentram no personagem Robert Tucker (alterego do diretor Terence Davies), são em preto e branco, autobiográficos, exploram o relacionamento de Robert com sua mãe e apresentam o mesmo elenco de atores. Assim como o diretor, o personagem principal vive em Liverpool e foi criado nos anos 1950. Quando os filmes tratam do tema da homossexualidade do personagem, sentimentos de culpa e vergonha afloram nas narrativas, especialmente por estabelecer um confronto com preceitos católicos, a

religião que moldou a infância de Davies. Em nossas análises do filme, buscaremos explorar de que forma o passado do personagem se arrasta para o seu presente, angustiando-o.

O segundo filme é *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette. Neste documentário, o diretor, a partir de imagens de arquivo do passado (fotos, vídeos e sons gravados em um gravador de voz) e imagens produzidas no presente da narrativa, relembra a relação dele com sua mãe Renée, diagnosticada com esquizofrenia. A relação conturbada entre os dois e também com seus avós levam a abalos psíquicos de Caouette, em que a montagem do filme dá a ver, de alguma forma, o caótico espaço mental do diretor. Ao analisar a obra, buscaremos perceber como o presente de Caouette é uma espécie de acúmulos do passado, fazendo coincidir diferentes situações do passado com situações do presente.

Já em *Línguas Desatadas* (1989), de Marlon Riggs, o diretor faz um filme ensaio como forma de denunciar os silenciamentos duplos pelos quais corpos negros e gays passam. O filme une imagens de arquivo, imagens encenadas, gravações em estúdios e apresentações musicais, além da leitura de poemas, para, em uma espécie de manifesto, incentivar que homens gays e negros se unam e quebrem o silêncio que é imposto a eles. Ao analisar o filme, vamos entender de que forma esse manifesto de Riggs busca tecer um novo presente no presente, a partir de uma revolução que se faz pelo amor entre esses corpos duplamente invisibilizados.

Em *Seguindo Todos os Protocolos* (2022), Fábio Leal usa de suas experiências pessoais como um homem gay durante a pandemia do Covid-19 para dar vida a Chico, personagem que, durante o isolamento social do coronavírus, busca formas de ter relações sexuais com outros homens de forma segura e seguindo os protocolos de saúde. Fábio Leal faz um interessante uso do som do cinema para as cenas de intimidade sexual entre os corpos, usando, para isso, do hiperrealismo sonoro como forma de dar uma sensação de dilatação do tempo e acionar no espectador uma espécie de escuta háptica.

Já no documentário experimental *Anhell 69* (2022), o diretor Théo Montoya acompanha seu grupo de amigos queers ao longo de cinco anos, desde 2017 (quando juntos iriam gravar um filme de ficção) até 2022 (quando pelo menos metade deles faleceu por motivos diversos). Montoya relaciona a situação política da Colômbia, sua desigualdade social e a falta de políticas públicas para o acolhimento de comunidades vulneráveis ao pessimismo e angústia vivida por ele e seus amigos, em que, ao longo dos anos, desistem de ter esperança e imaginar um futuro melhor. O filme retrata uma entrega melancólica (e até inconsequente) ao presente por parte dos amigos, que acabam se envolvendo em atos e situações de autodestruição.

Em *Johan* (1976), Philippe Vallois vale-se do documentário e da ficção para tentar reaver seu amado, Johan, que estava encarcerado durante a filmagem da obra. Se por um lado, imagens em preto e branco mostram os bastidores da filmagem e a solidão de Vallois nas ruas de Paris sem seu companheiro, outras imagens, cheias de cores e elementos, compartilham com o espectador o terreno do fantasia e dos sonhos, onde Vallois e Johan conseguem estar juntos, longe de uma sociedade homofóbica e punitivista. Nesse entrelaçamento de temporalidades, o diretor nos mostra a potência da fantasia como uma forma política de repensar e questionar o presente.

Por fim, em *Blue* (1993), de Derek Jarman, o diretor utiliza visualmente apenas uma imagem fixa e singular em tom de azul (cuja tonalidade é inspirada no azul do artista Yves Klein) ao longo de todo o filme, com exceção dos créditos de abertura e encerramento. Enquanto contemplamos visualmente esse azul ao longo do filme, ouvimos cantos, histórias e poemas nas vozes de artistas como John Gielgud, Nigel Terry, Tilda Swinton e o próprio diretor, Derek Jarman. Jarman sofria de cegueira devido a complicações da AIDS, e a imagem azul constante no filme pode ser interpretada como uma referência à degeneração de sua visão. Além disso, grande parte do que ouvimos são textos extraídos dos diários e poemas do diretor, o que fortalece os aspectos autobiográficos do filme. É como se Jarman compartilhasse com o público seu ponto de vista como um homem que está ficando cego e consciente de sua morte iminente, misturando passado, presente, futuro, pós-morte e sonho, sem distinções.

A princípio, esses filmes formaram este desenho, juntos, a partir dos pensamentos de Benjamin sobre constelações (1984). Segundo o autor, nesta metodologia de investigação, ao constelar dois ou mais objetos distintos, faz-se possível interromper a lógica linear da história e aproximar dois eventos para que passado e presente iluminem-se. Georg Otte e Miriam Volpe comentam que, portanto, “Benjamin valoriza o presente por ser o momento da imobilização da história, do “choque” que interrompe seu fluxo contínuo, possibilitando que os elementos, que, devido à ótica linear do tempo, foram afastados um do outro, se aproximem novamente numa imagem” (OTTE; VOLPE, 2000, p. 41-42). Para este autor, essa imagem seria a constelação: um resultado de dois momentos que se unem. Marcelo Santana Ferreira (2011) comenta que, com as constelações, Benjamin nos faz questionar aquilo que foi esquecido pela história dita oficial e aquilo que se pode perceber ao colocar em relação diferentes gerações. Dessa forma, se suspenderia o tempo e interromperia sua lógica progressiva, em que pequenos acontecimentos relacionados poderiam revelar e fornecer novos lampejos. Segundo Ferreira, “A perspectiva de Benjamin nos aponta a necessidade de

uma concepção de história que suspenda a ideia de nexos causais entre as temporalidades hegemônicas (passado/presente/futuro)” (FERREIRA, 2011, p. 125-126). Os filmes aqui reunidos são provenientes de locais e épocas distintas e, obviamente, refletem questões e situações localizadas espaço-temporalmente. No entanto, quando reunidos e relacionados, deixam perceber algumas questões que perpassam tempos e espaços diferentes, algo que diz da condição queer no mundo.

Freeman (2010), inclusive, relaciona o pensamento constelar de Benjamin às próprias temporalidades queer. Segundo a autora, ele, de alguma forma, também propõe uma *queerização* do tempo:

(Benjamin) Sugere uma visão potencialmente queer de como o tempo se enrugando e se dobra, à medida que algum aspecto menor do nosso presente sexualmente empobrecido subitamente se encontra com um passado mais rico, ou conforme os materiais de um projeto fracassado e esquecido do passado encontram sua utilidade agora, em um futuro inimigável em seu tempo (FREEMAN, 2007, p. 163)⁸.

Nesse sentido, Freeman comenta como que a visão do autor do tempo como maleável, que, ao dobrar, faz com que presente, passado e futuro se iluminem e se reencantem sob novas perspectivas é, também, uma forma queer de abalar e desestruturar o *straight time*, ou seja, o tempo linear e normativo. Ao relacionarmos esses filmes, quebrando uma lógica progressiva do tempo, poderemos notar como “(...) objetos de diferentes tempos ou domínios repetem-se inadvertidamente ou existem em uma relação metonímica” (FREEMAN, 2010, p. 125), nos fazendo perceber, por exemplo, a persistência da homofobia, os silenciamentos de vidas fora da normatividade e a potência da fantasia como forma de questionar o presente e pensar o futuro. Schoonover e Galt (2016), no livro “Quer Cinema in the World”, fazem um percurso metodológico similar, de aproximação de filmes de diferentes locais e datas, também no intuito de desenhar questões queer que atravessam o cinema. Segundo esses autores, a categoria queer “(...) faz com que a historicidade linear perca seu rumo, falhando em evoluir, recusando-se a seguir uma linha reta ou a desenrolar ondas de determinismo” (SCHOONOVER; GALT, 2016, p. 296). Nesta tese, em que um conceito-chave é a temporalidade queer, nada mais justo que os filmes do corpus, entre eles, também sejam organizados sob um temporalidade estranha, traçando relações e aproximações que não passem pelas categorias engessadas de organização e, portanto, sejam capazes de iluminar modos queer de habitar o mundo. Para Freeman, este tipo de esforço investigativo aponta para “(...) um tipo de antinarrativa que salta através do tempo; as “correspondências” acrônicas que Benjamin tanto valorizava” (FREEMAN, 2010, p. 126), em um encontro

⁸ Tradução minha, assim como para todas as demais da autora.

revelador que se faz, no caso desta tese, a partir da minha sensibilidade queer como pesquisador.

Em um primeiro momento, convido vocês a pensar a categoria e a temporalidade queer no primeiro capítulo. A princípio, defenderei, brevemente, o uso do termo queer ao longo da tese, apontando quais aspectos dessa categoria se aproximam tanto dos filmes escolhidos quanto da forma como as análises se dão. A partir disso, analisaremos as particularidades das vivências desses corpos, tanto para entendermos de que forma são refletidas no corpus quanto para já apontar a dimensão política de relatos que dão conta dessas particularidades. Por fim, finalizaremos o primeiro capítulo discutindo a temporalidade queer, investigando como podem apresentar outras formas de encarar a passagem do tempo quanto as possibilidades de se perceber tais temporalidades no cinema.

No segundo capítulo, trataremos, especificamente, sobre a ato autobiográfico em um cinema queer. A princípio, vamos discutir o que haveria de político nessas escritas de si queer e como, a partir desses relatos, faz-se possível criticar e até provocar mudanças em um presente ainda insuficiente e pouco acolhedor para experiências de dissidência. Em um segundo momento, avaliaremos as especificidades da autobiografia quando no cinema, nos valendo, sempre que possível, de um cinema autobiográfico queer.

No terceiro capítulo, vamos discutir o cinema queer em específico, passando por filmes anteriores ao New Queer Cinema para, então, discutir esse movimento cinematográfico da década de 90, assim como suas influências para um cinema queer mais contemporâneo. O intuito é que consigamos localizar os filmes do corpus da pesquisa dentro desse breve panorama, não com a intenção de defini-los pelas datas de lançamento e geografias, mas para compreender quais estéticas e estilos podem ter influenciado as formas filmicas.

Por fim, no quarto e último capítulo, nos deteremos nas análises filmicas dos sete filmes, sempre tendo como conceito organizador (ou desorganizador?) as temporalidades queer. Apesar de cada filme ter um subcapítulo para si, farei, sempre que necessário, as conexões com as demais obras, conectando-os a partir da possibilidade de se fazer ouvir tempos estranhos, conjuntamente.

Notarão que as análises terão tons autobiográficos da minha parte, em que compartilharei vivências pessoais de forma a estabelecer pontes de contato do pesquisador com as obras. É, também, a partir desse desejo de uma escrita analítica mais pessoal que o corpus filmico é formado por obras escritas e dirigidas por homens gays, assim como eu. Para Schoonover e Galt, “registro é um tipo de articulação usado em um contexto social específico

e direcionado a um ouvinte particular” (SCHOONOVER; GALT, 2016, p. 210), em que entendo que certos sons só serão escutados por ouvidos que compartilham vivências similares.

Como pesquisador, gosto de pensar meu percurso metodológico como um percurso fantasmagórico, onde é possível desestruturar divisões temporais e reanimar espectros a partir da minha sensibilidade queer. Nesse sentido, para Freccero (2007), uma espectralidade queer estaria atenta a “(...) retornos fantasmagóricos impregnados de materialidade afetiva e que operam nas formas como trauma, luto e eventos são registrados no nível da subjetividade e da história” (FRECCERO, 2007). No nosso caso, é o som do cinema que nos guia por essa jornada espectral, em que sua eteridade e incorporeidade nos acompanha nesses fluxos excêntricos por temporalidades, “(...) dismantelando as barreiras entre o mundo que é considerado como objeto de estudo das ciências sociais e o mundo considerado como imbuído de apegos passionais, fantasia e desejo” (FRECCERO, 2007, p. 491).

Com este tese, intenciono abrir mais um espaço na academia para dar voz a narrativas desconsiderados nas histórias hegemônicas, em que, ao unir sete desses relatos audiovisuais, proponho também a conformação de uma espécie de coro, onde juntas essas vozes possam soar mais altas. Para Halberstam (2005), quando ocorre esta aliança entre a academia e as expressões culturais queer, se faz possível, a partir dessas pesquisas, auxiliar na construção, disseminação e valorização de arquivos queer. Além disso, busco também com esta escrita uma forma de inspirar a quem lê a sintonizar os ouvidos em frequências estranhas e, a partir disso, ouvir novas formas de experienciar o tempo.

2 - É TEMPO DE VIVER *QUEER*

Ao longo do texto desta tese, o termo *queer* aparecerá constantemente e esta escolha não é aleatória. Como vimos na introdução, o corpus filmico desta investigação é composto por filmes de caráter autobiográfico e dirigidos por homens gays. Por que então não falar de uma sonoridade gay ao invés de uma sonoridade queer? A resposta para isto é a carga política que o termo carrega consigo, desde que foi encarado como um campo de estudos - carga esta que é essencial para pensarmos os filmes a seguir. Segundo Sally R. Munt (2008), a palavra queer começa a ganhar seus contornos políticos com grupos ativistas na década de 80, o que, em seguida, levou-o a ser considerado como uma perspectiva crítica, culminando no que conhecemos como “Teoria Queer” (MUNT, 2008, p. 23).

O termo viria a designar um estilo de vida que abarca diferentes corpos e narrativas. Ainda que, possivelmente, seja esta característica aglutinadora o que poderia torná-lo situacionalmente problemático, principalmente quando precisamos pensar as particularidades de um espectro de gênero e sexualidade cada vez mais complexo e diverso, é esta característica que também me fascina: uma vez cientes que ao falar por um não falamos por todos, é possível refletirmos sobre aquilo que nos aproxima, principalmente no que tange às experiências de vida dissidentes a uma lógica heteronormativa. A elasticidade do conceito permite chaves de leitura importantes, mas que sempre requer cuidados.

Jack Halberstam (2005), por exemplo, lembra que nem todo gay, lésbica ou pessoa transgênera engaja-se em uma vida radicalmente diferente de seus conhecidos heterossexuais - em verdade, como veremos adiante, há muitos que desejam, inclusive, viver vidas muito similares a essas experiências normativas. Para o autor, o que há de mais interessante no conceito queer é sua capacidade de permitir vislumbrar novas experiências de vida e novas relações com espaços e tempos para além da norma (HALBERSTAM, 2005, p. 01-02). Esta última possibilidade é essencial quando formos pensar as temporalidades queer nos filmes.

Para esta tese, há três características do termo que são importantes para nos acompanhar ao longo da leitura.

O primeiro deles é o *estarmos juntos pela diferença*. Este aspecto relembra como que, para uma lógica queer, a formação de uma comunidade é primordial. Por dizer de vidas situadas às margens, a criação de uma coletividade permite o enfrentamento dos sentimentos de solidão e inadequação, típicos das experiências fora da norma. Aproximamo-nos quando reconhecemos a sua diferença e quando a minha diferença é reconhecida por você. Assim, nos apoiamos para seguir adiante. Como Elizabeth Freeman resume de forma simples e bonita, ao

relembrar dos tempos da epidemia do HIV, “ao cuidar dos nossos também fomos obrigados a ficar próximos⁹” (FREEMAN, 2010, p. xxi-xxii). Sarah Ahmed (2006) vai ao encontro do posicionamento de Freeman, dizendo que quando traçamos um novo caminho, precisamos de suporte, ou, pelo menos, de outros que, ao caminhar junto conosco, ajudem a fazer dos desvios novas vias. Também para ela, a proximidade e o contato são caros aos corpos queer: “Na construção desses trajetos, ainda temos que seguir outros. O corpo queer não está sozinho; o queer não reside em um corpo ou em um objeto, ele depende da mutualidade do apoio¹⁰” (AHMED, 2006, p. 170). Portanto, não podemos esquecer que quando falamos queer, estamos falando de suporte, contato e encontro de corpos.

A segunda característica do termo é seu aspecto de *disrupção*. É também Ahmed (2005) quem nos lembra que a palavra queer vem de outra palavra Indo-Europeia, que quer dizer *torção*. Ao ser aplicada para designar sexualidades, o termo passa a dizer sobre sexualidades torcidas, entortadas, que deformam aquilo que supostamente teria uma forma retilínea (importante lembrar que a palavra *straight*, em inglês, tanto pode designar o que é retilíneo como quem é heterossexual). Para a autora, portanto, a vivência queer, ao engajar-se em práticas e experiências sexuais não-normativas, torna a norma oblíqua, causando disruptura. Sob uma ótica heteronormativa, comportamentos queer são aqueles estranhos, tortos, desajeitados, que se recusam a seguir uma linearidade e criam desvios. Se por um lado a heteronormatividade é uma orientação compulsória que reafirma a família como sendo “naturalmente heterossexual, monogâmica, reprodutiva e patrilinear¹¹” (RAMBERG, 2016, p. 239), uma postura crítica queer relembra a artificialidade de tal compulsão, repensando, inclusive, o conceito de família. Este roteiro da heterossexualidade é revisto sob uma lente queer: “as vivências queer têm a ver com a potencialidade de não seguir certos roteiros convencionais de família, herança e criação dos filhos, em que “não seguir” envolve desorientação: tornar as coisas oblíquas.” Em resumo, “Tornar algo queer é, certamente, perturbar a ordem das coisas” (AHMED, 2006, p. 161).

Mais do que designar simplesmente práticas sexuais, ao usar o termo como uma ferramenta teórica e crítica, estamos sempre reforçando a importância política de questionar normas de uma forma ampla, provocando o que é aceito e/ou esperado, enquanto também reforçamos a potência de vidas marginalizadas e dissidentes, apontando como os caminhos criados a partir de desvios ampliam horizontes ou levam a novos mundos. Em nossas

⁹ Tradução minha, assim como para todas as demais da autora.

¹⁰ Tradução minha, assim como para todas as demais da autora.

¹¹ Tradução minha, assim como para todas as demais da autora.

análises, estaremos o tempo todo atentos a como esses questionamentos de normas se dão esteticamente, nos incentivando a repensar práticas filmicas dadas como intrínsecas ao fazer cinematográfico.

Por fim, assim como José Estebán Muñoz (2009), consideraremos o *queer como utópico*. Nos demais subcapítulos desta seção, aprofundaremos mais na visão deste autor, mas de antemão, gostaria de frisar que, sob esse viés, não queremos pensar o queer como algo do campo dos sonhos ou estando fora da realidade, mas como uma potencialidade política. Segundo Muñoz, ao considerar o queer como um “ainda-não-aqui”, faz-se possível não só rebelar-se contra um presente não ideal como também usar da esperança como via para pensar futuros melhores. Ciente de que a utopia tende a ter atrelada a ela um sentimento de desapontamento (devido a seu aspecto de inalcançabilidade), o autor frisa, no entanto, sua potencialidade¹², sua proposição de uma abertura para algo que ainda não está aqui: “Perceber a categoria queer como algo no horizonte é notá-la como uma modalidade de tempo que é o tempo do êxtase, quando o tempo normativo é interrompido ou desviado¹³” (MUÑOZ, 2009, p. 31), em que a imagem desta utopia é a de um fluxo, “(...) uma desorganização temporal, um momento em que o ‘aqui e o agora’ são transcendidos para um ‘lá e adiante’ daquilo que poderia ser e, de fato, deveria ser” (MUÑOZ, 2009, p. 97). Neste sentido, Muñoz comenta algo que é essencial para esta tese: a coincidência de temporalidades distintas. Para ele, o tempo queer é um momento onde ocorre uma união de temporalidades, uma horizontalização dos fatos ao invés da verticalização. Mais adiante, voltaremos nisso.

Tendo estas três características como base para o que chamaremos de queer nesta pesquisa, deixo aqui um simples e claro resumo feito por Halberstam e que pode nos servir como algo a voltarmos sempre: “*queer* se refere a lógicas e organizações não normativas, sejam de comunidade, identidade sexual, incorporações ou de atividades no espaço e no tempo¹⁴” (HALBERSTAM, 2005, p. 07).

1.1 - As particularidades da vivência *queer*

Ao longo da nossa leitura, vez ou outra insistirei no fato de que as escritas de si, quando feitas por corpos queer, assumem um potencial político. Os motivos pelos quais esses

¹² Muñoz usa o termo potencialidade a partir de Giorgio Agamben, em que a potencialidade se refere a uma abertura para modos de ser e pensar que ainda podem vir a ser.

¹³ Tradução minha, assim para todas as demais do autor.

¹⁴ Tradução minha, assim para todas as demais do autor.

atos autobiográficos podem se tornar instrumentos de mudanças sociais serão investigados neste subcapítulo, apontando certas especificidades que atravessam a vivência desses corpos.

Vocês irão notar que os principais sentimentos explorados aqui têm um caráter negativo, mas esta decisão não é leviana. Como vimos anteriormente, uma característica fundamental da categoria queer como ferramenta crítica é seu engajamento com a disrupção, o ato de tomar aquilo que é dado como certo ou esperado e remoldá-lo de um modo provocativamente novo. Aqui, veremos como a normatividade associa (e, conseqüentemente, causa) a estas vivências sentimentos como falha, desorientação, desconforto e vergonha mas, principalmente, queremos refletir que, ao tomar para si esses sentimentos e filtrá-los sob uma ótica queer, é possível devolvê-los com graça e com uma orgulhosa inconveniência. Não que esses sentimentos negativos sejam os motivos pelos quais os corpos queer se aproximam, mas como lembra Halberstam (2011), há ainda um sistema social e simbólico que faz estas associações entre a negatividade e a vivência queer, sistema este que não pode e nem deve ser ignorado. Para o autor, lidar com esta negatividade é uma forma de se praticar uma antipolítica, que jamais deve ser apolítica. Ao abraçá-la, devemos estar dispostos a produzir uma estética e/ou conhecimentos que sejam capazes de “falhar, fazer uma bagunça, foder tudo, ser barulhento, indisciplinado, indelicado, gerar ressentimento, revidar, falar abertamente, perturbar, assassinar, chocar e aniquilar” (HALBERSTAM, 2011, p. 110).

Em um primeiro momento falaremos sobre a *desorientação queer*, conceito trabalhado por Sarah Ahmed (2006) e, a partir dele, o sentimento de *desconforto*.

Ahmed nos provoca a pensar que a naturalização da heterossexualidade leva a certas premissas (como a que o corpo masculino deve se atrair pelo corpo feminino e vice-versa) e a percursos predeterminados. Além disso, aponta os objetos de não-atração e os caminhos que desviam do progresso. Estes são efeitos do que, comumente, chamamos de heterossexualidade compulsória. Considerado como um conjunto de práticas institucionalizadas que tornam homens e mulheres heterossexuais, esta compulsividade só o é porque não é natural. Segundo a autora, é ela que nos faz crer que nosso desejo é guiado pela força da natureza, quando na verdade é resultado de ações socialmente imbricadas. Para ela, “Ao ser heterossexual, o desejo de alguém segue uma linha que presumivelmente leva em direção ao "outro sexo", como se esse fosse o "final" da linha. A orientação queer não só é direcionada ao "mesmo sexo", mas seria vista como não seguindo esta linha” (AHMED, 2006, p. 70). Esta linha, se torna, inclusive, paralela ao crescimento da árvore genealógica, em que os filhos são incentivados a segui-la para que também a linhagem da família assim o faça.

A naturalização da heterossexualidade faz com que, segundo Ahmed, os espaços tomem a forma desses corpos. O que, por consequência, faz com que esses corpos circulem livremente por eles e estejam orientados: “Espaços e corpos tornam-se heterossexuais como efeito da repetição. Ou seja, a repetição de ações, que tende para alguns objetos, molda a “superfície” dos espaços” (AHMED, 2006, p. 92). Esta livre circulação e a sensação de estar sempre orientado promove conforto. Para a autora, estar confortável é estar tão em paz com o ambiente em que se está inserido que os limites entre corpos e espaços parecem se diluir, uma vez que esses espaços estendem o formato dos corpos. Por outro lado, quando um espaço parece não estender a forma de um corpo, este corpo sente-se perdido, experimentando desorientação.

Para a autora, é esta a desorientação que um corpo queer percebe quando habita um mundo onde predominam práticas e códigos heterossexuais: “Se a orientação consiste em tornar o estranho familiar, através da extensão dos corpos no espaço, então a desorientação ocorre quando essa extensão falha. Ou poderíamos dizer que alguns espaços ampliam certos corpos e simplesmente não deixam espaço para outros” (AHMED, 2006, p. 11). Uma vez que a naturalização da heterossexualidade faz com que a maior parte dos espaços expanda corpos heterossexuais, a sensação de desorientação queer é constante. A pessoa heterossexual e, além disso, branca, por exemplo, não se dá conta como a maioria dos espaços em que frequenta tomam seu contorno, o que faz com que, raramente, situações de estresse ou angústia relacionadas a sua sexualidade ou raça lhe acometem. A mobilidade para esses corpos é facilitada, são poucos os “dispositivos de interrupção” (AHMED, 2006), sejam eles olhares julgadores, comentários preconceituosos ou mesmo o não reconhecimento de um semelhante na multidão. Ecoando o que Eve Kosofsky Sedgwick defende em “A Epistemologia do Armário” (2007), este ato de analisar espaços, a fim de entender o que pode ou não um corpo queer em determinada situação, é uma constante, em que a sensação é de estar, o tempo todo, entrando e saindo do armário. Quando beijar em público, quando não dar as mãos, a quem decidir não contar sobre certa sexualidade, quais detalhes sexuais omitir, qual roupa ou acessório evitar, qual ambiente e/ou cidade parar de frequentar? Ou mesmo quando uma situação pede evitação, omissão, regulação e, ainda sim, decide-se por não conformar-se, como ter a firmeza (ou, ao menos, performá-la) para sustentar esta decisão? Para Ahmed, “Não importa o quão ‘assumido’ você seja, quão (des)confortavelmente queer você possa se sentir, esses momentos de interpelação se repetem ao longo do tempo e podem ser vivenciados como uma espécie de lesão corporal” (AHMED, 2004, p. 147).

Desta sensação de desorientação instaura-se o desconforto. Para Ahmed, não só o corpo queer se sente desconfortável em certas situações, como percebe que a heteronormatividade impõe a manutenção deste desconforto pessoal, como forma de, assim, evitar o desconforto dos demais, algo como “não fique tão à vontade assim”. Em Belo Horizonte, cidade onde resido, já vi em diferentes espaços que foram adotados pela comunidade LGBTQIAPN+ cartazes com os dizeres “Não é permitido carinhos excessivos”. Ainda que não explicitem a quem estes carinhos não são permitidos, todos sabem. Para a autora, quando corpos chegam a espaços que não estendem seus contornos, não só este corpo reage ao sentir-se desorientado, como o próprio espaço se altera: ele parece se tornar, nas palavras de Ahmed, torto ou oblíquo (AHMED, 2006, p. 135-136). O que há, acredito eu (e tendo em conta estas situações em Belo Horizonte), um certo prazer em entortar estes espaços. A partir disso, devemos nos perguntar: como, a partir dessas negatividades (desorientação e desconforto), é possível criar linhas de fuga onde não se deseje reformar espaços para que nos abriguem, mas encontrar prazer e graça em suas deformações?

Para Ahmed, quando uma pessoa assume-se gay, lésbica ou trans, por exemplo, é como se precisássemos aprender a reabitar nosso próprio corpo. Aquele caminho traçado pela heteronormatividade, que sabemos de cor desde os primeiros anos de vida e não exige grande reflexão para segui-lo (afinal, é a via principal, por assim dizer), de repente, aparece bloqueado. Desta desorientação, faz-se necessário reorientar-se, encontrar uma trilha, uma vereda. Ahmed, ainda usando a alegoria dos caminhos, lembra que, ainda que não sejam os caminhos oficiais, essas trilhas alternativas nos oferecem um trajeto, em que as marcas de pés no chão e o mato mais baixo dão pistas de que outros por ali também se enveredaram. A autora nos lembra que, ao nos recusarmos a seguir a linha da heteronormatividade, outros e novos espaços, objetos e corpos passam ao estar ao nosso alcance. Para José Esteban Muñoz, “Ser queer é perder-se em relação ao espaço da heteronormatividade. (...) Aceitar a perda é aceitar-se queer – ou mais precisamente, aceitar a perda da heteronormatividade, da autorização e do direito” (MUÑOZ, 2009, p. 72). Ao nos aceitarmos como queer, estamos também aceitando o fato de que aonde quer que vamos, o nosso corpo tornará os espaços mais oblíquos; teremos o efeito de “queerizar” locais e situações: “É dado que o mundo heterossexual já existe e que os momentos queer, onde as coisas saem dos eixos, são passageiros” (AHMED, 2006, p. 106). Para a autora, uma atitude queer deveria não ser tentar procurar permanência nesses locais, mas escutar a beleza que há na estranheza desses momentos de fugacidade, como quando na cena final de *Retrato de Uma Jovem em Chamas* (2019), Noémie observa sua amada Adèle chorar pelo amor lésbico não vivido entre elas,

choro que ocorre durante a apresentação de uma orquestra na conservadora França do século XVIII. Ali, ao som de “As Quatro Estações - Verão”, de Vivaldi, um emocionante e fugaz momento queer se estabelece entre elas (e só para elas), mesmo que em um espaço onde só se acolhe a heteronormatividade.

“O desconforto, em outras palavras, permite que as coisas mudem” (AHMED, 2006, p. 155), conclui Ahmed. A autora nos lembra que traçar uma nova rota e se abrir a novos mundos pode causar angústia, mas também excitação. Para ela, são nessas situações de vulnerabilidade que os queer se encontram e se suportam, desbravam juntos novos percursos e criam novos espaços onde possam habitar - ou habitam velhos espaços de novas formas, atualizando-os com seus corpos. Este esforço, lembra ela, é um esforço coletivo.

A partir do conceito de desorientação, gostaria de explorar uma segunda particularidade queer, que seria a *falha*. Afinal, a incapacidade dos corpos queer em seguir a linha pré-estabelecida da heteronormatividade é, muitas vezes, encarada como uma falha. Ahmed comenta que tornar-se heterossexual é uma espécie de pagamento de dívida pela vida concedida, um acordo de que a linhagem se seguirá. Uma criança queer, portanto, causaria uma decepção em relação a esta expectativa (AHMED, 2006, p. 91-92). Ao se assumir queer, obviamente, altera-se a forma como se vive, uma vez que há uma recusa à reprodução entre marido e mulher e, por consequência, uma ameaça à ordem social das coisas.

Jack Halberstam, em *The Queer Art of Failure* (2011), explora com espiritualidade o termo, defendendo a potencialidade do que, a princípio, é considerado uma negatividade. Para ele, o queer domina a falha com maestria, já que é sua companheira desde os primeiros momentos de formação de consciência. De fato, Halberstam defende que as crianças, por si só, já são queer, pois além de serem rebeldes, não sabem seguir normas sociais e não entenderem o que é esperado de seus comportamentos, elas precisam passar por um intenso treinamento de normatividade, em que aprendem a como agir e falar de acordo com o que é socialmente aceito. É claro que neste treinamento, a heterossexualidade é também aprendida: desde quais roupas e cores usar, quais atividades praticar e como gesticular e usar o corpo, até o entendimento de que em seus destinos está guardado o casamento, a reprodução e a criação de filhos. Afinal, quem nunca brincou de “casinha” na infância?

Segundo Halberstam, “(...) a criança, que já é sempre queer, deve, portanto, ser rapidamente convertida em proto-heterossexual, sendo empurrada através de uma série de modelos maturacionais de crescimento que projetam a criança como o futuro e o futuro como heterossexual” (HALBERSTAM, 2011, p. 73). A falha queer, portanto, assim o é porque é lida como uma recusa a todo este exaustivo processo de aprendizado da heterossexualidade, o

que faz com que tantos pais se questionem se, o fato de seus filhos serem gays, lésbicas ou trans, não é o resultado de algum problema na criação deles. Por isso, a falha queer é encarada como uma ferida: para a família ela, muitas vezes, toma a forma da culpa e para o sujeito queer, a forma da vergonha, além de uma impressão de estar decepcionando. Para Muñoz, porém, devemos entender que esta falha não significa que algo está faltando, mas sim que algo diferente está sendo feito e/ou dito. Mais que isso, a falha queer para ele é fazer algo diferente em relação àquilo que está faltando nas vivências normativas (MUÑOZ, 2009, p. 154). Na mesma linha que Muñoz, Ahmed lembra que ao recusarmos a heterossexualidade compulsória, não significa que deixamos de ser afetados por ela: a vivência queer toma a forma, portanto, de uma desobediência à heteronormatividade, desobediência esta que é constante e sempre atualizada (AHMED, 2004, p. 145-146).

Para Halberstam, a potencialidade da falha estaria em torná-la um estilo de vida: “Sob certas circunstâncias, falhar, perder, esquecer, desfazer, deixar de ser, não saber, podem, de fato, oferecer formas mais criativas, mais cooperativas e mais surpreendentes de se estar no mundo” (HALBERSTAM, 2011, p. 02-03). É claro que autor admite que a falha traz consigo outros sentimentos negativos em cadeia, como a decepção e o desespero, mas seu livro é um convite para repensarmos a forma como encaramos a falha, em uma perspectiva que oferece o falhar como uma atitude de resistência e uma crítica aos sistemas de controle e as forças disciplinadoras, além de um poder de agência em decidir fazer diferente em uma sociedade que incentiva a competição e é obcecada em vencer, nos fazendo crer que o sucesso é apenas uma questão de pensar positivo e querer.

Para ele, se soubermos desfrutá-lo, o caminho do fracasso pode ser excitante: “O conceito de praticar o fracasso talvez nos leve a descobrir o nosso idiota interior, a sermos fracassados, a ficar aquém, a nos distrairmos, a fazer um desvio, a encontrar um limite, a nos perdermos, a esquecermos, a evitarmos o domínio” (HALBERSTAM, 2011, p. 120-121). Assim como havia concluído Ahmed sobre a desorientação, também Halberstam acredita que o suporte e a união entre sujeitos queer seja o caminho mais frutífero para encontrar as potencialidades da falha. Falhar sozinho pode ser vexatório e melancólico, mas falhar em grupo pode ser uma forma poderosa e divertida de resistir. Afinal, “o fracasso adora companhia” (HALBERSTAM, 2011, p. 121). Dessa forma, para ele, se juntarmos todas as nossas falhas, talvez seja possível derrubar os “vencedores”. Assim o fizeram as amigas lésbicas PJ e Josie, no filme *Clube de Luta Para Meninas* (2023), que ao criarem um grupo de luta para garotas impopulares, acabam por, em uma divertidíssima sequência final,

assassinar parte do time de futebol americano de um colégio adversário, protegendo os garotos do colégio delas, ainda que eles as humilhassem constantemente.

Por fim, uma terceira particularidade que gostaria de analisar é a *vergonha*. Para Eve Kosofsky Sedgwick (2002), este sentimento chega a ser um pilar importante para o conceito queer, já que, para ela, os sujeitos queer seriam aquelas crianças que formaram seu senso de identidade em torno do sentimento da vergonha (SEDGWICK, 2002, p. 63). Segundo a autora, a vergonha é diferente da culpa, uma vez que a primeira refere-se àquilo que a pessoa é, enquanto a segunda refere-se àquilo que a pessoa faz. Assim como Sedgwick, acredito que um primeiro grande desafio do sujeito queer é aceitar quem se é, de forma que apaziguar a vergonha em relação à nossa identidade é primordial para uma vida menos angustiada com a vida. Ainda segundo ela, a vergonha só existe em dualidade com outro sentimento positivo: apenas uma situação que, previamente, promete diversão ou desperta interesse pode acionar a vergonha: “O ativador inato da vergonha é a redução incompleta do interesse ou da alegria¹⁵” (SEDGWICK, 2002, p. 97).

Sally R. Munt (2007) ainda acrescenta uma outra característica da vergonha: seu efeito contaminador. Segundo Munt, a vergonha é uma emoção de rápido alastramento, circulando e infectando as pessoas que presenciam uma mesma situação, em que “neste modo extremo, a sua vítima pode ser coletivamente acusada e condenada ao ostracismo¹⁶” (MUNT, 2008, p. 203). Assim como eu, várias crianças gays passaram e passam pela situação do bullying na infância e adolescência devido a um comportamento mais afeminado, por exemplo. Esta acusação coletiva do bullying leva ao ostracismo, uma vez que as demais crianças e adolescentes preferem manter distância do sujeito bulinado para que também não sofram retaliação. Situações como esta são sensivelmente representadas em filmes como *Monster* (2023), de Hirokazu Kore-eda, e *Close* (2022), de Lukas Dhont.

Se a vergonha, quando sentida coletivamente, tende a tomar respostas também coletivas, como o ataque, a vergonha internalizada pode engatilhar diferentes atitudes, a depender do sujeito que a sente. Munt acredita que a vergonha comporta-se como um camaleão, se adaptando à psique de seu hospedeiro, “exercitando/exorcizando tendências dentro desse hospedeiro, portanto, uma pessoa deprimida e envergonhada se voltará destrutivamente para dentro, e uma pessoa extrovertida expulsará o desprezo vocalmente” (MUNT, 2008, p. 203). Como veremos adiante em nossas análises, o primeiro comportamento pode ser identificado no protagonista de *The Terence Davies Trilogy*,

¹⁵ Tradução minha, assim como para todas as demais da autora.

¹⁶ Tradução minha, assim como para todas as demais da autora.

enquanto o segundo pode ser percebido em *Línguas Desatadas* (cujo título já anuncia a importância da vocalização).

Mais uma vez, lembrando este caráter contaminador da vergonha, Munt comenta que essa perseguição interna que um sujeito pode ter consigo mesmo, não aceitando algo de sua personalidade (como sua sexualidade, por exemplo), pode se espalhar por sua rede de pares. Esta perseguição interna coletiva pode levar a melancolia e angústia, em um primeiro momento, mas tem potencial de ser apropriada para ressignificação, atitude esta que é valorizada tanto por Munt como por Sedgwick. O aspecto político da vergonha, segundo Ahmed, não necessariamente estaria na transformação da vergonha em orgulho, mas em conseguir aproveitar e se divertir com a negatividade da vergonha, principalmente quando entendemos, juntos, que esta vergonha é imposta a nós por uma sociedade normativa (AHMED, 2004, p. 146). Mais uma vez, a questão da coletividade queer aparece como alicerce essencial na exploração política da negatividade. Para Munt, quando cessamos de nos auto-punir por esta vergonha que nos é imposta e “quando os laços horizontais formados por meio de comunidades de vergonha podem ser transmutados em desejos coletivos por reivindicação de uma presença política e uma legitimação do eu, um novo senso de identidade pode avançar e ganhar direitos e proteção” (MUNT, 2008, p. 04). Para Sedgwick, inclusive, esta estratégia de produção de significado e mesmo de produção de si em torno da vergonha e do estigma é o que chamamos de performatividade queer.

Com a vergonha, findo, provisoriamente, a investigação das três particularidades da vivência queer escolhidas para esta tese e que veremos ressoar no nosso corpus fílmico. O tempo todo, tentei mostrar como uma importante atitude queer em relação a essas três negatividades seria a ressignificação. Não uma tentativa de transformar essas emoções negativas em positivas, mas as estratégias de encontrar graça e potencial político ao tomá-las para si. Estratégias estas feitas, sempre, em coletividade. Antes de passarmos para o próximo subcapítulo, no entanto, gostaria de comentar brevemente duas destas estratégias: *o desejo* e *a fantasia*. Ambas se manifestaram esteticamente em mais de um filme do corpus desta pesquisa.

Primeiramente, em relação ao desejo, é importante pontuar como a demonstração pública de afetos entre sujeitos queer passa, quase sempre, por uma avaliação dos espaços e situações onde esses corpos estão inseridos, uma vez que, como vimos, a maioria dos espaços não tomam a forma desses corpos. Para Ahmed, o afeto queer nesses locais é uma forma de torná-los, pelo menos, um pouco menos confortável para a heteronormatividade. Os toques entre corpos heterossexuais dificilmente passam por uma cuidadosa avaliação como para os

sujeitos queer e, por isso, uma importante parte da nossa análise focará nos toques. Especificamente, em como o som do cinema pode ativar uma escuta háptica no espectador por meio, por exemplo, do hiperrealismo sonoro. Esses toques não são banais, afinal, como comenta Ahmed, “Os prazeres queer colocam em contato corpos que foram mantidos separados pelos roteiros da heterossexualidade compulsória” (AHMED, 2004, p. 165). Em específico, veremos como a importância desses afetos físicos é capaz de criar outras temporalidades, como a temporalidade do prazer. Assim como Freeman, acredito que “as relações queer excedem complexamente o presente, insistindo que várias práticas sociais queer, especialmente aquelas que envolvem sensações corporais agradáveis, produzem novas formas de consciência do tempo” (FREEMAN, 2010, p. 120). Falaremos mais disso no próximo capítulo e também ao analisar os filmes *Johan* (1976) e *Seguindo Todos os Protocolos* (2022).

Por fim, em relação à fantasia, veremos como esta se manifesta como uma estética queer. Já vimos como que, para Halberstam, toda criança já nasce queer. Considero, portanto, que a fantasia queer é uma espécie de convite para nos reconectarmos com a anarquia e a inventividade de nossas infâncias. Por meio da fantasia, os sujeitos queer performam o caráter utópico desta categoria, ressaltada por Muñoz. Não como forma de alienar-se do presente, mas como forma de pensar politicamente o futuro, traçar no horizonte as possibilidades de uma sociedade não heteronormativa e mais acolhedora para todos os corpos. Para este autor, a fantasia queer permite transformação política ao imaginar universos outros em que se evita “o domínio do aqui e agora por meio da força e potencialidade de um mundo conjurado pela fantasia e magia, que não seja simplesmente um modo de escapismo fantástico, mas, em vez disso, um modelo para modos alternativos de estar no mundo” (Muñoz, 2009, p. 172). Como veremos no próximo capítulo, a fabulação de si é um importante aspecto nos atos autobiográficos de sujeitos queer. A potência da fantasia poderá ser notada em quase todos os filmes analisados nesta pesquisa, mas em especial em *Johan* (1976), *Blue* (1993) e *Anhell 69* (2022).

Por fim, convido vocês para uma última particularidade das vivências queer que, devido à sua importância conceitual para esta tese, será explorada em um subcapítulo específico: estamos falando das *temporalidades queer*.

2.2 - As temporalidades *queer*

O conceito de temporalidade *queer* pode ser visto, muitas vezes, com certo ceticismo e desconfiança; uma proposta de rever as lógicas temporais que organizam a vida social cuja prática é improvável. O objetivo deste subcapítulo não é discutir a possibilidade ou não de se viver uma vida sob esta lógica, mas sim explorar a capacidade do cinema e as experiências estéticas desencadeadas por ele em permitir ao espectador vislumbrar tais temporalidades. Assim como José Esteban Muñoz (2009), acredito que a temporalidade *queer* está muito mais no terreno do utópico - um horizonte pelo qual olhamos e desejamos alcançar - do que no terreno do real; do aqui e do agora. Talvez um dos grandes fascínios do cinema seja, justamente, sua habilidade de, por meio de sons e imagens, nos permitir sensorialmente atingir os reinos dos sonhos e do impossível, nos colocando próximos de tocar o “e se...?”. Neste caso, e se a temporalidade *queer* fosse possível, que forma teria e como poderia ser experienciada? Acredito que os filmes do corpus desta pesquisa nos darão algumas pistas interessantes.

Mas quando falamos de temporalidade *queer*, do que estamos falando? É importante destacar que a temporalidade *queer* é pensada como uma alternativa ao que chamamos de *straight time*¹⁷, ou seja, esta organização temporal linear, cujo desenho incentiva uma ideia de progressão e desencadeamento de fatos em sequência. A forma como os sujeitos *queer* lidam com o tempo desafia certos paradigmas desta temporalidade normativa, como a heterossexualidade, a reprodução e a concepção de família. Como nos lembra Elizabeth Freeman (2007), esta lógica temporal normativa nos é dada como natural, porém é assim estruturada na modernidade em favor dos interesses do capitalismo: as horas do dia são organizadas entre momentos de atividade e momentos de descanso, em que a idade adulta é considerada o estágio de vida de maior produtividade. Esta forma de controle dos corpos pelo tempo é auxiliada não só pelos dispositivos como relógios, calendários e fusos horários, mas também pela contagem dos anos e a divisão do envelhecimento em etapas (infância, adolescência, idade adulta e velhice), culminando nos chamados *hidden rhythms* (ritmos invisíveis), termo de Eviatar Zerubavel (1981). Para Freeman, “O tempo, então, não é apenas essencial; na verdade, ele produz “essências” – corpos bem descansados, orgasmos controlados e assim por diante.” (FREEMAN, 2007, p. 160).

¹⁷ O termo pode ser traduzido para o português tanto como “tempo linear” como também “tempo heterossexual”.

Para a autora, esta organização temporal dos corpos para uma maior produtividade será chamada de *crononormatividade*. Um ponto essencial de atenção é que a fundamentação da crononormatividade está essencialmente vinculada a uma lógica heteronormativa de progresso, abrangendo o matrimônio, a reprodução e transferência de patrimônio. Dentro deste raciocínio, uma vida adulta completa deve abranger o sucesso na carreira, a constituição de família e o acúmulo de capital, em que a família é, como vimos, heterossexual, monogâmica, reprodutiva e patriarcal (RAMBERG, 2016). Segundo Freeman, “A lógica do tempo como sendo produtivo torna-se assim uma lógica de causa e efeito: o passado parece inútil a menos que preveja e se torne material para um futuro” (FREEMAN, 2010, p. 05). Aos que não se casam, que não obtêm um trabalho exitoso, não intencionam ter filhos, que “trocam o dia pela noite” ou que postergam comportamentos juvenis para a idade adulta, se veem convivendo diariamente com a sensação de inadequação e são julgados como imaturos, preguiçosos e solitários. A sensação é de uma assincronicidade com o *straight time*, perceber-se “fora de ritmo”. Como nos provocou Ahmed (2006), a vivência *queer* é entrelaçada a esta sensação de desorientação. Assim que a criança nasce, ela aprende que deverá seguir a caminho da normatividade (*straight line*), em que qualquer ato que afaste um sujeito do trajeto da heterossexualidade pode ser considerado um ato perverso (AHMED, 2006, p. 78).

A crononormatividade, segundo Freeman, se manifestará também nas chamadas “horas domésticas”. Unido à consolidação do capitalismo industrial entre os séculos XIX e XX no Ocidente, a vida doméstica também passou a ser regida de acordo com rituais cronometrados, como se dentro de uma fábrica: os jantares em família após o fim do turno de trabalho, a consolidação do fim de semana como os dias de folga e lazer (e, por consequência, a diferenciação dos dias da semana para os dias do fim de semana), o repouso noturno depois do jantar e a rotina feminina de cuidado da casa são alguns dos elementos que caracterizam as horas domésticas. Esta estruturação da família, suas temporalidades e seus costumes, para Ahmed, tornam esta instituição imaculada e que, por isso, também em constante risco e ameaça. Para ela, “a família é apresentada como vulnerável e que necessita ser defendida contra os outros que violam as condições da sua reprodução” (AHMED, 2004, p. 144). Este discurso de proteção da família e, em específico, das crianças (que guardam consigo a promessa pela continuidade da mesma) é um discurso conhecido da extrema-direita e que tem ganhado perigosa e grandiosa força nos últimos tempos, em que as pessoas LGBTQIAPN+ são sempre colocadas como as forças ameaçadoras da família. Temos, como exemplo disso, os numerosos ataques ao ensino de gênero e sexualidade nas escolas aqui no

Brasil e o episódio recente da lei do estado do Tennessee, nos EUA, proibindo a apresentação de drag queens para menores de 18 anos.

Esta organização ocidental do tempo tem sido questionada, principalmente, pelos estudos pós-coloniais. Segundo Carla Freccero, esta corrente de pensamento busca questionar esta diferenciação entre o primitivo de lá e o moderno daqui, em que este “daqui” tem como centro a Europa Ocidental e o “moderno” diz das transformações advindas com o capitalismo. Além disso, também procura rever a forma como o tempo e espaço desta Europa Ocidental tornaram-se referência para a medição do tempo histórico (FRECCERO, 2007, p. 486). Nos estudos queer, lembra-nos Halberstam, a temporalidade queer foi, também, uma forma de colocar em cheque a falsa percepção da crononormatividade como natural, em que a continuidade, progressão e sucessão ordenam a passagem do tempo. Para o autor, a temporalidade queer permitiria um acolhimento à desordem e a coexistência de diferentes modalidades de tempo e de transformação (HALBERSTAM, 2011, p. 71). Mas, antes de investigarmos com mais precisão as características de tais temporalidades, é interessante nos determos um pouco mais nos motivos pelos quais a crononormatividade não consegue abarcar os sujeitos queer e os faz sentir “fora de ritmo”. Para Freeman, a sensação de assincronicidade (termo em que voltaremos quando formos pensar assincronicidade entre o som e a imagem no cinema como uma estética queer) é um fenômeno tipicamente queer: “é algo sentido com o corpo ou como um corpo, algo que é experienciado como um modo de diferença erótica ou mesmo como um meio de expressar ou representar modos de ser e conectar-se que ainda não chegaram ou nunca chegarão” (FREEMAN, 2007, p. 159).

Por um lado, a cultura heteronormativa faz crer que o sujeito *queer* não tem passado e nem futuro. Em uma primeira instância, o tempo histórico parece ter apagado esses sujeitos dos registros oficiais, fazendo com que uma revisão histórica queer se guie por vestígios e fragmentos: “(...) sem infância, sem origem ou precedente na natureza, sem tradições familiares ou lendas e, crucialmente, sem história como um povo distinto” (FREEMAN, 2007, p. 162). Em segunda instância, há um apagamento do passado pelos próprios sujeitos queer, muitas vezes por ser um passado com vestígios de trauma, os quais se quer deixar para trás, ou porque uma lógica heteronormativa impediu que esses corpos criassem histórias dissidentes. No próximo subcapítulo, veremos como a relação do sujeito queer com os arquivos de si é sensível, em que é comum a destruição ou ocultação destes, seja tanto pelo próprio sujeito quanto pelos seus familiares. Esta ação é guiada, comumente, pelo medo, vergonha ou culpa.

Por outro lado, também são considerados como não tendo futuro: “Pelo menos em algumas imaginações populares, supostamente não temos filhos, nem gerações futuras, nem formas significativas de contribuir para a sociedade, nem esperança, nem planos, e nada para oferecer à maioria dos amanhãs políticos.” (FREEMAN, 2007, p. 165). Ao não seguir as convenções de progresso propostas pelo modelo normativo, como a casamento, a reprodução, o acúmulo de capital e, posteriormente, a passagem de herança, além de dar continuidade a linhagem da família, o sujeito queer é encarado como uma falha no desenho familiar, impedindo sua progressão. Em consonância com Freeman, Muñoz aponta que a cultura heteronormativa, portanto, faz com que os queer acreditem que restem a eles apenas sobreviver ao presente.

Uma reação a isto seria, por exemplo, abraçar esta impressão de estar atrasado e arrastando a juventude por tempo demais, em prol de viver o intenso agora, e não apenas sobreviver ao presente. Esta atitude de dilatar a juventude, por exemplo, é uma forma de “perturbar os relatos convencionais sobre subcultura, cultura jovem, idade adulta e maturidade” (HALBERSTAM, 2005, p. 89), onde a ruptura entre a adolescência e a vida adulta (dada como um sinal de amadurecimento, pelos relatos normativos) não precisa acontecer. Lee Edelman, em seu controverso *No Future* (2004), propõe, por exemplo, uma total recusa ao futuro pelos *queer*, guiando-se por um constante desejo de viver no e para os prazeres do presente¹⁸. Na visão deste autor, um futuro heteronormativo se estrutura em torno da imagem da criança, que deve ser cuidada como quem cuida do futuro. Para Edelman, o sujeito queer não deve aceitar esta imagem da criança como sendo a do futuro. Deve, inclusive, recusá-la. O livro é um convite para que os sujeitos queer abracem suas pulsões de morte e a negatividade, deixando de lutar por um reconhecimento. Ainda que admire o importante papel dos estudos de Edelman para se pensar a temporalidade queer (e que, inclusive, reverberam no filme *Anhell 69*, a ser analisado nesta pesquisa), acredito ser mais frutífero quando nos propomos a pensar novas formas de lidar com o tempo (inclusive, novos formatos de futuro) do que, simplesmente, recusarmos a pensá-las.

A partir disso, quais são as possibilidades, aberturas e consequências de uma vida vivida em assincronicidade com o *straight time*? Como encarar a passagem do tempo como não progressiva? Ou sequer como uma passagem? Como “*queerizar*” o *straight time*? A seguir, contemplaremos estas potencialidades junto a quatro autores.

