

Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo

Érica Sarmet¹
Mariana Baltar²

Resumo

Este artigo busca apontar a existência de uma virada no cinema queer do final dos anos 1990 para os anos 2010, marcada pela substituição de uma pedagogia sociocultural por uma pedagogia dos desejos, a partir da análise de três filmes: *Gerontophilia* (2013, Canadá), de Bruce LaBruce; *Algo a romper (Nånting måste gå sönder)*, 2014, Suécia), de Ester Martin Bergsmark e *Carol* (2015, Reino Unido/EUA), de Todd Haynes.

Palavras-chave: Corporalidades; Cinema Queer; Pedagogias do Desejo.

Pedagogy of desire in contemporary queer cinema

Abstract

This article intends to single out what appears to be a turn in queer cinema of the late 1990s to the beginning of 2010s, where we notice a shift from what could be defined as a socio-cultural pedagogy towards what we want to call a pedagogy of desire. In order to point out such shift, we will analyze three films: *Gerontophilia* (2013, Canada), from Bruce LaBruce; *Something must break (Nånting måste gå sönder)*, 2014, Suécia), from Ester Martin Bergsmark and *Carol* (2015, UK/EUA), from Todd Haynes.

Keywords: Body; Queer cinema, Pedagogy of desire

No célebre ensaio publicado na revista britânica *Sight and Sound* (1992), no qual definiria as bases do que viria a se tornar o chamado *New Queer Cinema*, a crítica de cinema norte-americana B. Ruby Rich comenta como esses filmes seriam o marco de algo novo por romperem definitivamente

1 Pesquisadora em comunicação e cultura e roteirista. Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF), é bacharel em Estudos de Mídia pela mesma instituição. Integra desde 2009 o NEX – Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Visuais, grupo de pesquisa vinculado ao PPGCOM/UFF.

2 Doutora em Comunicação pela UFF (2007). É professora da graduação em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFF. Atua principalmente nos seguintes temas: cinema e audiovisual, ficção seriada, gêneros narrativos, melodrama, horror, pornografia e documentário. Bolsista de Produtividade em Pesquisa (PQ-2/Cnpq), coordena também o Nex Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais.

Textura	Canoas	v. 18 n.38	p. 50-66	set./dez. 2016
---------	--------	------------	----------	----------------

com “abordagens humanistas antigas” e com “filmes e fitas que acompanhavam *políticas da identidade*”. Ao cunhar o termo “novo cinema queer”, Rich propunha-se a capturar mais um momento do que um movimento cinematográfico, referindo-se a um grupo de filmes e cineastas gays e lésbicas que, no começo dos anos 1990, estavam produzindo um novo modo de fazer cinema e vídeo que era revigorante, ousado e inventivo, com estilísticas provocantes mesmo dentro de orçamentos baixíssimos.

Os filmes do new queer cinema debochavam dos estereótipos associados à homossexualidade e os esgarçavam ao máximo para produzir novas narrativas políticas que defendiam em sua própria forma filmica um modo precário, desviante e torto de se ser, estar e criar no mundo. Em meio a um pânico homofóbico generalizado decorrente da epidemia da AIDS, obras como *Poison* (1991), de Todd Haynes; *Paris is Burning* (1990), de Jennie Livingston; *Edward II* (1991), de Derek Jarman; *Garotos de Programa (My Own Private Idaho)*, 1991), de Gus Van Sant e os curtas experimentais de Sadie Benning aparecem como exemplos da linguagem desafiadora desses diretores e diretoras cujos filmes não só não temiam sua própria *queerness*, como a reivindicavam. Tratavam-se de obras “irreverentes, enérgicas, alternadamente minimalistas e excessivas”; acima de tudo, “*cheias de prazer.*” (RICH, 2015/1992, p. 20).

Além de um reconhecimento sem precedentes por parte da crítica especializada e dos festivais de cinema, o sucesso do cinema queer independente norte-americano foi alavancado também pelo efeito reverso das tentativas de censura e perseguição por parte de políticos conservadores³, que acabou gerando boas críticas e bilheterias e estimulando o surgimento de outras películas. A eles, seguiriam filmes como *Young Soul Rebels* (1991), *Swoon* (1992), *Go Fish – O Par Pefeito* (1994), *All over Me* (1997), *Lilies* (1996) e *The Watermelon Woman* (1996), para citar alguns.

No final dos anos 1990, os Estados Unidos teria centenas de festivais de cinema autointitulados LGBT ou queer, mas o aumento expressivo da produção não significou um aumento na distribuição. À exceção de alguns trabalhos, grande parte dessas obras ficou limitada a um circuito exibidor restrito. Para Rich, a queda viria rapidamente: com a explosão da produção, diminuiria também a qualidade, e logo diretores heterossexuais iriam atrás de

³ Aqui, referimo-nos às perseguições aos filmes *Tongues Untied* (1989), de Marlon Riggs e *Poison* (1991), de Todd Haynes.

fazer sua fama e abocanhar o mercado do “dólar queer.” As transgressões estéticas e sociais seriam deixadas de lado:

Políticas identitárias não combinam bem com os desejos do mercado, então os novos filmes deixaram a política de fora. Histórias de amor, histórias de saída do armário, e histórias de romances impossíveis proliferam docemente, todos executados em um estilo dramático normativo e profundamente conformador para audiências há muito privadas de qualquer coisa do tipo. (RICH, 2013, p. 132, tradução nossa).

