DOI 10.11606/issn.2316-7114.sig.2019.144666

Onde andará a bicha melancólica?

Whatever happened to the melancholic queer?

Ricardo Duarte Filho[1]

[1] Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutorando em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e em *Spanish and Portuguese Languages and Literatures* pela *New York University*. Pesquisa financiada com recursos do CNPq. E-mail: ricardo.duarte@nyu.edu

Resumo: o presente artigo pretende discutir como a presença de uma melancolia *queer* pode gerar novas possibilidades criadoras. Para tal, pretendo discorrer brevemente sobre as ideias de melancolia como falta e fantasmagoria e então as contrapor à ideia da melancolia como produção e estetização, especialmente como suscitadas pelo filme brasileiro *Doce Amianto* (2013), de Guto Parente e Uirá dos Reis. O artigo argumenta que a bicha melancólica, por recusar o seu presente através de sua estetização melancólica, possibilita a criação de novas formas de vida para o sujeito *queer* e como essa visão possibilitaria instigantes escolhas estéticas dentro do campo cinematográfico.
Palavras-chaves: artifício; cinema brasileiro contemporâneo; cinema *queer*; melancolia.

Abstract: This essay aims at discussing how the presence of a queer melancholy can bring new creational possibilities. To achieve this, I intend to briefly discuss the ideas of the melancholy as lack and phantasmagoria, to then counter them with the idea of production and aestheticization, especially as brought by the Brazilian film *Doce Amianto* (2013), realized by Guto Parente and Uirá dos Reis. The essay argues that the melancholic queer refuses the present they live in, enabling the creation of new ways of life for the queer subject by the means of a *melancholic aestheticization*. Finally, I also intend to discuss how this could bring new and enriching aesthetic choices for queer films.
Keywords: artifice; Brazilian contemporary cinema; melancholia; queer cinema.

O que você pode falar de um vencedor? Nada! Mas os fracassados – aquela pequena subespécie de homossexual, a bicha condenada, que coloca o carro em marcha e dirige direto para o precipício! Isso me fascina.
Dancer from the dance, Andrew Holleran

Introdução

Onde andará a bicha melancólica? Estaria soterrada por uma profusão de discursos que exigem representações gays positivas dentro de uma lógica homonormativa[2]? No presente artigo pretendo discutir como o emprego dessa figura, tão recorrente e pouco bem-quista na cultura gay, pode suscitar novas possibilidades criativas. Mais especificamente, almejo discutir sobre essa melancolia *queer* através de um enfoque que afasta a ideia de uma pura estagnação, mas que possa ser lida como uma negação que exige criação, especialmente através das discussões suscitadas pelo filme brasileiro *Doce Amianto* (2013), de Guto Parente e Uirá dos Reis. O *queer* melancólico seria aquele que recusaria a realidade do mundo que vive, o que pode demandar ações de criação para gerar uma outra realidade para si. Para tal, trarei uma discussão sobre algumas das principais ideias da melancolia como desenvolvidas por Freud e Agamben e então tentarei debater a possibilidade de sua discussão sob o signo da criação. Não em detrimento da sua leitura como falta ou a tristeza pela perda de um objeto, mas sim a partir dessa própria falta. Discutir como essa falta pode ocasionar criação através de uma estetização.

Detenho-me, portanto, na discussão de *Doce Amianto*, na qual a melancolia da sua protagonista, Amianto, é a força motriz tanto da narrativa quanto da estética fílmica. Após ser violentamente recusada pelo homem que ama logo na primeira cena, ela entra em um estado melancólico e letárgico, sendo visitada pelo fantasma de sua amiga, Blanche, que tenta lhe mostrar a possibilidade de novas relações e de uma nova forma de vida. O que Amianto traria de instigante é o fato de ela não tentar se desassociar totalmente dos sentimentos negativos que a marginalizam. Ela não parte em busca de momentos totalmente livres desses afetos negativos, mas é a partir e com eles que ela cria suas ilusões, empregando a estetização melancólica dentro da própria estética fílmica.

[2] Aqui emprego o termo "homonormativo" como cunhado pela autora Lisa Duggan em seu livro *The twilight of equality*: "uma política que não contesta os pressupostos e instituições heteronormativas, mas os mantêm e sustentam, enquanto promete a possibilidade de uma cultura gay privada e despolitizada, ancorada na domesticidade e consumo" (Duggan, 2003, p. 50).

Encantadora melancolia

Creio que o debate sobre a melancolia se faz hoje importante por entrar em colisão com certas reinvindicações da militância LGBT de demandar personagens *queers* "empoderados" dentro de narrativas edificantes[3]. Seriam, assim, personagens esclarecidas, com visões políticas progressistas, que rompam os estereótipos vistos como negativos: muito afeminado, melancólico, usuário de drogas, promíscuo. Mesmo que a demanda por esses personagens invista em uma necessária busca de representações que rompam com os binarismos de gênero e de sexualidade, julgo que essa busca corre o risco de cair em uma limitação, ao negar uma vasta gama de outras possibilidades narrativas e estéticas. Além de negar ou relativizar obras que não apresentem personagens *queers* exemplares[4], essa reafirmação da busca do sucesso parece sinalizar para uma aproximação com o que Sarah Ahmed (2010) chama o "dever de ser feliz" [*the happiness duty*], o qual buscaria a supressão dos afetos negativos cultivados por personagens como Amianto. Será que discutir a melancolia, especialmente dentro de uma leitura *queer*, não nos permitiria pensar na possibilidade de formas de vida que escapassem a essa demanda de felicidade constante e da domesticidade homonormativa discutida por Duggan?