¹⁸ As ideias propagadas por Lee Edelman em *No Future* foram criticadas, principalmente, pelo fato de que o autor parece considerar em sua escrita apenas um homem homossexual branco e de classe média como uma figura universal, ignorando o fato de que raça e classe social, por exemplo, são fatores determinantes em definir quem conseguiria ou não abrir mão de um futuro, como proposto pelo autor.

Elizabeth Freeman, em *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (2010), oferece uma relação queer com o tempo que seja pelo prazer, estabelecendo durações e pertencimentos que extrapolam o tempo normativo. Seja analisando poemas, filmes, livros ou práticas sexuais (como o sadomasoquismo), a autora vai em busca desses momentos de interrupção da progressão linear temporal, que podem tomar a forma de “assincronia, anacronismo, anástrofe, atraso, compressão, retardamento, eclipse, flashback, antecipação, pausa, prolepse, repetição, reversão, surpresa” (FREEMAN, 2010, p. xxii). Um conceito-chave proposto pela autora neste livro é o de *erotohistoriografia*, em que ela prevê um encontro com o passado histórico que seja mediado pelo corpo. Ao revisar *Frankenstein*, de Mary Shelley, ela analisa uma literal incorporação da história, em que o monstro tem seu corpo formado por diferentes partes e fragmentos de outros tempos; em *Orlando*, de Virginia Woolf, uma relação tátil e erótica com a história, em específico, pelas mãos; e pelo sadomasoquismo, ela investiga como esta prática sexual entrelaçam, através do corpo, noções de raça, nação, imperialismo e trabalho.

Como uma forma de crítica reparadora, a erotohistoriografia honra a maneira como as relações queer excedem o presente complexamente, insistindo que várias práticas sociais queer, especialmente aquelas que envolvem sensações corporais prazerosas, produzem formas de consciência temporal – até mesmo consciência histórica – que podem intervir no dano material causado em nome do desenvolvimento, da civilização e assim por diante (FREEMAN, 2010, p. 120).

Se a História oficial (com H maiúsculo, como ela diz) insistiu, por tanto tempo, em apagar os acontecimentos e vivências queer, a erotohistoriografia surge como um modo exclusivamente queer de lidar com a história. Deste encontro com a história é possível extrair momentos de prazer e diversão, e não apenas de melancolia e trauma (FREEMAN, 2010, p. 120). Esta provocativa leitura de Elizabeth nos é importante principalmente quando formos observar nas sequências fílmicas onde ocorrem relações sexuais ou contatos íntimos, já que, ao meu ver, elas criam nos filmes analisados uma temporalidade do desejo, que extrapola o tempo ordinário.

Por outro lado, Jack Halberstam, em *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (2005), se esforçará em entender a forma, contexto e as particularidades dos tempos e espaços queer, tendo a experiência do sujeito transsexual e o mundo da subcultura como principais referências. Logo no começo do seu livro, o autor nos convida a pensar a categoria queer como uma forma de vida alternativa, que abarcaria temporalidades estranhas, calendários inventados e práticas econômicas excêntricas (HALBERSTAM, 2005, p. 01). Em seguida, ele localiza quem seriam esses sujeitos, destacando “ravers, clubblers,

barebackers *soropositivos*, garotos de aluguel, profissionais do sexo, moradores de rua, traficantes de drogas e desempregados” ou, mais provocantemente, aqueles que ocupam os lugares depois que eles foram abandonados e estão acordados enquanto todos dormem (HALBERSTAM, 2005, p. 09). Ao investigar a cobertura midiática do assassinato do homem transgênero Brandon Teena, assim como a representação cinematográfica do caso (em *Meninos Não Choram*, de 1999), Halberstam elucida como a temporalidade queer, apesar de fazer oposição à temporalidade normativa (*straight time*), nunca a ignora. A temporalidade queer estará sempre em relação com a temporalidade normativa, criando nela interrupções, desvios, inchaços, contornos, retornos, paralelos e coincidências. Em específico, ao analisar a cena alternativa da subcultura, Halberstam focará nesses inchaços, ou seja, quando certos estágios da vida se arrastam por mais tempo (pelo menos, de acordo com uma lógica normativa), como quando sujeitos queer se recusam a atravessar a fronteira entre adolescência e vida adulta, diluindo-a. Como bem resume ele, “Os estudos queer nos oferecem um método para imaginar, não uma fantasia de um outro lugar, mas alternativas existentes aos sistemas hegemônicos” (HALBERSTAM, 2011, p. 89).

Porém, e em específico, duas vertentes de investigação da temporalidade queer nos interessam ainda mais quando formos analisar os filmes, uma vez que auxiliam a vislumbrar aspectos estéticos e estilísticos de tais temporalidades. Primeiro, sob o viés da utopia, como proposto por José Muñoz (2009), e, segundo, pelo viés da *hauntology* (fantologia), termo cunhado por Derrida (1993) e reconfigurado por Carla Freccero (2007), a partir de uma ótica *queer*.

Para o primeiro, não só a temporalidade queer deve ser encarada de forma utópica, como a própria categoria queer em si deve o ser. Segundo Muñoz, ao considerar o queer como “ainda-não-aqui”, faz-se possível não só rebelar-se contra um presente angustiante como também usar da esperança como via para pensar futuros melhores. Posicionando-se contrariamente à visão de Edelman, Muñoz advoga que o futuro e a esperança devem sim ser encarados como sendo queer. Nesta visão do autor, passado e presente coincidem para rearranjar o futuro: “Penso na categoria queer como um arranjo temporal em que o passado é um campo de possibilidades em que os sujeitos podem agir no presente a serviço de uma nova futuridade” (MUÑOZ, 2009, p. 16). Neste sentido, Muñoz comenta algo que é essencial para este artigo: a coincidência de temporalidades distintas. Em sua análise do poema “A Photograph”, de James Schuyler, o autor comenta como a obra “(...) sai do passado e comenta sobre uma versão da temporalidade que é expansiva e abrangente; e, que, portanto, as gerações futuras são invocadas” (MUÑOZ, 2009, p. 25). Veremos adiante como, em alguns

dos filmes analisados, propõe-se um movimento similar, em que no tempo presente tanto anima-se o passado, o “já-não-mais-consciente”, em busca de despertar seus potenciais adormecidos, como também se permite estender a vista para contemplar o que se pode e se deve desenhar no horizonte. Como bem conclui o autor, “Perceber a categoria queer como horizontal é percebê-la como um tipo de tempo do êxtase, em que o estrangulamento temporal que descrevo como tempo *straight time* é interrompido ou abandonado” (MUÑOZ, 2009, p. 31). Assim, a imagem desta utopia seria a de um fluxo, “(...) uma desorganização temporal, como um momento em que o *aqui* e o *agora* são transcendidos por um *então* e um *lá* do que poderia ser e de fato deveria ser” (MUÑOZ, 2009, p. 97).

Mas como, esteticamente, pode se dar esta navegação pelas distintas temporalidades? Neste sentido, acredito ser rico termos a imagem desse fluxo temporal como estando atrelada ao que Freccero chamará de espectralidade queer. Segundo a autora, é uma ética pela qual nos colocamos abertos a sermos assombrados, “(...) fazer justiça ao responder à forma como nos vemos impelidos por demandas que confundem as temporalidades que chamamos de passado, presente e futuro” (FRECCERO, 2007, p. 489-490). Para Freccero, há algo como uma liberdade fantasmagórica na temporalidade queer, uma possibilidade de vagar pelo tempo a partir do desejo e da fantasia: “Esta assombração seria recíproca, na medida em que implicaria em uma vontade tanto de ser assombrado como de se tornar fantasmagórico, em que esta penetrabilidade recíproca também seria sensual – uma mistura de tempos como experiência afetiva e erótica – também seria queer.” (FRECCERO, 2007, p. 488-489). Ao encararmos a montagem dos filmes analisados e a organização das imagens e sons sob uma lógica fantasmagórica, perceberemos esta fluidez pelas temporalidades como um movimento de assombrações, que circulam livremente por passado, presente e futuro. É ainda mais pungente quando elegemos o som dos filmes (e, portanto, também o seu aspecto aural) como o elemento fílmico a nos guiar por esta mobilidade espectral e, claro, *queer*.

Como já explicitado na introdução desta tese, esta pesquisa parte da hipótese de que o som do cinema pode, a partir de um complexo jogo com as imagens visuais, representar as temporalidades queer, dando, momentaneamente, certa materialidade a esta utopia, a partir das poéticas audiovisuais. Seja pelo uso da disjunção audiovisual como um elemento caracterizador da sensação de assincronicidade em relação a retilínea temporalidade normativa (*straight time*) ou pelo hiperrealismo sonoro como uma técnica para despertar escutas hápticas e permitir que o desejo dilate o tempo. De qualquer forma, ao pensarmos as temporalidades queer no cinema, estaremos atentos, assim como Freeman, “à pausa, ao momento melodramático dilatado, à coincidência do calendário, ao gesto congelado, à cena

do martírio” (FREEMAN, 2007, p. 169) que, por sua vez, indicará possibilidades de “coagulações, estiramentos, afinamentos e prolongamentos da sensação do tempo” (FREEMAN, 2007, p. 171).

Já em ritmo de encerramento deste capítulo, peço licença para compartilhar uma citação de Halberstam. Nela, creio que se resume muito bem o papel político que há em pensar novas temporalidades que questionem a normatividade que rege a passagem do tempo no mundo Ocidental:

Uma das minhas principais afirmações tem sido que a temporalidade queer perturba as narrativas normativas do tempo que formam a base de quase todas as definições do humano em quase todos os nossos modos de entendimento, desde as profissões de psicanálise e medicina, até estudos socioeconômicos e demográficos nos quais todo tipo de política estatal se baseia, até nossos entendimentos do afetivo e do estético. Nas culturas ocidentais, traçamos o surgimento da idade adulta após findado o período perigoso e indisciplinado da adolescência, como um processo desejado de maturação; e criamos a longevidade como o futuro mais desejável. Aplaudimos a busca pela vida longa (sob quaisquer circunstâncias) e patologizamos modos de vida que mostram pouco ou nenhum interesse pela longevidade. Em um momento em que tantos gays e lésbicas de classe média estão escolhendo criar filhos em configurações familiares convencionais¹⁹, é importante estudar modos de vida queer que ofereçam alternativas ao tempo e à vida familiar (HALBERSTAM, 2005, p. 89)

Ao unirmos os pensamentos de todos esses autores, vamos percebendo que a temporalidade queer não necessariamente tem uma forma, características exatas ou marcos temporais claros a serem seguidos. Tampouco, como já dito antes, se propõe a criar novas linhas de tempo, em uma completa rejeição à cronologia linear da heteronormatividade. A temporalidade queer é, sobretudo, sobre deformar e desconfortar o *straight time*. Nela, como veremos nos filmes analisados, o presente pode ser um passado arrastado como pode ser um acúmulo de passados. Pode ser sobre fincar a presença no presente e reivindicá-lo como o único projeto de tempo. Pode ser sobre deixar o prazer e o desejo interromperem o fluxo. Pode ser sobre viver no presente uma fantasia de futuro do que poderia e deveria ser. Pode ser sobre redesenhar essa linha temporal como um caracol, onde passado, presente, futuro e fantasia se recombina e se interpelam. Nessas reconfigurações, as negatividades fazem parte e se tornam agentes de transformação, em que a repetição, o esquecimento, o erro, o excesso, a imaturidade, a rejeição, a perversidade, a irregularidade, a desorientação e o desvio animam as temporalidades queer.

¹⁹ Halberstam e outros autores chamam de homonormatividade este crescente posicionamento de sujeitos LGBTQIAPN+ por uma vida normativa, desejando o matrimônio, a criação de filhos, o acúmulo de bens e a longevidade em família.

3 – AUTOBIOGRAFIAS *QUEER* NO CINEMA

Neste capítulo, exploraremos o ato autobiográfico no cinema, partindo de uma investigação sobre os aspectos políticos e éticos envolvidos nos relatos de si queer, para, em seguida, analisarmos de que forma a linguagem audiovisual pode ser uma ferramenta neste sentido.

Antes disto, no entanto, gostaria de defender, brevemente, o uso do termo autobiografia nesta pesquisa. Como veremos, outros termos referentes a processos de falar sobre si aparecerão no texto, como “escritas de si”, “relatos de si” e “escrivência”. Cada um deles tem suas particularidades conceituais e faremos uso destas particularidades quando nos interessar e auxiliar no percurso. Uso, porém, o termo autobiografia pelo seu caráter aglutinador e pela capacidade do termo de se adaptar aos novos tempos, abrigando as diferentes formas que surgem do relatar-se.

Leonor Arfuch (2010) frisa que não é possível pensar características específicas deste gênero ou sua “forma pura”, uma vez que a biografia é terreno de bastante hibridização e heterogeneidade de estilos (ARFUCH, 2010, p. 66). A partir disso, ela lista alguns formatos atuais do espaço biográfico, como: as biografias; autobiografias; memórias; testemunhos; histórias de vida; diários íntimos; correspondências; cadernos de notas; rascunhos; lembranças de infância; romances, filmes, vídeo e teatro autobiográficos; reality painting; os inúmeros registros biográficos da entrevista midiática, conversas, retratos, perfis, anedotários, indiscrições, confissões próprias e alheias, velhas e novas variantes do show (talk show, reality show), a videopolítica, os relatos de vida das ciências sociais e as novas ênfases da pesquisa e da escrita acadêmicas (ARFUCH, 2010, p. 60). Há, ainda, neste emaranhado, as chamadas autoficções, em que autores desmancham ainda mais a fronteira entre realidade e ficção, fantasiando e fabulando sobre experiências vividas por eles. Segundo Eliane Vasconcelos Diógenes (2017), este tipo de escrita da autoficção estabelece uma encruzilhada, “trata-se de uma criação textual híbrida, que se coloca na fronteira entre texto autobiográfico e literário” (DIÓGENES, 2017, p. 131). Este tipo de relato da autoficção, por exemplo, muito nos interessa, uma vez que parte dos filmes do corpus desta pesquisa valem-se da ficção para dar a ver camadas das experiências pessoais vividas, seja ficcionado todo ou partes do relato audiovisual.

Ciente da impossibilidade de uma definição total e permanente acerca da autobiografia, Arfuch propõe com o termo “espaço autobiográfico” abarcar a heterogeneidade das manifestações de si nas diversas mídias. Mais do que tentar decifrar as

diferenças entre estas manifestações (autobiografia, romance autobiográfico, autoficção, por exemplo), o leitor (e, no nosso caso, espectador) poderia ter mais liberdade de passear por estas diferentes manifestações, sem a rigidez de um pacto autobiográfico²⁰ (ARFUCH, 2010, p. 56). Percebe-se, então, que para além de uma hibridização de gêneros, há também a hibridização de formatos, permitindo que no espaço autobiográfico sejam bem vindas bastantes experimentações - o que não combina com o rigor de uma definição estruturante.

Particularmente, gosto de pensar sobre a autobiografia desta forma, até porque, como veremos, os filmes que compõem nosso corpus são bastante diferentes entre si (seja em narrativa, linguagem ou estética), se aproximando mais ou menos de “fatos comprováveis”.

3.1 - O relato de si *queer* como um ato político

“Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. [...] Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. [...] Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever.” (ANZALDÚA, 2000, p. 229-236)

Inspiro-me no trecho de Gloria Anzaldúa para refletir sobre como o relato de si pode, muitas vezes, ser considerado um ato de coragem, principalmente quando este relato parte das vivências subalternizadas. É comum que o relato destas vivências venha, justamente, para

²⁰ Segundo Philippe Lejeune (1991), diante de uma obra autobiográfica, o leitor participaria do chamado “pacto autobiográfico”. Para ele, neste pacto, ocorre o que seria “o compromisso de dizer a verdade sobre si. É um ato real, que implica a possibilidade de verificação, e que compromete de fato, socialmente e juridicamente, podendo, às vezes, até chegar ao tribunal” (Noronha, 2002, p. 23). Ou seja, no pacto autobiográfico, o leitor confia na veracidade dos fatos e relatos narrados, dá-lhes valor de real e se deixa relacionar com o apresentado. Este relacionamento se daria por meio de “reconhecimento, aprovação, amor. E, ao mesmo tempo, sugere ou propõe algo mais embaraçoso ainda: a reciprocidade” (Noronha, 2002, p. 23). Diante do pacto autobiográfico, o leitor não precisaria tentar achar correspondências de quem é quem, mas relacionar-se com um certo grau de certeza de que o personagem corresponde ao autor e ao narrador e que os eventos narrados de fato aconteceram àquele enunciator.

questionar normas, instituições e a violência social e governamental em relação aos corpos com experiências de dissidência. Como veremos, o relato queer pode, por um lado, tanto denunciar situações de trauma, preconceito e violência quanto homenagear a beleza de amores entre corpos e sexualidades não-normativos e seus modos de vida. Este tipo de relato tem o aspecto de tomada da palavra, de requerer e exigir a possibilidade de testemunhar e ser ouvido. Se por um lado é possível perceber o aumento da circulação dos relatos queer nas diferentes mídias, é importante lembrar que há ainda países em que a homossexualidade é um crime e, mesmo em países onde não seja, não significa o fim da violência contra esses corpos. Um exemplo disso é o Brasil que, durante o governo do ex-presidente Jair Bolsonaro, viu o fim de diversas políticas públicas de incentivo à diversidade (como editais da Ancine com foco em narrativas LGBTQIAPN+), demonstrando um esforço de silenciamento desta comunidade pela própria máquina pública, além da intensificação de falas e atos homofóbicos por políticos e por um setor conservador da sociedade. A título de exemplo, no ano de 2021, no Brasil matou-se 70% de todes transsexuais assassinadas na América Latina. Além disso, em 2022, houve no país um aumento de 53% de registros de casos de homofobia e racismo. Ainda que possa soar óbvio para muitos, é preciso sempre ratificar a incessante e importante luta da comunidade LGBTQIAPN+ contra a normatividade imposta e a denúncia de agressões e esgarçamento de direitos, muitas vezes utilizando seus próprios corpos e trajetórias como forma de criar empatia e escuta.

Um interessante conceito em relação a isto seria o que Foucault resgata dos antigos gregos: a “parresia”. Nos relatos de si²¹, ela corresponderia ao perigo de dizer a verdade; “(...) o risco de ferir o outro, de irritá-lo, de deixá-lo com raiva e de suscitar de sua parte algumas condutas que podem ir até à extrema violência” (FOUCAULT, 2011, p. 12). Os aspectos políticos dos relatos queer estariam, por exemplo, nos questionamentos da normatividade e na exaltação dessas vivências dissidentes, o que muitas vezes causa a ira do setor conservador da sociedade. Só a título de exemplo, lembro de um episódio ocorrido aqui em Belo Horizonte em 2019, quando liderada pela Igreja Católica e figuras de direita, uma petição levou ao cancelamento da peça “Coroação da Nossa Senhora das Travestis”, que seria encenada na Virada Cultural de Belo Horizonte, por parte da prefeitura da cidade. Esta situação retrata, entre muitas, a reação preconceituosa e violenta contra relatos queer como uma ainda recorrente realidade brasileira, sendo a arte queer uma expressão de forte perseguição

²¹ Para Michel Foucault (1984), a escrita de si viria como uma forma de pensar novos modos de existência que proponha outras relações de si para si e de si para os outros, até como forma de resistência às tecnologias de controle. Esta experiência de autoconstituição da subjetividade permitiria criação de autonomia e de cuidado de si, podendo “ser outro do que se é” (Rago, 2013, p. 52).

política. Se por um lado, a falta de políticas públicas de incentivo à diversidade e a crescente homofobia por parte da sociedade tendem a aumentar o silenciamento destas vozes, é também justamente por estas vozes e relatos que se denuncia este mesmo silenciamento e luta-se contra o apagamento dessas histórias. Mesmo que ainda silenciadas, as vozes queer encontram brechas para se manifestarem e relatarem a si mesmas. Nessas situações, longe de serem narcisísticos, esses atos tornam-se atos políticos: fala-se porque muitos outros não podem ou não têm espaço para falar. Portanto, uma voz que denuncia a homofobia ou expressa a beleza dos amores homossexuais e transsexuais, por exemplo, apesar de tomar a forma de uma vivência pessoal, é também coletiva, pelo menos enquanto tantas vozes ainda não são ouvidas. Como bem sinaliza Leonor Arfuch, “(...) o desafio é justamente achar uma voz autobiográfica em seus acentos coletivos - que possa dar sentido a um mito de origem, a uma genealogia, a um devir - e defender, portanto, alguma condição de existência” (ARFUCH, 2010, p. 101). Em *Línguas Desatadas* (1989), um dos filmes do nosso corpus, esses acentos coletivos são bastante notáveis: Marlon Riggs, ao falar sobre sua experiência como um homem gay negro, busca sensibilizar o espectador sobre os preconceitos vividos por esses corpos, assim como tenta enaltecer outros gays negros com frases afirmativas, como “Homens negros se amando é uma revolução!”.

Relatar-se como um ato político pode ser percebido em diferentes momentos e geografias, como em relação ao holocausto, amplamente estudado por Hannah Arendt, e também nas ditaduras da América Latina, em Margareth Rago (2013), por exemplo, analisa o impacto dos relatos feministas na ditadura militar brasileira. Estes tipos de testemunho permitiram dar a ver os horrores da violência política escondidos nos campos de concentração (no Holocausto) e em prisões e porões (nas ditaduras), além de terem um forte cunho ético - o de falar por quem já não mais está ali. Foram, ainda, essenciais para identificar e punir muitos dos responsáveis pelas atrocidades narradas.

Em relação ao relato pessoal queer - ainda que considerando que cada corpo vive suas experiências de forma única - é importante sublinhar os ecos que uma experiência pessoal desperta em tantas outras. Um relato pessoal queer, por exemplo, pode dar a ver questões sociais que devem ser repensados e problematizados, como a invisibilidade dessas histórias, a normatização da cis-heterormatividade, a diferenciação dos locais onde se pode performar a dissidência sexual e de gênero e a naturalização de certas violações ou silenciamentos dentro de instituições como a escola e a família (POLIZEI, 2020, p. 352). Estas narrativas pessoais podem ser consideradas pequenos pedaços da história que questionam normas, tradições e culturas que normalizam censurar e silenciar certas vivências. A intenção deste subcapítulo,

por tanto, é perceber a narrativa LGBTQIAPN+ quando um gesto político, ético e estético; uma forma de “recuperar memórias, trajetórias, condições, vidas e experiências que são sistematicamente postos à margem, quando não intencionalmente destruídos, apagados” (FERREIRA, 2006; 2011; 2016 apud Oliveira; Amado, 2020, p. 305).

Ao escolher nos narrar, propomos a nós mesmos uma organização dos eventos de nossas vidas em uma linha temporal, em oposição a um caos sem sentido que se presumiria de todos os acontecimentos que nos cercam e que não cessam de acontecer. É por meio da narrativa que somos capazes de criar uma ordem, uma sucessão de momentos que se conectam sob uma lógica de encadeamentos, dando sentido ao que vivemos e nos permitindo vislumbrar, no presente, o futuro que desejamos, sempre a partir desse passado não falso, mas construído. Sem essas narrativas, corre-se o risco de aceitar o caos da vida, admitir-se a falta de sentido dos eventos e perder o interesse pelo futuro. Para Leonor Arfuch, há em torno da narrativa de uma vida a pergunta “quem sou?”, pergunta que está sempre relacionada a um vazio constitutivo do ser, já que nenhuma história “poderá aspirar a maior “representatividade” (...) nenhuma identificação, por mais intensa que seja, poderá operar como elo final dessa cadeia” (ARFUCH, p. 79-80). São histórias nunca acabadas e provisórias de vidas, a percepção de si que mais faz sentido naquele instante, mas passíveis de reconfigurações a qualquer momento. Em “Minha Vida Daria um Romance”, de Maria Rita Kehl (1998), a autora reflete sobre estas narrativas que se permitem ilusionar uma totalidade da vida, em que o sujeito se convence de que há uma construção possível do “eu” (mito do “eu”) e põe-se, então, a organizar os acontecimentos vividos sob esta crença de que há uma coesão e costura entre eles. Para a autora, fabular-se assim é uma maneira de se proteger e evitar entender a vida como um terreno desordenado e sem qualquer lógica. Segundo Arfuch, a própria noção de “uma vida” se estabelece nesses processos de narração de si. Kehl (2001) comenta que há outra forma de narrar nas autobiografias, que é aquela que admite a impossibilidade de sustentação de um eu permanente e coeso, ou seja, entende-o como uma construção psíquica. Por isso, estruturam-se narrativas fragmentárias, incertas, errantes, dotadas de lacunas e incertezas. No cinema, é possível perceber os dois tipos de narrativa, mas, como veremos, a segunda é mais comum no cinema queer, justamente por apontar o aspecto também fragmentário e dissidente dessas vivências.

É na junção desses “cacos narrativos” (POLIZEL, 2020), que o relato queer permite a afirmação de um lugar no mundo; é quando essas pessoas colocam suas experiências no espaço de discussão social, resistindo ao silenciamento imposto por instituições e lutam contra os poderes que controlam suas expressividades. Segundo Igor Ribeiro, “O apagamento

das vivências, individuais e coletivas, é uma atrocidade que alija tanto pessoas como comunidades da percepção de que gozam de atributos e direitos” em que, ao contar nossas histórias, socialmente diminuídas e não consideradas, atuamos contra o esquecimento de tantas outras similares, para que “(...) possam iluminar outras caminhadas e ressignificar muitos sentidos” (RIBEIRO, 2020, p. 249). Possivelmente, por esta via de narração lacunar, feita por cacos e fragmentos - e não pelo intuito de se buscar a totalidade coesa de uma vida - que os acentos coletivos nas narrativas queer podem se fazer mais notáveis e desempenharem papel mais potente. Ao não almejar a exatidão de um passado, possibilita-se iluminar fragmentos de vidas de outros; faz-se entoar em outros corpos, que “entrecruzam-se, mesclam-se e tornam-se coletivas em função de determinado movimento histórico” (RAGO, 2013, p. 59).

Segundo Marcelo Ferreira, esses fragmentos narrativos queer revelam processos históricos, dão a ver nuances do poder das instituições que regulam e invalidam experiências de identidade sexual e de gênero. Assim, essas narrativas “remetem a parte da história do dispositivo de sexualidade, mas fundamentalmente, aos esforços individuais e coletivos para não se sucumbir às normas, mas confrontar-se a elas, e, apesar delas, a partir delas, constituir micropolíticas de subjetivação” (FERREIRA, 2016, p. 109). Nesse sentido, o queer usa seu próprio corpo e aquilo que experienciou como alicerce para combater esses regimes de verdade silenciadores, permitindo pontes de contato com outros corpos, construindo comunidades pela semelhança, ainda que a partir da individualidade de cada um. Como conclui Ferreira, essas narrativas, portanto, não se preocupam tanto em informar sobre o vivido, “mas como aquilo incide sobre o vivível, remexendo em certezas e convicções e indicando, provisoriamente, os confrontos que se dão para a elaboração ética de si mesmo” (FERREIRA, 2016, p. 113).

Vamos vendo que um importante aspecto político dos relatos de si queer é, justamente, esses acentos coletivos, ou seja, como podem incrustar-se a outras vivências e auxiliar na criação de senso de comunidade e na definição de lutas coletivas. Neste sentido, um interessante conceito para pensar este aspecto é o de *escrevivência*, de Conceição Evaristo. Pensado pela autora para referir-se ao papel da mulher negra contadora de histórias que, inicialmente com seus relatos, procurava desmanchar as imagens cristalizadas racistas e menosprezadas em relação a estes corpos e seus passados por uma cultura escravocrata, Evaristo busca valorizar o agora ganho da escrita por essas mulheres, que antes lhes era negada. A autora frisa como que, a partir de experiências pessoais, mas vividas por um corpo afro-brasileiro, é possível abarcar tantas outras experiências e versar, por exemplo, sobre a

condição de negritude no país. Segunda ela, “ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade” (EVARISTO, 2020, p. 35). Há, portanto, na escrevivência o intuito de, por meio da escrita, possibilitar uma autoinscrição de si e de um coletivo no mundo, assim como a lida por futuros melhores para si e para os demais semelhantes. Proponho que nos inspiremos pelo conceito de Evaristo para também pensar as escritas de si queer, respeitando os possíveis deslocamentos e cientes das especificidades do termo em relação à questão racial, mas usando como guia o seu cerne, que é politicamente falar de si também de forma plural, em contextos de comunidades marginalizadas. Veremos, principalmente no capítulo das análises, como as sequências e aspectos filmicos escolhidos por mim no corpus selecionado dizem dessas interpelações e cruzamentos do que é pessoal dos realizadores com o que é pessoal meu, mas, exatamente por se entrelaçarem, revelarem aspectos coletivos.

O próprio conceito queer carrega consigo a noção de comunidade, uma aliança com o outro que viveu e vive situações semelhantes à minha em relação a um desvio de normas. A partir de Butler, Adriana Azevedo (2016) comenta que a categoria queer está intrinsecamente entrelaçada à ideia de uma resistência, uma vez que diz de experiências dissidentes. O queer coopera com o outro e forma aliança justamente para questionar a norma e não por uma questão de identidade - a categoria queer abarca (e deve abarcar) muitas particularidades; os diversos corpos que carregam consigo a ideia de “falha” em relação à normatividade e às regras heteronormativas (podendo ser, inclusive, punidos por estas falhas, com a exclusão, expulsão de casa, bullying, perda de emprego etc). A aliança se dá apesar destas diferenças, se dá por uma “conexão erótica e política na afirmação da diferença” (AZEVEDO, 2016, p. 115). Acredito que é, por isso, que os relatos de si queer trazem perceptíveis aspectos coletivos e podem se relacionar ao conceito de escrevivência, pois o falar de si enquanto um corpo queer é uma forma de questionar e enfrentar a norma e, em certa medida, um convite para que outros façam o mesmo. “Há uma esperança vital, uma vontade de potência, que dá à falha queer seu caráter mais produtivo, criativo, mesmo ela produzindo uma ferida. Essa ferida é uma abertura que é ao mesmo tempo dor e possibilidade. Possibilidade de algo novo, de um porvir” (AZEVEDO, 2016, p. 34). O fracasso torna-se potência quando se afirma como uma recusa queer às forças normativas e disciplinadoras. Como afirma Foucault (1996), o corpo indisciplinado e desviante é desconsiderado pela norma, e todo o seu discurso e identidade é também desconsiderado. Portanto, está também aí a coragem em falar de si como queer: é fazer-se ser ouvido, mesmo quando as forças disciplinares dizem que não

querem nos ouvir, mesmo que em situação de vulnerabilidade. Ser ouvido ainda que em comunidade, pelo outro que também se sente sem voz: “Estar entre os espaços da escrita e da leitura, como refletimos em outros momentos desta trajetória são formas de visibilizar, de problematizar e de atuar na transformação de sentidos e de experiências acerca dos outros e de nós” (TAKARA, 2017, p. 241).

Judith Butler (2011) reflete sobre a precariedade de certas vidas, entendendo que somos seres discursivos e, portanto, a situação de precariedade ocorre quando o discurso não nos contempla. As vidas precárias seriam aquelas, então, que seriam consideradas dispensáveis. Para Azevedo, a situação de precariedade atravessa todos os corpos queer que, desviantes e vulnerabilizados, são menosprezados. Para ela, o gesto queer (inclusive aqui, o relato de si) é uma forma de resistência ao poder que viola direitos e desejos, uma maneira de encontrar ânimo mesmo na precariedade. O senso de comunidade exercido por esses gestos é uma forma de buscar fora da norma conceitos como afeto e empatia; um retorno à dignidade (AZEVEDO, 2016, p. 112). Ainda, segundo a autora, o cuidado de si, especificamente via rememoração do passado, é uma das formas de causar fissuras no presente e abrir possibilidade para pensar futuros melhores: “O cuidado de si pode ser extremamente útil para tratarmos das questões da precariedade e vulnerabilidade de populações marginalizadas através de um resgate crítico da ética do “cuida-te de si mesmo”. ” (AZEVEDO, 2016, p. 114).

Enveredando-nos neste caminho da importância de provocar fendas no presente e, a partir disso, configurar futuros possíveis, acredito essencial pensarmos também o relato de si queer como um potencial vislumbamento de formas de viver para além da normatividade; desvios que possam nos inspirar a pensar outras maneiras de existir e de experienciar desejos e afetos de forma liberta e aberta. Outras formas de encarar o tempo.

Azevedo nos lembra este aspecto da coletividade do termo *queer* e se questiona se as narrativas desses corpos não poderiam ser uma via de cura para a sociedade contemporânea, “com suas alternativas de vida, com o seu “viver junto” singular e político” (AZEVEDO, 2016, p. 117). Ao longo de sua tese, Azevedo (2016) mostrará como a categoria queer e suas narrativas nos ajudam a tensionar o que entendemos de família, de casa e mesmo de progresso pessoal, dando-nos pistas de formas de vida fora da heteronormatividade e da crononormatividade - a família pode ser composta por amigos, a casa se tornar um espaço de experimentação de desejos e prazeres, o progresso pessoal não significar casamento e reprodução, por exemplo. Neste sentido, a autora reforça como que nesses relatos de si queer, compartilhar o comum, por si só, já é um gesto político: ele pode revelar as resistências no

cotidiano, seja por ressignificação de espaços e instituições ou pela constituição de formas de vida distintas, com outras formas de amar e viver em comunidade. Segundo ela, “o corpo vulnerável precisa de uma rede de apoio. Ao criar tal rede, esse corpo demonstra que é possível resistir através de formas alternativas de organização” (AZEVEDO, 2016, p. 89). Para mim, acho especialmente interessante pensar o cinema queer como um catalisador importante na criação dessas redes: uma história que se dá na tela pode criar interpelações para diversas outras pessoas queer, ajudando, por exemplo, a afrouxar a sensação de solidão e inadequação.

Neste sentido, Azevedo compartilha sua experiência em relação à investigação do filme *The Watermelon Woman*²² (1997), de Cheryl Dunye. A autora comenta, por exemplo, sobre a rede de apoio estabelecida por Cheryl Dunye na realização do filme, chamando amigos e familiares para auxiliá-la na produção do longa, como também sobre a relação dos espectadores (principalmente, lésbicas) com a narrativa, que até hoje adquirem o livro *The Fae Richards Photo Archive* (1996), de Zoe Leonard e Cheryl Dunye, que compila oitenta e duas imagens da história de vida de uma pessoa imaginária, uma atriz lésbica negra e cantora de blues chamada Fae Richards, objeto de pesquisa de Dunye no falso documentário. Um outro exemplo similar são as belas cartas trocadas entre Dieison Marconi e Fábio Ramalho no artigo “Carta de uma criança queer para outra criança queer: percursos espectatoriais desviantes na infância” (2020). Os autores compartilham um com o outro a solidão de uma infância como garotos gays em cidades do interior do Brasil, em que ressignificavam, a partir de um olhar e imaginação queer, certos produtos midiáticos e audiovisuais, criando desvios em narrativas normativas. Ramalho, conta, por exemplo, sua relação de espectadorialidade com a novela *Que Rei Sou Eu* (1989) que, para além de uma certa obsessão com as protagonistas femininas, havia um encanto por suas vestimentas e perucas de época tão exageradas. Os autores refletem nesse artigo como que a relação queer com estas imagens vai além de um desejo de possuí-las, mas também um desejo de apropriação, de tomá-las para si de forma desviante. Porém, o que mais me interessa aqui é perceber a emoção dos autores ao se reconhecerem um na carta do outro, notando que mesmo na solidão gay de crianças do interior, tinham pensamentos e ações muito similares, usando a imaginação queer para ressignificar o mundo de seus entornos. Como vimos, esta sensação de solidão é muito

²² O filme, escrito, dirigido e atuado por Cheryl Dunye, acompanha a personagem Cheryl, uma mulher lésbica, em busca de uma atriz negra da Filadélfia, que apareceu em filmes na década de 30 e ficou conhecida como a Mulher Melancia. Cheryl se autoficciona no filme, assim como fábula livremente sobre a possível vida da Mulher Melancia, propondo falsas descobertas de sua vida pessoal, como, por exemplo, sua também possível lesbiandade.

comum nas vivências queer, principalmente nos momentos anteriores a uma auto-aceitação, de forma que os relatos de si queer são essenciais para se estabelecer conexões e alianças entre corpos silenciados e desconsiderados pela heteronormatividade. Isto me faz pensar no papel de filmes autobiográficos queer como um elo entre essas solidões e, a partir disso, um incentivador de pactos na comunidade por projetos de vida.

Estas alianças e pactos dentro da comunidade devem, claro, considerar as diferenças e celebrá-las, sem o intuito de encontrar nas histórias uma unidade, mas sim estas interpelações e pontos de contato na multiplicidade de vivências. Para Marconi e Ramalho, esta é umas das maiores potências da comunidade queer: “Continuo acreditando que esse é um dos melhores operadores políticos que as multidões LGBTQ podem acionar: o senso ampliado de coexistência, capaz de traçar grandes linhas que nos conectam ao longo do tempo e do espaço” (MARCONI; RAMALHO, 2020, p. 166).

Os dois autores, ao trocarem lembranças de suas infâncias, também nos fazem pensar como a criança queer pode sofrer ao não ser amparada ou ser constantemente silenciada, seja na família ou na escola. Para os autores, comparar as duas cartas escritas confirma, inclusive, um pensamento comum dessas crianças: “quantas vezes não devemos ter intuído, sem talvez sequer formular conscientemente, que em lugares outros deve haver alguém como nós? (...) em algum lugar deve haver outras crianças com quem (con)viver” (MARCONI; RAMALHO, 2020, p. 166). Estes relatos de si, acredito eu, também carregam uma potencialidade política ao questionarem pedagogias escolares e familiares repressoras e violentadoras, podendo acender alertas em pais, educadores e nas próprias crianças. Takara (2020) comenta que a educação escolar marca, o tempo todo, o corpo LGBTQIAPN+ como diferente, regulando suas práticas “de forma humilhante e vexatória” (TAKARA, 2020, p. 244), o que comprometeria o pleno desenvolvimento da pessoas, garantido por Constituição.

Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Queer, Intersexos e Assexuais não tem garantido o pleno desenvolvimento da pessoa porque suas dimensões afetivas e sexuais são silenciadas, desprezadas, menosprezadas, desrespeitadas, violadas, atacadas e as tornam alvos de agressão explícita e direta. Assim, cabe às pessoas que não tem seus direitos garantidos, criar brechas, pensar estratégias, silenciar e sentir dor, mas também buscar outras formas de realização porque os sistemas que deveriam proteger e garantir o desenvolvimento das crianças são nocivos e perigosos para elas. (TAKARA, 2020, p. 244)

Paul Preciado, em seu célebre texto, questiona desde o título “Quem defende a criança queer?” (2013), nos fazendo refletir, assim como em Takara, sobre quem protege essas crianças LGBTQIAPN+ quando o próprio sistema as ataca, as silencia e as menospreza. Se

elas não podem contar com seus pais, com seus amigos, com seus educadores e, em alguma instância, nem com o próprio governo, muitas delas acreditam que o que lhes resta é a mudez e a solidão, buscando na imaginação queer outros mundos onde habitar em paz. O que essas leituras me fazem pensar (e o meu próprio percurso com esta pesquisa) é que quem defende a criança queer é, via de regra, outra criança queer. Em especial, a criança queer que ainda habita os adultos, que, em atos autobiográficos, podem ter a coragem e o desejo para falarem de si, para denunciarem o que lhes ocorreu como algo que não pode e nem deve ser repetido com outras crianças e adolescentes, como quem deseja que suas experiências passadas sirvam de aprendizado para tratarmos nossas crianças com o respeito e a liberdade que merecem. Como veremos à frente, Terence Davies, em *The Terence Davies Trilogy*, faz este movimento: ao reencenar momentos da sua vida desde a infância até a vida adulta, Terence revela os processos de silenciamento que viveu na escola (seja pelo bullying de outros colegas de classe ou pela educação perversa das freiras), na família (principalmente na figura violenta do pai) e na Igreja (na figura do padre que abomina as experiências homossexuais). A forma como estas experiências do diretor ressoa em mim, por exemplo, e me fazem lembrar as minhas próprias, revelam a importância deste tipo de escrita de si como um vetor de criação de senso de comunidade e operador de mudanças, até mesmo como um acendimento político em mim (e possivelmente, em outros) para também me revoltar com o sistema heteronormativo e desejar lutar pelo seu constante questionamento. Como bem pontua Ribeiro, “A tomada de consciência é fulcral para que haja uma minoração dos casos de violência simbólica, psicológica e/ou material que os indivíduos de nossa comunidade são vítimas, especialmente os casos de abuso infanto-juvenil” (RIBEIRO, 2020, p. 265).

Há, portanto, um aspecto de coragem em muitos desses relatos, que fazem do trauma um gesto de criação, refazendo as noções de família, casa, de tempo e de formas de vida para além da heteronormativa - “os artistas queers afetam o presente, dando às vidas minoritárias a possibilidade de terem referências múltiplas para além dos modos de existir normativos” (AZEVEDO, 2016, p. 141). A autora ainda lembra que este estar junto em comunidade do termo queer permite a criação de uma rede que é política, uma vez que são estas alianças e cooperações que tornam as vivências dos corpos vulnerabilizados mais decentes e visíveis (AZEVEDO, 2016, p. 141-142). Como bem conclui ela em outro texto (junto à Assunção e Ribeiro), “Nossas vidas resistem e insistem mesmo diante do fato traumático, e reelaboram, curam e curam novamente, em feitiços e elaborações poéticas” (AZEVEDO; ASSUNÇÃO; RIBEIRO, 2020, p. 55).

Munidos dessas reflexões e cientes dos aspectos políticos do relato de si queer, podendo não ser só uma forma de construir um passado pessoal viável e futuros possíveis, mas também estratégias para fortalecer a “multidão queer” por meio de reparações e tomada de consciência, convido-os para pensarmos a partir de agora o ato autobiográfico no cinema, especificamente.

3.2 - Autobiografias fílmicas

Como vimos no capítulo anterior, o corpo *queer* é percebido e percebe-se como uma falha em relação à heteronormatividade. No entanto, aponta Azevedo, Assunção e Ribeiro, é esta falha a potência criativa desses corpos, que podem utilizá-la para criar novos discursos e narrativas; esteticamente dar a ver novas formas de vida. Para que esses novos mundos possam ser vislumbrados, é preciso fabular e imaginar, costurando passado, presente e futuro, o vivido com o porvir, em uma liberdade criativa que questiona a norma (AZEVEDO; ASSUNÇÃO; RIBEIRO, 2020, p. 51). Especificamente, analisaremos aqui como pode se dar a escrita de si queer no cinema, nos perguntando, primeiramente, como se dá este tipo de relato no audiovisual para, então, debruçarmos em algumas questões importantes sobre o fazer cinema de si enquanto um corpo queer.

Quando pensamos a autobiografia, boa parte dos conceitos e autores que a discutem fizeram suas investigações sobre o ato autobiográfico tendo, principalmente, a literatura como referência. No entanto, muito do que se pesquisa sobre a literatura não pode ser simplesmente realocado para o cinema, sem levar em consideração as especificidades de cada meio. Como aponta Lejeune, há uma atual corrente de pensamento que crê que “(...) talvez o cinema autobiográfico não seja possível em teoria, mas, na prática, ele existe! Mesmo que raramente, e confidencialmente. Mesmo que seja de outra forma.” (LEJEUNE, 2008, p. 226). Interessa-me, portanto, contribuir para uma reflexão mais aprofundada sobre o espaço autobiográfico no cinema, investigando como poderia ser este “de outra forma”, apontado por Lejeune. O cinema apresenta ferramentas e métodos distintos aos da literatura e, portanto, é natural que as escritas de si se apresentem sob novos formatos.

Roberta Veiga, Carla Italiano e Ilana Feldman (2017) questionam como é possível pensarmos a autobiografia no cinema uma vez que fatores como a exterioridade e a alteridade lhe são caras, afinal, as imagens capturadas pelos realizadores estariam “fora” deste sujeito. No entanto, também comentam como a autobiografia no cinema poderia por fim em uma antiga discussão na literatura: com a câmera, o sujeito passa a poder virá-la para si mesmo e

se filmar falando, comprovando a coincidência entre autor, narrador e personagem; coincidência importante no chamado pacto autobiográfico de Lejeune (VEIGA; ITALIANO, FELDMAN, 2017, p. 11). O fato do realizador poder se colocar na imagem suspenderia por parte do espectador a desconfiança no relato, afinal, ele está ali! A imagem, diferente do relato escrito ou falado, tem o estatuto de uma prova documental e a vida, com o audiovisual, pode ser registrada diretamente. Ora, isso nos faria acreditar que o cinema seria capaz de atos autobiográficos mais “confiáveis” do que os da literatura, o que não seria uma verdade. Mais do que imagens de uma câmera de vigilância que buscam registrar para confirmar, o cinema autobiográfico é uma construção de si que se faz, especialmente, na montagem, suturando pequenos fragmentos do vivido para uma identidade momentânea e parcial. Por exemplo, em *Blue*, a montagem apresenta sons diversos unidos a uma tela azul. Esses sons, poéticos e referentes a diferentes temporalidades, nos apresentam a intensa mente de Derek Jarman na sua lida com a AIDS. Apesar de toda a vida e obra do diretor, o filme acaba por nos dar esse recorte de seus últimos momentos antes de morrer, o que acaba por torná-lo uma obra política: ao ser lançado em 1993, quando ainda se sabia tão pouco sobre o HIV e a comunidade LGBT+ sofria inúmeros preconceitos em relação ao vírus, este tipo de construção de si filmica joga luz sobre a urgência da situação por meio da empatia com o sofrimento do realizador. Aquela identidade que se apresenta na tela é situacional e atualizada na pós-produção. Diante de uma realidade em que o íntimo é tão explorado e vendido, o cinema autobiográfico poderia “(...) vir a problematizar e fazer pensar em que medida o pessoal é político, a experiência de si coletiva, a inscrição do eu histórica” (VEIGA, ITALIANO, FELDMAN, 2017, p. 12).

Paola Lagos Labbé (2017) nos lembra que este movimento de virar a câmera para si e se filmar ou filmar o próprio entorno aparece desde os primeiros experimentos cinematográficos, como é o caso de *O Almoço do Bebê* (Louis e Auguste Lumière, 1895), em que o próprio Auguste Lumière aparece em cena alimentando seu filho; *Um Homem com uma Câmera* (Dziga Vertov, 1929), em que Vertov usa a câmera como extensão de seu olhar; e os autorretratos de Man Ray (LABBÉ, 2017, p. 229-230). No entanto, ao longo das próximas décadas, esses tipos de filmes foram nomeados das mais variadas formas, como filme pessoal, subjetivo, em primeira pessoa, filme de família, autorretratos, entre outros. Há, porém, um certo consenso de que o termo autobiografia tenha sido discutido de forma mais formal no cinema em 1973, por meio da “Buffalo Conference on Autobiography in the Independent American Cinema”, que ocorreu a State University of New York, na cidade de Buffalo, durante quatro dias e reuniu pensadores/realizadores como Jonas Mekas, Stan

Brakhage, Hollis Frampton, Andrew Noren, Ed Emshwiller, Bruce Baillie, Scott Bartlett, Michael Stewart, Will Hindle, Ed Pincus e Robert Frank (ANDRADE, 2017, p. 85). Patrícia Mourão de Andrade frisa que esta conferência é um marco temporal em relação à discussão da autobiografia no cinema e não significa a inauguração de um gênero. Além dos exemplos já citados por Labbé (2017), Andrade também lembra do curta-metragem *Tramas do Entardecer* (Maya Deren, 1943) de forte caráter autobiográfico, e os primeiros filmes de Stan Brakhage e também de Jerome Hill. O que então apontaria para a necessidade desse grupo de cineastas em 1973 discutirem o cinema pessoal a partir do termo autobiografia?

Andrade comenta que o cinema pessoal norte-americano era chamado, até então, ou de psicodrama ou cinema transe, em que um realizador representava dilemas e questões interiores; cinema lírico, em que o sujeito filmava seu entorno de forma poética; ou filme de família, cuja família do realizador aparecia em cena em suas atividades cotidianas. A autora destaca Maya Deren no cinema de psicodrama, Brakhage no cinema lírico e Taylor Mead no filme de família, apesar de que a fronteira entre os três gêneros seja, em muitos momentos, difícil de delimitar. Para ela, é a partir da década de 60 que se começa a falar em cinema autobiográfico nos EUA, quando a divisão entre cinema comercial e experimental se dilui e quando “os filmes de família não são mais um modelo ou uma prática desejada, eles contêm uma memória, são o arquivo mnemônico dos que passaram a vida a filmar” (ANDRADE, 2017, p. 93). Esta faceta do filme de família é essencial, segundo Andrade, já que para ela um filme autobiográfico só o é se há uma história, em que “o filme de família, primeiro como modelo, depois como poética, gera os documentos necessários a essa história” (ANDRADE, 2017, p. 93). Andrade acredita que a partir da década de 60, os cineastas demonstram mais interesse por representar a passagem do tempo ou, pelo menos, maiores blocos de tempo de suas vidas e seus entornos. Ao se darem conta desse desejo de contar uma história (e, portanto, tecer narrativas pessoais), poderíamos passar a falar sobre filmes autobiográficos. Além do uso do arquivo e de documentos para dar conta dessas histórias (incluindo fotografias, anotações, pedaços de outros materiais audiovisuais), a autora frisa o papel do som nessa virada, especialmente da narração em voice-over e sua capacidade de comentar as imagens e sons. Se no cinema lírico a falta de narração dava a sensação de um “eterno presente”, agora o voice-over “surge como um ponto de contato e separação entre o dentro da imagem e seu fora, o presente (da narração) e o passado (contido na imagem), aquele que narra e o que é narrado” (ANDRADE, 2017, p. 95)”. Unido a isso, também aponta mais duas características marcantes nessa virada apontada por ela: o pôr-se em cena por parte do realizador e as diferentes temporalidades dentro do mesmo filmes, especialmente quando os

realizadores comentam e compartilham o processo de montagem do filme (como em Jonas Mekas). Voltaremos nesses aspectos que, acredito eu, são essenciais para demarcar diferenças na autobiografia fílmica e na literária.

Diógenes, a partir de Bill Nichols, aponta que nas décadas de 80 e 90 há uma tendência (também observada no cinema brasileiro) de documentários performáticos. A subjetividade e as emoções dos realizadores presentificam-se na tela em experimentações poéticas via imagens e sons, com uma estrutura narrativa menos convencional, onde diferentes gêneros se misturam: diário, carta, ensaio, entre outros (DIÓGENES, p. 43-44). *Línguas Desatadas* (1989) poderia ser considerado um caso: a partir de experiências pessoais, Marlon Riggs utiliza arquivos, textos poéticos, músicas em coro e dança para denunciar a violência contra corpos gays e negros. A autora chama a atenção, novamente, da voz neste tipo de documentário: “Percebemos uma certa performance na voz por meio do tom comovente, ritmo, ondulações sonoras, silêncios. Um fluxo de emoções (dor da saudade, amor, alegria, tristeza, ódio) transpassa a instância da voz” (DIÓGENES, p. 45). Como veremos adiante, também em *Línguas Desatadas*, as vozes em coro (firmes e ritmadas) ajudam a dar ao filme um tom de manifesto.

Labbé comenta que, a partir da década de 90 e seguindo até a contemporaneidade, esses atos autobiográficos no cinema passam a dar voz a grupos subalternizados e silenciados, como é também o caso de *Línguas Desatadas*, assumindo uma função política ao reclamarem para si o direito à memória (LABBÉ, 2017, p. 233). Novas nomenclaturas também surgem para tentar dar conta dos novos formatos dessas escritas de si, como o documentário de busca, filme dispositivo, diário de viagem, diário de vida, entre outros.

Dentro deste panorama, é importante pensarmos e localizarmos o gesto queer, principalmente quando falamos em filmes de família ou filmes caseiros. Se, por um lado, estes filmes privilegiavam maioritariamente famílias e casas heteronormativas, o filme caseiro queer viria para, justamente, tensionar os conceitos de família e de casa. Azevedo investiga, por exemplo, a filmografia de Derek Jarman neste sentido, percebendo a ressignificação que o diretor faz deste gênero. Ao colocar na tela o cotidiano seu e do seu grupo de amigos, Jarman nos convida a pensar sobre o que chamamos de família, entendendo como um grupo de pessoas que se cuidam e se querem bem. Esta é uma proposição essencial quando pensamos nas milhares de famílias que silenciam e impedem a liberdade de ser de pessoas LGBTQIAPN+, vide as inúmeras histórias de expulsão de casa, violência contra esses corpos no seio familiar e uso de terapias de conversão. Afinal, é possível chamar de família pessoas que desprezam e violentam os discursos e a expressividade de certos corpos?

Não poderia ser família aquela que escolhemos para nós e que nos fornecem espaços de acolhimento, respeito e expressão? Da mesma forma, Azevedo também reflete sobre a casa queer, que nos filmes de Jarman pode ser vista como um local de segurança, onde os desejos podem ser saciados e a performatividade queer pode se dar sem tensões: “O comum é político em Jarman na medida em que a partilha do sensível queer que pulsa nos seus filmes nos coloca diante de outros modos de vivência e de estar junto” (AZEVEDO, 2016, p. 52). Adiante, veremos como estas novas formas de pensar a família e a casa também aparecem nos filmes *Johan e Anhell* 69.