Para alguns, incluindo a própria Ruby Rich, seria o “fim” do New Queer Cinema. De fato, o que veríamos nas décadas seguintes seria a predominância de narrativas estreladas por personagens LGBT cada vez mais comerciais e normativas, gourmetizadas, palatáveis ao gosto de um público acostumado aos ensinamentos de gênero, sexo e raça do cinema clássico hetero-narrativo. A predominância desse tipo de filme foi acompanhada da entrada de personagens LGBT na televisão, levando à uma redução expressiva do público nos cinemas. A partir dos anos 2000 veríamos a ascensão de séries queer-centradas como *Queer as Folk* (2000 - 2005) e *The L Word* (2004 - 2009) e a crescente entrada de personagens LGBT, sobretudo em produções voltadas para o público adolescente como *The OC* (2003 – 2007), *Skins* (2007 – 2013) e *Glee* (2009 – 2015).

Atualmente, é possível encontrarmos personagens lésbicas, gays, bissexuais e transgêneras em praticamente todas as narrativas televisivas. *House of Cards*, *Game of Thrones*, *The Walking Dead*, *The Fosters*, *Orphan Black*, *The 100*, *Pretty Little Liars*, *American Horror Story*, *Unbreakable Kimmy Schmidt*, *Once Upon a Time*, *Boy Meets Girl*, *Master of None*, *Orange Is The New Black*, *Transparent*, *Sense8* são apenas algumas das que possuem ao menos um personagem LGBT, ainda que para as lésbicas manter-se viva até o final da temporada permaneça sendo um desafio.

Se por um lado alguns poderiam argumentar, com certa razão, que estamos diante de uma reificação das identidades queer, tornadas commodities a partir do entendimento por parte de empresas produtoras, canais de televisão e VoD que o *pink money/queer dólar* pode ser muito lucrativo, por outro devemos atentar para uma demanda por políticas de representação que não buscam mais a inclusão a qualquer custo: queremos personagens LGBT na TV e no cinema, mas sem recorrerem a estereótipos de gênero e sexualidade e em

uma pluralidade de corpos e narrativas. É desse novo gesto político que veremos, a partir dos anos 2010, um renascimento de narrativas queer dedicadas aos prazeres, aos corpos e às sensibilidades.

Em “Femininos em tensão” (2015), texto publicado no catálogo da primeira edição da mostra New Queer Cinema, Mariana Baltar aborda a potência pedagógica da desconstrução da noção de feminilidade pelo cinema queer. Tomando o conceito de performatividade de gênero de Butler, Baltar entende o gênero no cinema como ethos e pathos visíveis nos corpos e gestos fílmicos. É nesse sentido que ela aproxima filmes como *O Par Perfeito* (Go Fish, 1994, Rose Troche) e *The Watermelon Woman* (1996, Cheryl Dunne), cuja figura feminina predominante é a da lésbica masculinizada/ sapatão, com as drag queens e mulheres trans do icônico *Paris is Burning* (1990, Jennie Levigston). A partir desses apontamentos, a autora prossegue sua argumentação refletindo sobre as mudanças e os novos desafios do cinema queer contemporâneo.

Aquilo que parecia estratégico, do ponto de vista da política de gêneros no contexto dos anos 1990, no cenário contemporâneo não precisa (ou ao menos não parece precisar) mais ser protagonista. No cinema queer contemporâneo, os desafios vão além da demarcação de uma visibilidade que perturba o feminino e o masculino em situações dramáticas em que essa perturbação é o ponto nodal da ação e do enredo. O desafio é expressar a multiplicidade de feminilidades e masculinidades e perturbar, em outra escala, os corpos visíveis na tela e os corpos dos espectadores. (op. cit, p. 42)

É nesse sentido que Baltar aponta a existência de uma virada no cinema queer dos anos 1990 para os anos 2010, marcada pela substituição de uma pedagogia sociocultural por uma pedagogia dos desejos. Neste artigo, iremos apresentar alguns filmes que caracterizam essa pedagogia queer contemporânea, direcionando nossa análise para três obras que são, a nosso ver, emblemáticas para entender esse momento: *Gerontophilia* (2013, Canadá), de Bruce LaBruce; *Algo a romper* (*Nånting måste gå sönder*, 2014, Suécia), de Ester Martin Bergsmark e *Carol* (2015, Reino Unido/EUA), de Todd Haynes.