A partir daqui, gostaria de voltar a algumas problemáticas levantadas no início deste subcapítulo: quais as especificidades de uma autobiografia filmica? Como o dispositivo cinematográfico altera e reconfigura o ato autobiográfico? Que tipo de identidade surge das inscrições de si em imagens e sons?

Um primeiro ponto que gostaria de refletir brevemente é sobre a representação da memória via imagens e sons. Veiga (2016) diz que os movimentos autobiográficos no cinema podem tanto trabalhar com a memória material quanto com a memória psíquica: se enquanto pela primeira, os realizadores passam a poder escrever histórias não-oficiais e subalternizadas em relação à história dita oficial, utilizando para isso também de vestígios materiais e documentais; pela segunda fornecem às histórias não-oficiais o potente excesso da subjetividade, dando a ver os artifícios da memória e a forma como as emoções reconfiguram o vivido e decidem como ele se inscreve nas lembranças. No cinema, essa memória psíquica poderia se revelar via imagens auráticas que, segunda a autora, “(...) se caracterizam pela evocação da memória como esquecimento, operando na presença da ausência, na impossibilidade de o rastro reconstituir uma origem, mas apenas evocar o passado pelo vazio que resta ali” (VEIGA, 2016, p. 199). Essas imagens, portanto, revelariam o abrir mão de uma memória objetiva e restauradora, e a adesão a uma relação com o passado que é caracterizada pela falta, porosidade e inexatidão. Veiga assinala que muitas vezes essas imagens aparecem desfocadas, outras vezes paradas e duradouras. Como veremos em nossas análises, os sons auráticos podem evocar a memória psíquica, por exemplo, via ecos, ruídos misteriosos, vozes sussurradas e músicas oníricas, sugerindo esse aspecto impalpável das lembranças. Haveria, portanto, nessas imagens e sons auráticos uma característica residual, que se relaciona ao fato/evento vivido apenas de forma sugestiva, ao mesmo tempo que aponta para a sua impossibilidade de restituição; vê-se e ouve-se menos o passado em si e mais o fluxo do tempo, em que no presente o passado pode ser apenas vislumbrado em lampejos.

Diógenes defende que nos documentários autobiográficos este tipo de relação com a memória pode fazer surgir momentos de alta subjetivação e poesia:

Ao sair da lógica do espelho, da imitação da realidade, ao esvaziar a representação mimética em prol da “representação não objetiva”, no compasso também dos dispositivos ficcionais, os documentários oferecem meios para incitar sensações, emoções, evocações, ritmos. A dialética ausência e presença na imagem desmancha idealizações, desmonta identificações imaginárias, esgarça ilusões (DIÓGENES, p. 263)

Mais uma vez, é importante salientarmos que as lembranças são fortemente subjetivas e as emoções envoltas no momento vivido e no presente em que ela é resgatada reconfiguram intensamente a experiência vivida, de forma que o cinema tem a possibilidade de, por meio de imagens e sons, não só evocar um evento passado, mas também a sua carga subjetiva, os sentimentos aflorados e que tangiam o vivido. Como vimos, essas imagens e sons auráticos podem apontar as ausências na memória, mas também a insistência da lembrança em detalhes específicos, assim como podem eles mesmos denunciarem a relação do realizador com esse vazio do passado, construindo sequências filmicas de alto teor nostálgico e/ou melancólico. Em *The Terence Davies Trilogy*, por exemplo, a disjunção audiovisual, ao mesmo tempo que revela esse caráter fugidio da memória ao não conectar imagem e som, confundindo presente e passado, também revela a saudade de Davies em relação a diversos momentos do passado, mas principalmente em relação à sua mãe: há alguns momentos em que ouvimos melodias supostamente entoadas por ela, mesmo que o som não sincronize com a boca da personagem, fazendo que com essas melodias vaguem pelo filme, como espectros indomados, não se firmando em momentos específicos.

É importante salientarmos que essas imagens e sons nas autobiografias filmicas estão organizados de forma a moldar uma identidade daquele que fala “eu”. Como já frisado, essa identidade é provisória e parcial, já que o filme cria uma realidade interna particular ao suturar imagens e sons na montagem - o processo do que entra e o que sai e a forma como esses elementos se conectam propõe uma narrativa impossível de dar conta de tudo e de se dizer permanente, conclusiva, além de revelar uma visão momentânea do presente do realizar em relação às suas experiências vividas e, portanto, totalmente passível de reformulação. Veiga chama de eu-traço este eu que surge no fazer cinematográfico da autobiografia filmica: segundo ela, “(...) o eu-traço que emerge nessa situação “entre” que a escrita pessoal pode evocar ao colocar-se no limiar, entre o esquecer e o lembrar, o outrora e o agora” (VEIGA, 2016, p. 192), revelando um “outro de si”, que surge no e para o filme, ao se colocar em sons

e imagens. Dessa forma, “(...) o fazer documentário permite ao sujeito lançar sua memória para fora, ou seja, constituí-la em ato, nas relações que o filme permite travar com o outro, o próximo, o cotidiano, o mundo que ele ao filmar coloca a distancia.” (VEIGA, 2016, p. 194). A própria máquina cinematográfica e seus processos moldam a forma como a memória se revela pela e com a linguagem fílmica, além de que o próprio ato de se fazer o filme faz com certas relações, conexões e reflexões se deem.

Particularmente, a mim me interessa bastante pensar essa escrita de si pelas imagens e sons, este eu-traço apontado por Veiga: se a lembrança é falha e pouco confiável, há no registro sonoro e imagético um rastro do vivido que serve como uma espécie de consulta do real, com o que "de fato aconteceu", e é talvez isso que faça com que os registros sejam tão sedutores. Benjamin (1936), ao falar sobre a reprodutibilidade técnica, comenta como a imagem (e acrescento o som) nos dá a impressão de poder guardar os momentos vividos, a ilusão de colecionar o passado, mesmo que seja impossível confundir o evento original e sua reprodução - segundo ele, a reprodução técnica abala a aura do momento/objeto real. Porém, como bem pontua Mónica Andreia Santana Baptista, “Por outras palavras, a reprodução técnica, ao abalar a aura, renova a percepção humana, e amplia simultaneamente o olhar do realizador a outras diferentes percepções de si e do mundo” (BAPTISTA, 2019, p. 262). É curioso pensarmos como a reprodução em imagem e som faz perder a aura da experiência do "aqui e agora", mas também permite uma apreciação e novas formas de ver aquele momento, ressignificar o que foi vivido, justamente pela sua capacidade de repetição. Pensamos em Caouette, em *Tarnation* (2003), e sua intensa experimentação com imagens e sons de arquivo: a repetição desses registros, a organização das imagens em mosaicos, os zooms em busca de detalhes do arquivo, a câmera lenta, a remixagem e alteração dos sons, entre outros, revelam um desejo do realizador de extrair desses registros informações e revelações que possivelmente não faziam previamente à montagem do filme.

Portanto, tem-se a visão deste tipo de cinema como uma averiguação da realidade, “o cinema ganha um estatuto de prova, de algo que de fato aconteceu e foi filmado, a partir do qual a imagem guardada seria testemunho inquestionável de um passado inacessível, portanto o registro da memória enquanto substância preservada” (VEIGA, 2016, p. 194). Para os nostálgicos, o aparato audiovisual é, portanto, bastante atraente, já que permite um contato com o passado mais direto e completo que a própria lembrança. No entanto, os sons e as imagens de um registro nunca chegam ao patamar da experiência vivida e a sua durabilidade (que nunca chega a ser totalizante) é o fator que mais aponta para essa incongruência - todo registro, por assim dizer, tem seu fim: “(...) “se a imagem é prova, ela é também ausência, ou

seja, uma presença ausente na qual a referencialidade do sujeito na imagem se constitui na mesma medida em que a certeza de que ele não está mais lá” (VEIGA, 2016, p. 194-195).

Um interessante exemplo disso acontece no filme autobiográfico *O Canto das Amapolas* (2023), de Paula Gaitán. Na banda sonora, ouvimos uma longa conversa de Paula Gaitán com sua mãe, gravada em um gravador de voz, em que discorrem sobre a história da família delas. Para além das histórias narradas, a forma como as duas interagem dá a ver o carinho e proximidade na relação entre as duas. Ao apresentar seu filme na 26ª Mostra de Cinema de Tiradentes, Gaitán, emocionada, confessou como foi difícil na montagem ouvir a voz da mãe, recentemente falecida. A banda imagética do filme revela isso: as imagens apontam para a melancolia da diretora, que filma detalhes da sua solidão em uma casa na Alemanha durante a pandemia do Covid-19 e mulheres jovens em meio a paisagens de natureza. A melancolia da diretora em relação a essa gravação de voz muito possivelmente ocorre em decorrência dessa dupla característica da reprodução, que opera entre presença e ausência. Se o registro permite a Gaitán lembrar com detalhes conversas que teve com sua mãe (que a memória sozinha não daria conta), ouvir esse mesmo registro causa dor na diretora (o que é confirmado não só em sua fala, mas pelas imagens do filme), já que reafirmam o fim da vida de sua mãe - ela não só ouve a voz da sua mãe, mas também a voz da própria morte.



Cena do filme *O Canto das Amapolas* (2023), onde a disjunção audiovisual revela o luto da diretora.

Esta discussão sobre o uso do arquivo nas autobiografias filmicas me leva a propor um parêntese importante, mais uma vez, em relação ao gesto queer. É essencial que pensemos a relação desses corpos com os arquivos, uma vez que podem ou ser documentos de caráter traumático ou arquivos “no armário”, por assim dizer. Cvetkovich (2003) chamará estas particularidades da “condição queer do arquivo”, pensando que o arquivo tradicional pouco documenta as vivências queer e seus cotidianos, amores e intimidades. Além disso, muitos dos arquivos produzidos por estes corpos e com este recorte da documentação de um estilo de vida disruptivo, acabam sendo destruídos ou cuidadosamente guardados para evitar a fuga da intimidade. Sobre esta falta de arquivo das vivências queer, percebo, portanto, como um fato de grande potência o gesto da auto-ficção no cinema queer, justamente pela necessidade de confecção desses arquivos que não existem ou que se perderam, permitindo que a ficção fabule sobre um passado desejoso de ser resgatado, colocando no mundo esses arquivos que até então não existiam. Veremos este tipo de fabricação de arquivos em *Johan* e em *The Terence Davies Trilogy*, por exemplo.

Quanto aos arquivos de caráter traumático, Azevedo comenta que quando saem da esfera privada e ganham o público (por meio do cinema, por exemplo), tornam-se uma ferramenta política importante para propor reflexões sobre condutas normalizadas socialmente, mas que causam grande dor em corpos subalternizados, propondo, por exemplo, que se pense a violência que ronda o estar no armário e o viver em segredo. Para Azevedo, estaríamos aqui diante da dimensão futura dos arquivos, já que eles não estariam relacionados a um aspecto de conservação e preservação de um tempo pretérito, mas de proposição de melhores futuros, em que não se repitam as angústias do passado, percebidas no arquivo. Como bem coloca a autora, “(...) trazendo à esfera pública algo que normalmente é segredo, afetamos as vidas que resistem no presente, damos a elas uma história” (AZEVEDO, 2016, p. 108)”. Em *Tarnation*, este uso do arquivo é notável. Jonathan Caouette, ao montar seu filme com os diversos vídeos e fotos de sua infância e adolescência, dá a ver uma juventude muito solitária, em que suas questões pessoais e suas emoções, sejam elas relacionadas à sua sexualidade ou não, nunca eram discutidas em família, levando o jovem a uma grande angústia, que se minimizava ou nas drogas ou na fantasia - é, inclusive, muito interessante perceber como Jonathan apropria de produtos midiáticos e os costura à sua vida pessoal como forma de aliviar um entorno duro. Um exemplo disto é quando se grava, ainda criança, atuando para a câmera como uma personagem mulher vítima de violência doméstica, performando um texto facilmente reconhecível em muitos filmes de Hollywood.

Algo que Jonathan Caouette faz bastante também em *Tarnation* - e que merece nossa atenção - é o que Ann Cvetkovich chamará de “contra-arquivo queer” (2011), conceito que lança mão para poder pensar o uso disruptivo de certos arquivos pelo olhar queer, que os utiliza em suas criações deslocando-os de seus contextos e significados originais para serem apreendidos sob uma nova chave de leitura, tirando-os do armário. Para Azevedo, isso pode ser feito com “(...) as fotos escondidas do baú guardado em sótãos, porões, no fundo dos armários, debaixo das camas, dentro de livros antigos” (AZEVEDO, 2016, p. 71). É o que Caouette experimenta em seu filme, propondo olhar para seus arquivos sob um outro prisma, criando conexões entre eles que vão lhe dar pistas sobre sua condição atual. Além disso, também costura com isso diversos arquivos institucionais e os olha sob um olhar queer; os propõe fora do armário.

Gostaria de concluir este parêntese com uma bela e sucinta passagem de Azevedo sobre os arquivos queer:

O arquivo queer provocaria uma reversão na lógica histórico-temporal heteronormativa e patriarcal. A história não se limitaria mais somente a assuntos do passado, os álbuns de fotografia e antigas trocas de correspondência não teriam mais a função de mera fonte histórica, mas passam a ter a função de ser evocadas como material de criação artístico-histórica, para suprir faltas representacionais do presente, para criar zonas de encontro, de produção de coletividade para fomentar a criação de novos e melhores mundos. O “contra-arquivo queer” seria o lar – uma lareira, um fogo de vida que proporciona encontro, toque, através das histórias que aproximam, que dão sentido a vidas que antes não se viam representadas por estarem suprimidas ou recalçadas.” (AZEVEDO, 2016, p. 109).

Por fim, proponho salientar uma última característica particular do ato autobiográfico no cinema: as diferentes temporalidades que se entrelaçam.

Nesse tipo de filme é comum que imagens e sons produzidos em tempos diferentes sejam costurados na mesma obra, mesclando o tempo do arquivo, o tempo das filmagens (produção) e o tempo da montagem. A verdade é que o material produzido durante a etapa de filmagem/produção chega à etapa da montagem já também como uma espécie de arquivo. Veiga retoma o conceito de eu-traço para pensar o papel do realizar ao lidar com esses materiais. Segundo ela, o arquivo não “existe” quando guardado, ele “existe” quando ressurge, quando usado como parte dessa narrativa e, por estar encadeado com outros, se atualiza, criando novas narrativas: “Nesse sentido a memória pode surgir como invenção” (VEIGA, 2016, p. 195) e eu-traço torna esse sujeito do e para o cinema, que surge na criação com esses fragmentos. Baptista comenta que o próprio filme, quando finalizado, torna-se um arquivo e este *eu* criado pelo realizador “desaparece” quando a projeção finaliza, algo semelhante à nossa imagem diante do espelho, que some assim que nos retiramos da frente

dele. “Neste sentido, uma autobiografia é sempre fragmentária, na medida em que o tempo em Cinema é vivido como memória e construção de um espaço-tempo que foram reais” (BAPTISTA, 2019, p. 254). Aquele eu de si do realizador, amalgamado entre distintos sons e imagens, é particular e provisório, já que só dura o tempo da projeção - “(...) o eu da obra é sempre um intervalo, um vazio deformado, que se instala entre o sujeito que filma e a máscara que ele mesmo constrói ao se inscrever” (VEIGA, 2016, p. 198).

A título de exemplificação, pensamos no caso de *Seguindo Todos os Protocolos* (2022), de Fábio Leal. Como veremos adiante, é o filme do nosso *corpus* que mais tensiona o termo autobiografia, mas ainda assim o personagem principal - criado e interpretado por Fábio Leal, Chico - pega emprestado do diretor parte de suas experiências pessoais, principalmente sua relação com a pandemia do Covid-19. A forma como o personagem se desenvolve na tela e as situações em que vive nos dão vislumbres de momentos e impressões possivelmente vividas ou percebidas por Fábio, bastante características e específicas dos meses mais graves da pandemia. Chico e aquilo que ele pega de Fábio são fragmentos de um algo que já foi real e já não é mais (a pandemia arrefeceu e já é possível socializar novamente), uma faceta de si historicamente localizada nos anos de 2020 e 2021; uma personalidade pandêmica, por assim dizer. Tendo a concordar com Baptista quando ela diz que “O “Eu-do-Eu” do filme autobiográfico, em última instância, não pertence ao mundo: “É um limite do mundo: test(emunh)a apenas alguma coisa que passou por ali e por si, que o Cinema dá a ver.” (BAPTISTA, 2019, p. 68).

Ainda seguindo com Baptista, a autora nos lembra dos filmes em que os realizadores dividem com o espectador o processo de construção do próprio filme e, portanto, de construção desse eu de si, junto às angústias, dúvidas e crises de identidade que esse processo pode provocar, testando uma certa honestidade sobre essa construção do eu que o dispositivo cinema permite. Esta atitude, segundo ela, exporia a “fenda” existente entre autor e personagem; a distância entre eles (BAPTISTA, 2019, p. 58-59).

No filme *Room for a Man* (2017), de Anthony Chidiac, o diretor libanês filma seu dia-a-dia dentro de casa, junto a sua mãe, em um país onde sua sexualidade como um homem gay é um problema. Chidiac filma seu cotidiano ao longo de alguns anos e para que o filme finalmente ficasse pronto, um bom tempo se passa. A voz do “presente” se dá por meio de uma narração em voice-over que comenta as imagens e situações filmadas, numa análise posterior do diretor sobre momentos da sua vida. Esta fenda entre autor e personagem não só é exposta por essa óbvia disparidade temporal, mas por uma decisão curiosa de Chidiac: quem narra suas impressões não é ele, mas a voz de uma mulher. A impressão é que o diretor

quer manifestar por meio dessas duas vozes que também há ali dois “eus” e que o eu do presente da montagem e o eu do passado das filmagens não são os mesmos, não se reconhecem.

O caso da voz over, da narração, comum em muitos filmes de caráter autobiográfico, é uma técnica interessante para pensarmos as temporalidades presentes nesse tipo de filme e esse “duplo” (ou triplo?) eu que se manifesta.

Baptista comenta como esse recurso é uma forma de organizar e dar conta de todo o material, dando-lhe um status de coesão. Em filmes de caráter autobiográfico, a voz que narra está sempre um tempo à frente das imagens montadas e também das imagens filmadas e, por isso, passa a impressão de saber um algo a mais (BAPTISTA, 2019, p. 59). Similar àquilo que Chion falará sobre a voz acusmática, a narração nesses filmes parece estar em todo lugar e em todos os tempos - como um espectro. Por isso, há nela certo valor de verdade, como se fosse mais confiável que as demais vozes que soam no filme, inclusive as vozes dos próprios realizadores quando soam nas filmagens. Com os arquivos coletados, as imagens e sons filmados e captados e a montagem ter feito o papel de sutura desses elementos, o momento de gravação da voz over (quando é o caso de se tê-lo), acredito eu, representa o que há de mais do tempo presente nessas obras. Isto porque é quando os realizadores encaram todo o material coletado, a forma que o filme tomou e, mais importante, a identidade provisória que montaram de si. Por assim dizer, é o último depoimento antes do julgamento. Por isso, é comum que as narrações em voice-over nesses filmes revelem seus realizadores bastante reflexivos, podendo fazer surgir sentimentos de arrependimento, dúvida, nostalgia, incertezas etc. Inclusive, por meio desta narração, o realizador é capaz de desmentir a si mesmo em alguma sequência do filme ou apontar suas farsas e hipocrisias. Russel (1999), ao analisar os filmes de Jonas Mekas, revela como o recurso da narração coloca em filmes de caráter autobiográfico não dois, mas três níveis de um mesmo “eu” na obra e, portanto, três temporalidades de si: a figura do realizador, por trás da câmera, fazedor de imagens e sons; o realizador enquanto personagem, como participante das imagens e sons; e o realizador observador, na narração, que avalia e julga seus dois “eus” anteriores. Para nós, são bastante válidas essas reflexões sobre o papel da voz over nas autobiografias filmicas, uma vez que boa parte de nossa análise focará justamente nessas vozes e como a forma como soam dão a perceber as relações dos realizadores com suas memórias.

Além disso, também veremos como a voz e outros sons, ao indicarem estas confluências de temporalidades, podem também representar uma temporalidade queer, conceito já tratado no capítulo anterior. Temporalidade esta que resiste à crononormatividade

e a desorganiza, valorizando as fissuras, discontinuidades e coexistências temporais. Especificamente, isto poderá ser analisado na linguagem cinematográfica por meio da disjunção audiovisual, conceito a ser trabalhado no próximo subcapítulo.

Porém, antes de prosseguirmos para o próximo etapa de nossa investigação, em que discutiremos o som de um cinema queer, gostaria de mais uma vez frisar um aspecto importante sobre os atos autobiográficos no cinema: inscrever-se no cinema e contar de si é a construção de uma identidade cinematográfica, ou seja, construída no e pelo filme, respondendo a certas angústias e desassossegos. Baptista lembra como que nesse processo, o realizador constrói um si de si mesmo que lhe seja aceitável, por meio de “(...) uma reconfiguração da realidade, uma transformação narrativa e criativa dessa mesma realidade” (BAPTISTA, 2019, p. 290). Além disso, importante lembrar que toda obra filmica se torna autônoma e independente de seus criadores assim que começa a circular e com as autobiografias filmicas não seria diferente: por mais que o realizador tente controlar as impressões de si e moldar sua identidade filmica, cabe ao espectador julgar e aceitar ou não aquela construção de si. Lançar um filme exige sempre muita coragem, mas creio que lançar uma autobiografia seja ainda mais angustiante, uma vez que não se coloca apenas a obra para avaliação, mas também o próprio eu. E, muitas vezes, (e, justamente, por ser independente) a obra revela traços da personalidade de seu realizador não previstos por ele mesmo: o espectador pode notá-las nas frestas do filme, nas decisões inconscientes. É possível, por exemplo, que a insistência em certas imagens ou mesmo o ignorar de outras, mostre traços do diretor/diretora mais reveladores que suas narrações confessionais. Que o desejo de dissecar certas imagens e sons de arquivos deem a ver uma nostalgia não percebida, que a exclusão de algum personagem demonstra culpa ou ressentimento não ditos. É, ainda, possível que a obra como um todo revele um diretor egóico, ainda que a construção de si tenha mirado numa figura humilde. Digo isso porque em nossas análises buscaremos também o que do eu desses realizadores mostra-se nos intervalos, nos vazios, nos silêncios. Ouvir o que o filme diz, mais do que o que o realizador fala.

4 - SOM E CINEMA QUEER

4.1 - Cinemas queer

Pelo menos até a década de 90, boa parte das narrativas de filmes de grande circulação que apresentavam personagens LGBTQIAPN+ puniam estes personagens ao final (seja com a morte ou com a solidão, apresentando tramas que os colocavam em grande sofrimento) ou os representam de forma caricata ou vilanesca. O documentário *The Celluloid Closet* (1995), de Rob Epstein e Jeffrey Friedman, e baseado no livro de Vito Russo, é uma importante referência neste sentido. Passando pela história de Hollywood, o filme vai mostrar como a censura (o Código Hayes, por exemplo) e os estereótipos sobre a comunidade culminaram em narrativas cruéis e/ou estereotipadas com personagens queer, analisando filmes como *The Boys In The Band* (1970), *Infâmia* (1960), *Domingo Sangrento* (1971), entre outros. Lucas Bettim (2015) aponta, por exemplo, a recorrência do personagem *maricas*, homem bastante afeminado e sempre associado a um alívio cômico, que desempenha o papel do melhor amigo da protagonista ou o cabeleireiro/maquiador, mas que nunca parece se envolver sexualmente ou romanticamente com outro homem (em alguns casos, é possível que na cena final ele chegue a flertar com outro homem, mas tudo apenas no terreno do sugestivo). Ainda que contemporaneamente os personagens gays apresentem facetas um pouco mais complexas em um audiovisual *mainstream*, o *maricas* é ainda bastante recorrente, como o personagem de Paulo Gustavo em *Se os Homens São de Marte, É Pra Lá que Eu Vou* (2014) ou Lefou (Josh Gad), em *A Bela e a Fera* (2017).

B. Ruby Rich (2013) pontua que nos Estados Unidos, até 1969, diretores gays e lésbicas não publicamente assumidos, construía narrativas com personagens queer de forma extremamente sutil, disfarçados dentro de uma trama heterossexual, de forma que apenas um espectador também queer pudesse captar a mensagem subliminar (RICH, 2013, p. 03-04). A partir da década de 50, o cinema *underground*, porém, fornece certas pílulas muito interessantes nesse sentido, tratando o espectro da sexualidade de forma mais explícita. Nos Estados Unidos, surgem nomes importantes que questionam os pilares da heteronormatividade no cinema, como Jack Smith, Taylor Mead, Kenneth Anger e, claro, Andy Warhol, com uma “(...) filmografia claramente queer (mesmo que o termo só tenha sido apropriado anos depois) que explorava sem pudor o corpo masculino, personagens transgêneros, drogas e sexo.” (BETTIM, 2015, p. 111)”. *Scorpio Rising* (1969), de Kenneth Anger, é um filme marcante deste movimento. Fora dos Estados Unidos, outras obras

também desempenham papel fundamental neste Old Cinema Queer²³, como *Un Chant D'amour* (1950), de Jean Genet; *Teorema* (1968), de Pier Paolo Pasolini; e o excelente *O Funeral das Rosas* (1969), de Toshio Matsumoto, que revisita a história de Édipo Rei a partir das experiências de drag queens e transsexuais no Japão, misturando ficção, documentário e performance, em uma narrativa com bastante experimentação sonora e visual e que se recusa a seguir uma cronologia. Alguns anos depois, *Querelle* (1982), de Werner Fassbinder, se une a este grupo de filmes anteriores ao *New Queer Cinema*, grupo este que exerceu grande influência no movimento que se iniciou no começo da década de 90. Especificamente, Rich aponta um grupo de filmes precursores do NQC nos EUA, já mais para o fim da década de 80. São eles: *Born in Flames* (1983), de Lizzie Borden; *Mala Noche* (1985), de Gus Van Sant; *Parting Glances* (1986), de Bill Sherwood e *She Must Be Seeing Things* (1987), de Sheila McLaughlin (RICH, 2013, p. 07).



Cena de provocativo *O Funeral das Rosas* (1969)

Já no Brasil, Guilherme Fumeo Almeida e Dieison Marconi Pereira (2018), a partir das investigações de Antônio Nascimento Moreno (1985), comentam que até a década de 1950, o cinema brasileiro quase não abordava temas e/ou personagens homossexuais, transexuais ou bissexuais. Já nos anos 1970, o número longas-metragens com personagens LGBTs chegou a aproximadamente 70 títulos, contrastando com os 19 lançados entre 1930 e 1960. Porém, “a maioria dos personagens são imorais, pobres, prostituídos, pervertidos,

²³ Termo cunhado por B. Ruby Rich para designar filmes queer anteriores ao Novo Cinema Queer.

assassinos, loucos e com deficiências éticas” (ALMEIDA; PEREIRA, 2018, p. 05). A partir disso, os dois autores nos convidam a pensar alguns movimentos queer dentro da pornochanchada brasileira, nos perguntando se alguns personagens, ao transitarem por identificações de gênero e terem experiências sexuais para além da heteronormatividade, não nos provocariam uma “(...) reflexão e reflexividade debochada dos valores da moral cristã, do conservadorismo político e estatal e da valorização da instituição familiar?” (ALMEIDA; PEREIRA, 2018, p. 06). Alguns filmes, como *Um Pistoleiro Chamado Papaco* (1986) e *Os Imorais* (1979) são apenas alguns dos exemplos instigantes (e divertidos) para refletir sobre essa questão.

É importante pontuar que o *New Queer Cinema* o é assim cunhado pouco tempo depois do surgimento da chamada Teoria Queer. Ativistas da comunidade LGBTQIAPN+ apropriam-se do termo *queer* (que em inglês, poderia ser traduzido como esquisito, torto, oblíquo), termo pejorativo que era usado para ofender quem não se identificava com uma narrativa heterossexual de vida. Desta forma, “A teoria queer nasceu nos anos 1980 como uma tentativa de se enfrentar a heteronormatividade homofóbica de grande parte da sociedade, inclusive aquela dos movimentos gays” (LOPES; NAGIME, 2015, p. 14). Neste sentido, Rich marca como um momento histórico a conferência que se deu em 1990 na Universidade da Califórnia, em Santa Cruz, e que foi intitulada de “*Queer Theory*”, ou seja, Teoria Queer (RICH, 2013, p. xix). Dois anos depois, em 1992, B. Ruby Rich usa o termo *New Queer Cinema* pela primeira vez.

Em seu célebre livro *New Queer Cinema: The Director's Cut* (2013), a autora aponta outros quatro importantes elementos para a consolidação do movimento: a contaminação pelo vírus HIV na comunidade LGBTQIAPN+; o governo Reagan, nos Estados Unidos; o surgimento das câmeras portáteis *camcorders*; e o valor baixo do aluguel na cidade de Nova York, que permitiram que artistas e ativistas ocupassem a cidade. Sendo assim, um misto de revolta com a situação política e social do país (a AIDS e um governo conservador e homofóbico) com contextos favoráveis (alugueis baixos e o surgimento de câmeras portáteis) estabeleceu um terreno favorável para o desenvolvimento do NQC nos Estados Unidos: “Com o preconceito cada vez mais forte em relação aos homossexuais, a resposta da comunidade cinematográfica foi em grande parte fazer um cinema conciliador, que apresentava homossexuais, transgêneros e bissexuais como engrenagens da mesma sociedade de “todos nós”.” (LOPES; NAGIME, 2015, p. 14). Rich (2013) aponta que, principalmente por conta da rapidez com que a AIDS se disseminou pela comunidade gay, estabeleceu-se uma certa urgência para que as histórias das pessoas que morriam fossem contadas, o descaso

dos governos frente à doença fosse documentado e que a gravidade do HIV se refletisse em narrativas que sensibilizassem a sociedade em geral. Como veremos na sessão das análises desta tese, *Blue* (1993), de Derek Jarman, faz parte deste grupo de filmes.

A autora localiza o ano de 1992 como o ano em que o movimento se consolidou. Neste ano, por exemplo, estreiam os filmes *Edward II*, de Derek Jarman e *Instinto Selvagem*, de Paul Verhoeven. No festival de cinema *New Directors / New Films Festival*, foram exibidos os filmes *Horas e Momentos*, de Christopher Munch; *Swoon - Colapso do Desejo*, de Tom Kalin; *The Living End*, de Gregg Araki e *RSPV*, de Laurie Lynd; todos eles que viriam a se tornar clássicos do *New Queer Cinema*. No ano anterior, o Festival de Cinema de Sundance havia agraciado com os prêmios principais dois filmes queer: o melhor filme de ficção escolhido foi *Poison*, de Todd Haynes, e o melhor filme documentário foi *Paris is Burning*, de Jennie Livingston. Ainda, segundo Rich, era possível perceber o entusiasmo do meio cinematográfico naquele ano e a impressão que, de fato, algo novo estava surgindo. Para ela, era quase palpável este frisson nos Festivais de Sundance, Toronto e Amsterdam daquele ano (RICH, 2013, p. 27).

Porém, o que há de comum neste grupo de filmes, para que pudessem ser considerados parte de um mesmo movimento? Em primeiro lugar, há um aspecto importante que é o fato de que os próprios realizadores eram assumidamente LGBTs. Estes realizadores passam a mostrar na tela suas questões sob seus próprios termos: as tramas dão conta do processo de autodescoberta de sexualidades e gêneros e do enfrentamento dos preconceitos instaurados na sociedade diante de vivências sexualmente dissidentes, em narrativas com um forte aspecto de experimentações sonoras e visuais, propondo usos inéditos da linguagem cinematográfica. Desta forma, questionam a representação estereotipada da comunidade que era vista até então no cinema *mainstream*, lançando nomes como Sadie Benning, David Domingo, Derek Jarman, Todd Haynes, Gus Van Sant, entre outros.

Mais do que sensibilizar a sociedade sobre as vivências desses corpos dissidentes, este grupo de filmes parecia mais preocupado em perturbar: “São filmes que, através de seus personagens, rejeitam as demandas por representações positivas, abraçando, pelo contrário, estereótipos considerados incômodos e insuflando-os com agência e empoderamento” (LACERDA, 2015, p. 123). Para Rich, o termo *New Queer Cinema* talvez dissesse menos de um movimento e mais de um momento, em que se via surgir filmes “revigorantes,

destemidos, de baixo orçamento, inventivos, sem remorso, sexys e estilisticamente ousados”²⁴ (RICH, 2013, p. 131).

Além dos filmes e realizadores já aqui citados, outros títulos podem ser também associados ao *New Queer Cinema*, como: *Paciência Zero* (1993), de John Greyson; *Garotos de Programa* (1991), de Gus Van Sant; *Looking for Langston* (1989), de Isaac Julien; *O Par Perfeito* (1994), de Rose Troche; *The Watermelon Woman* (1996), de Cheryl Dunye e, claro, *Línguas Desatadas* (1989), de Marlon Riggs, filme que faz parte do corpus filmico desta pesquisa. Além disso, com a popularização das câmeras portáteis, diversos curtas-metragens circularam nesses primeiros anos da década de 90 nos Estados Unidos, inclusive por meio de coletivos como o *ACT UP* e o *Queer Nation*: “Cineastas, artistas e outras pessoas sem experiência no audiovisual se apropriaram de câmeras para filmar manifestações e protestos, mas também para registrar a ação da AIDS em seus próprios corpos e comunidades” (LOPES; NAGIME, 2015, p. 15). Apesar de que o movimento, teorizado, principalmente, por B. Ruby Rich, tenha um contextualização espaço-temporal bem demarcada (os Estados Unidos no início da década de 90), o movimento não só foi influenciado por uma cinema queer anterior (e internacional, como vimos), como também influenciou um cinema queer mais contemporâneo e ao redor do globo que, inclusive, buscou sanar certos problemas de representatividade do NQC²⁵. Aqui no Brasil, podemos observar como um cinema queer mais atual reflete ainda parte da estética e da ousadia dos filmes da NQC, como *Madame Satã* (2002), de Karim Ainouz; *Batguano* (2014), de Tavinho Teixeira; *Doce Amianto* (2013), de Guto Parente e Uirá dos Reis; *Nova Dubai* (2014), de Gustavo Vinagre, *A Seita* (2015), de André Antônio; *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda; *Corpo Elétrico* (2017), de Marcelo Caetano; e *Seguindo Todos os Protocolos* (2022), de Fábio Leal, filme que também faz parte do corpus desta pesquisa.

O alcance dos filmes do NQC também incentivou que, contemporaneamente, mais personagens LGBTQIAPN+ fizessem parte das narrativas audiovisuais mais convencionais. Rich aponta que o controle do vírus do HIV, com remédios que permitem a pessoas gozar de uma boa qualidade de vida, impedindo o aumento de carga-viral e o desenvolvimento da AIDS, por exemplo, possibilitou o realização de filmes LGBTQIAPN+ otimistas e que visualizassem um futuro promissor para seus personagens. Para a autora, aquela urgência que

²⁴ Tradução minha, assim como para todas as demais do autora.

²⁵ Ainda que diretoras lésbicas, como Sadie Benning e Cheryl Dunye, sejam associadas ao NQC, este foi ainda um movimento que carecia de maior diversidade, já que a maioria dos filmes aclamados eram feitos por realizadores homens e brancos. Além disso, segundo Rich (2013), eram filmes que discutiam muito pouco a questão do gênero, reforçando uma certa normatividade de gênero e focando apenas na sexualidade (especialmente, de homens gays).

foi combustível essencial para a consolidação do movimento NQC, já não existe mais (RICH, 2013, p. 261).

Em um audiovisual contemporâneo e mainstream, nota-se que as narrativas passam a construir os personagens LGBTQIAPN+ como pessoas felizes e bem aceitas por amigos e familiares, merecedores de histórias de amor e relacionamentos duradouros e que podem ser vividos à luz do sol: se antes os corpos queer só se sentiam à vontade para se experimentarem e se tocarem em locais secretos e escuros (como o clubes noturnos, esquinas vazias e saunas), agora nos filmes os relacionamentos amorosos são vividos em escolas, dentro de casa e sob o olhar de várias pessoas. Conteúdos adolescentes da Netflix, por exemplo, abordam personagens gays, lésbicas, bissexuais, transexuais e assexuais que convivem bem com suas sexualidades e gêneros e, mesmo passando por dilemas de autoaceitação, estes tendem a ser superados em prol de relacionamentos amorosos gratificantes e respeitados e com redes de apoio acolhedoras. É o caso das séries *Sex Education*, *Elite*, *Heartstopper* e dos filmes *Com Amor*, *Simon* (2018) e *Você Nem Imagina* (2020). Segundo Mariana Baltar (2016), essas narrativas são “fundamentais para a construção das consciências e subjetividades modernas” (BALTAR; SARMET, 2016, p. 54).

Karl Schoonover e Rosalind Galt, no livro *Queer Cinema in the World* (2016), comentam que os filmes populares contemporâneos, ao falarem sobre sujeitos e experiências queer, também acabam por comentar sobre a globalização, nacionalismos e intersecções da sexualidade com raça e gênero, por exemplo. Isso porque as sexualidades têm se tornado discussões recorrentes da geopolítica contemporânea (SCHOONOVER; GALT, 2016, p. 187). Como veremos mais adiante, para esses autores, o cinema queer contemporâneo também parece alternar entre um cinema transnacional, ao representar uma espécie de figura do “gay global”, discutindo questões que supostamente atravessam o mundo, ou revelar as experiências específicas e geograficamente localizadas que se entrelaçam à vivência queer em determinadas países e sociedades, mostrando como políticas nacionais influem nos modos de vida desses sujeitos. Nesse sentido, os autores analisam filmes em que se nota uma conexão entre “(...) homofobia e capitalismo, nacionalismo e neoliberalismo, insistindo que não podemos conceptualizar sexualidades sem ter em consideração estes outros termos” (SCHOONOVER; GALT, 2016, p. 186-187).

É importante pontuar que, via de regra, estas séries e filmes *mainstream* apontam para uma homonormatividade de seus personagens (o que, inclusive, impediria que esses audiovisuais pudessem ser classificados como queer), em que os personagens LGBTQIAPN+, geralmente, almejam amores românticos, duradouros e monogâmicos, sem

falar no desejo de seguir um caminho já muito bem traçado pela heteronormatividade, incluindo o matrimônio, a criação de filhos e o acúmulo de capital a partir de uma carreira sólida e de “sucesso”. Segundo Rich, “Histórias de amor, de saída do armário e de romances improváveis proliferaram docemente, todas executadas em um estilo dramático normativo e extremamente reconfortantes para um público que há muito tempo estava privado de qualquer coisa do tipo” (RICH, 2013, p. 132). Inclusive, um estudo realizado pela Universidade da Califórnia em Los Angeles, no ano de 2023, revelou que para 47% dos entrevistados da Geração Z (geração que compreende jovens adultos nascidos entre final da década de 90 e 2010), cenas de sexo em filmes e séries são desnecessárias e incômodas²⁶. Por outro lado, há um grupo de filmes recentes que, mais do que valorizar as relações amorosas e/ou sexuais entre sujeitos queer, aposta no potencial dos laços criados entre amigos e a comunidade, em que o afeto nutrido entre esses sujeitos auxilia na superação de desafios e enfrentamento de uma sociedade ainda hostil para pessoas queer. São exemplos disso filmes como *Tudo o Que Você Podia Ser* (2024), de Ricardo Alves Júnior; *Os Primeiros Soldados* (2021), de Rodrigo de Oliveira; o já citado *Clube de Luta para Garotas* (2023), de Emma Seligman; e *Sem Coração* (2024), de Nara Normande e Tião.

Porém, se voltarmos a nossa atenção para outras narrativas para além do *mainstream*, perceberemos que o queer ainda resiste e produz um cinema bastante inventivo. Por exemplo, o *New Trans Cinema* toma para si aquilo que o NQC rejeitou: a discussão sobre gênero e sua fluidez. Para Rich, “O *New Trans Cinema* trouxe de volta a excitação, as demandas intransigentes, a série de opressões, as novas representações icônicas e, sim, os jovens, todos em força total novamente” (RICH, 2013, p. 271), em que filmes como *Tangerine* (2015), *Bixa Travesty* (2018) e *Orlando, Minha Biografia Política* (2023) são apenas alguns dos exemplos.

Schoonover e Galt (2016) comentam também que há uma preocupação de um cinema queer contemporâneo em dar conta da globalização e do avanço do capitalismo (o que inclui a intensa digitalização de processos e relações). Para os autores, por um lado há um grupo de filmes interessados em pensar a experiência queer de uma forma mais universal, entendendo que certas questões podem atravessar sujeitos localizados em diferentes países e culturas. No entanto, há riscos nessa abordagem: os autores questionam, por exemplo, se os conceitos de “gay”, “lésbica”, “transexual” e “queer” teriam os mesmos significados e se aplicariam sob os mesmo termos ao redor do globo. E se, mais que isso, ao tentar uma visão mais universalista das vivências LGBTQIAPN+, não se estaria elegendo, principalmente, uma

²⁶ O estudo foi publicado pelo Center for Scholars and Storytellers da Universidade da Califórnia em Los Angeles, a UCLA, e contou com 1500.

visão ocidental de gênero e sexualidade (SCHOONOVER; GALT, 2016, p. 39). Por outro lado, há um grupo de filmes que discutirá a experiência queer em termos nacionais e, portanto, culturalmente localizados, permitindo pensar como políticas sociais, religiões e comportamentos socialmente imbricados influenciam a vivência de pessoas LGBTQIAPN+. Porém, este grupo corre o risco de ignorar como os discursos sobre sexualidade e gênero já não ficam contidos em contextos e situações específicos, mas criam linhas transnacionais de discussão. Da mesma forma, há uma potência importante ao pensarmos direitos LGBTQIAPN+ de forma universal, algo como “juntos somos mais fortes”, em que grupos, instituições, movimentos e políticas internacionais consigam auxiliar em questões nacionais que ainda firmam os direitos desse grupo.

Nesse sentido, os autores, ao longo do livro, esforçam-se para localizar filmes queer contemporâneos que consigam navegar entre esses dois pólos, ou seja, se propõem a investigar “(...) como os filmes queer se relacionam com as ideias em constante mudança sobre política global e as estéticas do cinema mundial, a fim de ampliar o potencial do cinema queer em perturbar os modos dominantes de construção do mundo” (SCHOONOVER; GALT, 2016, p. 25). Para eles, é interessante pensar como a categoria queer pode criar mundos, em uma negociação de subjetividades tanto locais como globais. Um aspecto importante para os autores é a interseccionalidade que alguns filmes conseguem abarcar, mostrando como as questões de gênero e sexualidade se entrelaçam a outras questões, como raça, etnicidade, religiosidade e classe social. Dentro do nosso grupo de filmes, *Línguas Desatadas* é um exemplo marcante nesse sentido (ao tencionar sexualidade e raça), assim como *The Terence Davies Trilogy* (que tenciona sexualidade e religião) e *Anhell 69* (sexualidade e nacionalidade).

Em um cinema contemporâneo, os autores comentam sobre filmes em que a sexualidade dos personagens é apenas um traço identitário, e não a questão central - eles apenas “calham de ser gays”, por exemplo. Este tipo de personagem aparece em filmes como *Eu Não Quero Dormir Sozinho* (2006), de Tsai Ming-Liang; e *Mal dos Trópicos* (2004), de Apichatpong Weerasethakul. Segundo os autores, esses personagens e filmes são críticas e/ou provocações do nosso momento histórico contemporâneo, “(...) recusando instrumentalizar a figura queer, seja como uma identidade essencial fundamentada na especificidade cultural, seja como uma política crítica de globalização que vê os filmes apenas como ilustrativos de formações sociais” (SCHOONOVER; GALT, 2016, p. 73).

Ao longo do livro, Schoonover e Galt nos provocam a pensar a figura do queer transcultural no cinema não como um homem gay branco ocidental (até porque, como vimos,

a figura queer se recusa a uma convenção essencialista ou um modelo generalista), mas como uma figura disruptiva que tenciona local e global, história e fantasia, realidade e utopia. Para eles, “Se o cinema intervém na relação (em desenvolvimento) entre a experiência queer e a política global, então ele também nos desafia a teorizar uma criação de mundo queer, que se coloque em resistência às hierarquias sexuais e raciais globalizantes, fora delas ou apesar delas” (SCHOONOVER; GALT, 2016, p. 68).

Esta operação de localizar a questão queer no cinema como algo entre o global e o local é essencial para esta pesquisa, uma vez que os sete filmes que compõem o nosso corpus vêm de diferentes países e anos, o que deve, obviamente, ser levado em conta (as especificidades circunstanciais de cada filme são aspectos de grande influência nas narrativas), ao mesmo tempo que, ao formarem uma constelação, se iluminam mutuamente e permitem vislumbrarmos situações, experiências e sentimentos que se relacionam e que podem nos ajudar a pensar sobre o ser e o estar queer no mundo.

Ainda no livro de Schoonover e Galt, os autores apontam como a temporalidade queer aparece em um cinema contemporâneo e como ela pode resistir a um futuro globalizadamente neoliberal. Seguindo Freeman (2010), os autores também localizam a temporalidade queer no cinema a partir de técnicas e estéticas que deixam ver (e ouvir) “anacronismo, assincronia, lentidão, desatenção, excisão e elipses” (SCHOONOVER; GALT, 2016, p. 260-261). Ao pensar a temporalidade queer no cinema contemporâneo, os realizadores convidam o espectador a vislumbrar outros tempos e espaços alternativos a um presente capitalista, globalizado, neoliberal, normativo e digitalizado, em que corpos dissidentes vivam e se relacionem sob outros termos. Segundo eles, “A construção de tempos e espaços virtuais pelo cinema possibilita uma análise política da temporalidade, juntamente com um encontro afetivo com desejos e perdas queer” (SCHOONOVER; GALT, 2016, p. 266-267).

Analisando de forma prática a linguagem cinematográfica e as temporalidades, os autores apontam como um cinema clássico e/ou mainstream segue uma lógica heteronormativa de estrutura narrativa, em que a trama se desenvolve a partir de causalidades, expectativa, suspense, linearidade e encerramento. Além disso, narrativas normativas trabalham a favor da “integração temporal”, termo de E.H Gombrich (1964), em que o espectador percebe o presente da narrativa, guarda na memória os eventos passados da trama e, a partir disso, cria hipóteses para o que virá a acontecer no futuro do filme. Por outro lado, em um cinema queer, é mais provável e comum percebermos finais abertos, deslocamentos e suspensão de soluções (SCHOONOVER; GALT, 2016, p. 267).

Os autores frisam, no entanto, a heterosincronização como um aspecto normativo que ressoa no cinema mainstream, em que se torna uma convenção (pouco questionada) de harmonizar diferentes elementos de forma coesa e a fim de trabalhar por sentidos únicos e calculados - com veremos, a sincronização entre som e imagem é, entre todos, um exercício primordial do cinema hollywoodiano. Para eles, “a linearidade e o encerramento não são alheios à heterosincronização. É o que eles visam orquestrar, e quando a heterosincronização ocorre, ela torna o progresso prazeroso e fornece evidências de encerramento” (SCHOONOVER; GALT, 2016, p. 268). É, por isso, que, como veremos, entendemos nesta pesquisa a disjunção audiovisual como uma estética queer, justamente por disruptar a sincronização compulsória entre imagem e som em uma cinema *mainstream*. Também nos atentaremos ao hiperrealismo sonoro como outro estilo cinematograficamente queer, que torna os sons tão audíveis a ponto de serem inverossímeis, estranhos e pouco naturais.

No filme *Orlando, Minha Biografia Política* (2024), de Paul Preciado, há uma interessante sequência em que a música cria uma temporalidade queer como forma de resistência a uma realidade normativa e violenta para corpos transexuais. No filme, diferentes personagens assumem o papel de Orlando, misturando a narrativa da personagem de Virginia Woolf (do livro *Orlando: Biografia*, de 1928) e as narrativas pessoais das pessoas que assumem o papel. Nesta sequência em específico, vemos uma das atrizes trans entrar em um consultório psiquiátrico para conseguir hormônios femininos. O médico insiste que ela se defina como homem ou mulher antes de passar os hormônios, mas ela, mesmo se referindo a si no feminino, não aceita a visão binarista de homem e mulher e diz ser apenas um corpo preso em um regime normativo. O médico, insatisfeito, pede que ela aguarde na sala de espera. Lá, outras pessoas trans e/ou não-binárias também aguardam. Uma delas pega dentro de sua bolsa uma cartela de remédio e oferece às demais pessoas: é hormônio feminino. Algumas delas aceitam, inclusive nossa atual Orlando. Um homem trans mostra uma ampola e oferece aos demais o hormônio masculino, aplicando em um deles nas nádegas. Após todos terem tomado seus hormônios, uma música disco começa a soar e o consultório se torna uma pista: a iluminação passa a ser azul e com luzes rosas piscando. Enquanto dançam, cada hora um canta uma parte da música, que fala sobre como aqueles medicamentos são a libertação para aqueles corpos e que eles não devem deixar Lacan, Freud, a lei, o governo ou as corporações os controlarem. Em seguida, a música passa a falar com a própria Virginia Woolf, questionando se ela teria imaginado essa era da “farmacolibertação”. Por fim, o refrão repete a frase: *You're not the doctor's bitch* (algo como “Você não é uma cadela do seu

médico”). Destaco esta cena porque esta música diegética disco (que, como veremos, é um gênero musical que teve papel fundamental nas políticas de identidade da comunidade LGBT) estabelece na narrativa um intervalo espaço-temporal queer na narrativa, criando, dentro de um consultório psiquiátrico de práticas e discursos violentos para corpos trans, uma nova temporalidade. Nela, onde a sala de espera se torna uma pista de dança, a música nos faz perceber que, dentro de uma sociedade normativa e reguladora, a aliança entre corpos queer é uma forma de encontrar desvios e acolhimento, em que a diversão pode ser a via.



Cena de *Orlando, Minha Biografia Política* (2024) em que a música cria uma temporalidade queer.

Ainda, segundo Baltar, a partir dos anos 2010, é possível também identificar um grupo de filmes contemporâneos que exercem a chamada "pedagogia do desejo"²⁷. Para ela, esta pedagogia tem como objetivo “engajar afetivamente o espectador no encontro entre os corpos, a partir da estimulação do prazer visual. São filmes mais frequentemente permeados, ao longo da narrativa, por cenas de atração sexual e encontros íntimos” (BALTAR; SARMET, 2016, p. 55). Portanto, os corpos queer tornam-se espaços de desejo e troca de afeto, sendo explorados pela câmera em suas diversidades e particularidades, em que “(...) conduzem o

²⁷ O termo “pedagogia do desejo” surge a partir de um primeiro conceito da autora, o de “pedagogia das sensações”. Ela acredita que essas pedagogias são formas moralizantes de dar a ver ao público maneiras de ser, viver e perceber o mundo e que ocorrem por meio das sensações, com foco no cinema e sua capacidade de estimular os sentidos. Segundo a autora, “No cinema, a eficácia da pedagogia das sensações está mais explícita nos chamados “gêneros do corpo”, o melodrama, o horror e a pornografia.” (BALTAR; SARMET, 2016, p. 54)

olhar do espectador a passear por suas texturas, formas e gozos” (BALTAR; SARMET, 2016, p. 55).

Ciente destas tendências, queremos também mostrar como em alguns filmes contemporâneos queers já é possível traçar histórias em que os personagens encaram sua sexualidade com leveza, graça e diversão. Por isso, proponho, a partir de alguns filmes, investigarmos como a linguagem cinematográfica busca representar sensações corporais dos personagens e, a partir disso, também provocar memórias corporais no espectador, num engajamento corpóreo com as obras autobiográficas, especialmente em cenas de encontros sexuais. Segundo Erly Vieira Jr., nestes casos, é possível pensar “(...) o próprio filme como um corpo, capaz de afetar diretamente o espectador, inclusive ao emular determinadas sensações para além do estímulo sonoro/visual, convocando a própria memória dos órgãos do sentido.” (VIEIRA, 2019, p. 02). Os encontros entre corpos e os afetos físicos no cinema podem produzir memórias que vão além das imagens e que residem no toque, ou seja, registram-se via memórias táteis. A partir disso, questiono-me como poderia o som do cinema comportar-se como um elemento háptico, que evoca no espectador a sensação do tato. Não que o espectador sinta que está tocando os corpos na tela, mas que seja sonoramente convidado a buscar em suas memórias corporais sensações similares às apresentadas, completando as experiências dos personagens com suas próprias.