PEDAGOGIAS DO CINEMA QUEER

É importante salientar que, quando falamos em pedagogias do cinema queer, não nos referimos às possibilidades pedagógicas do cinema em sala de aula. O uso do termo pedagogia, aqui, diz respeito a um ensinamento por partilhas e experiências através da forma filmica. Não são poucos os indivíduos que consomem filmes, livros e programas de televisão em busca de apreender um jeito de ser queer, de conjugar referências que os ajudem a moldar sua identidade. O cinema e a literatura muitas vezes são o primeiro contato que os jovens queers tem com sua história e seu futuro. Filmes podem fazer-nos temer um horizonte cinzento, ou dar-nos esperança quando tudo parece perdido; sobretudo, eles fazem-nos sentir pertencendo a algo, quando parecemos tão sem lugar. É nesse sentido do ensinamento sensível e partilhado que empregamos o termo pedagogia.

Em seus artigos, Mariana Baltar vem abordando o poder das narrativas audiovisuais em partilharem ensinamentos através do que ela denomina de “pedagogia das sensações”. Trata-se de uma pedagogia moralizante fundamental para a construção das consciências e subjetividades modernas e que se baseia no ensinamento do público, através da cultura midiática, de um modo de perceber, organizar e reagir ao mundo a partir da sensação. No cinema, a eficácia da pedagogia das sensações está mais explícita nos chamados “gêneros do corpo”, o melodrama, o horror e a pornografia. Segundo Baltar, uma parcela significativa do cinema queer apreendeu a potência pedagógica do filme narrativo, em especial através de um flerte com o cinema de gênero, e fez dela o centro do seu lugar de fala político.

Ainda em “Femininos em tensão”, a autora compara a moldura pedagógica das *mise-en-scènes* dos filmes queer do final da década de 1990 com a das obras pós-2010, argumentando que ambas manifestam-se de modos distintos na forma como irão materializar, no corpo das narrativas, as políticas de gênero e sexualidade de seu tempo. Em filmes como *But I'm a Cheerleader* (1999, EUA, Jamie Babbit) e *The Incredible Adventures of Two Girls In Love* (1995, EUA, Maria Maggenti), a potência pedagógica reside nas questões sociais e culturais das diferenças, que se apresentam como centro da representação na ação dramática. Em geral, tratam-se de filmes que giram em torno da descoberta da homossexualidade/lesbianidade, a saída do armário, o confronto com a família e a repressão da sociedade; são narrativas que buscam construir, dramaturgicamente, os conflitos culturais da experiência queer, e é a partir desses conflitos que as identidades queer são visíveis.

Já no cinema contemporâneo há um investimento maior em uma *pedagogia dos desejos*, que tem por objetivo engajar afetivamente o espectador no encontro entre os corpos, a partir da estimulação do prazer visual. São filmes mais frequentemente permeados, ao longo da narrativa, por cenas de atração sexual e encontros íntimos, cujo exemplo recente mais paradigmático é *Azul é a cor mais quente* (La vie d'Adèle, 2013, Abdellatif Kechiche). Não se trata de identificar uma estilística comum entre diretores de uma geração, mas sim de reconhecer nas decupagens interessadas no recorte dos corpos e das carícias partilhadas um gesto político de trabalhar as identidades queer a partir da *visibilidade*.

Se no final dos anos 90 e começo dos anos 2000 era muito importante *falar* sobre homossexualidade, de modo que o conflito interno do personagem era estruturado ou em função de um desejo proibido, ou do conflito externo posto pelas instituições (família, trabalho, religião), nos anos 2010 o que vemos é a predominância de uma construção dramática que privilegia o *mostrar*, não só da homossexualidade, mas também da transgeneridade e de uma série de outros espectros sexuais que, a partir do século XXI, começam a abrir brechas nos espaços antes exclusivos da homonormatividade.

No cinema queer contemporâneo marcado por essa pedagogia do desejo, as câmeras aproximam-se mais intensamente dos corpos e conduzem o olhar do espectador a passear por suas texturas, formas e gozos, muitas vezes dialogando com estratégias da pornografia para mobilizar afetivamente o corpo em frente à tela. No artigo “Cinema sex’s acts” (2014), Linda Williams comenta como esse diálogo não se dá mais necessariamente pelo uso do close-up em órgãos genitais ou atos sexuais, posto que a própria pornografia, com o advento da pornografia amadora, já não trabalha mais estritamente com códigos de fragmentação. Hoje há uma crescente popularidade de vídeos de categoria amadora feitos com câmera na mão e que possuem pouca ou nenhuma edição, por exemplo; ela utiliza esse argumento para questionar as críticas às cenas de sexo de *Azul é a cor mais de quente*, tidas por algumas feministas como muito explícitas, “irreais” e, portanto, pornográficas.