Estas sensorialidades da experiência filmica, ou seja, a participação afetiva do espectador via sensações, vem acumulando estudos importantes ao longo das últimas décadas, incluindo nomes como Merleau-Ponty, Vivian Sobchack e Laura Marks. Interessa-nos, em especial, os estudos das duas últimas. Sobchack, em seu clássico livro *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (1991), considera que o filme é um objeto sensual e capaz de afetar sensivelmente o espectador enquanto sujeito - ela, inclusive, acredita que o filme pode ser considerado ele mesmo um corpo (o corpo filmico), já que assim como o corpo humano, movimenta-se e guia-se por sons e imagens. Além disso, ela faz um paralelo entre o processo respiratório (inspiração e expiração) como sendo análogo ao processo de inscrição das imagens na película. O espectador, por sua vez, atua como um sujeito cinestésico (em um neologismo que une as palavras “cinema” e “sinestesia”) que, por possuir um corpo, é capaz de produzir “visões corporificadas”, alimentadas também por outros órgãos do sentido. Estes corpos - o do filme, dos sujeitos filmados e do espectador - relacionam-se intrinsecamente na experiência filmica e, portanto, na produção de sentido.

Bastante influenciada pelos estudos de Sobchack, Laura Marks, em *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (2000), apresenta o conceito de

visualidade háptica, analisando filmes interculturais (feitos por realizadores fora de seus países de origem) em que as imagens visuais evocam sensações físicas no espectador, a partir de um engajamento corporal. Ela investiga como as texturas, formas e relevos dos objetos filmados são exploradas pelos realizadores em planos bastante aproximados e enquadramentos totalmente ocupados por esses objetos, incentivando o espectador a buscar em seu repertório tátil a lembrança de toques em superfícies similares. Erly Vieira Jr. faz coro a Marks e, a partir do termo “câmera-corpo queer”, percebe a capacidade da câmera do cinema de atuar a favor dos desejos queer, “(...) como prótese, prolongamento háptico de um olho que, curioso, vasculha tanto o próprio corpo quanto o corpo do outro – e lança o espectador nesse jogo erótico que oscila entre a imagem e quem a vê” (VIEIRA, 2018, p. 177-178).

Já neste sentido, um importante livro que vai explorar as escutas hápticas é *The Place of Breath in Cinema* (2014), de Davina Quinlivan. Nesta pesquisa, a autora procura entender como se dá a relação do espectador, como um corpo respiratório, em relação à presença da respiração em filmes, dando especial atenção aos sons de inspiração e expiração. Seguindo o conceito de “visualidades hápticas” de Marks, Quinlivan apresenta o termo “visualidades respiratórias”, para as situações em que o olhar (e a escuta, ainda que seu termo use a palavra ‘visualidades’) do espectador atua como órgão de respiração. Mais uma vez, não é que os olhos e ouvidos dos espectador possam respirar, mas a partir de uma visão e audição atenta em relação às sequências de respiração incita-se nele uma percepção do seu próprio processo respiratório e o engaje afetivamente com o filme de outra maneira - a autora vai analisar como em certas sequências em que a respiração aparece em destaque, o espectador pode ser ora encorajado a contemplar com mais atenção certas paisagens; ora pode sentir-se sufocado ou aliviado; ora se adaptando ao ritmo da respiração de uma personagem, sendo empático a ela. Fato é que Quinlivan traz importantes contribuições para o campo das sensorialidades audiovisuais ao dedicar todo um trabalho à respiração, dando especial atenção ao processo de uma escuta háptica por parte do espectador, o que torna esta pesquisa essencial para o meu atual trabalho. Vamos também aqui analisar as respirações desses corpos *queer*, especialmente em situações de relações sexuais (incluindo aqui suspiros, gemidos, variações de ritmo na respiração etc), como em cenas do filme *Johan*, em que o som de inspirações e expirações de prazer são silenciados, mas que o espectador é capaz de completar mentalmente esses sons. Também ampliaremos nossa investigação trazendo outros sons que são convocados para as cenas de desejo e troca de afetos físicos, como carícias, atritos de corpos, sussurros, entre outros.

Quando pensamos em escutas hápticas, é essencial que pensemos o corpo dos espectadores e nas memórias corporais deles que entram em jogo na experiência filmica. Vivian Sobchack chama de “carnal knowledge” (conhecimento carnal) essas memórias e os conhecimentos oriundos de experiências e sensações do corpo e seus órgãos. É este conhecimento carnal que entra em jogo com os corpos na tela (e o próprio filme, como um corpo), nesta configuração háptica do olhar e da escuta. Segundo Vieira Jr., “Na ressonância carnal, os corpos filmados e espetatoriais não precisam ser semelhantes (nem mesmo em termos de orientações sexuais e gênero): basta eles vibrarem, desejantes, em frequências parecidas.” (VIEIRA, 2019, p. 07-08). O engajamento espectador/personagem, nesses casos, não passa exatamente por um processo de identificação, mas por uma coincidência carnal, por uma conexão corporal permeada pelas memórias dos órgãos. Desta relação tátil momentaneamente proporcionada pela experiência filmica, notamos aspectos políticos. Ao propormos análises filmicas queer a partir de uma hapticidade, “Exploramos as consequências políticas dessas proximidades cinematográficas, considerando o toque e a proximidade queer como registros formais capazes de referenciar formas de relacionalidade que, de outra forma, são consideradas socialmente marginais e improdutivas” (SCHOONOVER; GALT, 2016, p. 238).

Para esta pesquisa, proponho pensar estas questões a partir da trilha sonora do cinema queer, dando vazão a dois aspectos subalternizados nos estudos de cinema, seja por pensar a sensorialidade filmica pela banda sonora, frente a variados estudos privilegiando aspectos visuais, seja por pensar o desejo localizado em corpos não heteronormativos. Arrisco dizer que há aqui uma certa desobediência, uma vontade de encontrar nesses contrafluxos da pesquisa a potência de certas espetatorialidades. Como acredita Hanson, “Uma teoria crítica da trilha sonora em relação a gênero e teoria queer estaria preocupada com a “articulação de poder e sexualidade” na trilha sonora, como o desejo é audível nela, para quem, por quem e com que propósito” (HANSON, 1991, p. 01).

Para a análise dos filmes que se darão no próximo capítulo, uso da minha própria experiência de espetatorialidade como ferramenta de investigação, trazendo para dialogar com os filmes minhas próprias memórias corporais como um homem homossexual. Vieira Jr. lembra que o “estar-no-mundo queer” é diferente de um “estar-no-mundo hétero” e, portanto, criamos memórias similares por vivermos situações específicas, uma vez que “Não somente tocamos e somos tocados pelo diferente, mas também isso se dá de forma “diferente”, “inapropriada”, “indesejada” – e isso se traduz inclusive em nossas relações espaciais e cinéticas.” (VIEIRA, 2018, p. 174).

4.2 - Sonoridades queer no cinema

4.2.1 - A disjunção audiovisual

No início da escrita desta tese, o objeto de análise escolhido por mim seriam as autobiografias brasileiras de um modo geral, sem uma distinção temática ou estética específicas. No entanto, ao tentar formar o corpus fílmico, fui notando que as narrativas queer eram as que mais me interessavam, uma vez que se notava com maior frequência o uso da chamada disjunção audiovisual, noção tão cara a esta investigação. Percebi que eu mesmo, enquanto realizador *queer*, aplicava esta mesma linguagem em meus filmes, construindo situações em que os personagens habitavam corporalmente certos espaços e tempos, mas suas mentes vagavam sonoramente para o passado²⁸. Da mesma forma, a literatura *queer* que lia nos últimos anos também apresentava personagens com tendências melancólicas, que eram fisgados por pequenos detalhes do presente a mergulhar em memórias do passado, como no caso de *O Quarto de Giovanni* (1956), *O Amor dos Homens Avulsos* (2016) e *O Que Te Pertence* (2016). O peso das memórias em narrativas como essas e a sua tradução estilística para o cinema por meio da disjunção audiovisual já não me soavam apenas como uma coincidência, mas como um marco estético que unia essas obras. Esta disjunção se apresentava como uma técnica audiovisual de potência poética para representar embates entre presente e passado, presentificando sentimentos como culpa, trauma, nostalgia, desejo proibido etc.

Como vimos anteriormente, ao analisar a linguagem cinematográfica e as temporalidades, Schoonover e Galt (2016) destacam como o cinema clássico e/ou *mainstream* segue uma lógica heteronormativa de estrutura narrativa, onde o enredo se desenvolve por meio de causalidade, expectativa, suspense, linearidade e encerramento. Os autores enfatizam a *heterossincronia* como o aspecto normativo mais notável no cinema *mainstream*, onde se torna uma convenção harmonizar diferentes elementos de forma coesa para trabalhar em direção a significados singulares e preestabelecidos. A sincronização entre som e imagem é uma prática fundamental nesse sentido. É, por isso, que entendo a disjunção audiovisual como uma estética queer, precisamente porque ela rompe a sincronização compulsória entre imagem e som no cinema *mainstream*.

James Buhler (2014) nos lembra que a teoria *queer* tem em seu cerne uma disputa contra a normatização e um desejo pela quebra de certos códigos sociais dados como certos.

²⁸ É o caso dos meus curtas-metragens *Camaco* (2022) e *O Destino da Senhora Adelaide* (2021).

O próprio uso da palavra *queer*, que antes era usada de forma pejorativa, é resgatado e ressignificado, passando a ser relacionada a orgulho, luta social e até mesmo uma expressão artística de uma comunidade. Trazendo a discussão para o campo audiovisual, Buhler comenta que é possível fazer uma leitura queer de filmes quando buscamos elementos “não-heterossexuais” (2014, p. 370), ou seja, elementos que possam “(...) desestabilizar e desnaturalizar (ou pode ser usado para desestabilizar e desnaturalizar) as normas culturais de heterossexualidade”²⁹ (2014, p. 370) - a chamada heterossexualidade compulsória. O próprio ato audiovisual da sincronização entre imagem visual e som que, como veremos, nos é dado como natural apesar de não o ser, é encarado por Buhler como uma norma que pode ser questionado e provocada: o autor faz uma interessante aproximação entre a heterossexualidade compulsória com a sincronização audiovisual, chamando-a de “sincronização compulsória” (2014, p. 379). Buhler lembra que Silverman (1988) sinaliza esta norma audiovisual da sincronização como “(...) a principal função disciplinadora da prática de som de Hollywood” (2014, p. 379). Como um essencial aspecto da teoria *queer* é o questionamento de normas dadas como certas, no audiovisual questionar esta “função disciplinadora” do som de Hollywood torna-se um ato expressivo-político de uma arte *queer*. É natural, portanto, considerar a disjunção audiovisual um aspecto estético de um cinema *queer*. Glynn, em seu estudo sobre TV, comenta que essa subversão *queer* no audiovisual se dá, maioritariamente, pelo som, “(...) mais precisamente, trazem os fluxos auditivos e visuais para um relacionamento dissonante – e dissidente – um com o outro” (2008, p. 173). Buhler comenta que esta disjunção passa a ser não só um ataque à normatividade, mas também uma expressão estética de um desejo que não é abarcado por narrativas heteronormativas.

O autor nos lembra que a disjunção audiovisual não é algo próprio do cinema queer, mas que este cinema traz uma nova leitura desta técnica.

Essa formulação, remanescente do apelo de Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov para o contraponto audiovisual no alvorecer do filme sonoro comercial (Eisenstein 1949, 257-60), alinha a estética queer de maneira bastante próxima aos objetivos da velha vanguarda, uma espécie de efeito de alienação brechtiana, o que talvez não seja surpreendente, dado que ambos visam romper uma ordem social normativa. (BUHLER, 2014, p. 371-372)

Esta afirmação de Buhler nos incentiva a olhar para trás e observar como este efeito da disjunção audiovisual vem sendo tratado ao longo da história do cinema.

Esta discussão inicia-se no começo do cinema sonoro, quando Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Grigori Alexandrov lançam *Declaração Sobre o Cinema Sonoro*

²⁹ Tradução minha, assim como as demais citações do autor.

(1928). Neste texto, os autores revelam um temor de que o som sincronizado no cinema, principalmente por parte de Hollywood, pudesse colocar em risco todas as conquistas do cinema até então, levando a uma incessante sincronização labial. Além disso, ressaltam que um fator primordial para o sucesso da arte cinematográfica pelo mundo naquela época era a montagem, responsável por causar efeitos e dotar as imagens de significados. É a partir desses dois pontos que, entre outras questões, defendem o chamado “contraponto audiovisual”. Para eles, o cinema sonoro perde a sua potência se se mantém subordinado à imagem, apenas reafirmando aquilo que já vemos na tela. Segundo eles, apenas um “uso polifônico do som com relação à peça de montagem visual proporcionará uma nova potencialidade no desenvolvimento e aperfeiçoamento da montagem.” (EISENSTEIN; ALEXANDROV; PUDOVIKIN, 1997: 225, 226), em que a não correspondência do som e da imagem permitiria uma experimentação potente: “Assim, o conflito entre experiência ótica e acústica produz cinema sonoro, que é capaz de ser realizado como contraponto audiovisual” (EISENSTEIN, 2002, p. 60). Ou seja, som e imagem deveriam estar em conflito, cada um seguindo seu percurso significativo independentemente, sem que haja um “denominador comum”.

Mais adiante, o cineasta abandona o conceito e, como nos lembra Luiza Alvim (2017), passa a aventurar-se no que ele chama de “correspondência audiovisual”, testando formas de fazer o som (especialmente a música) e a imagem relacionarem-se a partir de seus movimentos internos por meio da montagem³⁰. Ainda assim, a discussão sobre a não correspondência audiovisual seguiu, sendo investigada, por exemplo, a partir de termos como sincronismo e assincronismo em Kracauer (1960). Segundo o autor, o sincronismo acontece quando imagem e som estão sincronizados e o assincronismo quando não estão. No entanto, esta segunda categoria estaria dividida em duas novas modalidades: assincronismo em paralelo e assincronismo em contraponto. Enquanto no primeiro, apesar de som e imagem não estarem sincronizados, seus significados não se contradizem (por exemplo, um poema melancólico em *voice-over* junto a imagem de um rosto que chora), no segundo eles propõem significados dissonantes (por exemplo, sons de natureza montados juntos a uma violenta cena de guerra).

³⁰ Um exemplo disto é o que o autor chama de “montagem vertical”, como é o caso do esquema desenhado por Eisenstein em uma sequência de *Alexander Nevsky* (1938), em que combina cada plano a uma frase musical da composição de Prokofiev (Eisenstein, 2002b, p.105-145)

Segundo Alvim, Claudia Gorbman (1987) aponta para a insuficiência da teoria de Kracauer sobre o assunto, já que considerava as relações entre imagem e som no cinema muito mais ambíguas e complexas do que as propostas pelo autor. Ainda, segundo Alvim, quem traz uma nova perspectiva para a discussão é Michel Chion (2011), com sua “dissonância audiovisual”. Este seu termo permitiria, por exemplo, analisar sons que são dissonantes em relação à imagem sem necessariamente estar em contraste, podendo, por exemplo, funcionar como um comentário poético sobre o que se dá na tela. Como veremos em nossas análises, muitas das vezes em que a dissonância ocorre é para comentar certos embates mentais dos personagens e/ou dar como encaram sentimentalmente algumas das situações vividas.

Importante, no entanto, salientar que para Chion “(...) não existe banda sonora no cinema, no sentido de que os sons de um filme, diferentemente da banda de imagem, não formam um complexo dotado de unidade interna em si, ou seja, eles não possuem uma significação autônoma.” (ALVIM, 2017, p. 17). Afinal, isto trairia um dos seus conceitos primordiais: o contrato audiovisual. Concordamos com Michel Chion (2011) ao entender a relação entre imagem visual e as sonoridades fílmicas como uma relação intrínseca. Para ele, há um contrato audiovisual (CHION, 2011), em que uma percepção (som ou imagem) “influencia e transforma a outra”. Segundo ele, “não ‘vemos’ a mesma coisa quando ouvimos, não ‘ouvimos’ a mesma coisa quando vemos” (CHION, 2011, p. 07). Portanto, não nos interessa isolar o som e apenas atentarmos aos relatos ouvidos - é preciso compreender como os sentidos e significados se complexificam em relação às imagens visuais. Deleuze frisa que para o som “ser visto”, é essencial que seja compreendida sua complexa relação com a imagem visual. Para ele, os componentes sonoros e visuais se “(...) rivalizam, se recobrem, se atravessam, se cortam, que traçam um caminho cheio de obstáculos no espaço visual, e não se fazem ouvir sem também serem vistos” (DELEUZE, 2005, p. 278). Nos filmes a serem analisados, observaremos como, muitas vezes, a imagem visual parece ocupar um tempo diferente do tempo do som, em um interessante movimento de confrontação entre presente, passado e futuro - confronto que é típico na consideração de temporalidades queer.

Retomo Buhler (2014) para também considerar a disjunção audiovisual como uma estética queer. Como vimos, a organização do tempo como cronológico e a ordenação das vidas segundo um modelo a ser seguido responde a uma lógica normativa, que como lembra Foucault (1975), auxilia na domesticação dos corpos, tornando-os dóceis. Há, no cerne do termo queer, justamente um desejo de oposição e resistências a estas linhas de força que tentam encaixar estes corpos em caixas que não lhes cabem. A crononormatividade é uma

forma de encarar a passagem da vida e do tempo que, prezando por, por exemplo, o matrimônio, a monogamia, a reprodução e a constituição de uma família heterossexual, não acolhem as experiências de dissidências como as experiências queer. Pensar em *cronoqueer* é pensar novas formas de lidar com o tempo e com a vida, que sejam menos progressivas e mais cumulativas (AZEVEDO; ASSUNÇÃO; RIBEIRO, 2020, p. 56). A vivência queer é percebida como um agrupamento de experiências e desejos, memórias e sonhos. Nas experiências de menosprezo e opressão (que são regra na normatividade), busca-se o prazer pela brecha, o gozo nas fissuras e uma ordem de vida guiada pelo deslocamento. Souza e Brandão (2020), ao defenderem em um texto seu percurso vacilante entre passado e presente, teoria e memória pessoal, falam sobre “Um tempo de insurgências queer, um tempo antinormativo, *cronoqueer*. Uma terceira margem de temporalidade a ser considerada na construção desse inventário fabulado” (SOUZA; BRANDÃO, 2020, p. 125-126). Minha hipótese, aqui, é considerar o uso da disjunção audiovisual no cinema como uma forma de dar a ver e ouvir este tempo antinormativo, este acúmulo de experiências; um uso da linguagem audiovisual para vislumbrarmos temporalidades queer.

Além disso, a disjunção audiovisual também poderia dar a ver a sensação de estar fora do tom em relação ao *straight time*. Como vimos anteriormente, pessoas queer podem sentir-se assíncronicas em relação ao tempo heteronormativo, “fora de lugar” com a progressão linear dessa linha do tempo normativa. Existe, para usar o termo de Sara Ahmed (2006), uma orientação queer que opera precisamente através da desorientação e da recusa em se conformar. A disjunção audiovisual, a meu ver, ao optar por não sincronizar imagens visuais e sons em certos filmes, permite que um cinema queer explore esteticamente essa desorientação temporal, essa impressão de que as experiências desses corpos simplesmente não se encaixam em uma lógica linear.

Tendo isto em mente, gostaria que avançássemos com o questionamento: diante da disjunção audiovisual, como denominar os sons que pertencem a outros tempos e espaços que não ao da imagem visual? E que, apesar disto, também fazem parte da narrativa e sua diegese, mesmo não coincidindo com o que vemos na tela? Virgínia Flôres (2013) comenta que em alguns casos, e esses me interessam, “o som leva o espectador a imaginar ver uma ação fora da tela, embora ela nunca seja mostrada materializada em imagens visuais, somente em imagens provocadas pelos sons usados” (FLÔRES, 2013, p. 46) Segundo Deleuze, é exatamente por isso que podemos chamar certos sons de “imagens sonoras”, já que evocam no espectador imagens mentais. Para ele, “O que constitui a imagem audiovisual é uma disjunção, uma dissociação do visual e do sonoro, ambos heurísticos, mas ao mesmo tempo

uma relação incomensurável ou um irracional que liga um ao outro, sem formarem um todo, sem se proporem o menor todo” (DELEUZE, 2005, p. 303). Flôres alerta, no entanto, que Deleuze não está exatamente se contrapondo ao contrato audiovisual proposto por Chion. Segundo ela, Deleuze apenas defende a particularidade da imagem sonora e da imagem visual, em que ambas, ricas em seus próprios significados, possam construir juntas novas leituras (FLÔRES, 2013, p. 108).

Ainda segundo Flôres, quando ocorre essa diferença entre imagem visual e imagem sonora, escancarando as propriedades de cada uma, o espectador se vê diante de uma estranheza que “(...) poderá levá-lo a uma vivência de intensa subjetividade, de apropriação intelectual dos objetos externos a ele.” (FLÔRES, 2013, p. 80). Para ela, quando o espectador não identifica as imagens referentes a certos sons, é estimulado a olhar para dentro de si em busca de imagens (que Deleuze chamará de imagens-lembrança) e completar o circuito.

Neste sentido, um conceito também caro a nós é o de voz acusmática, proposto por Chion. Segundo o autor, o efeito acusmático no cinema se dá quando não é possível ver o personagem que fala, ainda que o ouçamos. Apesar de vir do centro da tela, este efeito faz com que a voz acusmática não esteja nem dentro nem fora da imagem: ela vagueia, “procurando um lugar para se acomodar” (CHION, 1999, p. 23). Ainda, segundo Chion, a voz acusmática, por não ser localizada, tende a ter poderes fantasmagóricos, adquirindo onipotência e onipresença - ela parece estar em todo e qualquer lugar o tempo todo, observando tudo e vagando por entre espaços e tempos diferentes. Flôres comenta que o som acusmático

(...) trabalha erraticamente, em suspense, entre vários espaços discordantes que ele coloca em comunicação, rememorando, ao lado do espaço representado – o espaço no qual está se passando a representação. O efeito de lembrança (evocação) aí tem dois sentidos: o som em eco oferece à diegesis um espaço de ressonância alargado, insinuando, em nosso espaço de assistência, o traço de um mundo que lhe é estranho, diferente do que está sendo visto, mas que pode já ter sido escutado em outra situação. (FLÔRES, 2013, p. 85)

Ou seja, em relação à imagem visual, essa imagem sonora proporcionada pelo som acusmático oferece um mundo outro, de um tempo e espaço diferente do que se vê na tela. Isto muito nos interessa, uma vez que queremos entender como esses sons, por exemplos, podem apontar para uma insistência do passado no presente.

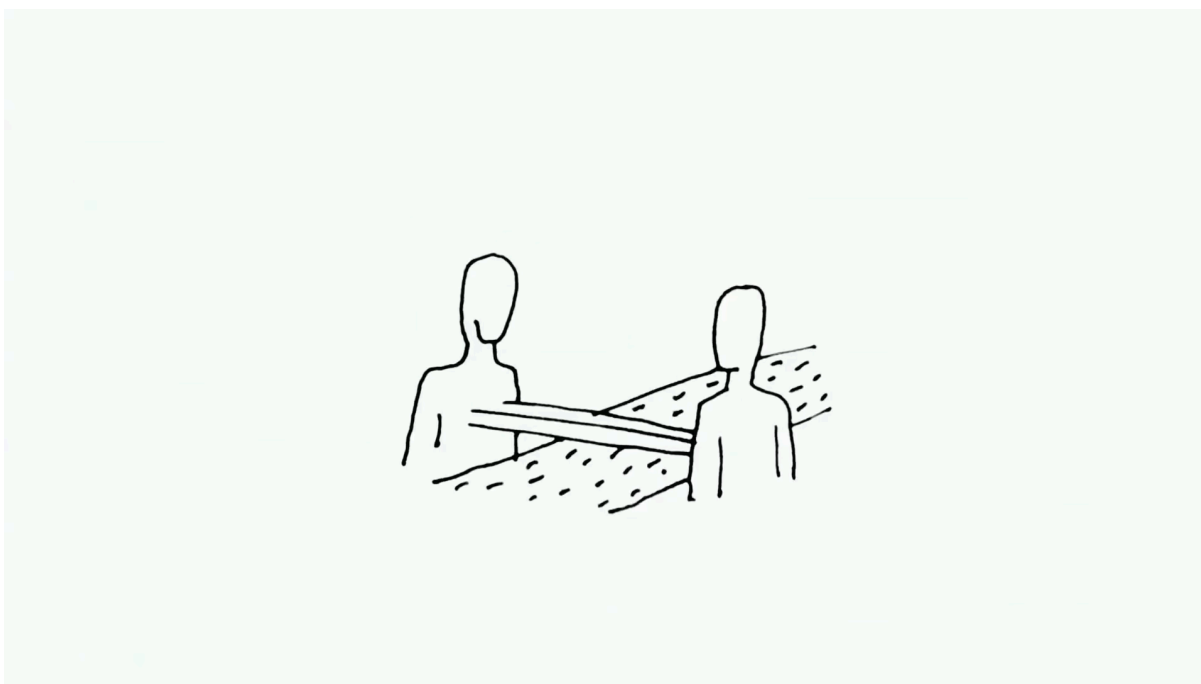
Vejamos um exemplo em que a voz acusmática usada em disjunção com as imagens visuais incentiva o espectador a visualizar mentalmente um passado da personagem.

No documentário *A Paixão de JL* (2015), o diretor Carlos Nader coleta os arquivos de áudio gravados pelo artista plástico José Leonilson, nos meses antes, durante e após o seu diagnóstico positivo para o HIV, no ano de 1990. As imagens visuais do filme são basicamente a de uma fita cassete, cenas de filmes e novelas citados pelo artista, algumas de suas obras e *letterings* que acompanham as frases de maior impacto. Esta economia de imagens cede ainda mais força para o som do filme - por exemplo, a imagem da fita cassete nos lembra, o tempo todo, que ouvimos uma gravação, incentivando a visualização mental do espectador, seja na tentativa de recuperar o momento em que Leonilson grava seus depoimentos ou as lembranças do passado narradas por ele. A proximidade da boca do artista no gravador e seu relato quase sussurrado trazem José Leonilson para perto do espectador, como se este fosse seu confidente íntimo: seus relatos nos chegam com tamanho impacto, que temos a impressão de enxergar o que ele enxerga, ainda que na tela esteja, por exemplo, apenas a imagem de uma fita cassete.

Em uma dada sequência, ouvimos José Leonilson relatar para o gravador um encontro romântico com um rapaz:

JOSÉ LEONILSON (V.O) - Na hora que ele saiu, a gente se despediu rapidinho assim e ele ficou sem graça. Eu acho que ele é muito tímido. E... Aí ele foi embora e eu entrei. Me deu uma vontade de ir atrás dele! Aí eu peguei o carro, dei uma volta assim, que nem louco, parei em frente à estação de metrô e ele tava entrando (ri). Aí ele veio assim e eu falei pra ele que ele podia vir na minha casa sempre que ele quisesse. Eu acho que ele ficou... eu vi os brilhinhos nos olhos dele. Foi super legal! Foi uma sensação que fazia tempos que não sentia, sabe? Será que eu tô apaixonado? Acho que eu tô.

Sua voz relembra os acontecimentos de forma apaixonada: a cadência e doçura do seu tom de voz denunciam que ele sorri enquanto fala. As pausas que dá e a forma como titubeia também nos revelam que ele se esforça para buscar no passado o maior número de detalhes do ocorrido. Enquanto sua voz nos dá pistas de suas feições e afeições, seu relato nos instiga a visualizar mentalmente o encontro dos dois rapazes na estação do metrô, imaginando a estação, o artista dentro do carro, a volta que deu no quarteirão e, por fim, ele observando, desde dentro do carro, o outro rapaz, ao longe, entrando na estação de metrô. Nesta sequência, o que vemos na tela são apenas três de suas obras: nas duas primeiras, a ilustração de dois homens (em uma eles se abraçam, na outra, duas linhas os conectam) e, então, uma terceira, onde um só homem está envolto em corações. As imagens, portanto, parecem confirmar que, de fato, Leonilson admitiu-se apaixonado.



Em *A Paixão de JL* (2015), o espectador visualiza mentalmente imagens a partir da narração.

O filme é um bom exemplo de como nos vemos convidados a completar as imagens em falta, ou seja, a voz do gravador nos incita a visualizar mentalmente o contexto e o corpo de quem enuncia. Julian Hanich comenta que, nestes casos, “O que acontece com o espectador é uma mudança no modo típico de recepção (...): há uma ênfase mais forte em ouvir em detrimento de ver e um foco maior na imaginação em detrimento da percepção.”³¹ (HANICH, 2020, p. 05). Importante pontuar que nesses filmes com sons e vozes acusmáticas, esta evocação mental por parte do espectador não é aleatória e descontrolada, tornando o filme totalmente inédito para cada um dos seus espectadores. Há um certo controle dos sons e imagens por parte dos realizadores para que essa evocação vá, minimamente, ao encontro das pretensões da narrativa. “Essas obras são menos “impositivas” com relação aos resultados dessas fruições. São obras abertas, no que diz respeito à comunicação” (FLÔRES, 2013, p. 99), sem chegar a ser, no entanto, uma completa anarquia dos significados. O filme escolhe o que mostrar, o que não mostrar, o que sugerir e como sugerir. Por exemplo, como veremos adiante no cinema de Terence Davies, é recorrente o uso de sons que remetem ao ambiente de uma Igreja, que são facilmente identificados (e associados) sem que seja necessário que a imagem visual nos mostre-a. Ou seja, por meio de omissões e sugestões, os espectadores são convidados a colocarem suas próprias memórias e visualizações para compor o material

³¹ Tradução minha.

filmico. “A vontade de ‘ver mais’ abandona o domínio do visível para arriscar-se na escuridão do olhar interior, onde a ‘visão’ reencontra a sua orientação sensual numa experiência incomunicável.” (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 86). Além disso, Hanich comenta que para incentivar o espectador nesta busca pelas imagens virtuais a partir de sons, é preciso que o que está sendo visto na tela não chame muita atenção para si, de forma a não competir com o trabalho mental de visualização.

4.2.2 - Vozes e silêncios

Não é uma tarefa fácil definir e conceituar a voz. Porém, quando pensamos a voz no cinema, em especial, esta definição (ainda que provisória e específica para certos aspectos da investigação) deve estar clara para o pesquisador. É fácil ser seduzido, por exemplo, só pelo discurso e lidar como se voz e discurso fossem a mesma coisa. Afinal, não é apenas o “que” é dito que nos interessa, mas também o “como” é dito - e, principalmente, nesta relação do como que a voz (e seus aspectos sonoros) e o discurso (com seus aspectos semânticos) se entrelaçam.

Neste sentido, um livro que muito nos interessa é *A Voice and Nothing More* (2006), de Mladen Dolar. Nele, Dolar tenta localizar o que ela chama de o “objeto voz”, exatamente para entender o que é, em si, a voz.

Ele mostra que o objeto voz está localizado sempre em um interstício – entre o corpo e linguagem, entre a presença e metafísica, entre o interno e o externo. Especificamente, sobre a relação com a linguagem, Dolar lembra que não se pode afirmar que a voz pertence ao campo linguístico, mas que “O que destaca a voz em relação ao vasto oceano de sons e ruídos, o que define a voz como especial entre a infinita matriz dos fenômenos acústicos, é sua relação interna com o significado” (DOLAR, 2006, p. 14). O autor usa a expressão *vanishing mediator*³² (2006, p. 15) para comentar este aspecto fugidio da voz: ela é o suporte para o significado, mas não a responsável por ele. “É aquilo que não contribui para fazer sentido” (DOLAR, 2006, p. 15), apesar de ser o seu meio.

O autor analisa, por exemplo, elementos vocais que desobedecem o sentido e chamam a atenção para a voz em si mesma: o sotaque (uma distração que traz consigo fortes conotações sociais e políticas), a entonação (em que a melodia, a cadência e a inflexão podem decidir o significado de uma frase, podendo mesmo inverter totalmente seu sentido) e o timbre (que funcionaria como elemento de alto teor subjetivo, espécie de impressão digital da

³² Mediador fugaz, na tradução.

voz). “A voz sem (esses) efeitos colaterais deixa de ser uma voz “normal”, é privada do toque humano que a voz acrescenta ao maquinário árido do significante” (DOLAR, 2006, p. 22).

Em seu clássico texto, *O Grão da Voz* (1990), Roland Barthes defende uma posição similar à apresentada por Dolar. Para ele, o grão da voz seria “(...) a materialidade do corpo falando sua língua materna” (BARTHES, 1990, p. 244), aquilo que cede àquela voz a sua personalidade e subjetividade e que permite que ela tenha uma relação de prazer e gozo com a língua. Em resumo, o grão é o corpo na voz que fala (BARTHES, 1990, p. 239). O autor analisará o grão da voz no canto, comparando músicas em que os artistas interpretam tentando esconder o grão de suas vozes em prol de clareza, da boa dicção e correção e aqueles que deixam o corpo “infectar” o canto, em um jogo erótico e afetivo do corpo-voz com a melodia.

Fernando Morais da Costa se une aos autores e acredita que no cinema também é importante pensarmos nessas materialidades da voz em nossas análises, “Pensar suas propriedades sonoras, timbres, frequências, relações entre fonemas e pausas, o que terminaria por revisitar o “grão” de Barthes, e sua procura pela especificidade de cada voz.” (COSTA, 2020, p. 165). Estas questões nos interessam, uma vez que é essencial pensarmos esses corpos *queer* nas falas, seja em *Blue*, com a materialidade da voz de Derek Jarman, que dá a ver a prostração da doença se manifestando em seu corpo, ou em *Anhell 69*, em que o tom de voz do diretor Théo Montoya revela seu abatimento e descrença com a vida.

Acredito e defendo que para esta investigação, estas questões têm ainda maior peso. Como vimos anteriormente, é um terreno sempre espinhoso pensar a autobiografia fílmica, com longas discussões sobre se é possível ou não chamarmos certo cinema de autobiográfico e, se sim, o que o afastaria ou o aproximaria de uma autobiografia *strictu sensus* e, portanto, literária. Tenho para mim a hipótese de que o fato de o cinema ter o som como um elemento essencial - aqui, em especial, a voz -, pode tornar a autobiografia fílmica dos corpos subalternizados um ato de coragem, já que devem usar sua própria voz contra o silenciamento que lhes é imposto diariamente. Nas autobiografias *queer*, os realizadores, tão acostumados ao menosprezo de suas narrativas, podem usar a voz no cinema com um ato político de falar.

Sobre esta relação da fala com o outro (neste caso, o próprio espectador), Dolar comenta que “O sujeito é exposto ao poder do outro ao dar sua própria voz (...) A voz vem de algum interior invisível e insondável e o traz à tona, desnuda, desvenda, desvela, revela esse interior.” (DOLAR, 2006, p. 80). Ou seja, enquanto um sujeito escolhe o silêncio, algo deixa de ser revelado; uma intimidade sua é mantida preservada. Por isso, o ato de falar tem sempre um pouco de ousadia, pois vem junto de uma decisão de romper o silêncio para dizer algo e,

mais importante, ser ouvido. Esta é, inclusive, a premissa de *Línguas Desatadas*: Marlon Riggs denuncia como o silêncio em corpos marginalizados parece sedutor e protetor, mas não deixa de ser uma autoimposição que reflete um silenciamento social. É, por isso, que seu filme se torna um manifesto: Riggs convida gays negros a quebrarem o silêncio e falarem, com suas língua agora desatadas. Seu filme, portanto, ao ganhar as telas e chegar a tantos outros homens gays e negros, cumpre sua intenção de iniciar uma revolução.

Enquanto uma autobiografia filmica não é feita e a/o realizador não fala (para a câmera ou para o microfone), sua voz está “guardada” em seu interior. No entanto, ao realizar o filme e distribuí-lo, sua voz ganha proporções e as confissões de sua própria vida deixam a interioridade do seu corpo e ganham o mundo.

Assim, ao usar a voz, também está “sempre-já” cedendo poder ao Outro; o ouvinte silencioso tem o poder de decidir sobre o destino da voz e de seu emissor; o ouvinte pode dominar seu significado ou fazer ouvidos surdos. A voz trêmula é um pedido de misericórdia, de simpatia, de compreensão, e está no poder do ouvinte concedê-lo ou não. (DOLAR, 2006, p. 80)

Há neste trecho de Dolar alguns aspectos importantes: o primeiro é pensar, mais uma vez, o aspecto político que pode ser associado às autobiografias de sujeitos subalternizados que, como vimos, no cinema há uma nova camada essencial, que é o “falar” (sonoramente) de si, para além do escrever. O Outro, no cinema, é uma plateia - falar num filme é falar para muitos, é ser julgado por um público. Por isso, mais uma vez, chamo a atenção para a importância do conteúdo dessa fala, mas, em especial, no como ele é dado. Dolar fala da voz trêmula, da misericórdia, mas veremos também a voz sussurrada, da confidência; a voz reticente, do nervosismo; a voz errante, da divagação. Todos esses aspectos dessas vozes dizem da relação que os realizadores buscam estabelecer com os espectadores, como pretendem pedir empatia. Por fim, o autor também fala sobre a figura do ouvinte silencioso que, veremos, é como se comportam muitos ouvidos *queer*, silenciados pela família, sociedade e certas instituições, como a Igreja. Pensar também os silêncios em nossa análise é indispensável, tratando-se de um grupo de pessoas que, infelizmente, ainda são vítimas de tantos silenciamentos e apagamentos de si mesmos diante das vozes esbravejantes do preconceito. A voz *queer*, para muitos, incomoda e, portanto, usá-la é um instrumento político; uma resistência e afronta a um silêncio que nos é pedido e esperado por, ainda, boa parte da sociedade.

4.2.3 - Ruídos

No senso comum, tende-se a considerar ruído como um som indesejado, algo próximo ao conceito de barulho. No entanto, nos estudos de som do cinema, o ruído normalmente é entendido como os sons que não correspondem à músicas e vozes e que, portanto, eliminam a sensação de silêncio. Portanto, antes de seguirmos adentrando mais sobre o uso dos ruídos no cinema, guardemos conosco esta definição.

É essencial que pensemos o ruído e o barulho como conceito distintos, uma vez Suárez aponta que “noisiness” (que traduziremos, provisoriamente, como barulho) é um estilo sonoro bastante comum e revelador de um cinema *queer*. O barulho, aqui realmente entendido com um som indesejado, dá a ver neste cinema uma espécie de disrupção com dimensões políticas. Segundo este autor, a partir de sua leitura de Jacques Attali, este caráter disruptivo do som está “(...) do lado da anarquia corporal e comunal, da libertação e do carnaval, razão pela qual, a seu ver, o surgimento das sociedades disciplinares coincide com o desenvolvimento da legislação anti-ruído” (SUÁREZ, 245, p. 17). Neste sentido, o barulho em narrativas queer é uma forma de expressão que vai contra as normas e certo higienismo sonoro, apostando no incômodo e desorganização dos sons como uma maneira de afrontar padrões. Por exemplo, em *Tarnation*, tal tipo de uso do barulho pode ser notado. Dito isso, em nossas análises ora trataremos de ruídos como sons que não a voz e a música, ora como barulho, mas sempre fazendo a distinção.

Quando pensamos em ruídos no cinema, um conceito que é sempre evocado é o de paisagem sonora. Localiza-se o uso do termo paisagem sonora primeiramente nos escritos do compositor e escritor Raymond Murray Schafer, em especial nos seus livros *A Afinação do Mundo* (2001) e *O Ouvido Pensante* (1997). Suas investigações procuravam entender a relação do Homem com as sonoridades dos espaços que o rodeiam, percebendo como a convivência com essas sonoridades pontua sua vivência com os locais habitados. Em “Projeto Paisagem Sonora Mundial” (1973-1975), por exemplo, Schafer investiga os sons típicos de grandes cidades do Canadá e da Europa, em especial as mudanças da paisagem sonora destas ao longo do tempo, dando atenção especial ao fenômeno da poluição sonora.

R. Murray Schafer considera a paisagem sonora como todos os elementos sonoros que fazem parte de um “ambiente acústico”. Segundo Schafer, “o espaço acústico de um objeto sonoro é o volume de espaço no qual o som pode ser ouvido. O máximo espaço acústico habitado pelo homem será a área dentro da qual se pode ouvir a sua voz” (SCHAFER, 2001, p. 299). O teórico intitula essa composição sonora de *soundscape*, numa alusão a *landscape*

(paisagem, em inglês), chamando a atenção para a capacidade dos sons de fazer insurgir paisagens assim como a imagem. Para ele, os sons também são capazes de estruturar organizações sociais e tecer relações de poder dentro de um espaço.

Sobre a relação “paisagem” e “paisagem sonora”, Fernando Morais da Costa (2010) comenta que:

A ideia evidente em torno da discussão sobre algo como uma paisagem sonora é o entendimento do também óbvio fato de que perceber as paisagens nas quais vivemos, e às quais representamos quando produzimos uma obra artística na qual elas estejam retratadas, têm peculiaridades não apenas imagéticas, como vê o olho e representou historicamente a pintura, mas também sonoras, assinaturas acústicas pertencentes a cada lugar, também percebidas sensivelmente e passíveis de reconhecimento e representação por meios sonoros e audiovisuais. (COSTA, 2010, p. 95)

Schafer comenta a dificuldade de apreender com clareza uma paisagem sonora, lembrando exemplos de diferentes sonoridades que podem ser incorporadas simultaneamente por uma dada ambiência acústica. Ciente desta impossibilidade, o investigador cria o conceito de duas principais categorias de som a partir de um ambiente sonoro: os “sons fundamentais” e os “sinais”. A primeira categoria relaciona-se aos sons “que estão presentes na maior parte do tempo, configurando o fundo sonoro de um determinado lugar, ou, para manter a analogia musical, o som sobre o qual os demais se inserem” (COSTA, 2010, p. 96). Já a segunda categoria se refere aos sons “que se destacam; que, em suas manifestações, têm volume suficiente para serem percebidos com mais impacto do que a massa sonora que constitui a base.” (COSTA, 2010, p. 96). Nesta segunda categoria, portanto, os sons não necessariamente são típicos de dado ambiente acústico ou servem como característicos dele, mas em algum momento específico se fazem notar com destaque devido a sua intensidade/volume. Dessa forma, os sons fundamentais (e que são frequentemente ouvidos por aqueles que habitam tal ambiente) ficam em um segundo plano acústico. Schafer ainda conceitua mais duas categorias: “objeto sonoro” (referente a uma menor partícula de som contida em si mesma) e “símbolos sonoros” (referentes a tipos de som que desencadeiam certas respostas aprendidas por associação cultural, como o som de sinos às 18h que conduzem os católicos a realizarem o sinal da cruz). De forma geral, o autor considera a união dessas categorias como “a manifestação acústica de um ‘lugar’, considerando que os sons cedem aos habitantes uma sensação de pertencimento e a qualidade acústica desse local é dada pelo comportamento e atividades desses habitantes” (SCHAFER, 1977).

Mas quando pensamos na paisagem sonora filmica, do que exatamente estamos falando? Morais da Costa lembra que Schafer, ao cunhar o termo, nunca se referiu ao cinema.

No entanto, é inegável o intuito do som do cinema de representar as paisagens sonoras dos locais onde as narrativas se desenrolam. Ainda segundo o autor, da mesma forma que as paisagens sonoras são compostas por sons fundamentais e sinais, também o som do cinema representa essas duas categorias. Se por um lado os sons fundamentais poderiam ser considerados o “que no cinema acostumou-se a chamar de som ambiente” (COSTA, 2010, p. 97) - espécie de base sonora que concede uma textura acústica à determinada cena e concebe verossimilhança sonora -, os sinais poderiam se relacionar aos sons de destaque e que precisam ser notados em determinada cena.

Coutinho e Carreiro, a partir de leituras de Débora Opolski, se unem ao pensamento de Moraes da Costa:

Ao estabelecermos um diálogo desses conceitos com a cadeia produtiva do som no cinema, identificamos claramente uma relação da noção som fundamental com a categoria de som ambiente (background ou BG), enquanto os sinais – sons mais destacados que chamam a atenção para si – podem ser produzidos como foley, efeitos sonoros ou efeitos de som ambiente (background effects ou BG-FX), de acordo com Débora Opolski (2013).

Portanto, assim como Coutinho e Carreiro (2019), ao analisarmos as paisagens sonoras dos filmes e como se manifestam via ruídos, daremos atenção especial ao som ambiente (normalmente gravado em locação), ao foley (sons produzidos na pós-produção e que nos fazem escutar a relação dos personagens com os ambientes em que estão inseridos, como sons de passos, movimentos de roupas, toques em objetos etc) e efeitos sonoros (criados também na pós a partir da combinação ou alteração de sons existentes com o intuito de apresentar novas sonoridades que não necessariamente existem ou poderiam ser gravadas diretamente, como sons de seres fictícios ou ruídos estridentes produzidos para causar instabilidade e incômodo).

Ainda em relação às paisagens sonoras, vimos anteriormente como que os sons são uma importante fonte de memórias, associando-se a lugares, pessoas, épocas. Quando pensamos em paisagem sonora nesta pesquisa, é essencial refletir sobre esses ruídos que atuam como portais para outros tempos e espaços. Barry Truax (2001), inspirado nas pesquisas de Schafer, acredita também na capacidade de sons de reverem tempos pretéritos. Segundo ele, alguns sons “lembram-nos de memórias agradáveis ou desagradáveis e, portanto, evocam uma resposta condicionada” (TRUAX, 2001, p. 28). O autor segue e nomeia de “sons românticos” as manifestações sonoras capazes de instigar o comparecimento de boas lembranças, em que considera a possibilidade de certos sons em conectar pessoas a memórias de locais e situações romantizadas. Jennifer Schine comenta sobre o processo de

reencontro de ouvintes com seus sons românticos, fenômeno chamado por ela de “reexperiência sonora”.

Se as memórias aurais são imbuídas de contexto, invocar o contexto pode evocar a memória acústica. Ao visitar um ambiente acústico significativo - e se a estrutura da paisagem sonora ou da marca sonora permanecer intacta - podemos ouvir o mesmo evento sonoro ou similar. No entanto, muitas vezes, mesmo que a marca sonora tenha mudado ou desaparecido, ainda podemos “ouvir” esses sons sem os estímulos físicos (SCHINE, 2010)³³

O ponto apresentado por Schine é que, por vezes, uma memória é tão associada a certo som que só de estar em contato com o ambiente que antes aquele evento acústico soava, a mente já é capaz de recompô-lo. Em nossas análises, observaremos como certos ruídos, por exemplo, são indicativos de lembranças nostálgicas, traumáticas e de culpa para as personagens, conectando-as a eventos do passado.

Há, no entanto, um conceito que nos será muito importante nas análises: o de hiperrealismo sonoro. Carreiro e Coutinho comentam a capacidade de o som do cinema ser sinestésico, afinal “Por suas propriedades intrínsecas, o som, ao se propagar, vai de encontro ao espectador, enquanto a imagem está ‘presa’ à tela” (COSTA, 2011, p. 85). De certa forma, há uma dimensão física na relação do espectador com o som, uma vez que atinge seu corpo e ressoa nele - como vimos, diferentemente dos olhos, os ouvidos não têm pálpebras e o som está o tempo todo invadindo e atingindo o nosso corpo. Ao pensar este aspecto sinestésico do som, é, portanto, interessante refletirmos sobre o hiperrealismo sonoro.

Segundo Moraes da Costa, ele acontece “(...) sempre que o som faz mais do que simplesmente corresponder ao que se vê na tela, causando ao invés disso uma impressão para o espectador de que há, como diz Capeller, uma “hiperamplificação perceptiva do objeto” (COSTA, 2010, p. 101). Esse hiperrealismo parece-nos, portanto, uma tentativa de representar paisagens sonoras com grande verossimilhança, num movimento em que “o registro sonoro se apresenta como mais fiel à realidade do que a própria realidade” (CAPELLER, 2008, p. 66). Como nossos ambientes acústicos são compostos das mais diversas fontes sonoras, a percepção de cada uma dessas camadas é seletiva, em que muitas das manifestações sonoras passam despercebidas. No cinema, no entanto, o hiper-realismo do som auxilia o espectador a ter uma escuta mais atenta e se deixar influenciar pelo o que ouve.

Nos filmes que analisaremos, muitas vezes os ruídos que despertam memórias são tão singelos que é preciso utilizar-se do hiperrealismo sonoro para demarcar sua importância poética e afetiva para os personagens. Inclusive, quando formos pensar sobre uma escuta

³³ Tradução minha.

háptica e sua relação com memórias corporais, notaremos como o hiperrealismo é uma ferramenta muito importante para despertar no espectador a sensação do tato, a partir do som. É, portanto, interessante pensarmos este “*close-up* sonoro” que o hiperrealismo sonoro proporciona como um estilo cinematográfico queer.

Comentamos anteriormente como o comum, o cotidiano e também os pequenos toques são políticos quando em uma narrativa queer. Isto, porque, “O prazer queer de ver, tocar, sentir tudo que nos é proibido e usurpado, nos reapropriando do mundo e suas coisas para devolvê-las para um uso em comum e devolver-lhes com alegria, com gozo.” (SOUZA; BRANDÃO, 2020, p. 135). Acredito que o hiperrealismo sonoro nos filmes queer seja uma maneira de demonstrar a importância e o prazer presente nos toques que, em uma experiência heterossexual podem parecer banais, mas aqui são uma conquista a ser muito bem desfrutada.

Derrida, ao refletir sobre a ternura, diz sobre este desejo presente no toque: “Se sugere ao outro agarrar, e deste modo o receber/o tocar [le toucher], tomando-o sobre si, guardando-o em si ou junto a si. O mais perto possível. Em um ou ao alcance da mão. Tocá-lo na proximidade, mais que a visão ou a audição – e próximo [à proximité]” (DERRIDA, 2011, pp. 144, 145). Desconfio - e veremos quando chegarmos às análises - que o hiperrealismo queer, quando usando a favor de uma hapticidade dos sons, vem justamente para representar este desejo de “tomar e guardar o outro para si”, pelo menos enquanto se pode, nos momentos e espaços de intimidade longe dos olhos e ouvidos da normatividade. Afinal, como lembram Schoonover e Galt, “As políticas do toque em público são sempre precárias para pessoas queer” (SCHOONOVER; GALT, 2016, p. 238).

4.2.4 - Músicas

No que tange o uso das músicas no cinema, alguns autores fizeram importantes contribuições, entre eles Michel Chion, Claudia Gorbman e Caryl Flinn.

No seu célebre livro *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (1987), Claudia Gorbman defende que uma das principais funções da música no cinema clássico é ser sinalizadora de emoções para o espectador e é mais eficiente quando é ouvida de forma inconsciente, ficando em segundo plano em relação às demais sonoridades (como diálogos, por exemplo). Caryl Flinn, em *Strains Of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music* (1992), também entende o uso da música no cinema como elemento estilístico capaz de instaurar sensações e significados no espectador. Para a autora, “A música estende uma impressão de perfeição e integridade em um mundo contrariamente imperfeito e não

integrado”³⁴ (FLINN, 1992, p. 09). Ao ser utilizada nos filmes, a música é capaz de transportar o espectador para um “passado idealizado de completude” (KALINAK, 2010, p. 27). Ou seja, as associações envolvidas na escuta de certas músicas tornam-se componentes nostálgicos e permitem que o espectador se envolva emocionalmente com a narrativa e “deseje o que o filme oferece” (KALINAK, 2010, p. 27). Já Chion, apesar de investigar a música em diferentes textos, em *La Musique au Cinéma* (1995) oferece uma investigação mais focada na trilha sonora musical do cinema. Neste livro, Chion discorre sobre diferentes funções das músicas nos filmes, como o uso delas como resumo dos filmes, seu valor agregado, suas possibilidades de modulação de espaços, criação de sensações de fora do tempo, entre outros.

Como veremos, boa parte das músicas a serem analisadas são canções pré-existentes, ou seja, que existiam previamente aos filmes. O uso de músicas pré-existentes oferece diferentes possibilidades para o cinema. Uma delas, por exemplo, seria a capacidade dela de carregar consigo significados e associações anteriores. Por fazerem parte da cultura de dada sociedade e em dado tempo, uma canção tem a tendência de se associar a certos acontecimentos, atualizando, portanto, seus significados. “Como as músicas pré-existentes são reconhecidas mais imediatamente, elas também acompanham histórias pessoais e acionam memórias, experiências e emoções”³⁵ (KALINAK, 2010, p. 87). Ou seja, a presença e participação de uma música em determinado contexto faz com que este mesmo contexto seja associado a esta música e, posteriormente, rememorado em sua escuta. No cinema, portanto, o que o espectador tende a fazer é ceder para a narrativa parte dessas associações ao ouvir uma canção conhecida na trilha sonora filmica. Segundo Robb Wright (2003), assim como o figurino e a direção de arte, a canção pré-existente também é capaz de evocar tempos passados e localizar uma narrativa historicamente (WRIGHT, 2003). Como bem resume Julie Hubbert, “(...) o uso de seleções musicais preexistentes que mantêm uma série de associações extra filmicas têm amplos poderes alusivos que podem facilmente e instantaneamente adicionar ao poder narrativo de um filme”³⁶ (HUBBERT, 2013, p. 291).

Anahid Kassabian (2001) vai ao encontro das impressões de Kalinak e Hubbert. Para a autora, com as trilhas sonoras originais haveria um processo de “identificação por assimilação” (KASSABIAN, 2001, p. 02), em que o espectador, já com os ouvidos acostumados a associar certos signos sonoros a certas leituras, tende a construir sentidos e

³⁴ Tradução minha.