Para a autora, esse juízo de valor é justificado por um imaginário norte-americano dominante sobre o sexo que se divide em dois polos: um “sem arte”/ ignorante (*artless*), explicitamente pornográfico - *todo corpo*; e uma camuflagem mais artística, que evita qualquer exposição prolongada do “sexo mesmo” - não totalmente mente, mas certamente menos corpo (WILLIAMS, 2014, p. 16). Outro filme analisado por Williams no texto em

questão é *Um estranho no Lago* (L'Inconnu du lac, 2013, Alain Guiraudie), thriller erótico sobre um homem que se apaixona por um assassino em um lago onde banhistas reúnem-se para a prática de *cruising*. Não à toa, as duas obras citadas pela autora como exemplos de filmes de arte que empreendem um diálogo intertextual com esses dois polos (o que ela chama de *sexo relativamente explícito*) são exemplos desse cinema pós-*Brokeback Mountain*, pós-armário, o qual nós estamos nos debruçando. São filmes que fogem dos clichês da saída do armário e da punição do personagem por seu desejo “desviante”; neles, a sexualidade e o gênero já não são mais necessariamente a *causa* dos conflitos internos dos personagens, ainda que não deixem de estar atrelados a eles.

Ressaltamos que apontar essa mudança no enquadramento do sexo nas narrativas queer não significa dizer que nos filmes dos anos 1990 não existiam cenas de sexo ou carícias, mas sim que, em geral, elas eram preparadas por uma moldura narrativa que as enquadrava nos conflitos vinculados aos dilemas com a identidade sexual/de gênero, o armário e os preconceitos. Como exemplo, Baltar cita obras lésbicas desse período nas quais as cenas do encontro sexual do par amoroso aparecem mais para o final do filme, ressaltando como a coreografia dos corpos e da câmera costuma investir mais no encontro das bocas como signo do coroamento romântico amoroso do que nas carícias e na sexualização (op cit, p. 45).

É certo que os avanços na conquista dos direitos civis LGBT foram importantes para a modelação dessa virada entre pedagogias. Com isso, não queremos dizer que o desejo ganha uma importância maior uma vez que as demandas políticas foram preenchidas, pois é evidente que não vivemos em um mundo ilusório onde as minorias sexuais gozam de plenos direitos; a existência queer segue resistindo às suas precariedades, sobretudo aquelas atravessadas por outros signos minoritários. O que parece é que estamos diante de uma nova temporalidade queer, que explode de vez a cronologia cinematográfica que encadeia descoberta da sexualidade, negação, saída do armário, rejeição, encontro do amor e aceitação⁴.

⁴ É claro que não queremos dizer que todos os filmes feitos após 2010 fogem desse tempo queer, nem que ele mesmo seja uma regra, posto que o próprio New Queer Cinema tinha por objetivo escapar dessa linha temporal. Filmes como *Pariah* (2011, EUA, Dees Rees) e *Lawrence Anyways* (2012, Canadá, Xavier Dolan) são bons exemplos de uma cinematografia queer recente que faz adesão a ela, costurando a narrativa a partir da descoberta da sexualidade/identidade de gênero e a saída do armário.

Segundo Jack Halberstam (2005), o tempo queer emerge mais espetacularmente no final do século XX, medido pela severa redução nos horizontes de possibilidades das comunidades gays pela epidemia da AIDS. Apesar de marcada pela aniquilação, a temporalidade queer também é sobre o potencial de se viver fora do tempo prescrito pela heterocisnormatividade burguesa, cujos marcos paradigmáticos da experiência de vida são o nascimento, o casamento, a reprodução e a morte. A partir desses filmes, podemos falar em uma temporalidade queer do presente que, através do corpo, converge com sua própria história no tempo-espaço do cinema: a História queer propriamente dita; a história do espectador queer; o tempo corrido do filme; o tempo e o espaço em que se passa a narrativa (na Nova Iorque dos anos 50; na Suécia contemporânea) e o tempo e o espaço em que se assiste a ela.

Buscamos tentar compreender esse movimento de valorizar o sexo e o encontro dos corpos nos termos do que Elizabeth Freeman denomina de *erotohistoriografia*, uma crono-política que diz respeito às “práticas queer de prazer, especificamente os prazeres corporais que viajam sob o signo do sexo queer, serem pensadas como práticas temporais, portais para o pensamento histórico” (FREEMAN, 2005, p. 59). Para Freeman, queers sobrevivem através da capacidade de inventar ou aproveitar as relações prazerosas entre os corpos, e assim o fazem através/ao longo do tempo (“*across time*”); segundo ela, as formas históricas específicas de prazer precisam ser recuperadas no nosso presente, mesmo que tenham sido perdidas, reprimidas, rejeitadas ou adequadas à norma precisamente porque, uma vez, elas já pertenceram ao imaginário LGBT transnacional como parte do que significava ter uma vida⁵. É nessa chave que gostaríamos de nos voltar para o filme *Carol*.

UM TOQUE QUEER ATRAVÉS DO TEMPO

Carol (2015), dirigido por Todd Haynes e roteirizado por Phyllis Nagy é uma adaptação do livro *The price of salt*, publicado em 1952 pela escritora Patricia Highsmith. Passado em Nova Iorque na década de 50, o filme nos

⁵ No original, Freeman refere-se a um imaginário gay e lésbico nacional, mas acreditamos que “LGBT” e “transnacional” sejam termos mais apropriados para a nossa reflexão. “(...) historically specific forms of pleasure—whether they have been lost, repressed, disavowed, or subsumed into institutional forms of supposedly benign supervision like marriage—in our present, precisely because they once counted in the lesbian and gay imaginary, if not the national one, as part of what it meant to have a life” (FREEMAN, 2005, p. 66).

carrega pelo arrebatamento e envolvimento da jovem Therese (Rooney Mara) com Carol (Cate Blanchett), uma mulher mais velha que está se divorciando do marido, Harge, com quem tem uma filha pequena. A história de *Carol* (seu percurso até a forma fílmica, e sua narrativa propriamente dita) relaciona-se com a erotohistoriografia de Freeman e do que Carolyn Dishaw (2001) chama de um *toque queer através do tempo* (“queer touch across time”). Há uma conexão afetiva entre espectador, texto, passado e presente que é corpórea e fundamentalmente erótica.

Trata-se de uma história publicada em 1952 por uma escritora lésbica, cujo roteiro adaptado levou vinte anos para ser concluído, também por uma roteirista lésbica. Quando foi impresso pela primeira vez, *The price of salt* era uma narrativa contemporânea à sua época, e ao mesmo tempo muito à frente. Com o filme dirigido por Todd Haynes, reconhecido diretor do New Queer Cinema, estamos diante de uma historiografia queer que cruza temporalidades e engaja o espectador em uma reciprocidade tátil à medida que os corpos de Therese e Carol também se tocam. Em *Carol*, o principal conflito é de origem externa: Harge, ex-marido da personagem título, entra na justiça pela guarda permanente da filha baseado em uma cláusula de moralidade. Seu antagonismo é tão marcado que ele coloca um detetive para seguir as duas e gravar o áudio do momento em que elas fazem sexo, apresentando a fita à justiça como prova da “imoralidade” da ex-esposa.

Mesmo passado nos anos 1950, o conflito interno de Carol não é ter se apaixonado por uma mulher, mas sim ter que decidir entre seu amor ou sua filha; Therese também não sofre em função de seu desejo por Carol, pelo contrário: é ela quem toma a iniciativa do primeiro contato, e quem não hesita em aceitar seus convites, seja para um almoço, uma visita de domingo ou uma viagem de carro que a faz abandonar seu namorado. Apesar de autodeclarar-se uma pessoa indecisa e que não sabe o que quer, Therese em nenhum momento hesita em atender o chamado de Carol. É ela quem sugere que as duas fiquem juntas no mesmo quarto, e após o primeiro beijo, faz o convite para irem deitar-se à cama. Em sua inegável influência da estética melodramática, Haynes constrói uma atmosfera fílmica que possibilita ao espectador engajar-se afetivamente com a paixão e o tesão de Therese. O olhar da câmera é o olhar fascinado e desejante de Therese e nós, espectadores, nos sentimos tão inebriados por Carol quanto ela. Segundo Freeman, a erotohistoriografia

admite que o contato com materiais históricos pode ser precipitado por disposições corporais particulares, e que essas

conexões podem induzir respostas corporais, até mesmo prazerosas, que são elas mesmas uma forma de compreender. Ela [a erotohistoriografia] vê o corpo como um método, e consciência histórica como algo intimamente envolvido com sensações corporais. (FREEMAN, 2010, p. 96, tradução nossa).

No filme, acompanhamos principalmente a temporalidade do corpo de Therese, e seu movimento de busca e ânsia pelo corpo de Carol. Desde a sequência em que as duas trocam olhares pela primeira vez, a câmera fixa o olhar em Carol e, mesmo quando é chicoteada para longe, ela volta ansiosamente a buscar pela mulher de cabelos louros e casaco de pele. Nas cenas do carro, temos uma ambiência de desejo que é construída a partir da conjugação dos closes em partes do corpo de Carol na estrada em movimento, seus olhos, mãos e boca; a dimensão tátil dos vidros que, abafados pelo aquecedor, suam e escorrem; o jogo de luz quando o veículo passa por árvores ou túneis, fazendo com que o rosto de Carol cintile em meio a luzes claras e escuras; a montagem rarefeita, marcada por fusões que frisam os momentos de contemplação de uma pela a outra, tudo isso costurado por uma trilha sonora composta de pianos e clarinetes que transmite o anseio e a paixão das personagens em um crescendo sensível à medida que o filme aproxima-se de seu clímax. Através da imagem e do som, Haynes consegue expressar sentimentos e sensações inexpressáveis publicamente para as duas mulheres naquela época, e assim o faz através do corpo (das personagens, da câmera, do espectador).