³⁵ Tradução minha.

³⁶ Tradução minha.

emoções mais controladas. Por outro lado, as canções preexistentes operariam em um processo de “identificação por afiliação” (KASSABIAN, 2001, p. 03): por serem conhecidas e terem significados anteriores associados a elas, há uma perda de controle dos sentidos e emoções construídas pelos espectadores, uma vez que cada um deles tende a ter uma relação diferenciada com certa canção (e, portanto, passa a recepcioná-la de forma individual). “Se as ofertas de identificações por assimilação tentam restringir o campo psíquico, então as ofertas de identificações por afiliação abrem-no amplamente.”³⁷ (KASSABIAN, 2001, p. 03).

Em nossas análises, tanto compartilharei minhas experiências pessoais com as músicas que soam nos filmes como também investigaremos a relação dos personagens com essas músicas e de que forma tornam-se signos sonoros de momentos vividos, em que a canção operaria como uma possibilidade de reconexão com situações e pessoas do passado.

Tia DeNora, em *Music and Everyday Life* (2004), oferece uma rica investigação sobre a relação entre pessoas e memória, atentando-se para o papel da canção no dia a dia como agenciadora de emoções.

Sobre essa relação música e memória, Tia DeNora comenta que

Boa parte dos poderes afetivos da música vem de sua co-presença com outros elementos - pessoas, eventos, cenas. Em alguns casos, o poder semiótico da música - aqui, sua capacidade emblemática - vem de sua presença condicional; ela simplesmente estava “lá no momento”. Em tais casos, os significados específicos da música e sua ligação com certas circunstâncias simplesmente emergem da associação com o contexto no qual é ouvida. Em tais casos, o vínculo, ou articulação, que é feito - e com frequência biograficamente indelével - é inicialmente arbitrário, mas torna-se simbólico (e, portanto, evocatório) de sua relação com um contexto mais amplo de experiência, do momento em questão (DENORA, 2004, p. 66).

A autora indica, portanto, que parte do afeto atribuído a uma canção desenvolve-se a partir da relação e atrelamento musical a pessoas e eventos do passado. Ouvir uma canção que carrega este tipo de significado é um movimento de reconexão com um momento, uma memória. Ainda segundo ela “a música pode ser usada como um dispositivo para o processo reflexivo de lembrar/construir quem se é, uma tecnologia para desenvolver o conto aparentemente contínuo de quem se é” (DENORA, 2004, p. 63). DeNora se aproxima de uma relação que nos interessa: música e identidade. Nesta relação, a memória afetiva desempenharia papel fundamental na conexão entre passado e presente, sendo responsável pela impressão de continuidade da vida e seus eventos.

Raphaël Nowak (2016) revela que essa capacidade da música de atrelar-se a eventos

³⁷ Tradução minha.

do passado refere-se ao que José van Dijck (2007) chama de “memórias mediadas”.

Memórias mediadas refere-se tanto a objetos concretos quanto a um conceito mental - um conceito que abrange aspectos da mente e do corpo, bem como da tecnologia e da cultura’ (2007, p. Xii). No caso da música, isso significa que ouvir um determinado conteúdo afeta os indivíduos de uma forma que os faz "reviver" alguns momentos específicos de seu passado. (NOWAK, 2016, p. 76)³⁸

Disso podemos inferir que a canção, portanto, é uma “mediadora” entre uma pessoa no presente e alguma memória de seu passado, em que a música é capaz de reconectar alguém a algum evento ou sentimento já vivido. Como inicialmente indicado, a música acaba por ser um artefato capaz de auxiliar pessoas a ordenarem memórias e vivências em linhas de tempo, corroborando para a organização das experiências vividas. Tia DeNora afirma que “Nesse sentido, o passado, quando evocado musicalmente, torna-se um recurso para uma movimentação reflexiva do presente para o futuro, uma produção momento a momento de agenciamento em tempo real.” (DENORA, 2004, p. 66)³⁹. Uma música, associada a algum evento passado, quando colocada em escuta no presente, faz com que o ouvinte relembre aquele tempo, compare-o ao momento atual e reflita sobre o percorrido entre os dois períodos. A isso, ela conclui que esse processo “Serve também como um meio de colocar atores em contato com competências, lembrando-os de identidades conquistadas, o que, por sua vez, alimenta a projeção contínua de identidade do passado para o futuro” (DENORA, 2004, p. 66).

Ao investigar tal fenômeno, Tia DeNora usa a palavra “identidade”. Para ela, “Os materiais musicais fornecem termos e modelos para a elaboração de identidade própria - para a identificação de identidade” (DENORA, 2004, p. 68). Pablo Vila (2014) problematiza o termo identidade, comentando sobre o aspecto efêmero, mutável e, principalmente, imaginado dessa concepção. No entanto, ele não ignora essa relação e afirma que “parte da compreensão de nossa identidade (que é sempre imaginária) ocorreria quando nos submetemos ao prazer corporal da performance ou da escuta musical.” (VILA, 2014, p. 35)⁴⁰. O autor, porém, propõe o termo “narrativas identitárias” (VILA, 2014) ao se referir aos processos de construções identitárias. Para ele,

...a maioria (mas não todas) as pessoas, para se entenderem como seres significativos, devem considerar suas vidas como algo mais do que uma série isolada de eventos, e é exatamente aí que as narrativas identitárias estão envolvidas - transformando eventos isolados em episódios ligados por um enredo. Como

³⁸ Tradução minha.

³⁹ Tradução minha, assim como para todas as demais da autora.

⁴⁰ Tradução minha, assim como para todas as demais do autor.

Somers (1992, p. 600) enfatiza, “chegamos a ser quem somos (embora efêmeros, múltiplos e mutáveis) por nosso posicionamento (geralmente inconsciente) em narrativas sociais e redes de relações que raramente são criadas por nós mesmos.” (VILA, 2014, p. 37)

Segundo o autor, é através das narrativas identitárias que as pessoas são capazes de organizar os eventos da vida. Por meio das linhas de tempo oferecidas pelas narrativas identitárias, é possível que um sujeito dê sentido ao que é vivido, tendo lampejos de quem se é e quem se tornou.

Mas qual seria o papel da música nessas narrativas? O autor acredita que também as canções constroem narrativas que podem ou não se atrelar às nossas narrativas identitárias:

Nesse sentido, penso que avaliamos, provisoriamente e situacionalmente, o que uma dada prática musical tem a nos oferecer em termos de interpelações em relação aos enredos básicos que estão sempre por trás das diferentes narrativas identitárias que construímos para entender as diversas posições subjetivas que acabamos por aceitar (através de um complicado processo de negociação) em nossa vida cotidiana. Assim, os enredos de nossas diversas narrativas, provisória e situacionalmente, são responsáveis pelas diferentes alianças que estabelecemos entre nossas diversas e imaginárias narrativas identitárias e as identidades imaginárias que diferentes práticas musicais tentam concretizar. (VILA, 2014, p. 36)

De forma resumida, Vila acredita que as músicas traçam narrativas identitárias, seja pela letra, pela performance dos artistas, pelo som ou pelo o que é dito sobre elas na mídia e conversas do dia a dia. Estas narrativas podem interpelar as narrativas identitárias daqueles que a escutam - narrativas essas que são sempre situacionais e provisórias - estabelecendo ou não processos identificatórios. Ou seja, tanto a música quanto as vivências daqueles que a escutam estão em processo de negociação de identificações, num movimento que nem a música e nem seus ouvintes apresentam-se a esse processo esvaziados de suas narrativas. Uma canção, então, pode articular-se e interpelar essa posição subjetiva de um sujeito, traçando relações de identificação. Dessa forma, noções de gênero e sexualidade de certos sujeitos, por exemplo, podem ser entrelaçadas e interpeladas por certas escutas.

O que percebemos até então é a capacidade da música de se relacionar às nossas narrativas (e, conseqüentemente, às nossas memórias). A canção e seu alto poder associativo em relação a pessoas, eventos, situações, épocas e ideologias faz com que sejamos capazes de conectá-la a momentos passados, auxiliando-nos a organizar a nossa narrativa e desenvolver a noção de quem se é. A música, portanto, entrelaça-se ao tempo.

Ao analisar as investigações de Jonathan Kramer sobre a capacidade temporal da música, Simon Frith (1996) conclui que

O que tanto Jonathan Kramer quanto o DJ entendem é a importância da música como o oferecimento de uma experiência de passagem do tempo. Nos termos mais gerais, a música molda a memória, define a nostalgia, programa a maneira como envelhecemos mudando e permanecendo iguais). Mas aqui quero me concentrar especificamente na experiência musical em si, sob a sugestão de Stravinsky de que "a música nos é dada com o único propósito de estabelecer uma ordem nas coisas, incluindo, e particularmente, a coordenação entre homem e tempo." (FRITH, 1996, p. 149)

De forma geral, o trecho acima clarifica a relação entre música e tempo, especialmente a forma como ela nos auxilia a organizá-lo e dar-nos conta da sua passagem. Eventos e vivências fragmentadas e desconexas passam a fazer sentido quando colocados em uma perspectiva narrativa. Pensando especificamente no nosso caso, a canção tem a capacidade de rememorar o passado, homenageando-o no presente quando colocada em escuta. Para ele, ao relacionarmos as narrativas das músicas às “nossas próprias histórias”, posicionamos tais músicas em “nossas memórias de situações e relacionamentos” (FRITH, 1996, p. 211). Nesse processo de escuta, relembra-se, portanto, momentos, situações e pessoas de um passado.

Porém, de que forma poderia a música interpelar, especificamente, questões de gênero e sexualidade?

Gibran Teixeira Braga (2019) investiga como a música eletrônica, por exemplo, configura pistas de dança onde há liberdade de experimentação entre corpos e afetos não heteronormativos. Segundo o autor, este tipo de música (como o *house* e o *techno*) lembra a imagem de uma avenida (ou mesmo pista), em que a experiência sonora remeteria a um constante direcionamento a um destino desconhecido. Dessa forma, a própria estruturação temporal da música eletrônica rompe com estruturas musicais mais populares⁴¹, operando pela repetição e pouca progressão, estimulando um certo desfrutamento do presente, onde não importaria o destino, mas a experiência de estar em deslocamento. Ao analisar cenas de música eletrônica em São Paulo e Berlim, Braga aponta que a experiência musical, unida à dança e ao uso de drogas (lícitas e ilícitas) encoraja certo erotismo nas pistas, onde são comuns práticas de nudez e semi-nudez. Além disso, a dança dessas músicas não apresenta “qualquer forma de coreografia ou papeis de gênero pré-definidos”, proporcionando pistas onde não só há “relacionamentos menos tensos entre homens e mulheres em geral, e entre gays e heterossexuais” (BRAGA, 2019, p. 236), como bastante experimentação em relação

⁴¹ Richard Dyer lembra que, nas canções populares, "As melodias são arredondadas, fechadas, autossuficientes. Elas alcançam isso ao adotar uma estrutura musical rígida (AABA), na qual as frases melódicas iniciais são retomadas e, o mais importante, a nota tônica da canção também é a última nota da melodia. (...) Assim, embora as canções populares frequentemente se afastem de seus inícios melódicos e harmônicos – especialmente na seção intermediária (B) – elas também sempre retornam a eles" (DYER, 1979, p. 104).

aos corpos e prazeres.

Também, não poderíamos deixar de mencionar a importância da música disco para a comunidade gay, principalmente entre as décadas de 70 e 90, tendo papel fundamental na configuração de uma possível identidade gay naquele momento. Braga lembra que o disco surge nas comunidades gays negras e latinas nos EUA, mas logo se espalha por toda a comunidade, dando um tom de liberação às pistas de dança (BRAGA, 2019, p. 230), onde a dança já não configurava em torno do casal heterossexual. Richard Dyer, em “In Defense of Disco” (1970), faz uma análise apaixonada do papel fundamental da música disco para a comunidade gay na década de 70. Segundo este autor, o disco é mais que uma música, é uma sensibilidade. Há uma manifestação *camp* na forma como a música disco foi cooptada pelos homens gays, já que não era, de forma alguma, a intenção do produtores musicais desenvolver o gênero para esta comunidade: “A anarquia do capitalismo gera mercadorias que um grupo oprimido pode adotar e usar para construir sua própria cultura. Nesse sentido, o disco é muito semelhante a outro aspecto profundamente ambíguo da cultura gay masculina, o *camp*”⁴² (DYER, 1979, p. 103). O autor, ainda, relaciona a estruturação da música disco, insistentemente rítmica (e com uma batida repetida que, além de não se fechar em si, direciona para além de si), com o erotismo, em que tanto esses ritmos quanto as próprias letras estimulam uma fisicalidade. Para ele, há uma “disposição de brincar com o ritmo, atrasando-o, pulando-o, contrapondo-o, em vez de simplesmente progredir” (DYER, 1979, p. 105). Essa disposição não diria, portanto, de uma temporalidade musical queer?

Seguindo os passos da música disco, muitas cantoras pop também tiveram grande sucesso nas décadas seguintes lançando músicas para essas novas configurações de pistas de dança, como Cher e Madonna, por exemplo, e mais atualmente, Lady Gaga, Dua Lipa, Katy Perry, entre outras. Muitas delas, inclusive, se pautando em discursos e performances bem próximos de um discurso queer, valorizando aquilo que é estranho, não convencional e afrontoso (vide as provocações eróticas de Madonna em relação a figuras católicas, o uso de roupas e acessórios inusitados de Lady Gaga ou, em muitas delas, videoclipes mostrando a experimentação de sexualidades dissidentes). No Brasil, impossível não citar o atual sucesso da cantora drag queen Pablio Vittar na comunidade LGBTQIAPN+, que por meio de seu corpo e voz, torna queer gêneros musicais, até então, pertencentes a uma cultura heterossexual, como o brega, a música romântica e o funk.

Por fim, gostaria de pontuar como estudos mais recentes têm procurado associar o

⁴² Tradução minha, assim como para todas as demais do autor.

conceito das temporalidades queer ao estudos de música. Vimos algo incipiente disso nas investigações sobre a música eletrônica ou a música disco, apontando como elas se estruturam ritmicamente e temporalmente por vias não tradicionais, pautando-se muito na repetição, por exemplo. Em *Queer Ear: Remaking Music Theory*, organizado e editado por Gavin S.K Lee (2023), isso aparece mais evidente em, pelo menos, três textos que irão investigar de que forma algumas músicas e gêneros musicais podem desestabilizar linearidades, pensando formas não normativas do fazer musical, seja na estruturação das obras e gêneros ou nas narrativas das letras. Não é minha intenção aprofundar nessas investigações, mas é interessante percebermos como outros campos de estudo têm também se apropriado do conceito de temporalidade queer para pensar como alguns produtos culturais podem questionar normatividades temporais.

A partir de agora, já munidos dos conceitos necessários para nossa análise sonora, partiremos para a investigação de cada um dos filmes que compõem a filmografia principal desta pesquisa. Mais uma vez, vale lembrar que eles se organizam e se conectam segundo uma versão queer das constelações fílmicas, em que, juntos, podem nos fazer ouvir temporalidades não-normativas.

5 - OUVINDO UM TEMPO QUEER

5.1 - Um passado que se arrasta em *The Terence Davies Trilogy* (1983)

Terence Davies foi um diretor e roteirista inglês, nascido no bairro de Kensington, Liverpool. Era o filho caçula de pais da classe trabalhadora e extremamente católicos. Por ser abertamente homossexual, suas memórias do passado são atravessadas por traumas, já que a religiosidade pela qual foi criado o colocava em uma posição de culpa contínua. Seus primeiros filmes são ficções autobiográficas e, portanto, as suas lembranças compõem obras com atmosferas ora melancólicas, ora nostálgicas, ora angustiadas. Estas diferentes formas de lidar com a memória se entrelaçam, contundentemente, em seus dois primeiros longas-metragens: *Vozes Distantes* (1988) e *O Fim de Um Longo Dia* (1992). O próprio Davies admite o aspecto autobiográfico de seus filmes. Segundo ele: “A razão pela qual comecei a fazer filmes surgiu de uma profunda necessidade de chegar em um acordo com a história e o sofrimento da minha família, para dar sentido ao passado e para explorar os meus próprios terrores pessoais.” (DAVIES, 2008)⁴³. Os sentimentos de culpa e vergonha em relação à homossexualidade são recorrentes em seus filmes, principalmente quando postos em embate com preceitos católicos (religião que moldou a sua educação quando criança). O uso da disjunção audiovisual em seus filmes é marcante como uma técnica de representação de aspectos de suas memórias, em que vozes acusmáticas operam como espectros que parecem demandar do diretor “(...) uma resposta que não reconhece o trauma ou a perda, e busca, em vez disso, silenciar as vozes ou ‘entendê-las’ ou dominá-las pelo significado e pelo discurso” (FRECCERO, 2006, p. 71). Neste sentido, Davies, ao falar de *Distant Voices, Still Lives* (1988), explica que “O filme constantemente se volta para si mesmo, como as ondulações em uma piscina quando uma pedra é jogada nela. As ondulações são a memória” (DAVIES, 2008).

No entanto, o tema da sua homossexualidade (e, em especial, o embate dela com preceitos e rituais católicos) é mais longamente explorado em três curtas-metragens, que juntos são conhecidos como *The Terence Davies Trilogy*, sendo eles os curtas *Children* (1976), *Madonna and Child* (1980) e *Death and Transfiguration* (1983). São reunidos em uma trilogia uma vez que têm características narrativas e estéticas similares: todos focam no personagem Robert Tucker, alter ego do diretor; são em preto-e-branco; autobiográficos; lidam com a relação de Robert e sua mãe e são interpretados pelos mesmos atores. Assim

⁴³ Tradução minha, assim como para todas as demais do diretor.

como o diretor, o personagem principal também vive em Liverpool e passa sua infância nos anos 1950. Segundo o próprio Davies, “É muito autobiográfico, até na última parte, *Death and Transfiguration*, em que imagino o personagem principal velho e morrendo de um derrame, porque esse era meu terror, eu não quero morrer nessa situação” (DAVIES, 2008). Para Wendy Everett, esses três curtas já demarcam aspectos importantes da estética do diretor, “a temporalidade não linear, não cronológica e fluida que é a marca registrada de todo o seu trabalho” (EVERETT, 2014, p. 180)⁴⁴.

Traumas de infância em *Children* (1976)

O primeiro curta-metragem da trilogia é *Children* (1976), focado na infância de Robert Tucker. Observamos, via imagens visuais e sons, suas memórias da escola, sua relação com a Igreja Católica e a morte de seu pai. Desde o início do filme, uma atmosfera de repressão se instaura, com três colegas de classe fazendo comentários homofóbicos e batendo em Robert em um beco escuro do colégio. Além disso, o diretor da escola mostra-se uma figura violenta, que além de castigar os alunos com chicotadas na mão, estabelece um silêncio e uma disciplina em sala de aula por meio do medo. Ao fim da cena na sala de aula, os garotos cantam uma música litúrgica e, então, percebemos que a religiosidade e o comportamento eram elementos atrelados na educação daquelas crianças.

É no só minuto 14 que vemos Robert no tempo presente da narrativa, com seus vinte e poucos anos, sentado na sala de espera de um consultório médico. A partir daqui o filme opta por uma montagem em paralelo, ora mostrando o presente, ora o passado. Nesta cena do consultório, Robert tem o olhar estático para um ponto fixo à sua frente, indicando que está absorto em pensamentos. O fato da narrativa voltar para o ginásio de seu colégio indica que ele está rememorando. Vemos, então, Robert criança entrar no chuveiro coletivo da escola e lá observar, com encanto, um rapaz mais velho se banhar. Os sons da água caindo e das risadas das crianças extrapolam para o consultório, de forma ecoada, enquanto voltamos a observar um jovem Robert reflexivo - é como se aqueles sons ecoassem de sua mente para a sala de espera. Em seguida, o personagem relata ao médico que segue tomando os antidepressivos e que ainda não consegue se interessar por nenhuma garota, confirmando que sua sexualidade segue reprimida.

A partir do minuto 29, uma interessante sequência de disjunção entre imagem visual e sonora se estabelece para comentar o caráter traumático de sua infância.

⁴⁴ Tradução minha, assim como para todas as demais da autora.

Mais uma vez, observamos um olhar perdido do jovem adulto Robert que, sentado em sua sala de estar, encara um ponto qualquer à sua frente. Suas sobrancelhas estão arqueadas, rendendo rugas de expressão em sua testa e suas duas mãos vão fechadas uma na outra, guardadas por entre suas pernas (Figura 01). A expressão corporal do personagem nos indica sua retração e melancolia. Ouvimos, então, de forma acusmática, um piano soar, junto a um coro de vozes infantis. Um corte nos leva para uma panorâmica da fachada da escola de Robert e, então, a câmera passeia por corredores e salas de aula vazias. O piano segue acompanhando as vozes ecoadas das crianças frente a esses cenários abandonados da infância do personagem. Para Tony Williams, tais momentos nos filmes de Davies mostram como seus personagens (e, portanto, o próprio Davies) estão “tentando em vão esquecer traumas passados; as memórias reprimidas retornam para assombrar tanto eles quanto o público em imagens fragmentadas”⁴⁵ (WILLIAMS, 2006, p. 249).

Estas vozes acusmáticas, como aponta Chion, têm a capacidade de vagar pela superfície do filme, com poderes fantasmagóricos: “Particularmente no cinema, a voz goza de certa proximidade com a alma, a sombra, o duplo - essas representações imateriais e destacáveis do corpo, que sobrevivem à sua morte e às vezes até o deixam durante sua vida” (CHION, 1999, p. 47). O fato deste coro infantil soar nesses locais esquecidos, dá a sensação de que mesmo sem corpo, essas vozes seguem emanando desses espaços, sobretudo para Richard. Ou seja, essas vozes presentificam o trauma do personagem que, desde cedo, aprendeu que seus desejos eram pecados. A impressão é de que, ao lembrar dos tempos de colégio, esses sons religiosos e disciplinadores o silenciam.

Isto se confirma quando voltamos, visualmente, a observar o jovem adulto Richard sentado em sua sala. Desta vez, a voz over que ouvimos é, ao que parece, ser de um Padre. Este diz:

Humildemente, te pedimos pela alma do servo que nesse dia mandou passar deste mundo. Que ele não se entregue nas mãos do inimigo, que não se esqueça do seu fim. Que o recomende à recepção dos santos anjos e seja conduzido ao paraíso, o seu lugar verdadeiro. E como isso aconteceu, acreditava que não sofreria as penas do inferno, então pode se apossar das alegrias eternas, através de Cristo nosso Senhor. Amém.

Estas vozes parecem se associar à culpa cristã de Robert, que em cena anterior recebera sexo oral de um homem e que, com prazer, exclamara: “Meu Jesus!”. A cena de reflexão no sofá de casa torna-se, portanto, um momento de arrependimento, em que as vozes

⁴⁵ Tradução minha, assim como para todas as demais do autor.

e música acusmáticas relembram sua educação religiosa e colocam-se em oposição aos seus atos considerados “desvirtuosos”. A pregação do Padre, inclusive, pede que aquela alma não seja conduzida ao Inferno - local para onde vão os pecadores, segundo a crença cristã. Para a nossa surpresa, no entanto, estes sons litúrgicos, agora, associam-se a outra memória: a morte do pai do personagem. Somos levados à cena do velório do pai e, então, nos damos conta de que a voz do Padre soava - não só, mas também - deste tempo e espaço.



O filme, portanto, cria um emaranhado de imagens visuais e sons que dão a ver a mente traumatizada de Robert, cuja infância e adolescência de repressão o transformam em um homem deprimido e culpado. Segundo Claus Christensen, Davies “(..) tenta capturar nossa maneira fragmentada de lembrar – ele tenta encontrar uma forma audiovisual capaz de expressar a própria essência da memória” (CHRISTENSEN, 1998, p. 217)⁴⁶. Estes momentos são representados na narrativa pelas vozes e cantos religiosos, que vagueiam pela trama, sem se repousar em momentos e/ou corpos específicos. Por terem uma característica traumática,

⁴⁶ Tradução minha, assim como para todas as demais do autor.

estes sons se repetem, tornando o presente do personagem sempre perseguido por sentimentos de culpa e pesar, não se contentando em habitar apenas o passado.

A culpa cristã em *Madonna and Child* (1980)

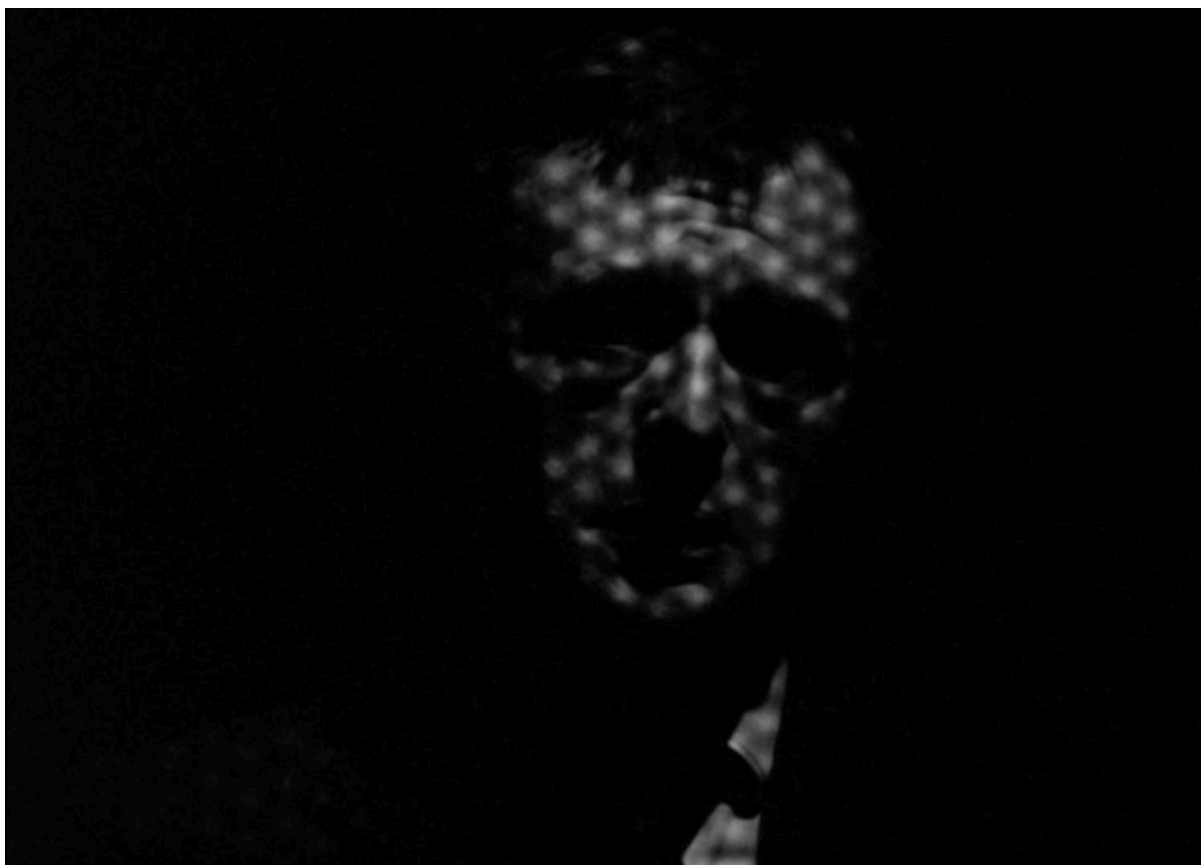
A questão da culpa cristã já se fazia presente em *Children*, mas é em *Madonna and Child* que ela é mais perceptível, principalmente porque o filme foca na relação de Robert e sua mãe, figura bastante religiosa. Aqui, as músicas litúrgicas são cantadas, novamente, por um coro infantil, abrindo e fechando o filme com letras que pedem salvação.

No minuto 12, temos uma cena importante neste sentido, em que a disjunção audiovisual, mais uma vez, evoca uma atmosfera de repressão. Nela, a câmera faz um travelling lateral pelo interior de uma bela e vazia Igreja Católica. Observamos as pinturas com momentos bíblicos, colunas e vitrais em estilo barroco e um altar grandioso. Por não haver ninguém dentro da Igreja, esperava-se desta cena um silêncio intimidador. No entanto, ouvimos, mais uma vez de forma acusmática, uma ligação telefônica entre Robert e um tatuador. Enquanto contemplamos visualmente a Igreja, ouvimos Robert negociar uma tatuagem na região dos testículos, oferta que incomoda o homem no outro lado da linha, que diz não tocar na região íntima de outro homem por menos de 20 libras. Robert demonstra fragilidade e tensão em sua voz, o que faz o homem aumentar o preço da tatuagem mais duas vezes: primeiro para 30 e, então, para 50 libras, até que desliga abruptamente.

Como vimos, esses sons acusmáticos, principalmente quando não coincidentes com a imagem visual, ativam a imaginação do espectador, que é incentivado a visualizar mentalmente o que o som insinua. Julian Hanich diz que, nestes casos, “a modulação da voz também nos permite visualizar expressões faciais momentâneas e posturas corporais que acompanham emoções ou estados fisiológicos alterados” (HANICH, 2020, p. 09). Quando Robert gagueja e diz a frase “Eu quero tatuar as minhas *bolas*”, não é difícil imaginar sua boca abrindo e fechando ao titubear. Sua voz soa baixa, mas bastante clara, indicando que teme ser ouvido, ao mesmo tempo que, possivelmente, tem o telefone bem próximo à boca. Por outro lado, o tatuador o responde com rispidez e firmeza em sua voz, principalmente quando diz a frase: “Não toco em um *pau* por menos de 20”. Pelo ritmo de sua fala e tom de voz, também não é difícil imaginar a impaciência em seu semblante e, até mesmo, os rápidos movimentos de sua boca. Da mesma forma, é bastante possível que cada espectador busque em sua memória uma aparência física que associe a uma pessoa grosseira como ele. O uso de gírias e um sotaque carregado também auxiliam na construção imagética deste interlocutor.

Seu ritmo de voz vai crescendo enquanto lista os inúmeras problemáticas deste tipo de tatuagem, indicando o crescimento de sua impaciência, enquanto, por outro lado, Robert soa cada vez mais suplicante, implorando para que faça o serviço. Apesar das imagens sonoras chamarem mais atenção para si do que as visuais, não podemos ignorá-las: o fato de vermos o interior de uma Igreja enquanto ouvimos a conversa, dá a este diálogo um tom de sacrilégio, além de justificar o fato de Robert gaguejar e vacilar enquanto fala. É como se aquelas imagens viessem de seu inconsciente, que moldado sob preceitos religiosos, deixa extrapolar para o seu dia a dia uma repressão interna constante.

Uma segunda sequência que confirma isso é a da confissão de Robert perante um padre. A própria fotografia da cena indica que aquele é um momento de tensão para o personagem: um pequeno feixe de luz deixa ver apenas o contorno de Robert e o nariz e mãos do Padre - todo o resto está na sombra. Esta *mise-en-scene* sombria, que torna o padre uma presença ameaçadora, presentifica o medo e o peso que aquele tipo de situação lhe confere, principalmente por se sentir pecaminoso. Com a voz trêmula, o personagem consegue apenas pedir perdão por não ter ido às missas do domingo e por ter dito o nome de Deus em vão. A câmera faz um *travelling* lateral para a escuridão e lá encontramos um outro Robert que, agora ajoelhado e com um semblante pesado e de culpa, pratica sexo oral em outro homem, agarrando com as mãos as suas nádegas. Sonoramente, seguimos ouvindo sua confissão, em que pede desculpas por ter sido desobediente, invejoso e odioso. Esta disjunção do som e da imagem visual diz sobre esta culpa católica que pesa sobre o personagem e o acompanha: o fato de sua confissão ser ouvida enquanto pratica sexo com outro homem nos leva a crer que ele sente que deveria ter pedido perdão por este ato, já que aquilo configurar-se-ia como pecado, segundo a Bíblia. Ao fim desta sequência, ele conclui dizendo: “Isto é tudo o que tenho para confessar”. Agora, os buracos do confessionário fazem sombra em seu rosto aflito, sendo uma metáfora visual desta culpa recorrente que recai sobre ele.



Redenção e despedida em *Death and Transfiguration* (1983)

Por fim, em *Death and Transfiguration*, Terence Davies faz um exercício de prever a própria morte ao registrar os últimos momentos de vida de seu alter ego, Robert Tucker.

O personagem, agora bastante idoso, está em uma cama de hospital e, com a memória já falha, mistura presente e passado em uma jornada de revisita e despedida às suas lembranças. Wendy Brown, ao pensar sobre a fantologia, diz que não obtemos do passado o que realmente aconteceu, mas “como as gerações passadas e os eventos ocupam os campos de força do presente, como eles nos reivindicam e como assombram, atormentam e inspiram nossas imaginações e visões para o futuro” (BROWN, 2001, p. 150). Como veremos, as memórias traumatizadas de Robert (e Davies) o influencia a prever seu futuro com pessimismo, evocando uma velhice solitária e sofrida.

Em uma das primeiras cenas do filme, este Robert idoso respira com dificuldade na cama de um hospital. Momentaneamente, o abandonamos visualmente para observar um Robert criança correr por uma cidade neblinada, ainda que sonoramente sigamos ouvindo a respiração do enfermo. Esta primeira disjunção já indica a atmosfera nostálgica e fúnebre que

acompanha o curta. Em seguida, acompanhamos rápidas cenas de sua infância na escola para, então, ouvirmos uma mulher exclamar: “Bom dia, garotos!”. Não sabemos se se trata de uma enfermeira no hospital do tempo presente ou de uma freira na escola do passado. Diversos planos nos mostram outros homens idosos neste hospital, mas sonoramente, seguimos na escola. Uma freira questiona “Quem nos criou?” e um coro de garotos responde “Deus”. “E por que nos criou?”, segue a freira, que agora ouve os garotos responderem que Deus os criou para amá-lo e servi-lo. Diferentemente de *Children*, a escola é representada como um ambiente calmo e aconchegante. Os paralelos entre os idosos no hospital e os garotos na escola, assim como as enfermeiras e as freiras, é aparente. Como um típico pensamento nostálgico, um gatilho no presente leva à revisita desses momentos do passado. Esta dupla-exposição da imagem nostálgica, nesta sequência, se faz com o som emanando do passado e as imagens visuais, do presente.

Mais adiante, Robert se lembrará de uma noite de Natal, junto à sua mãe. No meio de uma rua que neva, Robert criança corre até os braços da mãe e a abraça. Neste momento, uma voz feminina começa a cantarolar uma canção: “*Ainda que ele não possa ser o homem que as garotas acham bonito e atraente, do meu coração, ele tem a chave. Não vá lhe dizer, por favor, para acelerar isso... Só escute o que digo: oh, como eu preciso de alguém para olhar por mim!*”. Essa voz feminina canta sem qualquer acompanhamento musical, o que torna a cena ainda mais nostálgica, já que Robert e sua mãe dançam juntos nessa rua vazia e cheia de neve (Figura 03).

A princípio, tendemos a crer que é a mãe quem entoia aquela melodia, mas percebemos que a música soa de outra fonte. Não seria a voz interna dela? Aqui, a noção de lembrança nostálgica se faz clara, já que o nostálgico tende a rever o passado de forma romantizada e esses momentos selecionados pelo desejo “constroem um passado” que é “simples, puro, organizado, fácil, bonito ou harmoniosa”, em oposição a um presente “complicado, contaminado, anárquico, difícil, feio e confrontante” (VALDÉS; HUTCHEON, 2000, p. 20). A lembrança de Robert, possivelmente, sofre alterações quase fantasiosas, dando a sua mãe uma voz que não existiu. Esta possível voz interna da mãe que canta é confirmada quando um corte nos leva para uma cena onde Robert, já adulto, ajuda a sua mãe idosa a caminhar. O verso “*Oh, como eu preciso de alguém para olhar por mim!*” se repete, insinuando um comentário sobre a relação dos dois. Ou seja, a disjunção entre som e imagem não indica mais o embate entre presente e passado, e sim entre o passado puro e o passado romantizado da mente nostálgica.



Ao fim do filme, ouvimos por longos minutos uma respiração dificultosa de Robert, quase sufocante. É o som que nos avisa que o personagem está morrendo. Enquanto esta respiração se torna cada vez mais alta e angustiante, várias imagens de seu passado tomam a tela, mostrando o que se passa em sua mente enquanto se despede da vida: sua mãe, a escola, as freiras. Quando a respiração se torna quase insuportável, um silêncio aliviante interrompe o fluxo da memória. Neste momento, Robert criança e sua mãe caminham juntos por um túnel - é a suposta indicação de que morreu e que, acompanhado pela mãe, atravessa para o “o outro lado da vida”. Se até então, a disjunção entre imagem e som indicava a repressão, a culpa e relações dúbias com a memória, o silêncio auxilia-nos a contemplar o fim da vida de Robert de forma pacífica, reconfortante e livre dos fardos carregados por ele até então.

Em *The Terence Davies Trilogy*, portanto, são os sons e as vozes que ecoam o passado ao longo da narrativa, vagando como espectros pelos filmes e embaralhando temporalidades. Como bem pontua Christensen sobre o cinema de Davies, “O passado, o presente e o futuro se entrelaçam constantemente, criando um complexo espaço temporal de experiência, correspondendo ao caráter mutável da memória humana.” (CHRISTENSEN, 1998, p. 127).

5.2 - O presente como um acúmulo de passados em *Tarnation* (2003)

Vimos no primeiro subcapítulo desta seção que a opressão e violência contra corpos *queer* pode levar, muitas vezes, ao silenciamento destas pessoas, que se manifesta em experiências melancólicas, angustiadas e solitárias. No entanto, há um grupo de filmes, denominados *New Queer Cinema*, que a partir de uma grande experimentação no som e na imagem, propõem obras afirmativas e corajosas, que falam da homossexualidade de forma aberta e até orgulhosa. É o caso de *Tongues Untied* (1989), clássico neste sentido, e *Tarnation* (2003), já mais contemporâneo. Ambos são obras em que seus realizadores colocam-se ativamente contra este silenciamento imposto por outros e abrem-se de forma honesta para o espectador, mostrando suas vulnerabilidades, medos e desejos e, também, a esperança por um futuro de maior liberdade e felicidade, apesar das adversidades atuais que enfrentam. Começaremos analisando o segundo.

Em *Tarnation*, de Jonathan Caouette, o diretor usa registros feitos em fotografia, vídeos em VHS e gravador de voz para recuperar sua infância, adolescência e vida adulta ao lado de sua mãe, que sofre de esquizofrenia após um tratamento de choque elétrico imposto a ela quando criança, após uma queda. Todos estes registros são costurados um ao outro em um emaranhado intenso e que se propõe a certo caos, com diferentes mídias disputando a atenção do espectador ao mesmo tempo na tela, fazendo coexistir distintos espaços-tempo da vida de Jonathan. A presença da música, mais do que demais elementos sonoros, é marcante - mais da metade do filme é acompanhado por músicas pré-existentes, que não só permitem ao espectador inferir certas informações sobre o gosto musical do diretor como também dão a ver como Jonathan apreendeu emocionalmente os eventos de sua vida.

Esta teia anárquica proposta por Jonathan na montagem do filme expõe esteticamente uma condição mental vivida por ele, o transtorno de despersonalização. Neste transtorno, a pessoa acometida tem comumente a sensação de ter se desligado do próprio corpo e mente, como se passasse a ser observadora externa de suas próprias vivências. A isto, Jonathan acrescenta a sensação de experienciar um turbilhão de imagens e sons. Em entrevista, ele diz:

Foi um processo completamente orgânico baseado nessas experiências psicológicas incomuns que tive na minha vida adulta - essas experiências estranhas, semelhantes a transe, semelhantes a sensações que me lembro da infância, quando tinha uma febre muito alta. Onde estou meio adormecido e meio acordado, justo à beira da terra dos sonhos. E bem quando estou prestes a desmaiar, toda essa infinidade de informações vem da minha própria consciência e corre para o olho da minha mente. É como uma história, ou um poema, ou uma série de imagens... Só faz sentido por um momento e depois se dissipa. É como este estranho sonho acordado. Eu queria imitar isso lucidamente na forma de um filme e transpô-lo cinematograficamente.

São diversas as sequências em que vídeos e fotos dividem a tela em uma edição acelerada e em que a banda sonora será composta por mais de uma música, além de diálogos sobrepostos, demonstrando este funcionamento mental de Jonathan, além de apontar para um temporalidade que é queer. Somados a isso, textos em forma de lettering contam situações vividas pelo diretor (que podem ou não ser ilustradas na tela), além de efeitos de distorção de sons e imagens, onde passados se confundem entre si e com o presente, além de alterar o tempo das arquivos em tela.

Há uma passagem, por exemplo, aos 35 minutos do filme, em que o diretor relembra um sonho que costumava ter aos 14 anos. Esta narração se dá sob a forma de um texto em lettering, sendo o único elemento da sequência que se constitui sob uma lógica cronológica. Neste texto, escrito em terceira pessoa, lemos: *“Aos 14 anos, Jonathan começou a ter este sonho recorrentemente. O sonho era com este rapaz alto e loiro, que se parecia a uma versão adulta de O Pequeno Príncipe. Jonathan também começou a fantasiar estando em musicais de rock, tipo “Hair”. Jonathan acreditava que se algum dia ele conhecesse o produtor Robert Stigwood, eles poderiam colaborar em uma ópera de rock sobre a vida de Jonathan. Zero Mostel poderia interpretar Adolph, Louise Lasser poderia interpretar Rosemary, Robbie Benson poderia interpretar Jonathan, Joni Mitchell poderia interpretar Renee, Mavis Staples poderia interpretar a assistente social, Nina Hagen and Klaus Nomi poderiam ser os pais adotivos e o elenco de “Zoom” poderia ser um coral de crianças complicadas para adoção. Nunca algo assim teria sido visto antes.”*

Importante salientar que o fato do texto ser escrito em terceira pessoa, já anuncia esta sensação de desprendimento de si mesmo, característico da despersonalização. Enquanto este texto aparece na tela, cenas de filmes, séries infantis e videoclipes se alternam, aparecendo e saindo do frame em cortes bruscos, entre eles: a abertura do *The Bugaloos*, *The Jackson-5* cantando *When We Grow Up*; a abertura do programa *Zoom*, da década de 70; os filmes *O Pequeno Príncipe* (1974); *Come Back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean* (1982); *Sonhos Alucinantes* (1971); *O Bebê de Rosemary* (1968); *Heat* (1972), de Paul Morrissey; *O Massacre da Guiana* (1979) e *Phantasm IV: Oblivion* (1998). Entre estas cenas, e sempre que há um corte entre elas, vemos por um segundo uma TV fora do ar, junto a um efeito sonoro que soa como um vento forte e rápido, como se um objeto pesado cortasse o ar. Esta escolha estética para amarrar as imagens sugere que o espaço mental de Jonathan se configura como se alguém trocasse os canais de um TV incessantemente, enquanto o ruído do

vento diz do caráter intempestivo do surgimento dessas imagens mentais, que aparecem em sua mente sem aviso e organização. Além deste som, ouvimos diálogos destes filmes e vídeos, ora sincronizados com a imagem, ora não, também dando a ver esta confusão mental do realizador. Ao final desta sequência, um vídeo de arquivo mostra sua mãe, Renée, dançando ao lado de seu avô. Esta imagem ocupa totalmente a tela por alguns segundos, mas logo se une às demais imagens. Todas elas agora vão organizadas em uma composição de quadros - novas cenas do *O Pequeno Príncipe* e de outros filmes como *O Mágico de Oz* e novamente *Heat*, além de imagens de arquivo da infância e juventude de Jonathan. Em uma delas, um Jonathan jovem dubla a música *Frank Mills*, de Galt MacDermot e Tom Pierson, da trilha sonora de *Hair* (1979). Esta música tem protagonismo na banda sonora do filme neste momento, mas disputa a atenção do espectador com diálogos vindos dos demais filmes e demais vídeos que, mais uma vez, ora estão sincronizados com as imagens, ora não. É um verdadeiro caleidoscópio de imagens e sons.

Esta confusão de sons e imagens, como dito, revela a intenção do diretor de mostrar aspectos de sua mente, que mistura acontecimentos reais de sua vida com outros fantasiados por ele, incentivados pelas diversas referências audiovisuais e musicais consumidas por Jonathan na juventude. Aqui, sua composição audiovisual mescla passados (nas imagens de arquivo de sua mãe e suas na infância), presente (sob a forma do texto, que a partir de um agora visualiza um antes) e desejos de um futuro (futuro sonhado pelo adolescente Jonathan de ser um aclamado diretor de cinema).

Este movimento de lembrar sonhos passados de futuros possíveis nos lembra o que Karine Basset e Michèle Baussant (2018) chamam de “nostalgia utópica”, que ocorre quando observamos um tempo passado em que uma utopia era pensada, arquitetada, um devir mundo. Ou seja, a revisitação de um sentimento de possibilidade, de entusiasmo por um projeto que poderia ter ocorrido e dado certo. No caso desta sequência, percebemos como o atual Jonathan lembra seus projetos de futuro quando adolescente, compartilhando com o espectador um conjunto de referências audiovisuais que alimentavam esses sonhos.



Em *Tarnation*, Caouette cria uma caleidoscópio de sons e imagem para representar sua mente.

Há mais duas sequências do filme que acredito serem interessantes para pensarmos a relação entre som e temporalidades na narrativa pessoal de Jonathan. A primeira delas se dá no começo do filme, quando o diretor se propõe a contar a história de sua mãe e a sua relação com ela. Aqui, notamos o esforço narrativo do diretor, que seguindo uma lógica cronológica, organiza alguns acontecimentos da sua vida e de Renee segundo um método de ação e consequência.

O começo desta narrativa emula o início de um conto de fadas. O primeiro texto, em forma de lettering, anuncia: “Era uma vez em uma pequena cidade do Texas...”. Junto a ele, inicia-se também a canção “Naked As We Came” (2005), de Iron & Wine, de forma extradiegética. A música, de estilo folk pop e de melodia suave, se dá apenas em voz e violão. Esta suavidade da canção cede, a princípio, uma atmosfera nostálgica à sequência. O texto, ainda em lettering, vai contando a história de Renee: nascida nos anos 50 e filha de Adolph e Rosemary, Renee compunha uma família feliz e brilhante - Adolph tinha um negócio de sucesso e, logo cedo, Renee foi contratada como modelo juvenil, aparecendo em jornais e programas de televisão. No entanto, o texto anuncia que, a partir dali, a narrativa se torna triste.

Everything in her life began to become sad

Tudo em sua vida começou a ficar triste.

A música de Iron & Wine não cessa e passa a acompanhar agora a narração de eventos traumáticos. Segundo o texto, Renee, aos 12 anos, caiu do telhado e ficou por muito tempo sem andar. Um médico, acreditando que o problema estaria em seu cérebro, indicou tratamento com choque elétrico, afetando para sempre a condição mental da mulher. A montagem, até então, optava por alternar texto com fotografias (que ilustram o conteúdo narrado) e, na banda sonora, apenas a canção. Quando o choque elétrico é mencionado, ouvimos o som de uma descarga elétrica, que perturba a narrativa feliz e promissora. Como se afetada por esta descarga, a canção sofre distorção, com a retirada dos sons graves, fazendo-a soar agora mais sinistra. Um efeito sonoro de um ruído crescente também é ouvido, tornando esta parte da sequência brevemente incômoda. O texto conclui dizendo que, após o fim do tratamento, Renee saía de casa e sentia que o sol iria evaporá-la. A música cessa e Renee, que era vista em uma foto no quintal de casa, some da imagem sob o ruído de um efeito sonoro de sucção, deixando o quintal da imagem vazio.

Vemos, então, uma tela preta, junto a uma breve sensação de silêncio para, então, ouvirmos os primeiros acordes da música “Tarnation”, composição original de Max Avery Lichtenstein para o filme. A música, seguindo o estilo da anterior, também lembra um folk pop, com a melodia tocada em violão e gaita e, novamente, criando uma impressão de suavidade para a sequência. O texto passa a contar eventos em sequência da vida adulta de Renee: seu relacionamento com Steve e o breve casamento entre eles, o nascimento de Jonathan e o abandono de Steve. A partir do momento em que Jonathan é citado, além da

música, passamos a ouvir Jonathan criança recitando o alfabeto em um gravador de voz. Nas imagens, fotos de Renée adulta e de Jonathan bebê e criança. O texto agora relata os 100 internamentos de Renée em hospitais psiquiátricos e o fato de que, mais tarde, se provou que o tratamento com choque elétrico nela não era necessário. Neste instante, o diretor interfere na cronologia da narrativa, que se dava até então e, ao optar por uma edição que repassa, de trás pra frente e aceleradamente, todas as fotografias que haviam sido mostradas, torna aquela temporalidade queer. É como se fosse uma tentativa do diretor de voltar no tempo e começar a vida de sua mãe toda de novo.

A música termina e, após alguns segundos, é sucedida por uma canção popular: “Wichita Lineman”, de Glen Campbell e do gênero country. Ela marca o início da narração (ainda em texto) de uma nova série de eventos traumáticos: a fuga de Renee com Jonathan para Chicago, o estupro sofrido por Renee na frente do filho, a tentativa frustrada de retorno para casa após uma crise emocional da mulher dentro do ônibus, e sua posterior prisão na cadeia e encaminhamento de Jonathan para lares de adoção. Tanto a banda imagética quanto a sonora parecem ignorar o conteúdo do texto: nas imagens, fotos em família de Renee, Jonathan e seus avós vivendo momentos alegres. No som, a tranquilidade da canção country de Glen Campbell acompanhada de um diálogo gravado em gravador de voz, em que Renée conversa com sua mãe e seu filho em tom de brincadeira, soletrando o alfabeto junto ao filho e dizendo que o ama. Estes sons criam um efeito anempático⁴⁷ em relação ao texto, em que som e imagem não são afetados pelo relato traumático e chocam-se quanto aos sentimentos que evocam. O texto segue relatando outros traumas, como o fato de que Jonathan sofreu múltiplos abusos enquanto na adoção, sendo amarrado e agredido e que os seus avós assinaram novo termo para seguir com tratamentos de choque em Renee, o que aniquilou qualquer traço de sua personalidade original. Aqui, e já no final desta sequência, a banda imagética e a sonora voltam a ser afetadas pelo conteúdo do texto - uma fotografia de Jonathan criança no colo da sua mãe aparece na tela, mas novos sons (baixos) de descargas elétricas são ouvidos, acompanhados de uma tela preta piscando sobre a imagem, causando uma interrupção no fluxo da montagem. Esta interrupção na progressão narrativa, em que a perturbação sonora e imagética se dá sobre à fotografia de Renee e Jonathan, revela que os choques elétricos impostos à mãe marcariam de forma definitiva o relacionamento dos dois

⁴⁷ Segundo Michel Chion (1995), o efeito anempático ocorre quando a música é indiferente ao que ocorre na tela e fornece sensações contrárias às sensações fornecidas pelas imagens. Este efeito pode ser notado no filme *Nós* (2019), de Jordan Peele. Em uma das cenas, uma família é brutalmente assassinada pelos seus clones. Enquanto a violenta cena ocorre, ouvimos de forma diegética a música “Good Vibrations”, de The Beach Boys. A melodia animada e alegre choca com a brutalidade das imagens.

que, como sinalizavam som e imagem até então, poderia ter sido leve e amoroso.

O final desta sequência, portanto, demonstra concordância entre imagem, som e texto (relato): há um momento em que o lettering informa que, durante o período da adoção, as memórias de Jonathan sobre a mãe desapareceram. Concomitante a isso, vemos uma imagem de Jonathan criança e, então, sequência das fotos dele enquanto bebê mostradas até então, de trás pra frente e em ritmo acelerado (novamente, criando a sensação de retorno no tempo), enquanto na banda sonora ouvimos o ruído do tic-tac de um relógio e vozes falhando em um disco arranhado. Estas escolhas do diretor tentam dar a ver este processo de esquecimento sofrido por ele, como se todas aquelas imagens aceleradas estivessem sendo deletadas de sua mente. Como vimos, as temporalidades queer abarcam, também, aquilo que se esquece.

Enquanto o som do relógio funciona como um signo sonoro do passado (que está sendo esquecido), as vozes falhando em um disco arranhado dão um tom macabro (típico de filmes de terror), sugerindo que forças malignas estão presentes naquele processo. Uma foto em preto e branco dos avós de Jonathan, que é aproximada em zoom-in e acompanhada de um ruído crescente e incômodo, sugere que esta força maligna é o casal (e sua decisão de seguir tratando Renee com choques). Sons típicos de filmes de terror são introduzidos na banda sonora: música de suspense, falhas sonoras em repetição e ruídos de máquinas tecnológicas (comuns em filmes de ficção científica intergaláticos da década de 60/70). Por parte das imagens, vemos vídeo de uma mulher recebendo choque elétrico em alternância a fotos de Renee, porém em uma edição veloz e confusa, com diversas falhas e repetições, assim como na banda sonora. Este final, incômodo e descontrolado, pega dos gêneros filmicos do terror e ficção científica inspiração para sugerir o fato de que Jonathan encara estes eventos vividos por ele com horror e como se fossem irreais, “de outro mundo”.