O *toque* é um elemento catalisador em praticamente toda a historiografia do cinema queer, posto que é uma imagem partilhada por todos os indivíduos que já viveram a experiência de burlar as armadilhas da vigilância dos corpos e desejos dissidentes. O carinho furtivo na sala de aula; as mãos que roçam uma na outra no cinema; os corpos que se esbarram em uma festa.

Em *Carol*, o toque exerce uma função política e afetiva a tal ponto que chega a possuir sua própria curva dramática, marcada pelas cenas em que Carol toca Therese nos ombros. Essa imagem aparece pelo menos quatro vezes: na sequência inicial, que é repetida, de outro ângulo, nos últimos minutos do filme; quando Therese vai a casa de Carol; e no início da sequência em que as personagens transam pela primeira vez, culminando no clímax dramático da narrativa do toque.

Sequências táteis também acompanham o desenrolar da narrativa de *Gerontophilia* e crescem com ela. O primeiro toque ocorre logo no início do filme, quando Lake tem uma ereção ao salvar um senhor de um afogamento; o segundo, na primeira vez em que dá um banho de esponja em Melvyn; e o terceiro, quando os dois tem sua última noite juntos.

Já em *Algo a romper* o toque aparece ao longo de toda a narrativa, mas de modos marcadamente distintos: nas incursões sexuais solitárias de Sebastian/Ellie, sinaladas por uma cinemática das atrações; no encontro com o corpo de Andreas; e nas sequências em que Ellie busca conhecer e entender o próprio corpo em transformação, tocando-o, deitando-se no chão frio e na banheira molhada.

O diretor canadense Bruce LaBruce é o cineasta queer por excelência. Sua carreira começou no final dos anos 80 e começo dos anos 90, com filmes *homocore* de baixo orçamento que dialogavam explicitamente com o universo pornográfico, como *No Skins off my ass* (1991), *Super 8 ½* (1994) e *Hustler White* (1996). *Gerontophilia* (2013), seu longa-metragem mais recente, é o primeiro filme em várias décadas no qual o cineasta não utiliza cenas explícitas, mas isso não significa que o diretor tenha saído da dimensão do sexo ou parado de questionar tabus. O filme aborda o desejo pela velhice e na velhice. O protagonista Lake (Pier-Gabriel Lajoie) é um jovem sem grandes perspectivas que acaba conseguindo um trabalho em um asilo. Lá, ele é confrontado cotidianamente com sua atração por corpos masculinos idosos. Seu desejo é tão grande que chega a ser uma fixação – uma “filia”, como o título sugere, ou “fetiche”, como o próprio protagonista se refere. Ao invés de simples encontros sexuais furtivos, ou o drama interno de um rapaz que não compreende o seu desejo não-normativo, o que acompanhamos é o desenrolar da paixão entre Lake e Melvyn Peabody (Walter Borden), um homem negro de 82 anos, abandonado pela família na casa de repouso.

Em *Gerontophilia* o conflito interno de Lake não é sua orientação sexual, mas sim seu desejo forma da norma. Obcecado por homens idosos, ele flerta com um guarda de trânsito já de mais idade, desenha corpos de pessoas velhas em seu caderno e tem um pôster de Gandhi na parede. Assim como Therese, quando tem a oportunidade, ele também não hesita em entrega-se ao desejo, e para realiza-lo plenamente abre mão até mesmo da namorada, sua melhor amiga. Uma vez que fica claro para o protagonista o seu interesse por Melvyn, os conflitos são outros, de origem externa: a não-aceitação da mãe; as

drogas que a casa de repouso dão para Melvyn, mantendo-o dopado; e a saúde debilitada do octogenário.

Conforme já antecipamos, ao comentar três cenas dos filmes analisados neste artigo, a hipervalorização do toque é central para a pedagogia dos desejos. São momentos em que há uma corporalização do desejo na tela a partir do uso concomitante de recursos como câmera lenta, trilha sonora, hiperdimensionamento do som da respiração e close-ups.

Em *Gerontophilia*, já na sequência que abre o filme, percebemos tal procedimento. Nela, o jovem precisa fazer uma respiração boca-a-boca em um senhor que se afoga e é surpreendido por uma ereção. Não “vemos” a ereção: com planos médios e mais abertos, entendemos a situação por seu olhar aflito, as mãos sobre seus shorts e a risada de duas meninas que o observam. O banho de esponja é decupado de modo a sugerir uma situação orgásmica: closes no rosto de Lake, olhos fechados, respiração ofegante, câmera lenta, relacionando-se diretamente com a sequência de sexo que selará a relação dos dois e antecipará a crise e o clímax da narrativa.

Lake é fascinado pelo corpo idoso, rugoso e flácido, a ponto de desenhar o corpo nu de Melvyn em seu caderno e masturbar-se enquanto ele dorme. É como se, ao fazê-lo, Lake estudasse apaixonadamente cada dobra desse corpo que o chama. Essa curiosidade, o desejo de saber/ter o corpo sexual está presente também em *Algo a romper* (2014), filme dirigido pela diretora transexual não-binária Ester Martin Bergsmark, uma das integrantes do projeto sueco de pornografia feminista *Dirty Diaries* (2009) e diretora do documentário *She Male Snails* (2012).

Em *Algo a romper* a protagonista Ellie (Saga Becker), inicialmente chamada Sebastian, é uma mulher trans em transição. Ela vai afirmando cada vez mais sua identidade de gênero feminina à medida que seu relacionamento com Andreas (Iggy Malmberg) torna-se mais conturbado e caminhando para um fim. Os dois se conhecem quando Ellie ainda usa o nome Sebastian e sua aparência é de uma pessoa mais andrógina, não-binária. À medida que o relacionamento intensifica-se e a feminização de Ellie também, Andreas, homem cisgênero e heterossexual, entra em crise.

A transgeneridade é a questão principal, mas diferente de filmes como *Lawrence Anyways* ou *Transamerica* (2005), o foco não é a saída do armário para a sociedade, a aceitação familiar ou o drama da cirurgia de redesignação sexual. O conflito de Ellie é aprender a se conectar com uma nova identidade e

consequentemente uma nova vida a partir de uma mudança na forma de compreender o seu próprio corpo. A narração em voz over permite a nós acessarmos os pensamentos de Ellie, mas é a imagem e a trilha indiepop que nos imergem nas suas sensações.

Conforme o casal protagonista afasta-se emocional e sexualmente, Ellie ganha consciência de seu corpo. No livro *Body work: objects of desire in modern narrative* (1993) Peter Brooks argumenta que o desejo do corpo na narrativa é sempre um desejo sexual, mas ao mesmo tempo também um desejo de saber, um desejo de conhecimento. As histórias que contamos sobre o corpo no esforço de apreendê-lo e tê-lo fazem do corpo o lugar onde essas histórias são inscritas, mas também tornam-no o principal agente na trama e no significado da narrativa. Essa reflexão é interessante para compreendermos a o desejo do corpo em *Algo a romper*, que é a um só tempo um desejo sexual, mas também um desejo de conhecimento.

A sequência em que os dois tem seu primeiro encontro entre corpos é emblemática nesse sentido. Andreas despe o corpo de Sebastian/Ellie e seus olhos percorrem-no com curiosidade e fascínio. Ele investiga esse corpo até então desconhecido: toca seus pés, passa os dedos sobre sua tatuagem, pede delicadamente para tirar os shorts que revelam o pênis flácido de Sebastian/Ellie. Ellie faz o mesmo e admira o corpo de Andreas sob a luz do sol que entra pela janela do quarto, para em seguida penetrá-lo com os dedos de uma mão e masturba-lo com a outra. A câmera na mão, utilizada ao longo de quase todo o filme, aproxima-se da pele de Ellie, como se também a penetrasse. Não vemos o *money shot*, mas temos um vislumbre do gozo sobre o peito de Andreas, em um claro diálogo com o engajamento afetivo da pornografia.

Tendo sido uma das diretoras do curta *Fruitcake*, do projeto Dirty Diaries, não é surpresa que Bergsmark faça essa aproximação com o gênero. Quebrando com a narrativa realista construída pela predominância da luz natural e a câmera na mão, há dois inserts de *tableaux*⁶, anunciados pelo corte seco e a câmera lenta, que pictorializam os momentos de gozo e liberdade de Ellie, não por acaso, em encontros com outros corpos que não o de Andreas. O último deles, um encontro sexual em um darkroom com dois homens tatuados desconhecidos faz referência à plasticidade do chiaroscuro em uma cena de

⁶ *Tableau vivant*, do francês, "pintura viva". É a construção de cenas cinematográficas como se fossem pinturas.

golden shower própria do repertório BDSM (BALTAR, 2016, p. 15). “*Na escuridão, entre as sombras, é onde eu sou livre*”, diz a personagem.

Para Baltar esses momentos de *Algo a romper*, que ela compreende no sentido de um cinema de atrações⁷, complexificam o prazer de Ellie e a retiram do lugar de vítima da relação com Andreas e das pressões por definições de gênero do próprio mundo, visto que ele, enquanto personagem, encarna tais pressões. A interrupção abrupta da narrativa realista por meio desses planos pictóricos promove um rompimento na temporalidade do filme para, assim, expandir as possibilidades do corpo de Sebastian no processo de tornar-se Ellie. Para ser feliz consigo mesma, ela precisa que algo se rompa, e ao perder-se na obsessão do seu amor por Andreas, Sebastian finalmente encontra Ellie.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao focarmos nossas análises em três importantes filmes vinculados ao cinema queer e produzidos na segunda década do século XXI, estamos querendo apontar o que nos parece ser uma mudança no interior do queer cinema. Tal mudança indica uma tendência desse cinema em se estruturar colocando uma construção de cena que faz um convite corporal ao engajamento afetivo, propondo o que aqui estamos nomeando como "pedagogia dos desejos".