Caouette interfere e causa disrupção em imagens e sons ao pensar a passagem do tempo.

Mais adiante, temos um segundo momento interessante para pensarmos o som e as temporalidades queer na narrativa pessoal de Jonathan. Nesta sequência, é o primeiro momento em que o diretor fala abertamente sobre a sua sexualidade, a partir de registros seus em um gravador de voz quando adolescente.

A princípio, este relato é sonoramente acompanhado apenas de uma composição instrumental original de Max Avery Lichtenstein que, mais uma vez em violão, concede a esta fala uma suavidade melancólica.

Anteriormente, como vimos, Jonathan confessa que quando criança havia apagado todas as memórias de sua mãe e este relato se inicia com o adolescente fazendo um movimento de recontação da narrativa que lhe foi passada, como se tentando internalizá-la e criar uma memória em abismo (uma memória em si mesmo a partir da memória de um outro). Diz ele, ao gravador: *“Não me lembro do meu nascimento. Ela foi diagnosticada com esquizofrenia, agora é oficial que esta é a doença dela. Ela teve um trauma craniano quando caiu do telhado. Ela usou LSD, quetamina e maconha. Sabe, ela era uma garotinha brilhante no começo da década de 60. Eu estou com problemas emocionais agora e, apesar de que não cresci em um ambiente organizado e perfeito, isso me fez surtar”*. Apesar do conteúdo de caráter traumático, o adolescente Jonathan narra este acontecimento com uma voz monótona, sem variações emocionais. O relato é falado rápido, fluido e de forma apática, dando a impressão de que aquelas experiências foram naturalizadas por ele. Esta impressão já vinha sendo percebida, principalmente pela escolha das músicas extradiegéticas ao longo do filme,

que assim como ele, ignoram a narrativa repleta de experiências ruins.

As imagens de arquivo oscilam entre mostrar Jonathan (criança e adolescente), Renee, seus avós e a casa onde moravam. Mais adiante, ainda em seu gravador de voz, ele diz: *“Bom, a vida é uma viagem. É como um enorme sonho. Não, nenhum homem gay chegou pra mim e fez lavagem cerebral em mim. Se alguém estiver escutando, eu sou gay e sempre fui gay. Não sei se foi por ter sido molestado ou não. Só sinto uma luxúria por tudo. Não é que eu goste de chupar coisas ou algo do tipo. Mas eu tenho uma vontade de fazer isso, mesmo não gostando de fazê-lo, de verdade. Eu amo a minha mãe. (Fingindo choro) Você aguenta mais um pouco? Um pouquinho, sim. Eu não quero morrer! (Parando de chorar) Eu não sou louco. E eu não vou voltar pra casa, vou ficar aqui o resto da minha vida! Ela me sequestrou e me levou para Chicago, Illinois. Ela foi estuprada na minha frente. Eles estavam falando sobre esses túneis, uns túneis que ficavam debaixo da terra. Os esqueletos que foram descobertos lá... Ninguém deve saber que sou gay. Mas eu meio que queria que sim, porque eu tenho sentimentos gays”*. Mais uma vez, sua fala é dada em um ritmo acelerado e, com exceção de seu choro atuado, ocorre sem grandes variações de tom. Soa como um fluxo de pensamento, com um Jonathan dizendo tudo o que vem a mente, sem se demorar para pensar como aquilo soa ou se deveria ou não ser falado. Tanto as banalidades quanto os acontecimentos graves são relatados da mesma forma, com uma voz tranquila, baixa e uniforme. Interessante, no entanto, notar que quando fala sobre sua sexualidade, seu tom de voz baixa ainda mais para um cochicho e, pela interferência do ar da boca no som do gravador, sabemos que se aproximou do objeto para confidencializar esta questão - o que revela seu medo de ser ouvido e descoberto como gay.

Este relato em áudio cessa e é substituído por um relato em texto (atual, no tempo da montagem do filme) que conta que Jonathan, pouco após, comprou dois cigarros de maconha e os fumou de uma vez, porém, sem saber, eles tinham quetamina e metanal, o que lhe concedeu o transtorno de despersonalização. Se antes as imagens mostravam vídeos em tela inteira de Jonathan adolescente passeando em casa e atuando para a câmera, agora as imagens voltam a serem dispostas de forma mais desordenada: efeitos de edição mudam as cores dos vídeos (vermelhos e vinhetas escuras tornam os vídeos mais sinistros), composições voltam a repetir o mesmo vídeo na tela e diversos deles têm a sua velocidade aumentada, deixando a montagem bem mais ágil e confusa. A música extra-diegética muda e agora ouvimos a canção pré-existente “Reptile”, de Lisa Germano. A voz da cantora é baixa e arrastada, acompanhada de violão e bateria. Também em um ritmo folk, a canção suave discorda do conteúdo traumático do texto, cedendo à sequência um caráter perturbador. Se por um lado a

imagem concorda com o texto, mostrando uma mesma desordem que ocorria na mente do diretor na época, a música discorda, mas vai de acordo ao processo de apreensão de Jonathan aos eventos naquele momento: apatia e negação. Tanto estas músicas quanto o tom de voz dos relatos dele quando adolescente nos fazem notar que a sucessão ininterrupta de eventos ruins em sua vida, fizeram-o acostumar-se com a acentuada carga traumática, agindo com normalidade diante de eventos escabrosos.

É interessante perceber como a forma filmica e os elementos estéticos da obra, aqui em especial a banda sonora, permitem ao espectador compreender não o que aconteceu, mas como o que aconteceu foi percebido e apreendido por Jonathan. Longe de uma objetividade dos fatos, o filme embarca na subjetividade do diretor, tentando emular seus processos mentais e, justamente, como esta mente modificou a realidade.

O momento atual do filme (novamente, considerando o momento atual como o da montagem) talvez tenha sido, justamente, a oportunidade do diretor perceber, de fato, a gravidade do que lhe ocorreu. Já mais distanciado dos eventos (morando em outra cidade e casado), Jonathan consegue, por meio do filme, dimensionar que aquilo que ele agia com naturalidade e indiferença eram, na verdade, eventos de grande violência psicológica.

Optando por uma edição que abarca pausas, dilatações, interrupções e coincidências de sons e imagens, Caouette nos apresenta uma temporalidade queer cinematográfica que nos faz perceber seu atual estado mental, em que seu presente jamais significa um momento de apartado e superado do passado, mas um intenso e caótico acúmulo dele.

5.3 - Tecendo um novo presente no presente: *Línguas Desatadas* (1989)

O cinema de Marlon Riggs sempre teve um forte apelo político, tratando de temas como a negritude e a homossexualidade, mas, principalmente, a forma como o preconceito em relação a esses corpos afeta suas vivências. *Línguas Desatadas* (1989) foi sua obra mais celebrada, ainda que esses temas já perpassassem seu cinema antes disso. Seja em seus curtas-metragem ou mesmo em seu primeiro longa-metragem, *Do Esteriótipo Negro* (1987), em que Riggs tratou dos esteriótipos em relação às pessoas negras e que foram amplamente difundidos na cultura dos Estados Unidos até o Movimento dos Direitos Civis da década de 60. Em *Ajuste de Cor* (1991), realizado depois de *Línguas Desatadas*, o diretor examina os programas de televisão mais populares em seu país para revelar os mitos raciais (e racistas) veiculados na mídia televisiva. Por fim, em *Preto É... Preto Não É*, lançado após a morte do diretor, Riggs reflete sobre a diversidade de experiências e vivências que perpassam a

negritude, entrelaçando memórias individuais a memórias coletivas. Cineasta, ativista e acadêmico, Marlon Riggs faleceu em 1994 em decorrência da AIDS.

Línguas Desatadas reúne, portanto, dois temas caros ao cineasta: a homossexualidade e a negritude. Porém, o faz de uma forma inovadora para a época, pois os apresenta imbricados, apontando sensibilidades, situações e experiências específicas daqueles que carregam consigo sexualidades e raças marginalizadas, interseccionadas. Em um tom de manifesto, este seu filme convida outros homens negros e gays a não mais se calarem diante dos silenciamentos impostos a eles e a encontrar beleza em seus corpos, mesmo quando as vozes que tentam menosprezá-los pareçam mais altas. É, portanto, mais que um filme sobre silêncios, mas, sobretudo, como e por que se opor a eles.

O diretor parte de uma percepção pessoal acerca de sua própria vida para acionar uma coletividade, os gays negros. Neste sentido, Riggs se aproxima muito do conceito de escrevivência de Conceição Evaristo (2016), já que a autora explora como que, a partir de um gesto autobiográfico, é possível ampliar e estender esse gesto para abarcar e interpelar outras tantas vivências e, com isso, pensar condições de grupos. Inclusive, assim como Evaristo, Riggs parte de si para entender de que forma suas experiências são atravessadas por um coletivo negro e vice-versa, em que o individual faz ver o coletivo e o coletivo, o individual. Riggs adiciona à invisibilidade negra a também invisibilizada homossexualidade, chamando para ação um grupo duplamente inferiorizado.

Se na primeira parte do filme, Riggs, por meio de depoimentos, poemas e canções, denuncia a solidão e a angústia que um homem gay e negro pode sofrer ao incorporar para si os gestos e falas preconceituosos que recebe, na segunda, ele incentiva uma união dos enfraquecidos, até que se encontre uma força conjunta. Como vimos, este caráter de resistência mobiliza um dos aspectos fundamentais do ser queer: a união pela vulnerabilidade. Se na Teoria Queer esse entendimento de comunidade e criação de aliança se dava como forma de enfrentar uma realidade heteronormativa, o filme de Riggs nos mostra que, em um situação de dupla vulnerabilidade, este senso de coletivo é ainda mais fundamental. Afinal, não só é preciso se fortalecer diante da heteronormatividade, como também da branquitude - e ao mesmo tempo. O que Riggs nos aponta é que um gay negro possivelmente não se sentirá acolhido em um ambiente negro onde há homofobia, da mesma forma que se sentirá deslocando em um ambiente onde só há gays brancos. Por isso, seu manifesto e seu chamado à ação são tão pungentes: ele nos faz perceber que essa interseção diz de uma especificidade que, a depender da forma como é encarada, pode levar à angústia ou ao orgulho. E que para atingir esta segunda possibilidade, a via se percorre coletivamente.

O filme é composto por diferentes categorias de imagens e sons que se entrelaçam. No que tange as imagens, temos: 1) imagens de arquivos (fotos e vídeos, sejam do passado do diretor ou sejam de eventos, como manifestações e protestos); 2) imagens do tempo presente da narrativa, gravadas nas ruas e espaços públicos da Califórnia; 3) imagens de estúdio (onde se dão depoimentos e as performances de atores e cantores); e 4) imagens de simulação e encenação (em que situações e eventos narrados são reencenados). Em relação aos sons, temos: 1) vozes (talvez o elemento sonoro com mais presença, a voz aparece nos depoimentos, na recitação de poemas, monólogos, e nos xingamentos e ofensas); 2) música (seja extra-diegética, como quando soa “*Lover Man*”, de Billie Holliday e “*Black is the Color of My True Love’s Hair*”, de Nina Simone; ou diegética, em sua maioria na forma de cantos em coro) e, por fim; 3) ruídos (políticos, ora apontam para sons de empoderamento, como o estalar de dedos, ora para sons angustiantes, como o incessante pulsar de um coração). Interessante notar que, apesar de ser um filme que, a princípio, se interessa por discutir os silenciamentos, é bastante verborrágico e musical, quase não deixando espaço para silêncios. De certa forma, o filme, esteticamente e estilisticamente, se revela, ele mesmo, resistente às políticas silenciadoras de uma normatividade heterossexual e branca.

A seguir, veremos como essa miscelânea de sons e imagens se relacionam em três momentos do filme. O primeiro momento que analisaremos trata-se das sequências iniciais.

As primeiras imagens parecem ser de arquivo: em preto e branco, nelas vemos diferentes homens negros, reunidos em grupo, conversando e convivendo em espaços públicos. De forma acusmática e em disjunção com essas imagens, ouvimos um coro de homens dizer, em uníssono, a frase “De irmão, pra irmão”, repetidas vezes e de forma ritmada. Agora, um outro grupo de homens negros se reúne em um espaço público. O fato dessas imagens serem coloridas e o gesto dos atores muito marcados, nos leva a crer que são imagens encenadas (mais tarde, veremos esses mesmo atores em outras performances, o que confirma isso).

Enquanto o coro masculino segue verbalizando a frase “de irmão, para irmão”, uma nova voz em over declama o texto:

“Silêncio é o que escuto depois dos apertos e toques de mão. “Como vai, meu amigo?”; “E, aí?”; “Está tudo bem, menina?”. Quando eu converso com uma das minhas amigas, é mais provável que a gente se divirta lembrando de algo que aprontei ou do que aconteceu na última festa da Boate Chichi, mas não da raiva e da dor que senti aquela manhã, quando um joalheiro me recusou a entrada na sua loja. Porque eu sou negro e também homem e, portanto, nós somos percebidos como ladrões. Eu vou engolir essa dor... “Eu deveria ter estourado suas janelas, porra!”. Isso exorciza, em parte, a ira, mas a dor... Falta expressá-la, e ela prevalece e se

acumula. O silêncio é uma maneira de sorrir e suportar. Uma maneira de não reconhecer como a minha vida é reduzida a cada dia” (RIGGS, 1989).

Alguns fatores nos levam a crer que este grupo, filmado em cores e composto por quatro homens negros, é diferente dos grupos anteriores, das imagens de arquivo. Os trejeitos dos atores são mais afeminados, assim como a voz over. Além disso, o texto usa vocativos no feminino, referindo ao grupo, mais de uma vez, como “amigas” (*girlfriend*, em inglês). Aqui, nos damos conta de que o narrador não está apenas falando sobre homens negros, mas homens negros e gays. O texto, por sua vez, já apresenta o tema principal do filme: o silenciamento. O que esta voz over nos diz, a princípio, é que o racismo é vivenciado frequentemente por corpos negros e isto causa grande dor e ira. Nesse contexto, o silêncio se mostra como uma alternativa para lidar com isso, uma forma de ignorar o sofrimento. De fato, enquanto ouvimos esse texto, o grupo de quatro amigos ri, conversa e se diverte, como se estivesse mesmo tudo bem. Mas essa voz over já prevê que o silêncio não é uma resolução definitiva. Afinal, a dor prevalece e se acumula. Fábio Ávila Arcanjo (2021), sobre o filme, diz que este tipo de silêncio é constitutivo, ou seja, não está relacionado a uma qualidade física do silêncio, mas a não circulação de sentidos e discursos. Aqui, especificamente, seria, inclusive, um silêncio autoimpositivo e um mecanismo de autoproteção: caso eu não externalize a minha raiva e padeça esses insultos, tenho mais chances de conseguir seguir.

Mas a própria edição do filme sugere que o deixar de falar não impede o deixar de escutar: novamente, imagens de arquivo em preto e branco nos mostram repressões policiais violentas contra homens negros e, em seguida, surge na tela a foto de Yusef Hawkins, adolescente negro assassinado por um grupo de jovens brancos em Nova York, em 1989. Ainda em off, ouvimos a frase, dita por um coro de homens: “100% de todos os homens negros hoje, todos os dias”, que afirma que essa realidade se repete diariamente e o tempo todo. Portanto, o filme sugere que o silêncio, apesar de parecer uma decisão confortável, faz com que o sofrimento fique recalcado, até o ponto de não mais poder ser ignorado.

Após o título do filme, que surge em tela preta, um novo poema, narrado em off, confirma isso:

Silêncio é meu escudo (Ele esmaga). Silêncio é meu manto (Ele sufoca). Silêncio é minha espada (Ela tem dois gumes). Silêncio é a arma mais mortal. Que legado se encontra no silêncio? Quantas vidas perdidas? Que futuro reside em nosso silêncio? Quanta história perdida? Tão sedutor é seu domínio. (RIGGS, 1989)

Nesse texto, há uma alternância de vozes que merece atenção. Na primeira parte do texto, uma voz mais firme recita as frases sobre os benefícios do silêncio (um escudo, um manto, uma espada). Por outro lado, uma segunda voz, sussurrada, diz o texto em parênteses, que revela o lado obscuro e recalcado do silêncio (ele esmaga, sufoca e corta). Enquanto ouvimos esse texto em off, Marlon Riggs dança, nu, em um ambiente escuro. Filmado em câmera lenta, seus movimentos se tornam inconstantes, acompanhados pelo som da pulsão de um coração.

Esta alternância de vozes, unida às batidas do coração, de alguma forma, presentifica esta luta interna em relação ao silêncio: se por um lado, há uma voz que diz de si para si que o silêncio é uma decisão vantajosa, tentando, ao dizer em voz alta, se convencer disso; há uma segunda voz, algo como a voz da consciência, que, mais baixa e, também ela silenciada, tenta alertar os malefícios do silêncio. Da mesma forma que o silêncio apenas camufla uma dor que não sana, essa voz mais firme tenta camuflar esta segunda que, ainda que sussurrada, se faz ouvida. As imagens, de alguma forma, nos sugerem que estamos dentro do espaço mental de Riggs, reiterado pelo som das batidas do coração, onde ele, desnudado, faz movimentos inconstantes, como se oscilando entre quais das duas vozes seguir - a do seu discurso já racionalizado ou a da consciência, reprimida. O coração, batendo, tensiona ainda mais a necessidade de uma decisão. No fim, ouvimos um veredito em voz over: "Esse silêncio? Quebre-o. Nosso silêncio. Solte a língua. Testemunhe. Vamos acabar com o silêncio, *baby*. Juntos. Agora!". Não só há uma decisão por, aparentemente, ouvir a voz da consciência, como essa decisão se torna um chamado para que outros, similares a ele, façam o mesmo.



Marlon Riggs oscila, mentalmente, entre ouvir a voz da razão ou a voz da consciência.

Em um segundo momento, Riggs, diante de um fundo preto e encarando a câmera, reconta memórias de seu passado. O diretor lembra que, desde criança, já sabia que era gay e experimentava sua sexualidade com outros meninos com quem brincava. Naquele tempo, a ofensa que mais ouvia era “*punk*”, gíria em inglês para ofender homossexuais. Mais tarde, no início da adolescência, Riggs conta que beijava seu melhor amigo, sob a desculpa de aprender a beijar garotas. Ali, foi quando passaram a chamá-lo de “*homo*”. Aos 12 anos, ingressou em uma escola onde a maioria dos alunos eram brancos e foi quando se sentiu mais solitário e silencioso: seus amigos negros o achavam esnobe por estar naquele espaço, e seus colegas brancos o depreciavam com ofensas, do tipo “*Niggers, go home*” (“Volte pra casa, preto”) e “*Motherfucking coon*” (algo como “Macaco filho da puta”). A essas ofensas, outras se somavam: “*faggot*”, “*freak*” etc (“veado” e “aberração”). Sua decisão? Voltar cada vez mais para dentro de si, abraçando o silêncio e a solidão.

Nesta cena, enquanto Riggs dá seu depoimento para a câmera, a edição acrescenta planos detalhes de diferentes bocas proferindo as ofensas citadas pelo diretor: *punk*; *homo*; *niggers, go home*; *motherfucking coon*; *faggot* e *freak*. Charles Stephens (2018), também um ativista gay e negro, ao relembrar o xingamento “*punk*”, diz: “Ainda consigo ver como suas

bocas se contorciam ao pronunciar o insulto e o contágio que se seguia - eram palavras venenosas poluindo o ar” (STEPHENS, 2018). Assim como Stephens, lembro-me de também sentir como se houvesse um efeito de reverberação nas ofensas homofóbicas que ouvia; a sensação de que, por um instante, todos os demais sons sumiam e só aquele ecoava por todos os cantos. Riggs, assim como eu e Stephens, parece ainda atormentado por essas vozes, por isso sua decisão de filmar em plano detalhe as bocas proferindo as ofensas. Como comentado por Stephens, vemos também nesses momentos a contorção das bocas, os músculos se adaptando à raiva e ao prazer das ofensas. A edição torna esses planos ofensivos cada vez mais frequentes e repetidos, confirmando essa impressão de que tais xingamentos são assombrações não adormecidas - com o tempo, perde-se o rosto e o corpo daqueles que os proferiram, mas a voz parece seguir ressoando.



Em planos detalhes, bocas ofendem Riggs e esses sons parecem ainda atormentá-lo.

Mais adiante, Riggs conta que, já na juventude, se apaixonou por um rapaz branco, loiro e de olhos claros. Apesar de nunca terem se beijado ou se relacionado, sentiu-se bastante seduzido por ele. “Que benção. E que maldição”, conclui ele. Benção possivelmente por ter, pela primeira vez, se atraído por um homem e ser, de alguma forma, correspondido. Maldição porque Riggs confessa que, a partir disso, procurou, incessantemente, ser desejado

por homens brancos. Esta “maldição” é representada na tela por imagens de arquivo do que parece ser uma parada gay no bairro Castro, em São Francisco. Apesar de ser um movimento de valorização da diversidade, as imagens nos mostram que há ali, basicamente, homens brancos. Eles dançam, alguns sem camisa, outros com vestimentas de sadomasoquismo. De forma extra-diegética, ouvimos a música “Do You Wanna Funk”, de Patrick Cowley com participação de Sylvester. Do gênero disco, a música reflete bem a cena gay daquela época, em que a música eletrônica e a disco music, como vimos, eram as trilhas musicais mais comuns das boates e bares alternativos. Enquanto vemos imagens dessa não-tão-diversa-assim parada gay, Riggs, em voz over, comenta que, já morando na Califórnia, passou a se relacionar sexualmente com rapazes brancos e pôde “brincar com sonhos adolescentes adiados”.

Esta frase nos lembra o que Jack Halberstam (2011) considerou como essa sensação dos sujeitos queer de estar atrasados em relação a seus pares heterossexuais, uma sensação de, muitas vezes, estar vivendo adolescências tardias. Halberstam comenta que, justamente, por na adolescência esses sujeitos não terem podido experienciar suas sexualidades, certos comportamentos são realocados para a vida adulta. Após essa última frase de Riggs, ouvimos um coro de homens repetir as frases: “Deixe-me tocá-lo. Deixe-me prová-lo. Deixe-me lambê-lo. Deixe-me chupá-lo”. As vozes entram ligeiramente atrasadas em relação a voz anterior, como em um cânone, fazendo com que as frases se misturem e se confundam. Como o coro repete sem pausas as mesmas frases, sentimos, de alguma forma, um desespero e uma voracidade no que é dito. Dessa forma, o som presentifica essa sensação de desejos adiados, já que se dá a impressão que, de uma só vez, todas essas vontades reprimidas (sob a forma das vozes do coro) foram liberadas e, elas, com pressa para serem saciadas, se atropelam.

Em seguida, Riggs, ainda em voz over, confessa que os padrões de beleza da época, refletidos em revistas, televisão e nas ruas, moldou seu desejo, fazendo com que ele não considerasse como objeto de atração um outro homem negro e buscasse, em olhos claros e peles brancas, o amor. Vemos o diretor caminhar sozinho em uma rua cheia, onde ele é o único negro. Ao fim desta sequência, ele confessa algo que demorou a perceber: “Nessa incrível meca gay, eu era um homem invisível”.



Na meca gay e branca da Califórnia, Marlon Riggs se percebeu invisibilizado.

Nos momentos finais do filme, acompanhamos, dessa vez, uma passeata/manifestação onde a maioria dos participantes são homens negros. Editado junto a essas imagens, vemos um grupo de quatro outros homens negros cantar a música original “Come Out Tonight”, que se assemelha ao gênero gospel, cantado no estilo *barbershop*⁴⁸ - tanto o gênero quanto o estilo são originalmente negros. No estúdio com fundo preto, esses quatro cantores, vestidos com ternos brancos, cantam a letra que versa sobre uma espécie de convite do eu-lírico para que seu ser amado se liberte e se permita amá-lo de volta e, assim, possam andar de mãos dadas pelas ruas e deixarem de sofrer sozinhos. Como essas cenas são intercaladas às cenas na manifestação de homens gays e negros (e por conta de todo o discurso que o filme vinha construindo até então), presume-se que, na letra da música, tanto o eu-lírico quanto seu amado também sejam dois homens gays negros.

É interessante pontuar que, em determinado momento, essas duas temporalidades mostradas nas imagens se encontram sonoramente, fazendo com que as palavras de ordem da

⁴⁸ A música *barbershop* é normalmente cantada por um quarteto, composto de quatro vozes, cada uma responsável por uma parte vocal. Esse estilo é caracterizado pela harmonia próxima *a cappella* - ou seja, sem acompanhamento instrumental - com acordes consonantes em quatro partes que acompanham cada nota da melodia, mantendo uma textura principalmente homorrítmica.

manifestação se unam aos versos da canção. Por exemplo, quando os quatro cantores entoam os versos “Não tenha vergonha de dizer que você é meu amor e sempre será”, ouvimos, de forma sobreposta, as palavras de ordem “saia do armário”, de forma que, juntos, acabam criando uma nova mensagem: é preciso sair de um segundo armário, que é o da homossexualidade negra, e, a partir disso, ter orgulho de quem se é, sendo capaz de amar um outro semelhante. Ao fim da música, quando os quatro cantores repetem a frase melódica “Shoo-be doo doo-wop, shoo-be doo”, os manifestantes gritam juntos: “Somos gays, somos negros, não tem outro jeito”, confirmando que faz parte dessa luta o amor entre esses corpos duplamente marginalizados.

Mais adiante, Riggs, novamente, encara a câmera e, finalmente, aborda o coração, que ouvimos pulsar ao longo de todo o filme. Ele diz:

Ainda assim, ouço o bater do meu coração. Que esse pulso primitivo me guie. Embora ultimamente eu tenha vivido com outro ritmo. A princípio, pensei que era apenas o tempo passando. Mas descobri uma bomba-relógio, um tic-tac em meu sangue. Rostos, amigos desaparecem. Eu observo, eu espero. Eu observo, eu espero. Ouço minha própria implosão silenciosa. Mas enquanto espero, ritmos mais antigos e mais fortes ressoam dentro de mim. Sustentam meu espírito, silenciam o relógio (RIGGS, 1989).

Aqui, Riggs confessa que o bater do seu coração ainda lhe traz algum tipo de angústia. Da metade do poema em diante, entendemos o motivo: vemos na tela manchetes de jornal que nos mostram os rostos de diferentes pessoas negras, todas vítimas da AIDS. Esse último depoimento de Riggs torna-se ainda mais significativo e pesaroso quando nos damos conta que ele foi também uma vítima da AIDS, falecendo em 1994. De alguma forma, o diretor, de fato, ao acompanhar a morte de pessoas em seu entorno, esperou por sua própria morte, ocorrida cinco anos após o lançamento do filme.

Porém, ao final, Riggs decide terminar seu texto mais fortalecido, comentando que encontra uma sustentação em outros ritmos, que também soam dentro de si: os da sua ancestralidade. É bonito perceber que, de fato, a banda sonora do filme é repleta de vocalizações bastante ritmadas, sempre performadas por corpos negros. Em um filme que se propõe a lutar contra o silêncio, a resposta vem por meio de ritmos e músicas compostos apenas por vozes. Vozes, essas, supostamente silenciadas.

Halberstam (2011), ao falar sobre a falha queer, comenta que se juntarmos todas as nossas falhas, talvez sejamos capazes de derrotar os vencedores (HALBERSTAM, 2011, p. 121). Aqui, no caso de Riggs, o diretor parece sugerir que se os homens gays negros unirem suas vozes silenciadas, talvez seja possível organizar um coro que faça barulho.

O filme termina com uma frase que é um chamado. Em um dos cartazes da manifestação organizada por homens gays negros, lê-se: “*Black men loving black men is a revolutionary act*” (“Homens negros amando homens negros é um ato revolucionário”). No final do filme, em um lettering branco sobre uma tela preta, Riggs faz uma pequena adaptação da frase, mas que a torna ainda mais poderosa: “*Black men loving black men is the revolutionary act*” (“Homens negros amando homens negros é o ato revolucionário”). O filme sugere que ao amar um semelhante, um gay negro faz uma revolução primeiramente interna, pois precisa não só revisar as formas como a branquitude molda o seu desejo, mas também porque ao amar e enxergar beleza nesse outro semelhante, é também uma forma de nutrir auto-amor. E no fim, quantos mais gays negros assim o fizeram, maior e mais externalizada se torna essa revolução.

Como aponta Arcanjo, no filme “(...) percebemos a existência da submissão e da aceitação de uma condição imposta externamente. Tais implicações emergem em uma dinâmica do compartilhamento, isto é, há uma naturalização dessa condição de inferioridade” (ARCANJO, 2021, p. 145), em que a mudança começa com cada um não mais aceitando essa condição e, conseqüentemente, compartilhando com os demais esta mudança. Riggs, porém, não nos ilude: ele nos mostra, durante todo o filme, como aquele presente em que vivia era duro, silenciador e violento. Tampouco nos faz crer que o futuro seria melhor: seus amigos estavam morrendo e ele, também, já previa sua própria morte, que veio a acontecer quatro anos depois. No entanto, como um gesto político, Riggs decide não terminar seu filme em tom de pessimismo - teria todo o direito de fazê-lo. O que ele faz não é apenas convocar seus semelhantes a sonhar por um amanhã melhor, mas por modificar agora aquele presente, criando uma nova linha temporal paralela à branquitude e à heteronormatividade.

Freeman (2010), ao pensar a erotohistoriografia, nos convidou a refletir sobre uma forma exclusivamente *queer* de se fazer história, que seria nos relacionando com ela de forma corpórea, a partir do prazer e do erótico. De alguma forma, Riggs também propõe com seu filme uma reescritura da história que é feita a partir de uma relação corpórea. Aqui temos um incentivo a uma revolução, mas uma revolução que é *queer*, já que não propõe batalhas e violências, mas que é feita pela configuração de amores nas margens.



“Homens negros amando homens negros é um ato revolucionário”

5.4 - Quando o desejo dilata o tempo em *Seguindo Todos os Protocolos* (2022)

Poderia o som de um cinema queer ser considerado um elemento háptico, despertando no espectador memórias táteis e o permitindo experienciar certas sequências de encontros sexuais de forma corpórea? Buscando responder esta pergunta, esta análise se propõe a investigar o som de um cinema queer contemporâneo, tendo o filme brasileiro *Seguindo Todos os Protocolos* (2022) como objeto de investigação. Neste filme, é possível perceber como os encontros sexuais do protagonista engajam o espectador, por meio do som, na busca por conhecimentos carnis. Ainda, pensando nossas temporalidades queer, vamos perceber como esses desejos queer podem nos dar a sensação de dilatação do tempo.

Em *Seguindo Todos os Protocolos* (2022), filme gravado durante a pandemia do COVID 19, Fábio Leal resgata seu personagem Francisco, anteriormente vivido pelo próprio diretor em seu curta-metragem *Reforma* (2018). No entanto, o contexto é diferente: já em 2020, Francisco agora sofre as imposições trazidas pela pandemia do coronavírus. Seu isolamento social bastante restrito leva ao desenvolvimento de problemas emocionais e psíquicos, como a depressão e a insônia. Apesar de não podermos afirmar que o filme trata-se

de uma autobiografia *strictu sensus*, acredito que é possível considerar a obra dentro de um espaço autobiográfico - por ter sido pensada, produzida e distribuída também durante a pandemia da Covid-19, Fábio empresta para o filme percepções pessoais sobre este período: desde a solidão do isolamento social ao desespero por se contaminar, passando pelas compras online, uso das redes sociais e chamadas de vídeo, a prática de exercícios dentro de casa e certa adicção pelo acompanhamento de notícias. Além disso, por ser também um homem gay (assim como seu personagem Chico), Fábio empresta para o roteiro vivências e memórias de um corpo queer, fato que é notado pela forma como ele explora essas memórias corporais em cena. Por fim, é Fábio Leal quem interpreta Chico, tornando as divisões entre diretor e personagem ainda mais confusas.

Em dado momento da narrativa, Chico percebe que boa parte de seus amigos solteiros estão fazendo encontros sexuais e, após se irritar com eles, decide que também irá tentar ter relações sexuais, ainda que “seguindo todos os protocolos”. O fato da narrativa se desenrolar em um contexto pandêmico (assim como a própria produção do filme), a questão do toque é bastante controversa: se por um lado o distanciamento social faz com o desejo pelo toque e pelas trocas corporais aumente, por outro lado é o próprio toque e a proximidade com o outro os fatores de maior risco para a infecção pelo coronavírus. É neste embate vivido pelo personagem que o espectador toma ainda maior consciência do tato, calculando junto a Chico os limites de aproximação dos corpos, buscando o limiar certo entre a precaução e o prazer.

O diretor, em todos os encontros sexuais de Chico, usa do hiperrealismo sonoro como forma de despertar as memórias hápticas no espectador. Como veremos, os sons dos toques em *Seguindo Todos os Protocolos* são tão singelos que é preciso utilizar-se desta técnica para demarcar sua importância poética e afetiva para o protagonista, além de alcançar o espectador e incentivá-lo a engajar-se corporalmente com o filme.

No primeiro encontro sexual que Chico marca, ele convida Boy, personagem que também fez parte do curta-metragem *Reforma*. Para recebê-lo, Chico faz alguns pedidos assim que ele entra pela porta: é preciso deixar os sapatos para o lado de fora, tirar toda a roupa e colocar em sacolas plásticas e, em seguida, ir se banhar. No entanto, o mais impactante é o fato que Chico monta uma estrutura de cortinas de plásticos fosco para ficar entre os dois, evitando que se toquem. Francisco começa a ler uma cartilha da Prefeitura de Nova York sobre sexo na pandemia e, entre vários pontos, um deles é: “seja criativo em relação às barreiras físicas”. Após ler isso, Chico diz: “Que é justamente isso aqui...”, tentando tatear o corpo de Boy através da cortina de plástico. O espectador percebe a intensidade do desejo de Chico pelos sons: primeiro, pela forma como interrompe sua frase

ao meio, a partir do momento em que começa a buscar o corpo do companheiro, gaguejando e se esquecendo do que estava falando. Segundo, pelo som do atrito de sua mão contra a cortina de plástico, que range cada vez mais estridente à medida que Chico apressa o ritmo e o deslocamento do seu toque. Boy, um tanto quanto decepcionado, questiona se eles não vão se beijar e Chico confirma que não, nem beijar e nem nenhum outro contato sexual sem ser através da cortina.

Enquanto vemos e ouvimos o perpassar das mãos de Chico por diversas partes do corpo de Boy, vamos percebendo que os ruídos da cortina de plástico vão aumentando (até se tornarem incômodos, por conta de seu material bastante ruidoso). Da mesma forma, os gemidos e a respiração ofegante dos dois também vai se tornando mais audível e crescente, indicando a ânsia de um pelo o outro. Em dado momento, Chico aproxima sua cabeça do órgão sexual de Boy, ainda respirando ofegantemente e acariciando a cortina, que lhe responde com mais ruídos estridentes.

Como espectadores, esses sons hápticos nos convidam a evocar memórias carnavais e, junto aos personagens, ativamos nosso tato para participar desses toques. Porém, o incômodo causado pelo som da cortina, assim como o som da respiração dos dois (que revela este desejo que não se sacia completamente), nos faz, assim como eles, torcer e ansiar pelo rompimento desta barreira.

“Isso não está funcionando”, admite Boy. Chico, então, pega um estilete e, para o nosso alívio, corta parte da cortina de plástico, enquanto ouvimos extra-diegeticamente a canção “Cuidado, Paixão” (2020), de Letrux. O estilete rompe a cortina justamente onde está o órgão sexual de Boy, que é tocado pelas mãos de Chico, agora sem a intermediação da barreira. Os ruídos do plástico e a respiração ofegante (que faziam crescer a ansiedade do espectador e dos personagens) são substituídos pela voz arrastada e sussurrada de Letrux, que dá o tom da sensualidade que a cena passa a ter. A cortina vai sendo totalmente rasgada e, se antes o som do plástico causava incômodo pelo excesso de ruído e sua qualidade estridente, agora causa alívio, porque tanto os espectadores quanto os personagens sabem que serão os últimos ruídos antes da libertação e do encontro entre os corpos.

A música de Letrux passa a acompanhar uma nova temporalidade que é configurada pelo desejo, onde o encontro entre os dois corpos se dá, agora, em uma sequência fantasiosa. Com um corte, os dois são transportados para um ambiente vazio, onde há apenas um fundo branco. Enquanto se acariciam, sem pudor e sem barreiras, uma projeção de luzes rosa os ilumina. Sonoramente, continuamos apenas ouvindo a canção “Cuidado, Paixão”, que versa sobre os perigos da paixão (que, neste caso, aponta para um literal perigo; o da

contaminação). O papel da canção popular aqui se aproxima do que Michel Chion chama de “sensação de fora de tempo” (2011), que ocorre, especialmente, em cenas de encontros sexuais, quando a música auxilia na criação de uma temporalidade do libido e acompanha os ritos e toques sexuais como se eles dilatassem e suspendessem provisoriamente o tempo real e ordinário.

Após o fim da relação sexual entre os dois, ambos deitam-se, nus, no chão do apartamento. Nesse plano, a câmera está em zenital. As costas de Raul ocupam praticamente todo o quadro, escolha que nos lembra Laura Marks como sendo uma das táticas para a evocação da hapticidade da textura de objetos e corpos. Chico passa as suas mãos e pés pelas costas de Raul e ouvimos o som dessas carícias na pele, incentivando ainda mais o espectador a perceber os relevos e formas daquele corpo.

Mais adiante, quando começam a conversar sobre os empregos de Raul, Chico vai depositando uma a uma diversas pedras coloridas nas costas dele. É, mais uma vez, pela junção de sons e imagens, que voltamos a perceber a textura das costas de Raul - o som das pedras caindo e se chocando uma com as outras dão a ver este passeio dos objetos pela pele, que ora se deslocam pelos rebaixamentos das costas, caindo ao chão, ora estacionam-se próximas às elevações. Ou seja, via uma escuta háptica fornecida por essas pedras, o espectador é capaz de perceber com maior proximidade as diferentes curvas do corpo que ocupa quase todo o plano.





Por fim, há uma terceira sequência em que acredito que seja interessante para pensarmos essas escutas hápticas.

Nela, Chico decide encontrar um outro rapaz, já em um período da pandemia um pouco menos restrito. Este rapaz, médico, diferentemente de Raul, chega já retirando a sua máscara de proteção e se recusando a tomar banho. Em seguida, despe-se completamente, já que Chico pede que, pelo menos, deixe as roupas da rua próximas à porta de entrada. O médico se aproxima e entrega o exame de Covid-19 para Chico, mas este diz que já o viu em um vídeo sendo vacinado e, portanto, não seria necessário checar - o médico, no entanto, insiste. Após avaliar o exame e ficar desconfiado acerca dos valores (considera “limítrofe” a taxa IGg), notamos que Chico começa a ficar desconfortável com a situação. Neste momento, o médico retira a máscara do rosto de Chico, ainda que ele pareça resistente. Um corte nos leva a um primeiríssimo plano da boca do médico, em que a câmera assume o ponto de vista de Chico. O ponto de vista subjetivo no cinema leva a uma maior identificação do espectador com o personagem, como se assumíssemos mesmo o olhar dele. O fato de Chico (e, conseqüentemente, nosso ponto de vista como espectadores) estar tão próximos da boca do rapaz faz com que compartilhem com ele o temor pela proximidade entre corpos desconhecidos em tempos pandêmicos, principalmente do órgão da boca, o maior responsável pela transmissão do vírus. É, então, que o médico decide abrir a boca e soprar a câmera em círculos - o risco do ato, diante de tamanha proximidade, faz com que o espectador, assim como Chico, assuste-se (no meu caso, lembro-me de me afastar para trás na

cadeira do cinema, compartilhando com Chico o medo de ser contaminado).

Interessante notar como o som do sopro, após a boca ser aberta, faz com que tenhamos uma resposta corporal ao que ocorre na tela. Em um plano lateral, vemos Chico de olhos fechados e testa franzida, com o corpo ligeiramente recaído para trás, em uma linguagem corporal que reflete seu incômodo; incômodo compartilhado com o espectador de forma háptica. “Pronto, se eu tiver, agora você também vai ter”, conclui o médico, sorrindo.

Um pouco mais adiante, já quando os dois estão tendo relação sexual, Chico pratica sexo oral no médico. Em um plano aberto, vemos as costas do médico e parte das pernas e barriga de Chico, que está ajoelhado diante do rapaz. Apesar de não vermos explicitamente o sexo oral sendo performando, pelos sons somos capazes de visualizar mentalmente o que está acontecendo - enquanto o médico geme de prazer, controlando os movimentos da cabeça de Chico com as mãos, ouvimos diversas e repetidas ânsias de vômito e tosses por parte do protagonista. Esta “memória carnal” do espectador, estimulada pelos sons, faz com que insinuemos que o sexo é violento e desagradável para Chico, enquanto para o outro é prazeroso. A frieza da câmera nesta situação - distante e parada -, é bastante diferente da câmera da cena com Raul, em que se aproximava dos corpos e os acompanhava em seus toques e trocas, cedendo à cena uma objetividade crua, dando a ver um ato sexual indelicado e grosseiro.

Pelo fato de que não acessamos visualmente o sexo oral, somos sonoramente levados a memórias sexuais vividas por nós mesmos (possivelmente desagradáveis) para completar esta imagem em falta e, portanto, nos incomodarmos com o que ocorre. Há um rápido plano em que vemos o sexo oral mais de perto, mas logo em seguida Chico é jogado no chão pelas mãos do médico. Os dois tentam seguir o sexo, mas em dado momento Chico diz que não quer mais, para a decepção do médico, que insiste para que sigam até que ele consiga ejacular. Chico é assertivo e pede que ele vá embora.



Ao final do filme, Chico decide novamente se encontrar com Boy. Nesta divertida sequência, os dois fazem sexo em cima da moto do rapaz, com a câmera à vontade para explorar e se aproximar de suas diversas zonas de prazer, como considerado por Baltar como as pedagogias do desejo (2016). Esta cena tem um tom cômico, uma vez que faz uso do que Michel Chion (2011) chamou de síncrese audiovisual, que é o efeito de sincronizar som e imagem para que parecem vindos da mesma fonte, mesmo que vindos de fontes diferentes. Isso ocorre porque o inconfundível som do motor da moto é sincronizado com os últimos

movimentos de penetração sexual de Boy em Chico, em que Boy movimentava o guidão da moto de acordo com o ritmo de sua ejaculação.

Seguindo Todos os Protocolos, portanto, figura dentro de um conjunto de filmes contemporâneos que representa os desejos e encontros sexuais queer de forma liberta e prazerosa, inclusive convidando o espectador a experimentar corporalmente as sensações evocadas em tais sequências. Para isso, o filme usa algumas técnicas em sua trilha sonora, como o hiperrealismo sonoro, a canção extra-diegética e a síncrese audiovisual, com o intuito de ativar o sentido do tato no espectador, que é incentivado por esses sons a buscar em seus conhecimentos carnavais a poética dos toques que se dão na tela. Como vimos, a representação do toque no cinema queer pode adquirir uma dimensão política, uma vez que a lógica heteronormativa coloca corpos de mesmo gênero como fora de alcance. Portanto, alcançar esses corpos fisicamente é uma espécie de conquista, em que a troca de toques recebe uma importância a mais. Como aponta Elizabeth Freeman, “Nestes termos, podemos imaginar-nos assombrados pela felicidade e não apenas pelo trauma; em que resíduos de afetos positivos (idílios, utopias, memórias de toque) podem estar disponíveis para a conta queer” (Freeman 2010, 120).

5.5 - O nosso futuro ficou no passado: *Anhell 69* (2023)

Anhell 69 é um filme de 2023, dirigido e escrito por Theo Montoya, que se passa na cidade de Medellín, na Colômbia. Diluindo as fronteiras entre ficção, documentário e ensaio, o longa-metragem obteve sucesso em diversos festivais ao redor do mundo, passando pelo Festival de Veneza, de Mar Del Plata, International Documentary Association, Queer Lisboa, Festival Internacional de Cinema Documentário de Amsterdam, Festival de Cinema de Cartagena, Festival de Havana, entre outros. Entre os críticos, o filme é geralmente elogiado pelas suas qualidades poéticas e sua atmosfera imersiva.

O longa dialoga com dois outros projetos audiovisuais de Montoya e é possível perceber a presença deles no filme: primeiro, seu curta-metragem *Son of Sodom*⁴⁹ (2020) e, segundo, seu projeto de longa-metragem de ficção nunca finalizado e intitulado *Anhell 69*, cujo filme de 2023 pega emprestado o título. Enquanto no primeiro, Montoya explora o personagem Camilo, um amante que o diretor teve na juventude e que morreu bastante jovem, a partir de uma entrevista feita há alguns anos para a audição de um filme, o segundo

⁴⁹ O curta-metragem documentário foi indicado à Palma de Ouro do Festival de Cannes em 2020 e ganhou o prêmio de melhor documentário curta-metragem no Festival Internacional de Berlim, em 2021.

trata-se de um ficção em que os fantasmas de pessoas mortas convivem com as vivas na cidade de Medellín, inclusive tendo relacionamentos sexuais com elas. No filme de 2023, Camilo volta como um dos personagens principais, assim como o uso dos arquivos das entrevistas. Por sua vez, parte do longa de ficção nunca feito foi, finalmente, filmada, e se entrelaça à montagem do filme.

Pois bem: este é o ponto de partida de *Anhell 69* (2023) - a retomada de um projeto audiovisual nunca finalizado. Este projeto, que também se chamaria *Anhell 69*, contaria a história de fantasmas de pessoas mortas que, por uma superlotação dos cemitérios de Medellín, começam a vagar pela cidade e a conviver com os habitantes vivos. No entanto, vivos e mortos passam a se relacionar sexualmente, principalmente as pessoas LGBTQs, levando a formação de uma polícia de fantasmas disposta a aniquilar os espectros. A fim de dar início a este projeto audiovisual, o diretor Theo Montoya, em 2017, organiza uma seleção de elenco entre homens gays e pessoas trans e não-binárias de seu ciclo, por meio de entrevistas filmadas, material que também dará corpo ao longa de 2023.

A junção desses materiais auxilia na criação de montagem que configura quatro diferentes temporalidades: 1) o passado, principalmente pelo uso das imagens de arquivo das entrevistas de elenco realizadas por Montoya em 2017; 2) o presente, percebido pela narração em off do próprio diretor, que analisa o passado e confessa ao espectador seu pessimismo com o futuro; 3) o futuro, com destaque para as cenas em que vemos o próprio diretor, morto e dentro de um caixão, ser levado por um carro fúnebre; e 4) a fantasia, em que cenas do projeto nunca feito são amarradas ao restante do filme, mostrando fantasmas povoando a cidade de Medellín.

Chamo atenção para as entrevistas de 2017, já que nelas são apresentadas as personagens principais do longa: Alejandro Hincapié, Camilo Machado, Alejandro Mendigaña, Julián David Moncada, Camilo Najar, Juan Esteban Pérez e Sharlott Zodoma. Estas personagens só aparecem nas entrevistas de arquivo, como são acompanhadas pela câmera de Montoya pelos próximos cinco anos antes do lançamento do filme, compartilhando com o espectador os rumos da vida de cada um e comparando o que previam para seus futuros em 2017 e o que de fato aconteceu com todas até 2022. O filme nos revelará, aos poucos, que, pelo menos, metade do grupo faleceu nesses cinco anos, de circunstâncias variadas.

A interessante montagem do filme, que navega pelas quatro temporalidades supracitadas (mas sempre tendo estes oito personagens em foco) nos faz pensar nas investigações de Carla Freccero (2006) e de Lee Edelman (2004).

Seguindo Jacques Derrida, Freccero (2006) observa como a espectralidade é uma forma de atenção histórica na qual os vivos reconhecem figuras que não estão mais presentes, mas que ainda persistem, mesmo que apenas como vozes. Como vimos, a autora considera que é possível encarar a temporalidade queer como uma expedição fantasmagórica, em que o desejo e a fantasia podem ser motores para uma vagância por diferentes temporalidades. Acredito que *Anhell 69* se guie por uma montagem fantasmagórica, uma vez que é a voz over do diretor Theo Montoya que costura as diferentes temporalidades do filme. No entanto, Montoya se apresenta no filme como um morto, o que nos faz inferir que a voz que ouvimos é, de fato, a voz de um fantasma. Acusmática, esta voz nunca é sincronizada com os lábios (e sequer o rosto) do diretor, permitindo que percorra a superfície do filme e embaralhe presente, passado, futuro e fantasia.

Como vimos em Wendy Brown (2001), o passado não nos oferece uma representação exata dos eventos como realmente ocorreram. Em vez disso, o passado se revela pela maneira como as gerações e acontecimentos antigos se conectam com as forças do presente, influenciando, reivindicando e até assombrando nosso imaginário e nossa forma de projetar o futuro. A onda de suicídios e overdoses que levou à morte de seus amigos no passado, faz com que Montoya preveja para si um futuro em que a morte precoce é também inevitável, em um país onde as forças políticas truculentas e censoriais levará às ruas de Medellín as penumbras. É, por isso, que vemos ao longo do filme um carro funerário atravessar as ruas escuras e vazias da cidade, com um caixão aberto dentro, onde vemos o corpo de Theo Montoya. Freccero propõe que compreender a história a partir da perspectiva do "assombramento" permite unir tanto a aparência objetiva dos eventos históricos quanto o impacto emocional e subjetivo que eles exercem mesmo após terem ocorrido. Dessa forma, eventos passados não são apenas fatos, mas também carregam uma influência duradoura que continua a afetar nossas emoções e interpretações no presente (FRECCERO, 2006, p. 76).



Léo Montoya prevê sua própria morte em *Anhell 69*.

Uma outra forma relevante de como a ideia da espectralidade aparece no longa é a partir de inserções de supostas sequências do filme anterior, que seria filmado em 2017 (também intitulado *Anhell 69*). A nunca-feita ficção, contaria a história de fantasmas que vivem nas ruas Medellín devido à superlotação de cemitérios e que, em algum momento, passam a se relacionar com os ainda vivos da cidade. Os sujeitos queer restantes começam, inclusive, a ter relações sexuais com esses fantasmas. Freccero (2006) chega a considerar que a espectralidade *queer* poderia ter um aspecto de sensualidade na forma como lida com o passado, um encontro sensual com as vozes do passado que insistem em assombrar; uma possibilidade de reconfigurar a relação com os espectros para não mais uma de temor, mas de gozo. Ela se aproxima do que Freeman chamou de *erotohistoriografia*, que diz de uma relação com o passado que passe pelo erótico e pelo tato.

Montoya produz situações literais onde esses encontros sensuais se dão entre vivos e mortos, especialmente encontros homoafetivos. Se antes os gays de Medellín tinham medo de fazer sexo sem camisinha com os fantasmas, em algum momento eles deixam esse medo de lado para serem penetrados pelos espectros, sem qualquer proteção. Montoya, claro, parece fazer uma aproximação com o vírus do HIV, já que alguns de seus amigos na vida real viviam com o vírus. O fato de que os gays em *Anhell 69* (o filme dentro do filme) passam a buscar, ativamente, sexo sem proteção com os fantasmas, parece dizer de um desejo pela contaminação. Ainda que não se saiba exatamente pelo o quê. Ainda que seja para contaminarem-se pela própria morte.

No fim das contas, o filme de 2022 de Montoya parece denunciar que a comunidade *queer* de Medellín sofre, de fato, uma epidemia da morte. A atmosfera fúnebre que encobre o filme dialoga com os personagens que, ainda vivos, relembram os amigos que se foram e aguardam, com resignação, uma morte que pairou, o tempo todo, em suas vidas.



No filme dentro do filme, fantasmas e vivos convivem em uma Medellín abandonada e sombria.

A atmosfera fúnebre e a visão pessimista em relação ao futuro também aproximam o longa de Montoya da visão de Lee Edelman, em *No Future: Queer Theory and The Death Drive* (2004). Neste polêmico livro, Edelman afirma que o futuro é “coisa de criança”, provocando a ideia recorrente da heteronormatividade de pensar e cuidar do futuro a partir da imagem da criança, que ainda está por vir. Para o autor, como a gestação e a criação de filhos não está, supostamente, no horizonte de uma vida queer, preocupar-se com este futuro que não os contemplaria, é um desperdício. Por outro lado, Edelman incentiva que os sujeitos queer abracem a pulsão de morte e deleitem-se com os prazeres e desejos do e no presente: “Enquanto o desejo nasce e é sustentado por uma falta constitutiva, a pulsão surge em relação a um excesso constitutivo. Esse excesso é o que Lacan chama de 'complemento anatômico' do sujeito, um resíduo excessivo e 'irreal' que produz uma *jouissance* sempre presente”, em que “A pulsão de morte nomeia aquilo que o queer, na ordem social, é convocado a representar: a negatividade oposta a toda forma de viabilidade social” (EDELMAN, 2004, p. 09-10). Seguindo diversos outros autores da Teoria Queer, Edelman também convida o sujeito queer

a acolher a negatividade a qual é taxado pela normatividade e extrair dela o prazer e a diversão.

O autor vê na figura da criança uma “fixação fetichista da heteronormatividade”, em que a narrativa compulsória do futurismo reprodutivo é fortalecida por um desejo de produzir semelhantes. Neste contexto, o sujeito queer poderia lidar com a sexualidade a partir da pulsão e, por consequência, sua falta de sentido, “(...) sua insistência na repetição, sua teimosa negação da teleologia, sua resistência às determinações de significado (...), e, acima de tudo, sua rejeição da espiritualização por meio do casamento com o futurismo reprodutivo” (EDELMAN, 2004, p. 27).

No entanto, Edelman foi criticado por defender uma visão um tanto ingênua. Afinal, quais sujeitos teriam o privilégio de renegar o futuro de tal maneira, dando-se ao luxo de viver o presente, sem consternações sobre as implicações de suas atitudes? O autor parece ter em mente a figura de um homem gay, branco, do norte global e, pelo menos, de classe média, já que, corpos pretos e pobres, por exemplo, lidam com o presente e o futuro de formas mais complexas e particulares. Se no seu livro, Edelman sugere que o abandono das projeções de futuro pode trazer sentimentos de liberdade e prazer, Montoya mostra em seu filme que esta decisão, quando feita por corpos (ainda mais) marginalizados, é melancólica e desesperadora.



Um dos personagens de *Anhell 69*, assim como outros quatro, revela não acreditar no futuro.

O primeiro personagem a dizer que não conta com o futuro é Camilo Nadar, em uma das entrevistas de 2017. Ele confessa que ao pensar no futuro, se vê morto. De fato, uma

semana após a entrevista, Camila faleceu. Um segundo personagem, também nas entrevistas de 2017, diz não se importar com o futuro, apenas com viver o presente. No entanto, o presente deste personagem - que vemos nas imagens produzidas por Montoya e sua equipe anos depois - revela ele lidando com o HIV e com seu vício em drogas, sozinho em um apartamento. Um terceiro personagem (da imagem em destaque) diz não achar que há um futuro para ele, não enquanto viver em um país (Colômbia) que tira as suas esperanças e expectativas. Por fim, um último personagem, que trabalha como *drag queen*, admite que prefere viver o presente a considerar o futuro - pouco antes da finalização do filme, ele se suicida.

A vida e morte desses personagens reais do filme de Montoya escancaram as críticas que Lee Edelman recebeu em relação a seu livro. O que Edelman parece não ter considerado é que, sujeitos queer que, para além disso, também são latinos, pobres e marginalizados pela sociedade e governo em que vivem, ao não contar com o futuro e apenas com o presente, possivelmente lidarão em vida não com a libertação e o gozo idealizados por Edelman, mas com a angústia e descrença. E, para alguns deles, como percebemos no filme, também com uma morte prematura.

Na primeira sequência do filme, a cena inicial mostra um carro fúnebre, com luzes internas vermelhas dramáticas, avançando à noite em uma rodovia vazia. Um corte nos leva para dentro do carro, onde vemos, no banco de trás, um caixão aberto, onde está o corpo morto de um homem jovem. É Theo Montoya. “Eu não escolhi ter nascido, nunca me perguntaram. Fui jogado no mundo”, diz uma voz acusmática em voz over, que supomos ser do próprio morto. Um novo corte agora nos leva para imagens de arquivo de conflitos armados (possivelmente frutos da dissolução das FARC) nas ruas de Medellín, na Colômbia - incêndios, corpos mortos nas ruas e sangue. A última imagem de arquivo que vemos é uma que marca a data de Julho de 2016, dentro de uma boate onde dançam homens jovens e gays. Desta imagem, a edição nos leva para imagens do presente, dentro de uma segunda boate noturna. Luzes de estrobo mal deixam ver os corpos ali presente, que parecem diversos: homens gays, transsexuais, drag queens. Apesar de dançarem, não ouvimos nenhuma música: ao invés disso, a banda sonora é composta apenas por um incessante ruído de sucção de ar, como se dentro de um espaço vácuo. Enquanto esses corpos dançam, o ruído cede à cena um tom misterioso e macabro. Unido a isso, a câmera passa a filmar esses rostos sem foco e em planos bem fechados, tornando ainda mais difícil identificar quem são.

Este som similar a uma sucção de ar segue para a próxima cena, em que vemos uma panorâmica da cidade de Medellín à noite. A cidade fica circundada por escuras montanhas e

coberta por névoa. A voz over (a do morto) comenta que nasceu ali, “nesse cemitério, nessa cidade fantasma”, e que jamais conseguirá escapar dali. Novamente, a edição insere imagens de arquivo, desta vez do momento de assinatura do acordo de paz entre as FARC, em 2016. A celebrante diz que, se antes as balas escreveram a história da Colômbia, agora a paz escreverá o futuro do país. O carro fúnebre volta a avançar, agora pelas ruas de Medellín. Observamos o rosto do morto dentro do caixão, enquanto a voz over se indaga: para a sua geração, aquele momento em 2016 significou uma promessa de futuro, mas que futuro seria este para um país que nunca conheceu a paz? Questiona-se a voz do morto, antes de uma tela preta apresentar o título do filme.



A luz com efeito estrobo, a câmera sem foco e os planos fechados quase não deixam ver quem está na boate.

Apresento esta primeira sequência do filme porque, nela, Théo Montoya já apresenta como o filme lidará com as diferentes temporalidades, sobrepondo-as e embaralhando-as. De um lado, as imagens de arquivo nos apresentam o passado nefasto do país e as tentativas (frustradas) de selar a paz, enquanto as imagens do presente (na boate noturna) mostram uma incongruência, de som e imagem, entre uma suposta diversão e um possível vazio. Já no futuro, em que o diretor se prevê morto dentro de um caixão, revela, pela voz over acusmática (uma espécie de Brás Cubas queer), uma total descrença em dias melhores, seja para ele, seus amigos ou para o país como um todo, em que a morte parece a única certeza.

A disjunção audiovisual nas cenas da boate (efeito que voltará a aparecer ao longo do filme ao mostrar a cena noturna queer da cidade) deixa perceber a visão do próprio Montoya em relação à comunidade que faz parte. Se os corpos dissidentes que dançam nos fazem

inferir que o áudio original da cena se trata de uma música animada, o ruído de sucção e sons abafados da banda sonora comentam as imagens que vemos, cedendo a elas uma atmosfera sinistra, em que o local, apesar de cheio, parece abandonado e as pessoas ali, desoladas, mesmo que dançando. É como se Montoya nos dissesse que aqueles corpos encontram nos ambientes das boates um refúgio onde alienar-se, em que a música e o encontro entre semelhantes marginalizados poderia fazer esquecer, momentaneamente, a dura realidade do país, que tanto influencia a vida pessoal daquelas pessoas. Mas, conseguiriam, de fato, encontrar diversão e prazer nessas brechas? É possível, de fato, esquecer o mundo lá fora? O som parece dizer que não. A disjunção faz com que aquelas pessoas dançam, na verdade, o próprio vazio e desamparo. A cena, desta forma, acaba por mostrar uma tentativa frustrada daqueles corpos em se fazerem dissimulados em relação a uma realidade que os aguarda fora daquelas paredes - e o que os mata.

A música proveniente dessa boate noturna só será ouvida a partir do minuto 24, que é quando a voz over de Montoya conta a suposta história do filme que seria gravado em 2017. Aqui, uma nova temporalidade entra na edição: a do filme dentro do filme. Enquanto Montoya nos narra a trama de sua ideia original, vemos possíveis cenas desse longa que nunca existiu.

Novamente dentro da boate, observamos corpos diversos dançando uma música eletrônica de pista (MEP), enquanto exercitam, sem pudor, a necrofilia com os mortos-vivos, beijando os espectros e transando com eles na pista. Aqui, diferentemente da cena anterior na boate, essas pessoas parecem, de fato, se divertir e desfrutar do prazer. Vivendo o presente a partir do erótico, é como se a disjunção não fizesse mais sentido: o corpo e a mente daqueles sujeitos estão mesmo entregues ao agora. A escolha pela música eletrônica não é arbitrária: segundo Gibran Teixeira Braga (2019), as pistas de dança onde toca-se a música eletrônica, a chamada cena *clubber*, é marcada por uma presença compenetrada, especialmente quando se imerge na música e na dança, em que “As festas são ambientes que ensinam intensas formas de experimentação individuais e coletivas em relação a corpos e prazeres” (BRAGA, 2019, p. 237). Para Braga, “O caráter de contestação das normas transborda a experiência corporal imediata e se publiciza no debate acerca da cena, configurando assim novas políticas do corpo e do prazer, vividas, compartilhadas e discutidas” (BRAGA, 2019, p. 237-238). Sendo assim, o ambiente e a música retratados no filme se tornam um momento ideal para a experimentação de novas práticas sociais e sexuais entre aqueles corpos queer, em especial, para a espectrofilia.

A técnica da disjunção audiovisual vai aparecer no minuto 26, mas o que extravasa sonoramente para outras imagens é a própria música eletrônica. Ainda soando como se vindo do tempo e do espaço da boate noturna, onde os encontros sexuais entre vivos e mortos se dão com prazer, esta música agora acompanha uma cena em que um pastor evangélico tenta pregar para uma mulher transsexual. Com a bíblia em mãos, o pastor esbraveja que devemos, todos, cuidar das nossas crianças e das nossas famílias, pois o diabo está tentando a nossa juventude. A mulher transsexual, no entanto, ignora os dizeres do homem, dançando a música que soa da cena anterior. A música, portanto, cria para ela uma linha de fuga. Ainda que só ela pareça escutá-la, esta sonoridade (possivelmente mental) lhe auxilia a desprezar a homofobia religiosa do homem e a resistir, com seu corpo dançante, às imposições normativas da sociedade em que está inserida. Desta forma, por meio da disjunção audiovisual, tanto a música quanto a transsexual ignoram a violência que é proferida nas imagens, em que esta escuta lhe dá a força do afronte e a lembra que as suas alianças estão em outro tempo e lugar.



A disjunção audiovisual permite uma mulher trans dançar uma música ao invés de ouvir uma pregação religiosa.

Para analisarmos, especificamente, a voz acusmática de Montoya, gostaria de investigarmos a última sequência do filme. Ela começa com recortes das entrevistas de 2017, com o possível elenco do filme de sete anos atrás em testes de elenco. Aqui, os entrevistados refletem sobre a morte. Enquanto o primeiro comenta que a morte é o maior prêmio que as pessoas podem ter ao fim da vida, o segundo diz que é como uma amiga, que está sempre ao

nosso lado, bem próxima. Por fim, o terceiro afirma que a morte deve parar de ser vista como sinônimo de dor e sofrimento, e sim como um descanso. Para ele, viver já nos apresenta muitas dores - quem sabe a morte não é sobre transcender e repousar? Um corte nos retorna para dentro do carro fúnebre. Desta vez, já está amanhecendo. Enquanto observamos o rosto morto de Montoya dentro do caixão, sua voz over diz que ele já morreu diversas vezes naquela cidade: uma vez se suicidou à noite; em outra morreu de overdose; em uma terceira morte, foi atingido por uma bala na cabeça no meio da rua; em uma quarta, foi a guerrilha quem o assassinou; em uma quinta, os narcos; em outra ocasião, quem o matou foi um “louco” que acreditava demais em sua religião; também o mataram a polícia, o governo e, por fim, um caçador de espectrofilicos. A narração de Montoya nos dá a impressão de que parte dele morreu junto com cada um de seus amigos que faleceram ao longo dos anos, pelos diferentes motivos listados acima.

Como vimos, Chion (1999) comenta que a voz acusmática no cinema, por não ser sincronizada à sua fonte, vaga pela superfície do filme. A voz de Montoya não consegue se aterrar mais no corpo dele, já que, no filme, o diretor está morto. Ela, portanto, perambula pela narrativa, como um fantasma, costurando as diferentes temporalidades que o filme abarca. É o próprio Chion quem admite que a voz acusmática, por suas especificidades, pode adquirir poderes fantasmagóricos, sendo capaz de ser onipresente e onisciente. A voz de Montoya, portanto, sai de seu morto corpo para lembrar seus projetos do passado que não vingaram, as possibilidades que poderiam ter se desenhado em um futuro que não chegou, a morte prematura de seus amigos e amantes, o futuro do país que repete sempre o seu passado, e, por fim, o seu próprio futuro, morto como tantos outros iguais a ele.

Por conta dessas características da voz acusmática no cinema, acredito que esta tenha grande potencial de permitir aos espectadores vislumbrar a espectralidade queer investigada por Freccero - uma espectralidade que possa ser capaz de provocar temporalidades por meio de assombrações. Para a autora, “A espectralidade é, em parte, um modo de historicidade: ela nos mostra como ‘o tempo está descompassado’; ou seja, como o passado ou o futuro nos pressiona em uma espécie de insistência ou demanda, uma demanda à qual devemos de algum modo responder” (FRECCERO, 2006, p. 70). Como se respondendo a esta demanda mencionada por Freccero, após o fim de sua última narração como um homem morto, Montoya, dentro do caixão, abre seus olhos. A partir daqui, sua voz morta já não retorna - afinal, ela voltou a ocupar o corpo, agora vivo, do diretor, perdendo seus poderes acusmáticos. Após tantas mortes, teria ele dado uma nova chance à vida? E se sim, não seria justamente como forma de honrar todos aqueles amigos que se foram?

Uma nova voz over, agora de um dos entrevistados em 2017, conta como imagina a sua casa ideal. Segundo ele, esta casa não teria paredes, janelas, móveis, camas, mas teria seres, animais, insetos e natureza. Enquanto ouvimos esse depoimento, vemos os seis amigos que sobreviveram sentados na grama de um cemitério. Apesar de desfalcados, eles continuam juntos, rindo e se abraçando. Aqui, Montoya parece sugerir que a vida segue, mesmo com tanta tragédia. E ela segue porque há um lugar para chamar de lar, um lar construído nas alianças entre aqueles que ainda resistem a um sistema que os quer mortos.



Os amigos que sobreviveram constroem uma casa afetiva a partir da união entre eles.

5.6 - Um futuro no tempo da fantasia: *Johan* (1976)

Philippe Vallois é um diretor francês gay que, em sua filmografia, sempre se ateu às vivências homossexuais de sua época. Escreveu e dirigiu longas-metragens como *Nós Somos Um Só Homem* (1979), *Halterofilia: A Serpente Arco-Íris* (1983), *Um Perfume Chamado Said* (2006) e *O Círculo dos Perversos* (2016), assim como os curtas *Paris à Noite: République Bastille* (1976) e *Segredos de Filmagem* (2006). Segundo Bruno Hilário (2022), curador de uma mostra em Belo Horizonte em homenagem ao cineasta, Philippe Vallois foi de contramão a uma tendência heteronormativa do cinema francês, herdado da Nouvelle Vague. Segundo o próprio Vallois, “Faço filmes sentimentais e sensuais. Os filmes franceses são mais intelectuais ou literários” (VALLOIS, 2022).

Johan (1976), selecionado para a competição oficial do Festival de Cannes daquele

ano, é considerado um dos primeiros longas-metragens a lidar de forma tão franca com a homossexualidade na França. Segundo Hilário (2022), foi com este filme que Vallois também se revelou homossexual para a sociedade francesa, o que na época era um ato bastante corajoso (foi considerado o primeiro diretor gay da França). Segundo o próprio diretor, “Todos os meus amigos me falaram que eu era louco por abordar uma personagem como Johan, e que ninguém me deixaria trabalhar novamente” (VALLOIS, 2022). O filme, de fato, não foi bem recebido: devido ao seu caráter homoerótico, o longa sofreu censura do governo francês e suas cópias completas desapareceram, sendo encontrada uma versão sem cortes apenas nos anos 2000. Ainda, devido à uma homofobia institucionalizada no governo francês (em relação ao filme e ao próprio diretor), Vallois teve grande dificuldade de conseguir financiamentos e poder rodar e circular seus próximos filmes.

Em *Johan*, Vallois nos apresenta uma narrativa com bastante experimentação sonora e imagética, em que as fronteiras entre documentário e ficção, assim como em *Anhell 69*, se diluem, e um eu do cineasta e de seu amante, Johan, são tecidos nesse emaranhado audiovisual e autofictício.

O filme leva algum tempo até revelar ao espectador a sua premissa. É só próximo ao minuto cinco que uma voz over do diretor, em uma carta a seu amante Johan, relata a prisão do amado e a falta que está sentido dele. Ainda, por essa carta, entendemos que os dois gravariam um filme, em que Vallois dirigiria e Johan atuaria. No entanto, devido ao incidente da prisão, o filme precisou seguir sem a presença do protagonista - Philippe tentou adiar as filmagens, mas sua equipe já estava impaciente com a falta de perspectiva da libertação de Johan. Dessa forma, Vallois busca, incessantemente, um outro ator que possa interpretar Johan em seu filme, mas o fato do diretor ser apaixonado pelo seu protagonista original dificulta esta missão: nenhum ator parece à altura de Johan.

É desta premissa que as imagens e sons se organizam em uma edição ágil e pouco convencional. Novamente, de forma similar ao que vimos em *Anhell 69*, *Johan* nos apresenta um filme dentro do filme: certa categoria de imagens e sons se refere ao que seria o presente da narrativa, dando conta dos bastidores de filmagem do suposto filme. Uma segunda categoria refere-se a fragmentos filmados dessa ficção que teria Johan como protagonista, de caráter fantasiosa. Costurado a isso, uma terceira categoria de sons e imagens revelam um movimento autobiográfico de Vallois, que refaz, por meio também da ficção, situações vividas por ele no passado. A montagem, propositalmente, confunde e entrelaça essas categorias, deixando o espectador incerto do que está vendo: é o filme do dentro do filme? É o tempo presente? É o passado de Vallois? Além disso, a constante mudança de elenco

(afinal, Vallois não consegue encontrar um ator ideal e permanente para interpretar nem a Johan e nem a ele) também faz o espectador se questionar qual personagem estamos acompanhando naquele momento. Johan? Philippe? Os atores fora de seus papéis?

O filme se inicia com cenas filmadas, ao que parece ser, com uma câmera Super 8. Vemos imagens cotidianas (e turísticas) das ruas de Paris na década de 70: a Torre Eiffel, o Arco do Triunfo, o Parlamento Francês, a Praça e a Fonte da Concórdia, o Rio Sena. No entanto, a câmera se detém em um rapaz loiro que, andando sobre uma ponte, parece distraído observando algo (ou alguém) do outro lado. As imagens, então, passam a ser em preto-e-branco e, agora, vemos diferentes homens andando por uma praça, enquanto se olham. A impressão é que passamos a enxergar aquilo que fitava o homem da ponte. A câmera, então, filma um cartaz que informa onde estamos: é o parque de diversões dos Jardins das Tulherias, em Paris. Em seguida, um homem vestindo uma jaqueta de couro preta, observa ao seu redor e troca olhares com outros homens que também estão ali. Enquanto esse flerte se dá com homens diversos, ouvimos ao fundo (de forma diegética) uma música típica de marchas militares, como se estivesse acontecendo um desfile militar em outra parte do Jardim, marcando, sonoramente, a configuração heteronormativa do restante do parque. O flerte continua, até que o homem de casaco de couro (mais tarde saberemos que é um ator interpretado Philippe Vallois) parece se interessar, especificamente, por um rapaz branco e loiro. O rapaz flerta de volta e, então, começam a conversar. O segundo rapaz é direto e já pergunta se o homem de couro (saberemos mais à frente que é o alterego de Vallois) tem um local onde possam ir. A resposta é positiva e, então, os dois deixam o plano.

Já no apartamento de Philippe 01 (assim chamaremos este primeiro alterego do diretor), os dois homens começam a ter relação sexual e, sonoramente, algo interessante acontece: a princípio, o filme opta pelo silêncio e, enquanto os dois homens praticam sexo oral um no outro, nada ouvimos desse ato, apenas sons que parecem ser do próprio aparelho gravador. Em seguida, a disjunção audiovisual aparece: passamos a ouvir a leitura de uma carta de Vallois para Johan, na voz over do diretor. Nela, Vallois explica que a equipe do filme já está impaciente e que terá que iniciar as filmagens sem a presença do namorado. Ainda, confessa que com Johan preso, a vida e Paris ficaram entediadas. Por fim, conta que, também devido à ausência do namorado, está indo novamente ao Jardim das Tulherias em busca de um homem para substituir Johan, mas que não está sendo fácil encontrá-lo. Com o fim da leitura da carta, a banda sonora do filme passa a apresentar sons muito singelos dos toques e do sexo entre os dois homens na cama: ouvimos apenas algumas respirações baixas e gemidos sem voz, que mais parecem expirações. Os ruídos da rua - que não vemos - são,

inclusive, bem mais altos do que os da relação sexual que observamos: o canto dos pássaros no exterior do quarto praticamente abafa a respiração dos homens. Em certo momento, o segundo rapaz abre bastante a boca, parecendo gemer alto de prazer. No entanto, não ouvimos sua voz, apenas o canto dos pássaros na rua.



Ao ser penetrado por Philippe 01, rapaz geme de prazer, mas apenas ouvimos o canto dos pássaros na rua.

Esta mesma forma de lidar sonoramente com o ato sexual gay - pelo silêncio e/ou ignorando o que acontece na tela - volta a acontecer mais algumas vezes ao longo do filme.

Em uma segunda sequência, a câmera filma um mictório em uma das ruas de Paris. Distante e em preto-e-branco, a câmera deixa ver, pela parte inferior do mictório (que é vazada), as canelas e os pés dos homens que estão ali dentro. Observamos como os pés estão virados uns para os outros, dando a entender que os homens estão se encarando. Mais tarde, vemos algumas das calças baixadas até os pés, assim como movimentos variados e vacilantes das pernas, nos levando a inferir que aqueles homens estão praticando sexo uns com os outros. A princípio, ouvimos os sons da rua: trânsito, carros passando e burburinho de pessoas falando. Nenhum desses sons parecem vindos do mictório. No fim da cena, ouvimos novamente mais uma carta de Vallois para Johan, lida em voz over pelo diretor. Nela, ele

relata que foi até o hotel onde Johan morava e coletou seus pertences, tomando a liberdade de olhar e ler alguns deles.

Agora de noite, ainda observamos aquele mesmo mictório. Desta vez, ouvimos dois homens conversando fora de campo: um deles parece alguém da equipe do filme, enquanto o outro, um transeunte. Este segundo diz que ali é local de encontro de “veados”, onde eles fingem que estão urinando para transarem. Após o fim da conversa dessas vozes acusmáticas, vemos novamente Philippe 01 flertando com outros homens, próximo ao mictório. Troca olhares e sorrisos com um rapaz que está dentro de um carro, ali nas redondezas. Junto, eles se dirigem para um beco escuro, debaixo de uma ponte. Ali, eles começam a se beijar e a fazer sexo, filmados por uma câmera distante e agora bastante trêmula, como se bisbilhotando secretamente o ato. Novamente, silêncio. Não ouvimos nenhum som do ato sexual que vemos, apenas um ruído de chiado do próprio equipamento de som. Ao fim desta cena, Vallois comenta em voz over (aparentemente, em mais uma carta para Johan) que conheceu um rapaz e transou com ele perto do trilho dos trens - o rapaz era bonito e poderia até interpretar Johan. No entanto, foi embora sem pegar número ou endereço. Afinal, ele só consegue pensar em Johan. Entre uma frase e outra, ouvimos suspiros e respirações bem baixas dos dois homens, mas que logo somem.

Ainda neste sentido, uma terceira cena é interessante. Ela acontece dentro de uma sauna gay. Lá, está sentado sozinho um rapaz jovem, branco e loiro. Apenas com uma toalha amarrada na cintura, ele deixa parte de sua genitália à mostra. Um homem entra na sauna, também de toalha, e tenta tocar o rapaz, que afasta sua mão. Este homem vai embora e um segundo homem entra, também tentando contato com o rapaz que, novamente, afasta a mão dele. Ele, apesar de estar em uma sauna gay e com parte de sua genitália à mostra, parece bastante incomodado com aquele contexto. Ao ser entrevistado no fim da cena, ele revela ser irmão de Johan (não fica claro se é, de fato, irmão ou se é um ator interpretando-o) e sua única experiência homossexual havia sido com o irmão gêmeo, negando, portanto, o fato de ser gay. Até antes da entrevista, a cena se desenrola em silêncio, em que apenas ouvimos sutis estalidos do assento de madeira da sauna, que range baixo a depender do movimento dos homens que entram e saem.



No mictório, vemos pernas e pés de homens que se relacionam sexualmente, enquanto ouvimos a rua.

Desconfio que há alguns motivos por trás dessas escolhas sonoras, em que Vallois decide, nessas cenas de encontros sexuais, optar pelo silêncio, pela disjunção audiovisual (na leitura de cartas em off) e pela inclusão de sons apenas dos ambientes externos à ação que vemos na tela - na três casos descritos, as três técnicas aparecem intercaladas.

Primeiramente, acredito que há uma intenção do diretor em mostrar como esses submundos gays abalam - ou desorientam, para usar o termo de Ahmed (2006) - os espaços heteronormativos, tornando-os mais oblíquos e estranhos. Enquanto os sons externos à ação dão conta de uma realidade heteronormativa e, por isso, revelam a norma e a lógica desses espaços públicos de Paris, em que os corpos héteros circulam livremente, as imagens nos escancaram que os homens gays encontram formas de ter prazer nas brechas, seja da cidade ou da heteronormatividade. Este embate entre som e imagem dá a ver, de alguma forma, como que, naquela época, os olhos da normatividade se fingiam cegos diante das sexualidades dissidentes e como esses corpos, por sua vez, se faziam mudos em seus prazeres para não serem percebidos. Seja pelo som da marcha militar e dos pássaros na primeira cena, do trânsito e dos carros na segunda, ou do silêncio na terceira, os sons praticamente ignoram a imagem, dando conta de um mundo que rodeia esses homens gays e que pressiona sobre

eles a heteronormatividade. O resultado é que as imagens sexuais entre esses homens parecem secretas, proibidas e escondidas, como se o filme temesse, ao liberar os sons de prazer daqueles homens, os expor.

Esta sensação vai ao encontro de uma segunda desconfiança minha: a de que o diretor, de alguma forma, sentisse vergonha de seus atos libidinosos. Nas duas primeiras cenas analisadas, um ator interpreta um alterego de Vallois, que chamamos de Philippe 01. Em uma cena de bastidores, o próprio Vallois conversa com este ator e pergunta a ele qual o seu papel no filme: “Acho que interpreto uma parte de você, uma faceta sua. Seu lado obscuro, de caçador”, responde o ator. Vallois sorri, concordando. O fato de concordarem que aquele alterego do diretor é um lado obscuro seu, nos leva a crer que Vallois não se orgulha da forma como age nesse submundo gay. A escolha pelo preto-e-branco nessas cenas auxilia a dar uma atmosfera mais sombria para as imagens. Dessa forma, a ausência de sons mais presentes e volumosos, que dessem conta dos prazeres sexuais das cenas retratadas, acaba por corroborar com uma sensação de repressão daqueles atos, quase como uma autocensura. Como nos lembra Sedgwick (2002), o sujeito queer, durante a infância, molda seu senso de identidade em torno do sentimento da vergonha, por entender não cumprir a expectativa da heteronormatividade de seu entorno. Por tanto, superar este sentimento, tão imbuído na formação de si, se mostra uma tarefa árdua. Talvez, por isso, ao optar por essas escolhas sonoras nessas cenas, Vallois acabe por adicionar nelas uma camada de inibição e até certa rejeição do que o desejo o faz cometer.

Por fim, a disjunção audiovisual, que vem sob a forma de leitura de cartas de Vallois a Johan, lida na voz do próprio diretor, também revela que, apesar de seu corpo estar presente naquelas situações sexuais, sua mente segue com o seu amado, que está distante dele, na prisão. Via de regra, essas passagens mostram como Vallois contava a Johan sobre todos esses encontros casuais como outros homens gays, mas sempre deixando claro que eles tinham pouca importância e que nenhum daqueles rapazes jamais alcançaria o status de Johan, por mais que ele tentasse substituir o namorado. Portanto, esta certa ausência sonora nas cenas sexuais também revela um Vallois saudosos da pessoa que realmente ama, mostrando como aqueles encontros não eram tão significativos para o diretor. Ao retirar quase todos os sons que se esperaria de tais cenas, Vallois compartilha com o espectador seu desdém por aqueles momentos e seu real desejo de estar com outra pessoa, Johan.

A partir de agora, gostaria de atentar para as sequências de fantasia do filme e como elas parecem indicar um desejo de Vallois de um tempo e espaço diferentes do atual, em que, a partir de uma visão utópica, ele e Johan se amam sem barreiras. A primeira sequência

trata-se de uma fantasia do passado.

Ainda no começo do filme, Vallois e sua equipe se deslocam até o hotel onde Johan morava, com o intuito de pagar parte do aluguel que o inquilino, agora preso, devia, e também coletar seus pertences. Já no que parece ser a casa do diretor, ele e sua equipe começam a vasculhar os pertences do rapaz. Encontram roupas e fantasias, bijuterias, pinturas, fotografias e películas. Enquanto o grupo se diverte, lembrando do rapaz e usando suas roupas e adereços, uma imagem de arquivo fabricada (é um ator que interpreta Johan) passa a ser inserida na edição da sequência, criando alternância entre o presente e um suposto passado.

Nesta imagem de arquivo fabricada, Johan 01 (assim o chamaremos quando interpretado por este primeiro ator), vestindo apenas uma cueca branca, está, a princípio, sentado em um sofá de veludo verde, localizado em uma sala decorada em estilo vitoriano, onde também vemos diferentes pinturas penduradas na parede. Johan 01 se levanta e uma música começa a tocar: é a Sinfonia nº 09, de Anton Bruckner. Johan, então, começa a dançar a música clássica, girando seu corpo, jogando os braços. Dando agora saltos, ganha o espaço. Em dado momento, retira a cueca e passa a dançar nu - e mais liberto. Esta cena, como dito, é entrecortada à cena onde Vallois e seus amigos brincam com os pertences de Johan.

Dessa forma, a edição do filme sugere a presença de um aura naqueles objetos⁵⁰, já que de, alguma forma, eles parecem criar um portal com o passado, onde se pode acessar, momentaneamente, Johan. Os pertences do personagem, portanto, reanimam o passado - fazendo-o, inclusive, dançar. É interessante notar que, a princípio, os sons desta sequência respeitam a temporalidade de cada imagem: enquanto vemos Johan 01 dançar, também ouvimos a música de Bruckner. Por outro lado, quando vemos Vallois e seus amigos explorando os objetos do rapaz, ouvimo-nos comentar sobre esses pertences e suas impressões sobre Johan, já sem o acompanhamento musical. No entanto, a partir do momento em que o grupo passa a vestir roupas e bijuterias do rapaz, a música de Bruckner, que estava soando apenas das supostas imagens do passado, passa a extravasar para as cenas do presente, sugerindo, sonoramente, esta ponte entre o antes e o agora. Portanto, materializa-se uma temporalidade queer, em que o passado não se aquieta em uma posição a priori do presente, mas vaza, invade e bagunça este presente, coincidindo com ele e dissolvendo as divisas.

Por fim, é interessante o fato dessa imagem de arquivo ser fabricada: se por um lado

⁵⁰ Segundo Walter Benjamin (1968), certos objetos adquirem uma aura, ou seja, uma qualidade que faz com que a relação entre alguém e este objeto seja quase como uma relação com outro ser humano, devido a sua capacidade de criar pontes com o passado, reanimando pessoas, lugares e momentos.

isto revela uma falta de arquivos e registros de Johan, auxiliando na impressão de um personagem fantasma, que nunca se assenta na narrativa; por outro parece mais próxima do caráter ambíguo da lembrança, que adiciona camadas de emoção e subjetividade aos fatos recordados. Por isso, estas imagens parecem levemente afetadas, com um toque *camp*, seja pela decoração vitoriana do cômodo ou mesmo pela própria performance de Johan 01, dançando nu neste espaço pitoresco. Não é, portanto, Johan como ele era, mas Johan como Vallois o enxergava.



Objetos de Johan reanimam (e fazem dançar) o passado.

As demais sequências de fantasia também revelam a presença de Johan - aliás, todas as sequências fantasiosas são inseridas no filme com o intuito de Vallois em reaver o amado. Assim como na sequência anterior, as demais também serão sempre coloridas. É como se a presença de Johan trouxesse calor e vivacidade ao filme, tornando as demais cenas, em preto-e-branco, mais sombrias e frias.

As fantasias que aparecem adiante no filme já apontam para um futuro utópico; um tempo e um espaço onde Johan e Vallois possam estar juntos novamente. A maior parte delas acontece em um cenário isolado, onde há apenas grandes bancos de areia, vegetação e

formações rochosas. Além disso, os personagens vestem roupas anacrônicas, que misturam elementos futuristas com elementos retrôs. Nas cenas em que Philippe e Johan aparecem juntos, vestem um figurino que nos lembra as vestimentas de um xeique, mas com uma releitura queer, onde ornamentos brilhantes são adicionados e partes do corpo (como o abdômen e as pernas) são colocados à mostra. Diferente das cenas sexuais de Philippe 01, aqui temos uma presença marcante do som, com trilha musical (novamente, a Sinfonia 09, de Bruckner) e ruídos que dão conta dos encontros físicos entre os corpos. As vozes, por sua vez, soam ecoadas neste espaço, o que confirma uma atmosfera onírica para as sequências.

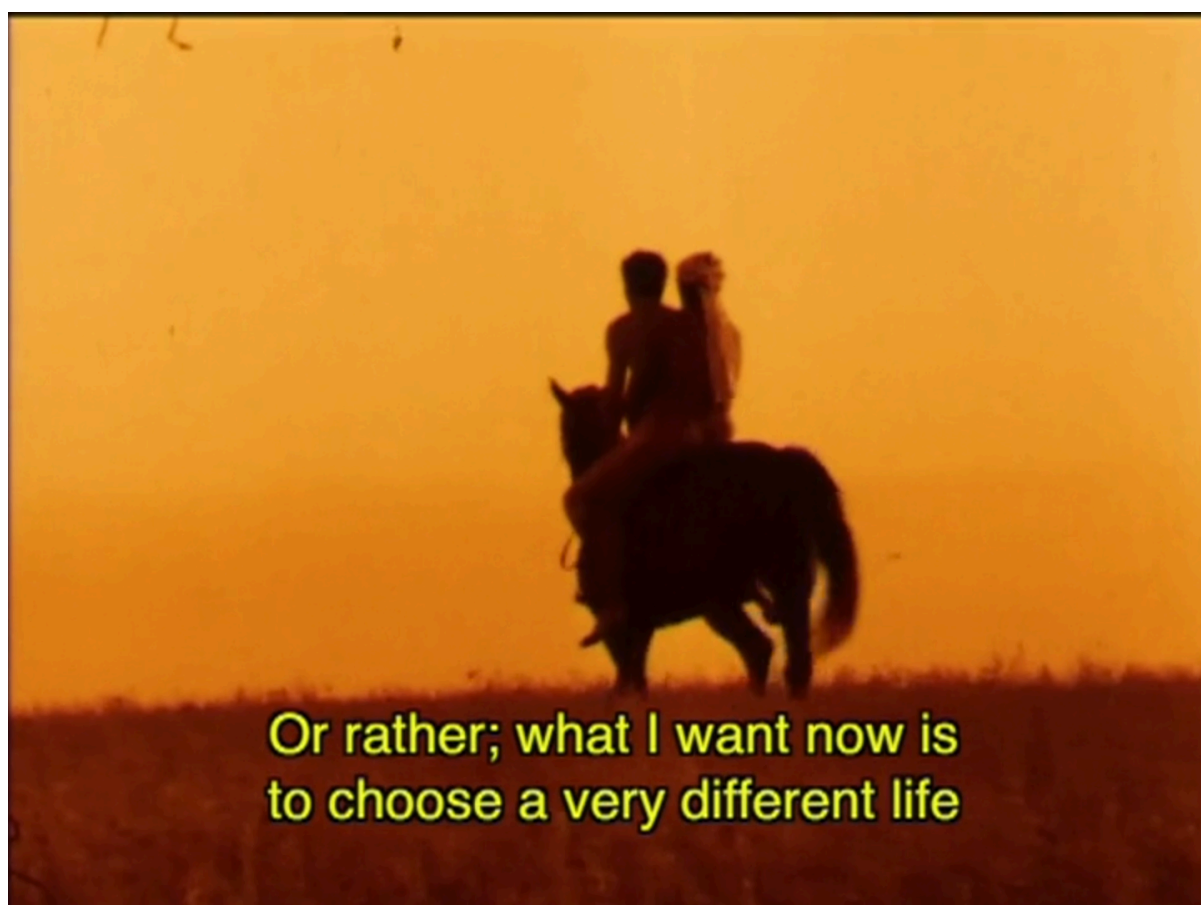
Na primeira fantasia neste cenário de natureza, Johan 02 (agora interpretado por outro ator) cavalga, nu, em um cavalo, desbravando um campo verde. Philippe 02 (também interpretado por outro ator), grita seu nome, com um sorriso no rosto. A palavra “Johan” ecoa pelo campo afora. De forma extradiegética, a composição musical de Bruckner soa. Johan 02 acena para Philippe 02 e cavalga ao seu encontro, enquanto Philippe 02 continua gritando seu nome, de forma ecoada, sorriso no rosto. Philippe 02, também nu, sobe no cavalo, abraçando Johan 02. Ouvimos agora ruídos de vento, que reificam aquele local como isolado, vazio e calmo. Philippe 02 grita, animado. Suas vibrações também ecoam pelo ambiente.

Em seguida, inicia-se nova montagem alternada: de um lado, vemos essas cenas de fantasia; de outro, Vallois lê uma carta escrita por Johan a ele. Nesta carta, Johan se diz triste por uma discussão que os dois tiveram, em que Vallois criticou Johan por ser narcisista e egoísta. Logo, Johan confessa que está em um momento em que precisa decidir se segue com a vida como está (e que, provavelmente, o levará novamente para a prisão) ou muda radicalmente, estando ao lado de quem ama e confia - Vallois, no caso.

Mais uma vez, nesta montagem alternada, os sons, a princípio, respeitam as temporalidades que lhes foi atribuída: a música de Bruckner e os gritos ecoados dos amantes soam das imagens fantasiosas, enquanto a voz de Vallois, lendo a carta de Johan, soa sincronizada à imagem do diretor segurando papéis escritos com caligrafia a mão. No entanto, ao fim da sequência, os sons se misturam e confundem as duas temporalidades, em que a música de Bruckner também soa da imagem de Vallois no presente, e a voz do diretor lendo a carta passa a soar em off nas imagens de fantasia, em que Philippe 02 e Johan 02 cavalgam juntos e felizes pelo vasto campo.

Novamente, a saudade e o desejo de estar junto a seu namorado, faz com que Vallois misture essas temporalidades pelo som. Assim, ele traz para seu presente pesaroso uma fantasia prazerosa, que consiga lhe confortar momentaneamente, apresentando para ele uma presença física entre os dois amantes em um ambiente de liberdade. Se na vida real, a prisão

distancia os amantes, nesses momentos de fantasia, eles se reencontram, em uma realidade paralela, sem a presença de uma sociedade heteronormativa e punitivista.



Fantasia e realidade se misturam através do som e revelam o desejo e a saudade de Vallois

Nas duas demais cenas de fantasia, algo inusitado acontece: os quatro atores que interpretam Johan e Philippe (dois em cada cena) parecem se envolver romanticamente nos bastidores. Na primeira, Johan 03 e Philippe 03 jogam cartas na areia e algum desentendimento os leva a brigar. No entanto, a briga se transforma em movimentos eróticos, até que, de fato, terminam fazendo sexo na areia. Vallois, como diretor, corta a cena, revelando os bastidores da filmagem. O ator que interpreta Johan 03 pergunta se conseguiu o papel. Após isso, assistimos a uma sequência em que os dois atores, já não mais interpretando, se abraçam e se tocam no cenário da fantasia, e, depois, tomam banho de mangueiras juntos, olhando para a genitália um do outro. No fim desta sequência, novamente no cenário fantástico, um dos atores carrega o outro nos ombros e eles caminham campo adentro, deixando o plano. Toda a sequência é embalada pela música “Femmes Jalouses”, do banda Djet-X, do gênero musical champeta. A música, animada, proporciona uma leveza e até certa jocosidade para as cenas.

Já na segunda fantasia, Johan 04 e Philippe 02, vestidos como xeiques queer, se abraçam e encaram a câmera, enquanto duas chamas balançam diante deles. Pelo movimento que Philippe 02 faz detrás de Johan 04, nos sugere que, ou estão cavalgando no cavalo, ou que está acontecendo uma penetração sexual. Novamente, ouvimos a música de Bruckner soando de forma extradiagética. Mais tarde, Vallois, em voz over, conta a Johan, por carta, que esses dois atores se apaixonaram e deixaram Paris, juntos.

É interessante notar, portanto, como este cenário onírico das fantasias, onde supostamente o amor homossexual se pode dar sem barreiras e de forma liberta, acaba mesmo sendo utilizado para este fim, mas na realidade. Enquanto espaço de fantasia, Johan e Philippe ali se encontram e gozam de seus desejos, mas enquanto espaço fílmico (e pertencente ao real), torna-se palco para a relação homoafetiva do elenco do filme. Porém, a forma como Vallois, sonoramente e imagetivamente, decide mostrar o envolvimento desses atores entre si, sugere como as fronteiras entre realidade e fantasia podem ser diluídas. De alguma forma, é possível que este seja mesmo o desejo dele.

Vallois, portanto, ao se autoficcionalizar e também ficcionalizar seu namorado Johan, propõe, em seu filme, duas categorias de tempo. Por um lado, as cenas em preto-e-branco de Philippe 01 e os atos sexuais que se dão ali (silenciados) apontam para um presente envolto em culpa e descrição. Por outro lado, as cenas de fantasia, coloridas e com sons marcantes, configuram um desejo de futuro onde os amantes possam se reencontrar e se amar sem pudores. Esse tempo e espaço criado pela fantasia nos lembra as provocações de Muñoz (2009) de considerarmos a categoria queer como utópica, um ainda por vir. Para o autor, ao pensarmos o queer a partir da utopia, nos faz possível questionar o presente (e suas imposições a certos corpos marginalizados) e, a partir da esperança, traçar no horizonte um futuro melhor.

Esta utopia, no filme de Vallois, é pensada por meio da fantasia: nesse movimento, o diretor consegue projetar para si e para Johan um espaço e um tempo únicos, em que o cenário de natureza, as roupas anacrônicas e a solidão dos dois apontam que aquele momento é moldado, exclusivamente, para eles e a partir deles. Como vimos, nessa projeção, ficam de fora tanto o olhar heteronormativo da sociedade francesa da década de 70 quanto seu punitivismo, aspectos que afastaram os amantes e lhes causaram angústias. A fantasia, portanto, não atua como um simples escapismo, mas uma forma crítica de se pensar o presente e de se fazer oposição a ele.

No entanto, Vallois não se conforma em experienciar a felicidade e o amor apenas nesse terreno do utópico: ao final do filme, ele e seu grupo de amigos desestabilizam, com

seus corpos e sexualidades desobedientes, o ambiente da prisão. Ao irem, em bando, buscar Johan no dia do seu desencarceramento, o grupo, formado pela equipe do filme, atores e amigos do casal Vallois e Johan, com suas roupas espalhafatosas, gritos e risadas altas, incomodam a ordem, o silenciamento e a rigidez daquele ambiente. Se, por ora, não é possível viver o amor tranquilo da fantasia, que seja perturbando o real que insiste em os censurar.



Vallois, equipe do filme e amigos buscam Johan na prisão.

5.7 - O tempo como um caracol em *Blue* (1993)

Antes de adentrarmos à análise de *Blue*, acredito ser importante relembrar o surgimento do vírus HIV no fim da década de 80 e a forma como ele, ao proliferar a AIDS, também proliferou um trauma coletivo na comunidade LGBTQIAPN+, tema do filme de Derek Jarman.

As primeiras infecções pelo vírus se deram no começo dos anos 80, com uma crescente atenção da mídia ao longo da década. Pelo fato de que, a princípio, o vírus infectava maioritariamente a comunidade homens gays e pessoas trans, as coberturas midiáticas, via de regra, destilavam preconceito e homofobia ao noticiar o surto viral,

chegando a chamar o HIV de “câncer gay”. Sem tratamentos adequados na década de 80 e parte da década de 90, o vírus foi considerado uma sentença de morte. Segundo a OMS, só no ano de 1993 (ano em que ambos os filmes a serem analisados são lançados), foram reportadas 3.700.00 novas infecções no mundo, sendo mais de 10.000 por dia. Até o início dos anos 90, o vírus já tinha matado mais de 30.000 pessoas e, atualmente, o somatório de mortes relacionadas a complicações da AIDS é de 40,1 milhões. Sem tratamentos adequados, com causas misteriosas e falta de informações, a doença foi bastante estigmatizada entre 80 e 90, levando a certo ostracismo contra a comunidade queer. No início, por exemplo, os doentes eram internados longe do convívio com outras pessoas e só poderiam ser visitados após o uso de máscaras, luvas e roupas de proteção por parte de visitantes e equipe médica.

O audiovisual, entre outras formas de arte, foi uma maneira da comunidade denunciar estes preconceitos e apresentar de forma sensível os males daquela doença, clamando por empatia e urgência da comunidade científica na elaboração de medicamentos e vacinas, assim como políticas públicas mais respeitosas e efetivas.

Clássico neste sentido é o filme *Filadélfia* (1993), de Jonathan Demme, que narra a história real de Andrew Beckett, renomado advogado que entra na justiça após ser demitido de seu trabalho por portar HIV. O filme levou o Oscar de melhor ator para Tom Hanks. Este trauma coletivo é ainda tão forte que diversos filmes contemporâneos seguem tendo a doença como tema, entre eles os franceses *120 Batimentos Por Segundo* (2017); *Conquistar, Amar e Viver Intensamente* (2018); o estado-unidense *The Normal Heart* (2014) e os brasileiros *A Paixão de JL* (2015) e *Os Primeiros Soldados* (2021). Também de cunho autobiográfico, o português *E Agora? Lembra-me* (2013), em que o diretor Joaquim Pinto relata sua experiência de experimentar drogas clandestinas para tratar o vírus.

Aqui, veremos como em *Blue*, Derek Jarman realiza um ato autobiográfico em um momento em que a morte pelo vírus era dada como certa, em um movimento de mostrar sob seus próprios termos a vivência com aquela doença e não sob uma ótica homofóbica da mídia. A partir de um ponto de vista bastante pessoal, o filme expõe as consequências físicas e emocionais deixadas pela doença, além de ser uma forma poética de processar e lidar com as dores do vírus e o medo da morte, naquela época, iminente. Dessa forma, a obra reflete a angústia pelo fim da vida, a carga traumática de um tratamento sem eficácia e uma nostalgia por um passado onde o vírus não existia.

Logo no começo de *Blue*, uma voz over masculina anuncia: “No pandemônio da imagem, eu te apresento o azul universal. Azul, uma porta aberta para a alma. Uma possibilidade infinita se tornando palpável”. A tela é tomada por uma única imagem de um

azul, cujo tom é inspirado nos “azuis”, do artista Yves Klein. Esta cor nos acompanha até o fim do filme, sem nunca ser alterada imageticamente. Enquanto visualmente contemplamos este azul ao longo da obra, sonoramente ouvimos cantos, relatos e poemas nas vozes de atores como John Gielgud, Nigel Terry, Tilda Swinton e do próprio diretor, Derek Jarman. O filme tem um interessante aspecto autobiográfico, já que a decisão de não fornecer visualmente ao espectador nada além do azul faz referência à cegueira que o próprio diretor sofreu, devido a complicações da AIDS. Além disso, boa parte do que ouvimos são textos extraídos de diários do diretor e poemas feitos por ele. É como se Jarman compartilhasse com o espectador o seu ponto de vista como um homem cego e ciente de sua morte iminente. Dessa forma, a banda sonora (composta por narrações, ruídos e trilha musical) é a responsável por costurar toda a trama do filme. O efeito que temos é de uma câmera subjetiva, porém a noção de disjunção audiovisual nos coloca em uma dificuldade conceitual curiosa: é verdade que a banda imagética não mostra o que o som nos faz ouvir, mas ainda sim estamos sob o ponto de vista do personagem-realizador, ou seja, “vendo com seus olhos”. Porém, estes olhos não enxergam nada mais, além de um suposto azul monocromático.

Diante desta tela azul ininterrupta, o espectador é convidado pelos sons do filme a, a partir de experiências pessoais, tentar visualizar mentalmente aquilo que o personagem já não pode mais ver. A partir de poemas escritos pelo diretor e partes de seus diários, tornamo-nos confidentes desse personagem-realizador. A narração de Jarman é essencial nesta convocação de imagens mentais por parte do espectador e, segundo Fernando Morais da Costa (2019), sua voz é “Microfonada de perto e equalizada para enfatizar essa sensação de proximidade, ela traz a possibilidade de gerar identificação pela intimidade da qual partilhamos”. Ou seja, o espectador se sente como um confidente de Jarman, ouvindo seus relatos e poemas de forma íntima: “Em *Blue*, sentimos de perto o corpo que fala com dificuldade” (COSTA, 2019, p. 108).

Higginson nos lembra que o movimento ACT UP, que se iniciou em Nova York no fim da década de 80, “(...) pediu ao público para parar de olhar para PWAs [pessoas com AIDS] e começar a ouvi-las. Um pedido ao qual *Blue*, com sua tela azul estática que aumenta a proeminência da paisagem sonora que o acompanha, responde de forma arguível” (HIGGINSON, 2008, p. 78-79). Ainda que *Blue* possa ter sido criticado na época por não ter registrado a urgência das demandas da comunidade gay diante do HIV, registrando o angustiante aqui e agora de sua época e, ao invés disso, ter optando por certo “dimensão escapista de sua visão oceânica” (HIGGINSON, 2008, p. 78-79), entendo *Blue* como politicamente engajado ao oferecer uma temporalidade distinta (e poética) ao terrível

momento em que a comunidade gay e trans, especialmente, vivia. Para Freccero, “Pensar a historicidade através do assombramento, portanto, combina tanto a aparente objetividade dos eventos quanto a subjetividade de sua vida afetiva a posterior” (FRECCERO, 2006, p. 76). Em momentos de profunda dor do real, usar da subjetividade dos afetos para pensar em outros futuros possíveis pode ser bastante político.



Como veremos, *Blue*, similar a *Tarnation*, propõe uma lógica de fluxo de pensamento, em que os pensamentos de Jarman (percebidos pelo espectador por meio da narração) vagueiam por diferentes espaços-tempo, o que, de certa forma, nos faz compreender os devaneios causados pela doença e pelo excesso de medicamentos (o diretor morreu apenas oito meses após o lançamento do filme). Mas, mais do que isso, nos revela um diretor curioso pelo seu futuro no pós-morte, angustiado pela sua rotina no hospital no tempo presente e nostálgico por um passado que não volta mais. Estas mudanças “mostram” ora espaços do passado (uma cafeteria, a cozinha de sua casa, o carro de amiga), do presente (o hospital e as salas de consulta) e de um possível futuro (algo como uma espécie de vale da morte, com seus ecos e sons indefinidos, onde recita o nome de amigos que já morreram).

O diretor, que já era conhecido por reescrever a história sob uma lente queer (como em *Caravaggio* ou *Edward II*), em *Blue*, une a fantasia e o sonho ao presente, passado e futuro, com o intuito de dignificar aqueles que a AIDS já havia levado, oferecendo outras vias de registro histórico para essas vidas que se foram, mas ainda ressoavam em Jarman, e

para aquelas que ainda sofriam com a doença.

Interessante observar, ainda, as mudanças das vozes na narração, principalmente quando surge a voz de Tilda Swinton, que vaga pelo filme sem poder ser ancorada a nenhum personagem específico. Como vimos, estas vozes acusmáticas adquirem poderes sobrenaturais e não é diferente com a voz de Swinton: o seu tom baixo (quase sussurrado) e suave, o texto dado de forma lenta, e o efeito de eco adicionado à sua voz cedem a ela um valor espiritual, uma voz não humana. Em dado momento, esta voz pergunta a Jarman o que ele está procurando, a que responde: “*O insondável azul da felicidade*”. A voz de Swinton, então, lhe diz misteriosamente: “*Seja um astronauta da viagem, deixe a casa confortável que te prende no seu abraço de confiança. Lembra-se, ir para o céu não é eterno. Afaste o medo que se gera no início, no meio e no fim. Porque, para o Azul, não há fronteiras ou soluções. Tempo é o que mantém a luz ao nosso alcance*”. Além das características sonoras da voz, o conteúdo desta fala também confirma o caráter místico dessa voz, que age como um oráculo trazendo informação do mundo espiritual. Interessante notar, inclusive, que esta sua fala é acompanhada por sons de sino (como em um ritual budista) e de ondas de mar, confirmando o aspecto onírico de sua presença.

A seguir, analisaremos duas sequências do filme que a partir de ruídos, vozes e músicas nos permitem inferir certos aspectos da mente de Jarman e sua relação com a temporalidade de sua vida.