Há, portanto, uma passagem entre uma certa forma de tratar o escopo do cinema queer (nas lógicas do falar sobre seus temas e questões) para uma forma de construção de cena que investe nesse gesto de centrar nas atrações dos corpos, seus desejos de modo a celebrar seus prazeres e desvios. Tal passagem não aparece à toa, mas é fruto de um contexto maior de mudanças no próprio jogo político das visibilidades dos sujeitos queer, que permite passar do regime do *falar sobre* para o regime do *mostrar*.

É nesse sentido que é importante relembrar a ideia de *queer* como elogio à dissidência e ao desvio da norma. Como sujeitos e modos de vida que instauram uma outra ordem de experiência. Que não habitam o tempo e o espaço considerados normais e "naturais", não se instalam nas categorias binárias e normativas. Nos parece que a pedagogia dos desejos, operada por

⁷ Conceito formulado por Tom Gunning (1986) que diz respeito ao poder do primeiro cinema de arrebatador o espectador a partir da visualidade.

esse cinema queer contemporâneo centrado numa forma específica de colocar em cena os corpos dos seus personagens em relação ao corpo da câmera, consegue recuperar o fator *queer*; lembrando, como sugere Jack Halberstam (2005), que subjetividades *queer* sugerem uma vivência do tempo que não necessariamente se estrutura a partir das marcas sócio culturais usuais (consideradas normais) e que tem a ver com "nascimento, casamento, reprodução e morte" (ou seja, ordens heteronormativas de construção de família, determinação do tempo social do trabalho, etc...).

Percebe-se como alguns filmes investem na pedagogia dos desejos e, ao fazê-lo, produzem um compartilhamento de sensações, um convite ao corpo que reinstaura a sensibilidade queer. Tal convite afeta o espectador e convoca um outro modo de sentir que recupera o prazer e o poder dos desvios à norma cultural e historicamente estabelecida.

Nesse sentido, é sintomático os planos finais dos três filmes analisados de modo mais detido nesse artigo: *Algo a romper*, *Gerontophilia* e *Carol*. Nos três filmes, o plano final é um close no rosto das personagens, que encaram a câmera e abrem-se em um sorriso, vislumbrando os novos horizontes que se anunciam. Quem os personagens encaram, senão o espectador que partilha de seus desejos e sensações?



Algo a romper (2014), de Ester Martin Bergsmark



Carol (2015), de Todd Haynes



Gerontophilia (2013), de Bruce LaBruce

Se por meio do cinema podemos tocar a história queer através do tempo, os planos finais remetem-nos também a uma ideia de um olhar (*gaze*) queer. Esses filmes ensinam-nos que é possível quebrar com o regime do olhar do cinema narrativo que, ao longo dos séculos, vem reiterando instâncias de cognoscibilidade de uma cultura heterossexual dominante a qual não pertencemos. Como se pudesse abrir uma fenda temporal e corporal na história, o olhar queer toca nossas entranhas e nos conecta com sensações do passado e de um futuro que ainda não conhecemos, mas já parece melhor.

REFERÊNCIAS

BALTAR, M. “Femininos em tensão: da pedagogia sociocultural a uma pedagogia dos desejos”. In: MURARI, L.; NAGIME, M. (Org.). *New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política*. Rio de Janeiro: 2015 (catálogo online).

_____. Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão. *Revista Significação*, v. 39, n. 38, p. 124–146, 2012.

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

BROOKS, Peter. *Body work: Objects of desire in modern narrative*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1993.

DINSHAW, Carolyn. Got Medieval? *Journal of the History of Sexuality*, v. 10, n. 2, p. 202–212, 2001.

FREEMAN, Elizabeth. *Time Binds - Queer temporalities, Queer Histories*. Durham and London: Duke University Press, 2010.

_____. Time Binds, or, Erotohistoriography. *Social Text*, v. 23, n. 3-4, p. 57–68, 2005.

HALBERSTAM, Judith/Jack. *In a Queer Time and Place: transgender bodies, subcultural lives*. New York and London: New York University Press, 2005.

RICH, B. Ruby. *New Queer Cinema: the director’s cut*. Durham and London: Duke University Press, 2013.

_____. New Queer Cinema: versão da diretora. In: MURARI, L.; NAGIME, M. (Org). *New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política*. Rio de Janeiro, 2015 (catálogo online).

WILLIAMS, Linda. Cinema’s sex acts. *Film Quarterly*, v. 67, n. 4, p. 9–25, 2014.

Recebido em 30/07/2016
Aprovado em 04/11/2016