A primeira delas é composta por um conjunto de três cenas. Interessante pontuar que, no cinema, é considerada uma cena nova sempre quando há mudança espacial ou temporal. No caso de *Blue*, por termos na tela apenas uma imagem azul, estas mudanças espaço-temporais podem ser notadas apenas pelo som e é na mente do espectador que esses novos espaços são configurados.

Na primeira cena dessa primeira sequência analisada, ouvimos um coral entoar à capela e em uníssono um canto que tratará, da forma mais explícita até então, da sexualidade de Derek Jarman. A primeira parte deste canto é entoado por três vozes femininas que fazem variações de notas (entre o agudo e o grave) em curtos espaços de tempo, dando um aspecto instável e até cômico para a música. Ouvimos-nas cantarem: “*Eu sou um chupador de homens tamanho Queen, com atitudes ruins. Uma bicha neurótica, lambedora de cu, molestando as braguihas da privacidade e transando com rapazes lésbicos. Um demônio heterossexual pervertido, cruzando o propósito com a morte*”. O tom da voz das mulheres faz lembrar uma espécie de canto celestial. Apesar de cantarem em uníssono, cada voz entra ligeiramente atrasada em relação à voz anterior, sem chegar a ser um cânone, passando uma

impressão de instabilidade e desarmonia ao canto. Além da variação rápida de notas, há também uma variação entre suavidade e agressividade: se o tom é mais baixo e brando no começo, nos versos “Uma bicha neurótica, lambedora de cu”, o coro passa a gritar raivosamente. Ao final desta primeira parte da música, o coro pronuncia a palavra “morte” de forma gutural, em que ouvimos basicamente o sopro saindo de suas bocas - um efeito de eco nesta última palavra torna o verso ainda mais ameaçador e sinistro. Estas variações no tom, nas notas e na flexão de voz dão, assim como no caso de Tilda Swinton, um aspecto sobrenatural a elas, mas, se no caso de Swinton passava a impressão de suavidade, aqui soam maliciosas.

A música segue e agora entram instrumentos de corda tocando uma única e prolongada nota. Junto a isto, canta uma voz masculina que, de forma frágil, diz: “*Eu sou um pederasta hétero agindo como um homem lésbico*”. Um coro, mas agora mais robusto e formado só por homens, repete o mesmo verso de forma vociferada. Este jogo de alternância (entre a voz solo e frágil de um homem e o uníssono vociferado por um coro masculino) repete-se nos seguintes versos: “*Que ostenta má educação agindo como um ninfomaniaco (Que ostenta má educação agindo como um ninfomaniaco) / Cultivo desejos sexuais audaciosos de inversão incestuosa e terminologia incorreta / Eu não sou gay (Ele não é gay) / Eu não sou gay (Ele não é gay) / Eu não sou gay (Ele não é gay) / Eu não sou gay (Ele não é gay)*”. Esta última parte - “*Eu não sou gay (Ele não é gay)*” - se repete mais algumas vezes, com um contínuo aumento de ritmo. Soma-se a isso palmas, que dão ainda mais força ao coro, e som de gritos de uma multidão, além de buzinas e assobios. A paisagem sonora final criada assemelha-se a um estádio de futebol. Isso se confirma quando, ao final da música, uma voz soa dizendo “Ele não é gay”, como se saindo de um potente alto-falante.

Este jogo de diferentes vozes cantantes para tratar do tema da homossexualidade do diretor é bastante reveladora do medo e da angústia de ser homossexual em uma sociedade heteronormativa e preconceituosa. A primeira parte da música, apesar de ser cantada na primeira pessoa do singular, não corresponde à voz de Jarman - são três mulheres que cantam. Isto nos faz acreditar que seja a representação de uma espécie de voz interna, a voz da consciência. Segundo Dolar (2006), esta voz lembra-nos, o tempo todo, nossos deveres: “(...) não apenas é uma internalização da lei, mas a lei acrescida de uma voz” (DOLAR, 2006, p. 40). Ou seja, é uma manifestação interior do exterior; uma apreensão de normas e práticas sociais para nos guiar em nossa individualidade. Esta voz da consciência, representada pelo canto das três mulheres, parece internalizar os preconceitos externos e funcionar como uma auto-culpabilização, em uma violência que parte de si para si, mas incentivada pelo mundo

exterior. Na segunda parte da música, dá-se a impressão de que agora uma das vozes assume a voz de Jarman, já que é uma voz masculina que canta sozinha e em primeira pessoa. O fato de termos aqui uma alternância entre voz sola e vozes de um coro masculino esbravejante, cria-se um jogo interessante em que esta solitária voz parece ser convencida a adaptar-se ao que lhe é dito, a conformar-se com o que é opinado na sociedade sobre sua vida pessoal. Não é à toa que este coro aponta para uma virilidade masculina, com seus gritos e tons graves, em contraposição à voz solo frágil e mansa. A paisagem sonora similar a de uma campo de futebol que é acrescida no final confirma esta configuração, já que cria um ambiente que é conhecido por ser extremamente heteronormativo.

Gostaria de comentar, brevemente, as duas próximas cenas que fazem parte desta sequência analisada. Na primeira delas, uma voz masculina narra, em primeira pessoa, um encontro entre Jarman (inferimos que é ele pois a narração está em primeira pessoa e fala sobre temas já tratados por Jarman anteriormente no filme) e H.B, apelido do ator e grande amigo de Jarman, Keith Collins. Esta voz, que não foi gravada por Jarman, soa mais jovem e firme que a voz atual do diretor, apesar de também representá-lo. Esta voz relata um dia com H.B em uma cozinha, enquanto ele passa creme no cabelo e juntos se preparam para ir ao hospital. Mais tarde, a voz relata que eles comentam com piadas o laudo médico sobre os olhos de Jarman. Esta voz, firme e alegre, choca-se com a voz atual de Jarman, na terceira cena da sequência e que vem logo em seguida, em que o diretor, em sua própria voz, comenta sua situação atual, já com a infecção no olho avançada e causando incômodo e cegueira. Escolho pontuar estas duas narrações para observamos como que, apenas com a mudança de voz, é possível perceber um intervalo de tempo entre os fatos narrados, onde a primeira parece soar de um passado mais leve e despreocupado, em oposição a uma narração atual de um presente angustiado e sofrido. Isto se deve não só à mudança do interlocutor da voz (de mais jovem para mais velho), mas também em ritmo e entonação, fazendo a primeira soar mais alegre e ágil, enquanto a segunda soa mais cansada e lenta. Sem qualquer auxílio imagético, a mudança de temporalidades e a passagem da virtualidade de uma lembrança para a atualidade do presente ocorre, unicamente, pela voz.

A próxima sequência que iremos analisar é a sequência final do filme, composta por duas cenas.

A primeira delas acontece na sala de espera do consultório de um oftalmologista, no Hospital St. Mary, onde Jarman irá consultar para saber o estado de sua visão. Pela narração que faz, observando em detalhes a decoração da sala e demais pacientes, entendemos que seus olhos não estão totalmente comprometidos. A música “Gymnopédie N°1”, de Erik Satie,

acompanha extra-diegeticamente a narração e com sua melodia no piano, contribui para criar uma atmosfera de um tédio melancólico.

A princípio, um senhor que também está na sala de espera lhe chama a atenção: “*Na sala de espera, um homenzinho de cabelos brancos está choramingando, pois tem que voltar a Sussex. Ele diz: ‘Estou ficando cego, não consigo mais ler’.* Um pouco depois, ele pega um jornal, se esforça por alguns instantes e o joga de volta à mesa. Meu colírio ardido me fez parar de ler, então escrevo isto em um nevoeiro de beladona. O rosto do homenzinho se transformou em uma tragédia. Ele se parece com Jean Cocteau, sem a arrogância refinada do poeta. A sala está cheia de homens e mulheres, se espremendo na escuridão, em diferentes estágios da doença.” O interessante desta narração é percebermos sua qualidade literária na evocação de imagens mentais - mais uma vez, vemos na tela apenas uma imagem azul. No entanto, a maneira como sua descrição é minuciosa permite que cada espectador crie a sua sala de espera, em que cada nova fala, uma nova característica é dada: em minha experiência pessoal, a princípio imaginei apenas Jarman e o senhor de idade na sala, em que o primeiro observa o segundo. Quando sou informado de que o senhor pega um jornal e tenta ler, visualizo-o afastando e aproximando o jornal do rosto, semi-serrando os olhos para tentar enxergar melhor e, então, jogando-o na mesa com raiva. Estes detalhes são criações minhas, mas incentivados pela narração. Para a minha surpresa, Jarman está escrevendo essas frases naquele mesmo instante, então acrescento na minha visualização um caderno e um lápis em suas mãos. Como descubro que tem em seus olhos um colírio que embaça a visão, passo a vê-lo também com os olhos semicerrados e lacrimejantes, enquanto também aproxima e afasta o caderno de si para melhor visualização - mais uma vez, detalhes meus para além do que é narrado. Mais adiante, nova surpresa: a sala está cheia de homens e mulheres, além de ser uma sala escura. Passo por nova adaptação de minha visualização: acrescento outras pessoas na sala, uma com a cabeça escorada na parede, outra com os cotovelos entre as pernas, uma terceira encarando Jarman. Minha sala, que até então era branca e bem iluminada, passa a ser escura e fria. Além da narração, obviamente, a música de Erik Satie me provoca a trazer esses detalhes visuais que ratificam o marasmo e a desolação. O senhor que se parece a Jean Cocteau passa por nova revisão de Jarman e agora sabemos como se veste: sapatos pretos, meia azul, calça cinza, um suéter e um casaco de pele. Além de conseguir passar a visualizar todo o traje daquele senhor, tenho a confirmação de que faz frio na sala. Jarman volta a dar mais detalhes da sala e comenta que há diversos cartazes na sala que, segundo ele, vão cheios de interrogações: “HIV? AIDS? HIV? ARC? HIV? AIDS?”. Posiciono dois deles logo acima do senhor Cocteau. Ao final da narração, Jarman diz que a

situação do seu olho foi considerada estável e sai de lá aliviado, mas, ao final, decide sorrir para Cocteau e este lhe sorri de volta. Visualizo-o diante da porta, com a mão na maçaneta e, então, antes de sair, virando-se para o senhor e lhe sorrindo.

A intenção de compartilhar as minhas visualizações mentais é mostrar a alta capacidade evocativa que pode ter o som do cinema, principalmente quando a banda imagética tem pouca (neste caso, nenhuma) variação. Além disso, confirma o que vimos no capítulo anterior acerca das visualizações mentais, sobre como o uso de voz/diálogos com alto teor descritivo (de espaços e pessoas, por exemplo) auxilia em uma visualização mais detalhada - ou, pelo menos, mais possivelmente próxima daquilo que o narrador prevê. Importante frisar que essas visualizações são inúmeras assim como o são os espectadores - cada um cria suas próprias imagens, a partir de um terreno comum, em que a qualidade destas varia de acordo com o grau de envolvimento com a narrativa e com a bagagem de vivências pessoais. O processo é similar ao que ocorre na literatura, mas gostaria de salientar que ao ouvirmos a voz de Derek Jarman narrando estes fatos, é possível que sintamo-nos mais próximos e mais envolvidos. Nesse sentido, Morais da Costa indaga: “(...) a voz de Jarman não nos convida, mais do que qualquer outra coisa, para um enorme passeio subjetivo pela sua memória, pelo desencadear de suas lembranças transformadas em narrativa fílmica?” (COSTA, 2019, p. 109). O autor chega a questionar-se se esta sensação de proximidade do espectador em relação à voz de Jarman e os ruídos das paisagens sonoras não fariam “materializar em nós um ponto de escuta de quem está ao pé da cama hospitalar” ou, neste caso, ao seu lado em uma cadeira, nesta mesma sala de espera. Além disso, é importante frisar que a trilha musical é em parte responsável por criar a atmosfera e aumentar o grau de proximidade entre espectador e a voz de Jarman, agregando uma carga emocional à narração e, portanto, contribuindo para como se dão estas visualizações mentais.

Na última cena do filme, ouvimos um relato poético de Jarman sobre o fim da vida, misturado à uma lembrança em um dia de praia. O texto relata uma tarde de verão em que o eu-lírico e outro rapaz estavam deitados na areia e se beijavam com lábios salgados, se amando “*ao som das conchas e observados por navios esquecidos*”. Mais de uma vez, relembra o sorriso do rapaz: “*lindo de morrer*”. Ruídos criam a paisagem sonora de uma calma praia: ondas, ventos e pios de gaivotas. Uma música, extra-diegética, é tocada em arpa e violino, o que cede à cena um tom celestial. A narração é feita em voz baixa e calma, quase falhando. Todos esses elementos sonoros criam, juntos, uma atmosfera nostálgica, de calma e plenitude. “*Com o tempo, nossos nomes serão esquecidos. Ninguém se lembrará do nosso trabalho. Nossa vida passará como traços em uma nuvem e se dissipará nos raios*

do sol, lutando com o nevoeiro. Porque nosso tempo é a passagem de uma sombra e a nossa vida correrá como faíscas através dos erros. Coloco um delfim, azul, sobre sua tumba”, narra ao final Jarman. Este último texto parece revelar um Jarman já ciente de sua morte próxima e em busca de tranquilidade em seus momentos finais. Aqui, ele parece aceitar a fugacidade da vida e apega-se às lembranças de amor e beleza, como o dia na praia ao lado de um rapaz que amava. Até então, o “vale dos mortos” era apresentado no filme sonoramente por ecos e sons indistintos, mas o fato de os sons da praia seguirem soando até os créditos finais, indica um desejo de que o retorno àquele momento e aquele lugar fosse seu destino final. Para Higginson, nesta última sequência, “É em seu olho fantasmagórico que Jarman pode vislumbrar ou profetizar o êxtase, sua fantasia oceânica na qual as vozes dos mortos voltam a falar.” (HIGGINSON, 2008, p. 90).

O filme, que imagetivamente nos fornece apenas uma tela azul – e que dialoga com a cegueira vivida pelo diretor, propondo uma espécie de ponto de vista subjetivo -, usa dos sons para convidar o espectador a completar as imagens em falta, usando para isso de visualizações mentais. Assim, nos vemos em um esforço de tentar criar os espaços, objetos e corpos vivenciados por Jarman tanto no passado, quanto no presente e no futuro. Em *Blue*, passado e presente também se misturam com futuro e fabulação. Embora a tela possa visualmente representar o presente do diretor (e sua cegueira causada pela AIDS), o som embarca em uma jornada sem restrições, permitindo ao espectador perceber que, na temporalidade de Jarman, além da convergência de passado, presente e futuro, há também espaço para fantasia, tempos subconscientes e até uma temporalidade além da vida, onde as vozes dos mortos ressurgem. Portanto, o diretor nos convida, mais do que qualquer outra coisa, a uma extensa jornada subjetiva através de sua memória, onde somos guiados por vozes e sons que vagam como fantasmas ao longo do filme. Esses espectros nos pedem para considerar uma história em que sonho e fantasia colaboram com passado, presente e futuro, colocando-os todos juntos em uma temporalidade nova - e queer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrevo estas considerações finais enquanto inicio a pré-produção do meu primeiro longa-metragem, o *Bom Retorno*, que acabou se tornando, a meu ver, uma espécie de autoficção. Nos primeiros rascunhos do argumento do filme, Antônio, o protagonista, estava muito próximo de mim, a ponto das fronteiras entre mim e ele ficarem turvas. Ao construir este personagem, tive a oportunidade de investigar como a minha sexualidade e raça (sou um homem gay e pardo) entrelaçam traços da minha identidade e modelam formas de pensar, agir e sentir. Na narrativa do filme, acompanhamos Antônio e sua tentativa de retorno à Belo Horizonte, cidade onde morava antes de mudar-se para os Estados Unidos. No percurso de uma noite na capital mineira, vamos também percebendo as interseções que se dão entre raça e sexualidade naquele corpo fictício e, de que forma, isso afeta suas socializações e senso de pertencimento nos lugares em que frequenta.

Ao longo do processo de escrita do roteiro, senti necessidade de afastar Antônio de mim. Defendi, ao longo desta tese, como que a escrita de si, quando feita por corpos dissidentes e/ou marginalizados, pode ser um ato de coragem. No desenvolvimento do roteiro, percebi o risco, o medo e a insegurança de expor minha vulnerabilidades, de apontar dedos para uma normatividade que conhecia de perto, de ridicularizar quem me ridicularizou. Dei uns passos para trás, para conseguir seguir adiante com a escrita. “Mas o Antônio é você?”, me perguntam. Não e sim. Não porque os demais personagens com quem convive não são personagens da minha vida, porque as situações que aconteceram ou acontecem na narrativa não necessariamente aconteceram comigo e porque, muitas vezes, discordo da forma que age e do que fala. Sim porque, para nós dois, o passado não se aquieta e assombra nosso presente, porque ambos fazemos conviver a alegria e a melancolia em um mesmo gesto e porque percebemos - a princípio com mágoa e, depois, com desdém - certas leituras e olhares alheios de menosprezo em relação aos nossos corpos e vivências. Mas, sobretudo, porque, ao pensar em mim e ver surgir uma segunda e independente pessoa entre as linhas do meu texto, permiti dar a ela o poder de falar aquilo que ainda não tenho coragem, de afrontar e responder a altura a quem eu baixei a cabeça e expor, sem cerimônias, um desfile de afetos infames (FAVERO, 2022) que tento, em um esforço diário, manter domados dentro de mim.

Bom Retorno e esta tese, para além disso, se encontram a partir de um intuito meu de querer pensar e conjurar uma vida com outros percursos para além da linearidade progressiva, em uma linha do tempo onde o presente é tanto um inchaço do passado, como também de desejos de futuro, onde seja possível encontrar harmonia ao descompassar ritmos normativos.

Por isso, sou grato ao meu encontro com a Teoria Queer, em um momento em que o corpus fílmico desta pesquisa sequer era o cinema queer. Nas leituras de autores desta teoria, vi despertar inquietações e paixões que precisei trazer para esta investigação, alterando a rota que vinha traçando. No cerne dessa teoria, há um ímpeto de abalar estruturas opressivas, propor modos de vida anti-normativos e se recusar a lógicas binárias. Como qualquer teoria, ela também tem suas limitações. Como comenta Gavin S.K. Lee (2023), o calcanhar de Aquiles da teoria queer é justamente seu mérito, já que ao encorajar a desestruturação de categorias (como as de gênero e sexualidade, por exemplo), acaba por enfraquecer políticas de identidade (LEE, 2023, p. 06). Ainda, segundo este autor, é primordial que saibamos distinguir a categoria queer enquanto identidade e enquanto *ethos* (LEE, 2023, p. 08). Atento a isto, procurei sempre, ao longo deste texto, identificar experiências e vivências específicas - ou, pelo menos, mais comuns - de certos grupos, como a de homens gays (principalmente quando analisando os filmes dos corpos da pesquisa) e aquelas que aproximam corpos diversos sob o aspecto da dissidência (onde me permiti usar queer como identidade). De toda forma, a teoria queer e suas provocações permitiram a mim, como pesquisador, flertar com novas disposições de vida e tempo, enquanto pude observar meus objetos de pesquisa sob uma lente que torna as coisas do mundo mais oblíquas e estranhas. Nesse sentido, os filmes desta pesquisa deixam de ser apenas experimentais para serem deliciosamente esquisitos, em que realizador e pesquisador compartilham de modos de leitura específicos, onde a desordem é imperativa para a coesão.

O cinema, desde o início, tentou representar o tempo em suas narrativas. Os processos de decupagem e edição surgiram para criar movimentos internos nos filmes, emulando a sensação de uma sequência de eventos e de progressão narrativa. Ao refletir sobre o tempo no cinema, Karl Schoonover e Rosalind Galt argumentam que há uma lógica heterossexual nessa representação temporal, “dando forma à temporalidade por meio das operações de causalidade, expectativa e até mesmo suspense” (SCHOONOVER; GALT, 2016, p. 267). Além disso, para os autores, a linearidade e o encerramento são aspectos orientadores nas narrativas clássicas, onde a integração temporal permite ao espectador perceber a causalidade. Por outro lado, “(...) textos queer são frequentemente marcados por uma temporalidade conturbada, na qual uma narratividade não-síncrona coloca um obstáculo nas engrenagens da heterossincronia” (SCHOONOVER; GALT, 2016, p. 272). Para mim, um dos grandes fascínios do cinema queer é precisamente sua capacidade, através de sons e imagens, de nos transportar sensorialmente para os domínios dos sonhos e do impossível, nos aproximando de experienciar não só o “e se...?”, mas, principalmente, o “por que não?”.

O conceito de temporalidade queer foi, portanto, essencial para pensar a organização interna de imagens e sons no cinema queer e, de que forma, estas temporalidades filmicas nos provocam a pensar outros modos de vida não-normativos. Com os filmes desta pesquisa, vimos uma relação entre passado, presente e futuro sem divisões claras, mas feitas por ritmos estranhos e que confundem temporalidades, abrindo espaço para recorrências, insistências, retornos, previsões, fantasias, coincidências, acúmulos. Tudo isso sem necessariamente criar novos tempos e espaços para além do real, mas perturbando e deformando um real normativo - e inclusive, denunciando também a própria artificialidade dele.

Como Elizabeth Freeman (2010), não só vimos os modos como a temporalidade queer pode perturbar o tempo linear e normativo, mas, principalmente, formas de revisitar e recriar a História através do corpo e do erótico. Em *Linguas Desatadas*, Marlon Riggs faz um chamado que é similar ao proposto pela autora: seu filme convida homens negros e gays a fazerem uma revolução (e, portanto, reescreverem a história), por meio de seus corpos e prazeres, ao se relacionarem e amarem outros homens gays e negros.

Como Jack Halberstam (2005), percebemos como o passado nem sempre é uma temporalidade repousada, mas que se acumula e se arrasta para o presente, causando nele inflamações. Assim o vimos em *Tarnation*, em que as inquietações mentais e emocionais de Jonathan Caouette no presente mostram-se frutos de um passado barulhento e reverberante, ou *The Terence Davies Trilogy*, em que a culpa de um passado não adormecido causa melancolia e angústia no presente, além de constituir previsões pessimistas de futuro.

Como Edelman (2004), notamos como o incessante planejamento do futuro e o culto ao comedimento em prol de um amanhã (que ainda não existe) nos impediria de desfrutar os prazeres do presente. Vimos essa entrega ao agora e a recusa ao futuro em *Anhell 69*, ainda que o filme nos faça refletir sobre a posição de privilégio exigida para se encontrar felicidade nesse tipo de escolha.

Já Freccero (2006 e 2007) nos mostrou como espectros do passado ou do futuro podem vagar por essas temporalidades estranhas, assombrando e nos demandando que os escutemos, como em *Blue*, *Anhell 69* e *The Terence Davies Trilogy*. Por sua vez, Muñoz nos convida a pensar a categoria queer como no terreno da utopia, onde a fantasia, guiada pelo desejo, nos faria vislumbrar possíveis cenários que deveriam e poderiam se aterrar no real, como no caso de *Johan e Seguindo Todos os Protocolos*.

Ainda, a própria junção dos filmes desta pesquisa como um grupo aponta para uma temporalidade queer; uma *queerização* dos pensamentos constelares de Benjamin, em que propus um traçado feito por uma linha transversal e torta, fazendo com que diferentes tempos,

geografias e diretores se iluminassem em um novo rearranjo. Esta linha é traçada por mim, a partir de minha sensibilidade queer, mas ouvindo nessas obras desejos internos de repensar e provocar o tempo normativo. Mas, além disso, juntos, esses filmes acabam por construir, entre eles, também uma nova temporalidade (e certamente, queer). Como a recorrente presença de cantos em coro nos filmes analisados (seja em *Blue*, *The Terence Davies Trilogy* ou *Línguas Desatadas*), gosto também de pensar nos sons desses filmes soando, nesta tese, como um coro, tornando mais potente o que têm a dizer quando juntos. Agrupados, podemos ouvir suas provocações de forma ainda mais audível, mas diferentemente de um coro padrão, esses sons não se uniformizam, mas sim configuram uma provocação bastante barulhenta - mas não sem sentido.

Este foi, inclusive, um dos motivos da minha decisão por eleger o som do cinema como elemento filmico de análise, entendendo as escolhas de bandas sonoras de certos cinemas queer como políticas, criando com os filmes uma espécie de mapa sonoro queer e ruidoso. Como vimos em Foucault (1996), sexualidades dissidentes são marginalizadas e, portanto, tendem a ser desconsideradas na circulação dos discursos. Portanto, os relatos de si queer tornam-se políticos justamente por quebrar uma política de silenciamento. Há, portanto, na arte queer, não só um gesto de dar a voz a si mesmo (tantas vezes negada por outrem), como uma demanda por ser ouvida. Daí, o som. Em minhas análises, busquei abraçar a desordem, a turbulência e o excesso que, comumente, nos davam a ouvir as bandas sonoras, principalmente porque, como pontua Schoonover e Galt, “Para reconhecer e experimentar os registros queer, precisamos ouvir tons que, a princípio, podem parecer fora de harmonia, desproporcionais ou errados” (SCHOONOVER; GALT, 2016, p. 214).

Ao longo das nossas análises, uma das técnicas mais recorrentes foi, sem dúvidas, a disjunção audiovisual. Segundo Ahmed, a lógica do tempo heteronormativo provoca desorientação para aqueles que não a seguem: “O sujeito queer, dentro da cultura heteronormativa, portanto, desvia-se e é socialmente presente como um desviante” (AHMED, 2006, p. 21). Assim, a temporalidade queer surge como uma possibilidade de resistir e evitar a tentativa de se conformar a uma estrutura que não acomoda corpos queer. Em vez disso, envolve a criação de novos tempos e lugares que acolhem a dissidência. Ao longo da tese, sugeri que, portanto, a técnica de disjunção audiovisual e sua proposta de dessincronizar som e imagem poderiam ser empregadas como uma forma de materializar esta temporalidade queer, particularmente a sensação de estar “fora de lugar” ou “fora de ritmo” em relação ao *straight time*.

Diante desta disjunção, os sons dos filmes induzem o espectador a um processo de intensa subjetivação, no qual somos convidados a criar nossas próprias visualizações internas e relacioná-las com as imagens na tela. Se, em *The Terence Davies Trilogy*, a disparidade entre som e imagem revela como o passado do diretor sempre o acompanha no presente, assombrando-o, em *Blue*, essa diferença retrata o que seriam os momentos finais de uma vida, onde a mente se afasta momentaneamente do presente para uma jornada retrospectiva das experiências passadas e se prepara para se render a um misterioso pós-morte. Assim, os filmes demonstram algumas das maneiras pelas quais sons e imagens são reunidos para fazer perceber uma forma de temporalidade queer no cinema, onde o tempo não é estruturado através de uma lógica heteronormativa.

Ainda nesse sentido, as vozes e sons acusmáticos nos fizeram notar vozes e sons do passado e futuro pressionando o presente das narrativas (e dos realizadores) sob a forma de espectros queer (FRECCERO, 2006 e 2007), assombrando os realizadores e vagando pelas superfícies dos filmes. Como vimos, Chion discutiu os poderes fantasmagóricos das vozes acusmáticas, que navegam livremente por tempos e espaços. A partir desse uso do som, notamos como alguns diretores, a exemplo de Théo Montoya em *Anhell 69*, ainda são assombrados por diferentes tempos que se entrelaçam e por memórias que não se fixam em suas temporalidades originais. É justamente por essas características que defendi que a voz acusmática no cinema queer tem grande potencial em permitir que os espectadores vislumbrem a espectralidade queer investigada por Freccero, onde temporalidades são provocadas por meio de assombrações. Freccero comenta que esses espectros, ao insistirem em serem ouvidos, pedem de nós uma atenção e abordagem, como o coro de vozes masculinas dizendo “de irmão para irmão” ao longo de toda a narrativa de *Línguas Desatadas* - espécies de fantasmas ancestrais lembrando Riggs da força em potência da união de gays negros.

Assim, o cinema torna-se um meio para que vozes espectrais sejam ouvidas e reconhecidas. Ao convidar as vozes dos fantasmas (incluindo as suas próprias) para ajudar a contar suas histórias, os diretores acabam se recusando a identidades fixas. Segundo Freccero, “(...) para esses escritores envolvidos em uma relação ética com um evento traumático do passado, o gesto é também um chamado, uma demanda, um desejo ou esperança messiânica e que assume a forma conturbada de um fantasma - nem totalmente presente, nem totalmente ausente -, evocado no momento da escrita” (FRECCERO, 2006, p. 85). Impulsionados pela fantasia, desejo, culpa, trauma ou nostalgia, os sons e vozes acusmáticos nesses filmes (seja em *Blue*, *The Terence Davies Trilogy*, *Línguas Desatadas* ou

Anhell 69) tornam-se espectros que vagam e confundem temporalidades, avançando, regredindo, girando em círculos e sempre resistindo a uma trajetória linear.

Por fim, um terceiro uso do som que adquire um viés político é o hiperrealismo sonoro. Por meio dele, pudemos notar o desejo criando temporalidades próprias no real, tornando mais audíveis os prazeres e, com isso, endereçando a verdadeira dimensão sentimental daqueles afetos físicos. Foi também Ahmed (2006) quem disse que, na cultura heteronormativa, trilha-se um caminho onde certos corpos tornam-se disponíveis uns para os outros (o corpo masculino para o corpo feminino e vice-versa), enquanto outros corpos se colocam como fora de contato, como os corpos do mesmo gênero. É, por isso, que a conquista do toque em corpos ensinados como proibidos adquire um significado a mais. A princípio, esses toques podem vir acompanhados de sentimentos como o da vergonha e da culpa, como vimos em *Johan*, em que nas cenas de encontros sexuais onde estes sentimentos estão presentes, o hiperrealismo sonoro decide enfatizar sons alheios ao gestos homoafetivos, silenciando possíveis sons hápticos e interjeições de prazer. Por outro lado, quando tais sentimentos deixam de angustiar as experiências sexuais desobedientes, esses encontros e contatos têm uma dimensão poética, um prazer diferenciado, que é o de consumir um desejo antes censurado. Em *Seguindo Todos os Protocolos*, o hiperrealismo sonoro aponta, justamente, para essas poéticas sonoras, insinuando para o espectador a grandiosidade de toques singelos. Ao ouvirmos o som de um pé deslizar em uma perna ou de uma pedra escorregar por costas nuas, por exemplo, Fábio Leal nos convida, pela escuta, a participar daqueles afetos.

Além disso, outros usos do som nos filmes analisados foram essenciais para apontar as dimensões políticas dessas autobiografias, como quando as músicas embalam o prazer e criam a sensação de tempo fora do tempo (CHION, 2011), ou mesmo quando acionam sentidos de comunidade, como o caso da música eletrônica e da música disco; ou o uso de vozes em coro para marcar a importância de unir vozes silenciadas, tornando-as mais fortes; também o uso de efeitos de eco e reverberação para referenciar a vozes internas/do inconsciente, ou de universos fantásticos/oníricos/pós-vida; e, ainda, o silêncio, como forma de presentificar a repressão, a censura e a culpa.

De forma mais ampla (e talvez mais ambiciosa) desejei, com esta tese, *queerizar* também os estudos de som do cinema. Durante minhas investigações, encontrei poucas referências que entrelaçam o campo do som com os estudos de gênero e sexualidade, pelo menos, não de forma protagonista. Enquanto uma leitura queer de filmes tende a priorizar aspectos da imagem e da narrativa, os estudos do som no cinema ainda pouco exploram como

o desejo e a sexualidade podem se fazer ouvidos nos filmes. Este entrelaçamento é riquíssimo, principalmente quando lembramos, em primeiro lugar, da dimensão espacial do som, em que suas ondas alcançam o nosso corpo e, a depender da frequência, até vibram em nós e, em segundo lugar, como o sentido da audição é notável na constituição de memórias afetivas.

Jack Halberstam, ao comentar seu livro *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (2005), diz que “Uma história queer das subculturas, junto a um senso queer de temporalidade, acompanha a construção de comunidade, traça os contornos da coletividade e segue trajetórias excêntricas daqueles pioneiros que escapam dos modelos organizados da história narrativa” (HALBERSTAM, 2005, p. 106), em que nessas histórias incorporam-se os silêncios, os intervalos e a desordem. Acredito que tive semelhante objetivo com esta investigação, inclusive exercitando a construção de comunidade pelo agrupamento dos filmes escolhidos. Ao romper a lógica linear e progressiva da História (e que influencia a maneira como organizamos a passagem do tempo em nossas próprias vidas), procurei colocar em relação diferentes geografias e temporalidades dos filmes para identificar questões e vivências que não se superam com ou resistem ao passar dos anos. Lidar com a homofobia e a falta de acolhimento pode ser uma angústia para um realizador na década de 80 (*Línguas Desatadas*), mas também para outro realizador em 2022 (*Anhell 69*). A libertação sexual e o entendimento do corpo queer como zonas de prazer não é algo apenas do cinema contemporâneo, mas que já podia ser considerado na década de 70, como em *Johan*. Traçar estas linhas tortas e transversais, guiados por uma temporalidade queer, nos ajuda a não cair nas armadilhas do tempo como progressivo, que ainda que seja uma lógica que soe natural, é artificial.

Assim como Muñoz, gostaria que esta tese nos inspirasse a “(...) pensar sobre nossas vidas e o tempo de forma diferente, olhar além de uma versão limitada do aqui e agora na qual tantos ao nosso redor, inclinados ao normativo, confiam” (MUÑOZ, 2009, p. 189). Assim como eu, como Antônio, meu personagem, como os realizadores dos filmes aqui analisados, imagino que também muitos leitores se engajam em experiências não-normativas ou de dissidência, reconhecendo o fluxo temporal de suas vidas como operando de formas desobedientes. Seja pela constante sensação de desorientação frente a um trajeto heteronormativo de vida, pela recorrência de um passado conturbado no presente, por um futuro que necessite ser pensado pela via fantástica ou utópica, ou por um agora que se configura em outros ritmos, espero que esta inadequação possa se tornar um orgulhoso pertencimento. Assim como sugere o final de *Anhell 69*, desejo que a gente consiga colocar

de pé uma casa estranha, “na Rua dos Bobos, número zero”⁵¹, cujos pilares e a sustentação sejam construídos através das alianças entre os esquisitos. Que ao contar nossas histórias e vivências, possamos acolher os afetos infames, como a raiva, a culpa, a tristeza, a vergonha e a falha. Mas que com esses relatos, a gente consiga, principalmente, criar pontes uns com os outros e ressignificar esses sentimentos com diversão e ironia e, assim, perceber a sensação de solidão se amenizar.

Ahmed (2006), ao pensar os significados da orientação, comenta que tomar uma trilha não oficial traz insegurança, medo e desnorreamento. Porém, ela incentiva que olhemos para as pegadas no chão e para o mato pisado para que lembremos de que outros também já estiveram ali. A isto, acrescento que, nessa caminhada, a gente possa quebrar o silêncio: que falemos alto, cantemos, sejamos barulhentos - que ecoemos! Assim, nesse tortuoso percurso, poderão nos escutar quem está atrás de nós e, nós também, ouviremos aqueles que estão na nossa frente.

⁵¹ Letra do poema musicado “A Casa” (1971), escrito por Vinícius de Moraes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AHMED, Sara. **Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others**. Durham: Duke University Press, 2006.

_____. **The Cultural Politics of Emotion**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

ALMEIDA, Guilherme Fumeo; PEREIRA, Dieison Marconi. **Ressonâncias queer nas pornochanchadas brasileiras: proposta para uma aproximação teórico-empírica**. Anais Textos Completos da I Aquenda de Comunicação, Gênero e Sexualidade. Fabicó, UFRGS, Porto Alegre, 2018.

ALVIM, L. B. Contraponto audiovisual? De Eisenstein a Chion. **Revista FAMECOS**, v. 24, n. 2, p. ID24688, 24 mar. 2017.

AMADO, Laís; OLIVEIRA, Tainá. Pelas Janelas: Faíscas urbanas e imagens da infância. In: **REBEH - Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, UFMT, v. 03, n. 09, 2020, p. 305 - 319.

ANDRADE, Patrícia Mourão de. A invenção de uma tradição: autobiografia no cinema experimental norte-americano. In: **Devires**, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 83-103, jul/dez 2017.

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza: rumbo a nova consciência. In: **Estudos Feministas**, setembro-dezembro 2005, Florianópolis.

ARCANJO, Fábio Ávila. Línguas desatadas: a resistência ao silêncio colocada em cena pelo cineasta estadunidense Marlon Riggs. **Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 123-147, jan./abr. 2021.

ARFUCH, Leonor. 2010. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida . *Estudos Históricos*, 1998, pp. 9-3

AZEVEDO, Adriana Fernandes Pinto de. **Reconstruções Queers: Por Uma Utopia do Lar**. Rio de Janeiro, 2016. 147p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

AZEVEDO, Adriana; ASSUNÇÃO, Diego; RIBEIRO, Vinícios. Tornar-nos Crianças: Auto/etnografias, cuidados e reparações. In: **REBEH - Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, UFMT, v. 03, n. 09, 2020, p. 50 - 63.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética de criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1992

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

BARTHES, Roland. O Grão da Voz. In: **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos** III. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 1990.

BAPTISTA, Mónica Andreia Santana. Autobiografia em Cinema (Tese de Doutorado). Universidade de Lisboa, Lisboa, 2019.

BASSET, Karine; BAUSSANT, Michèle. Utopia, Nostalgia: Intersections. In: **Conserveries mémorielles** [Online], nº22 | 2018.

BENJAMIN, Walter. **A Modernidade**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

BITENCOURT, Luigy. *Chega a BH o diretor francês Philippe Vallois, pioneiro do cinema LGBT*. Estado de Minas, 20 ago. 2022. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/08/20/interna_cultura,1387786/cheega-a-bh-o-diretor-frances-philippe-vallois-pioneiro-do-cinema-lgbt.shtml. Acesso em: 15 out. 2024.

BRAGA, Gibran Teixeira. “A pista é um laboratório”: corpos, afetos e experimentação em cenas de música eletrônica underground. In: **Revista Visagem - Antropologia Visual e da Imagem**, Belém, v. 05, n. 01, pp. 223-252, 2019.

BROWN, Wendy. **Politics out of History**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2001.

BUHLER, James. Gender, Sexuality, and the Soundtrack. In: NEUMEYER, David. **The Oxford Handbook of Film Music Studies**. Oxford University Press, Nova York, NY, 2014, p. 366-382.

BUTLER, Judith. Vidas Precárias. In: **Contemporânea**, n. 1 p. 13-33, Jan.–Jun. 2011, pp. 13-33.

CAPELLER, Ivan. Raios e Trovões: Hiper-realismo e Sound Design no Cinema Contemporâneo. O som no Cinema [catálogo]. Rio de Janeiro: Tela Brasilis/Caixa Cultural, 2008, p. 65-70.

CARREIRO, Rodrigo; COUTINHO, Roberta. Para além da imagem: O papel dos efeitos sonoros no filme o Pântano. *Revista Lumina, PPGCOM – UFJF*, v. 13, n. 3, p. 200-215, set./dez. 2019.

CARVALHO, Bárbara. Geração Z quer menos cenas de sexo em filmes e séries, diz estudo. **CNN Brasil**. São Paulo, 27 out. 2023. Seção Pop. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/geracao-z-quer-menos-cenas-de-sexo-em-filme-s-e-series-diz-estudo/>. Acesso em: 20 ago. 2024.

CHION, Michel. **A audiovisão: som e imagem no cinema**. Portugal: Texto e Grafia, 2011.

_____. **The Voice in Cinema**. Nova York: Columbia University Press, 1999

COSTA, Ana M. M. **Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

COSTA, Fernando Morais. Pode o Cinema Contemporâneo Representar o Ambiente Sonoro em que Vivemos? *Logos*, v. 17, n. 1, p. 94-106, 2010. Disponível em: <http://www.logos.uerj.br/PDFS/32/08_logos32_costa_cinemacontemporaneo.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2022.

_____. Pode-se Dizer que Há Algo Como um Hiper-realismo Sonoro no Cinema Argentino?. *Ciberlegenda*, v. 1, n. 24, p. 84-90, 2011. Disponível em: <<http://www.periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36857>>. Acesso em: 11 ago. 2022.

_____. Silêncios e vozes no cinema: Tabu e Stereo. *Significação*, v. 41, n.º 41, p. 140-155.

_____. Vozes e Sons Ambientais em Telas Azuis, Negras. Limites Possíveis das Relações Entre Sons e Imagens. In: PELEGRINI, Christian; MUANIS, Felipe. **Perspectivas do Audiovisual Contemporâneo**. Juiz de Fora, MG: Editora UFJF, 2019, p. 99-110.

CHRISTENSEN, Claus. A vast edifice of memories: the cyclical cinema of Terence Davies. In: P.O.V. *A Danish Journal of Film Studies*, Institut for Informations og Medievidenskab Aarhus Universitet, 1998.

CVETKOVICH, Ann. **An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality and Lesbian Public Cultures**. Durham & Londres: Duke University Press, 2003.

_____. **The Queer Art of the Counterarchive**. In.: *Cruising the Archive: Queer Art and Culture in Los Angeles, 1945-1980*, eds. David Frantz and Mia Locks (Los Angeles: ONE National Lesbian and Gay Archives, 2011), pp. 32-35.

DAVIS, Glyn; NEEDHAM, Gary. **Queer TV: Theories, Histories, Politics**. New York: Routledge, 2008.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**, Cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DENORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DERRIDA, Jacques. **El tocar**, Jean-Luc Nancy. Buenos Aires : Amorrortu, 2011.

DIÓGENES, Eliane Vasconcelos. *Narrativas (auto)biográficas no documentário brasileiro: do privado ao público (Tese de doutorado)*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, São Paulo, 2017.

DOLAR, Mladen. **A Voice and Nothing More**. Cambridge: MITPress, 2006.

DYER, Richard. **In Defense of Disco**. 1979. Disponível em: <https://www.library.yorku.ca>. Acesso em: 6 nov. 2024.

EDELMAN, Lee. **No Future: Queer Theory and the Death Drive**. Durham, NC: Duke University Press, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. O sentido do filme. Rio de Janeiro: Zahar: 2002b.

EISENSTEIN, Sergei; PUDOVKIN, Vsevolod; ALEXANDROV, Grigori. Declaração sobre o futuro do cinema sonoro. In: EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme. Rio de Janeiro: Zahar, 2002a, p. 225-227.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: **Escrevivência**: a escrita de nós - Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Org. Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes; ilustrações Goya Lopes. Rio de Janeiro : Mina Comunicação e Arte, v. 1, p. 26-46, 2020.

EVERETT, Wendy. Hidden Worlds and Unspoken Desires: Terence Davies and Autobiographical Discourse. In: **Intimacy in Cinema**: Critical Essays on English Language Films. McFarland & Company, 2014

FAVERO, S. **Psicologia Suja**. Salvador, Ed. Devires, 2022.

FERREIRA, M. S. Enunciações de si em estudos sobre as sexualidades: proposições metodológicas. In: FERREIRA, M. S.; MORAES, M. (Orgs.). **Políticas de Pesquisa em Psicologia Social**. Rio de Janeiro: Nova Aliança, 2016, v. 1, p. 93-117.

FERREIRA, M. S. Walter Benjamin e a questão das narratividades. **Mnemosine**, v. 7, n. 2, p. 121-133. 2011

FLINN, Caryl. Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music. Princeton: Princeton University Press, 1992.

FLÔRES, Virginia Osorio. Além dos limites do quadro: o som a partir do cinema moderno. (Tese de doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 2013.

FOUCAULT, M. **A Coragem da Verdade**. O Governo de Si e dos Outros II. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 2011.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**. Petrópolis: Vozes, 1975.

FRECCERO, Carla. **Queer/Early/Modern**. Duke University Press, 2006.

_____. 2007. "Queer Times". *South Atlantic Quarterly*, 106:3, Summer 2007.

FREEMAN, Elizabeth. Introduction. In *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 13:2-3, p. 159-176, 2007.

_____. **Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories**. Durham: Duke University Press, 2010.

FRITH, Simon. **Performing rites: evaluating popular music**. Oxford: Oxford University Press, 1996

GIL, Inês. A atmosfera como figura fílmica. ACTAS DO III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO – Volume I, 2005.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies, narrative film music**. Indiana: Indiana University Press, 1987.

HALBERSTAM, J. **In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives**. New York: New York University Press, 2005.

_____. **The Queer Art of Failure**. Durham: Duke University Press, 2011.

HANICH, Julian. **Mise en Esprit: One-Character Films and the Evocation of Sensory Imagination**. Paraglyph, Edimburgo, v. 43, n. 3, 2020.

_____. **Omission, Suggestion, Completion: Film and the Imagination of the Spectator**. Screening The Past: an international electronic journal of visual media and history, v. 43, n. 1, 2018. Disponível em: <<http://www.screeningthepast.com/issue-43-dossier-materialising-absence-in-film-and-media/omission-suggestion-completion-film-and-the-imagination-of-the-spectator/>>. Acesso em: 27 jan. 2021.

HIGGINSON, Kate. “Derek Jarman’s ‘Ghostly Eye’: Prophetic Bliss and Sacrificial Blindness in *Blue*.” In: *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 41, no. 1 (2008): 77–94. <http://www.jstor.org/stable/90011646>.

HUBBERT, Julie. “The compilation soundtrack from the 1960s to the present”. In: **The Oxford Handbook of film music** (org, David Neumeyer), pp. 291-318. New York: Oxford University Press, 2013.

KALINAK, Kathryn. **Film music: a very short introduction**. New York: Oxford University Press, 2010.

KASSABIAN, Anahid. **Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood Film Music**. New York: Routledge, 2001.

KEHL, Maria Rita. O irrepresentável existe?. In: Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre: psicanálise e literatura, ano VIII, n. 15, p. 66-74, nov. 1998.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of film: the redemption of physical reality**. New York: Oxford University Press, 1960.

LABBÉ, Paola Lagos. Documental y Experiencia Introspectiva: relaciones, correspondencias y tensiones para explorar el espacio de las prácticas cinematográficas autorrepresentacionales. In: **Devires**, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 226-251, jul/dez 2017.

LAMBERT, Leandra. Ficções Nas Fronteiras: Derivas Sonoras, Territórios em Fluxo e Poéticas do Desvio. **Anais de Textos Completos do 20º Encontro Nacional da ANPAP**. Rio de Janeiro, 2021.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Philippe Lejeune; organização: Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEE, Gavin S.K. (ed.). **Queer Ear**: Remaking Music Theory. Nova York: Oxford University Press, 2023.

LOURO, G. L. **Teoria queer**: uma política pós-identitária para a educação. *Revista Estudos Feministas*, v. 9, n. 2, p. 541–553, 2001.

MAN, Paul de. Autobiography as de-facement. In: *MLN, Comparative Literature*, v. 94, nº 05, 1979.

MARCONI, Dieison; RAMALHO, Fábio. Carta de uma criança queer para outra criança queer: percursos espetatoriais desviantes na infância. In: **REBEH** - Revista Brasileira de Estudos da Homocultura, UFMT, v. 03, n. 09, 2020, p. 154 - 168.

MARKS, Laura U. **The skin of the film**: intercultural cinema, embodiment, and the senses. Durham e Londres: Duke University Press, 2000.

MOLLAGHAN, Aimee. 'The Rest is Silence' : Psychogeography, Soundscape and Nostalgia in Pat Collins' Silence. In: **The New Soundtrack** , Edinburgh University Press and the Contributors: v.5:2, 2015, pp. 121-132

MUÑOZ, José Esteban. **Cruising Utopia**: The Then and There of Queer Futurity. New York: NYU Press, 2009.

MUNT, Sally R. **Queer Attachments**: The Cultural Politics of Shame. Nova York: Routledge, 2008.

OBICI, Giuliano. **Condição da escuta**: mídias e territórios sonoros. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. "Escrevivência" em Becos da memória, de Conceição Evaristo. *Revista Estudos Feministas*, v. 17, p. 621-623, 2009.

OPOLSKI, Débora. Introdução ao Desenho de Som. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

OTTE, Georg; VOLPE, Miriam. **Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin**. Fragmentos, Florianópolis, n. 18, p. 35-47, 2000.

QUINLIVAN, Davina. The place of breath in cinema. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012

PRECIADO, Paul B. Quem defende a criança queer? Trad. Fernanda Nogueira. 2013. Disponível em: <https://revistageni.org/10/quem-defende-a-crianca-queer/>. Acesso em: 02 ago. 2023.

PREFEITURA DE JUIZ DE FORA. *Philippe Vallois colhe imagens para um filme sobre sua estada no Brasil*. Prefeitura de Juiz de Fora, 2022. Disponível em:

<https://www.pjf.mg.gov.br/noticias/view.php?modo=link2&idnoticia2=76591>. Acesso em: 15 out. 2024.

POLIZEL, Alexandre. Narrar a si gay, infâncias e educações: violações quantificadas-naturalizadas. In: **REBEH** - Revista Brasileira de Estudos da Homocultura, UFMT, v. 03, n. 09, 2020, p. 341 - 354.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

RAMBERG, Lucinda. "Backward Futures and Past Forward: Queer Time, Sexual Politics, and Dalit Religiosity in South India." *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 22 no. 2, 2016, p. 223-248. Project MUSE muse.jhu.edu/article/613190.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se**. Feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

RIBEIRO, Igor. De criança viada a procurador de estado: a trajetória de vida de um corpo desobediente no Sistema de Justiça brasileiro. In: **REBEH** - Revista Brasileira de Estudos da Homocultura, UFMT, v. 03, n. 09, 2020, p. 248 - 267.

RUSSELL, Catherine. *Autoethnography: Journeys of the Self*. In: **Experimental Ethnography**, Durham: Duke University Press, 1999.

SAMUEL, Raphael. **Theatres of memory**. Londres: Verso, 1996.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras/Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARMET, Érica; BALTAR, Mariana. Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo. **Textura**, v. 18 n.38, set./dez.2016, p. 50-66.

SCHINE, Jennifer. Movement, Memory & the Senses in Soundscape Studies. *Canadian Acoustics*, v. 38, n. 3, p. 100-101, 1 Sep. 2010.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SEDGWICK, E. K. **Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity**. Durham: Duke University Press, 2002.

SHAFER, R. Murray. **A afinação do Mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

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

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SMALL, Zachary. **How Contemporary Artists Are Evolving the Queer Aesthetic.** *Artsy*, 15 de junho de 2017. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-contemporary-artists-evolving-queer-aesthetic>. Acesso em: 30 out. 2024.

SOBCHACK, Vivian. *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

_____. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, 2004.

SOUTO, Mariana. **Constelações filmicas**: reflexões sobre um método comparatista no cinema. Anteprojeto (Pós-doutorado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

SOUZA, Ramayana; BRANDÃO, Alessandra. Inventário de uma infância sapatão em um mundo de imagens. In: **REBEH** - Revista Brasileira de Estudos da Homocultura, UFMT, v. 03, n. 09, 2020, p. 121-137.

SPEED, John. *Is punk the new F word?*. *Advocate*, 2018. Disponível em: <https://www.advocate.com/commentary/2018/5/24/punk-new-f-word>. Acesso em: 18 out. 2024.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SUÁREZ, Juan A. The Sound of Queer Experimental Film. In: ROGERS, Holly; BARHAM, Jeremy. **The music and sound of experimental film**. New York, NY : Oxford University Press, 2017, p. 233-256.

TAKARA, Samilo. Narrativas de infâncias em desvios: disputas à educação para o pleno desenvolvimento da pessoa. In: **REBEH** - Revista Brasileira de Estudos da Homocultura, UFMT, v. 03, n. 09, 2020, p. 232 - 247.

TRUAX, Barry. Soundscape, Acoustic Communication and Environmental Sound Composition. *Contemporary Music Review*, v. 15:1-2, pp. 49-65, 2001.

VEIGA, Roberta Oliveira. Por uma política da rememoração: a potência histórica no cinema de experiência pessoal. *Contracampo*, Niterói, v.35, n. 03, dez. 2016/ mar. 2017.

VEIGA, Roberta; ITALIANO, Carla; FELDMAN, Ilana. Apresentação. In: **Devires**, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 11-15, jul/dez 2017.

VIEIRA JR, Erly. (2019). Breves considerações sobre a sensorialidade na experiência audiovisual: Sujeitos cinestésicos, visualidades hápticas e ressonâncias carnavais. 7. 16-24.

_____. Sensorialidades queer no cinema contemporâneo: precariedade e intimidade como formas de resistência. **Contemporanea | comunicação e cultura** - v.16 – n.01 – jan-abr 2018 – p. 168-182

VILA, Pablo. Narrative Identities and Popular Music: Linguistic Discourses and Social Practices. In: **Music and Youth Culture in Latin America**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

WILLIAMS, Tony. The Masochistic Fix: Gender Oppression in the Films of Terence Davies. In: **Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism**. Wallflower Press, 1993.

WRIGHT, Robb. Score vs. Song: Art, Commerce, And the H Factor in Film and Television Music. In: **Popular Music and Film**; editado por: Ian Inglis. London & New York: Wallflower Press, 2013.

ZERUBAVEL, Eviatar. **Hidden Rhythms: Schedules and Calendars in Social Life**. Chicago: University of Chicago Press, 1981.