Essa busca por narrativas que representem personagens gays bem resolvidos e com lugares estabelecidos na sociedade ganha força nos Estados Unidos após os protestos de *Stonewall*, em 1969. A partir de então, essas demandas entram nas discussões de um recém-inaugurado movimento de orgulho gay, cuja principal política era a de assumir-se e viver orgulhosamente com sua orientação sexual dentro da sociedade, onde poderia trabalhar e produzir. Um verdadeiro cidadão exemplar. "Embora a revolta de *Stonewall* tenha sido iniciada por drag queens, [o movimento da] 'liberação gay', ao menos nas suas manifestações tardias, encorajava lésbicas e gays a agirem de uma forma nova, positiva e com papéis de sexo e gênero

[3] Para uma discussão mais pormenorizada dessas demandas, especialmente dentro do contexto brasileiro, ver a tese de Luiz Francisco Buarque Lacerda: *Cinema gay brasileiro: políticas de representação e além* (2015). Destaco as falas do cineasta Luiz Carlos Lacerda (2015, p. 141): "O filme *Amores possíveis*, da Sandra Werneck, pela primeira vez fala de um casal homossexual masculino [...] não é uma caricatura, é um casal de classe média e tal, e eu me sinto muito bem representado nesse filme", bem como a fala do político e ativista LGBT Jean Wyllys: "Então se o cinema só mostra o gay de uma maneira caricata [...] que é o da bicha afetada, engraçada, que serve pra rir, ou o da bicha deprimida, promíscua, que vive envolvida em sexo anônimo, não ama, que é conflitada com sua sexualidade, é óbvio que uma população que consome esse cinema, vai ter essa mentalidade, essa ideia acerca da homossexualidade" (LACERDA, 2015, p. 140).

[4] Aqui poderíamos pensar, por exemplo, na conclusão do importante livro de Antônio Moreno, *A personagem homossexual no cinema brasileiro* (2001).

não-desviantes" (HALPERIN, 2012, p. 47)[5]. Um segmento do ativismo pós-*Stonewall* pregaria, portanto, o assimilacionismo, apontando para a normalização como forma de integrar-se na sociedade e conseguir direitos perante o Estado. Mesmo ao pensarmos em outra parcela desse ativismo, como a da liberação sexual, ela também constantemente busca criticar a ligação do homossexual com os afetos negativos ou ainda a recorrência da sua figura trágica. Foi então que cresceu uma grande recusa à cultura gay de uma época anterior à estratégia da "saída do armário". Daniel Harris, em seu artigo *The death of camp* (1996), afirma que a "opressão e o *camp* são inextricavelmente ligados, e o evanescer de um necessita da morte do outro" (HARRIS, 1996, p. 191). Assim, o *camp*, os musicais, o culto às divas, o apreço à ópera e à decoração, começaram a ser vistos como relíquias inquietantes de um passado recente onde os gays não poderiam se assumir sem sofrerem fortes retaliações sociais e precisariam se apropriar da cultura heterossexual (HALPERIN, 2012).

Embora na história brasileira não tenhamos um evento centralizador como as revoltas de *Stonewall*, as discussões sobre questões sexuais e de gênero eram constantes no país, ampliando sua divulgação nos anos finais da ditadura com o arrefecimento da censura vista nos anos anteriores.[6] Importante marco dessa abertura é o surgimento do jornal gay *O lampião da esquina* (1978-1981), onde podemos ver, ao menos em seus números iniciais, preocupações que aproximam-se às suscitadas pelo movimento de liberação gay norte-americano[7]. Embora ao longo de seu período de publicação tenham ocorrido diversas mudanças em suas escolhas editorias, no primeiro número do periódico, em matéria escrita pelo corpo editorial para expor as razões para a criação do jornal e algumas de suas propostas, há a predominância de um discurso crítico ao "gueto". No texto, afirma-se que "é preciso dizer não ao gueto [...] O que nos interessa é destruir a imagem padrão que se faz do homossexual, segundo a qual ele é um ser que vive nas sombras, que prefere a noite, que encara sua preferência sexual como uma espécie de maldição" (LAMPIÃO DA ESQUINA, p. 2).

Assim, vê-se que algumas das novas ideias e representações discutidas pelos movimentos gays norte-americano e brasileiro buscavam uma ruptura nas ideias e representações até então ligadas à homossexualidade. Embora acredite

[5] Todas as traduções de literatura estrangeira aqui citadas foram realizadas pelo autor.

[6] Para uma maior discussão sobre a história ativista LGBT brasileira, ver: FACCHINI, 2005; GREEN, 1999; e TREVISAN, 2000.

[7] Por tratar-se de um número grande de integrantes, seria de se esperar que houvesse uma pluralidade de opiniões divergentes dentro do mesmo veículo. O jornal também empregava várias estratégias discursivas que se distanciavam da ideia do assimilacionismo norte-americano, como o *camp* e o deboche.

que esses questionamentos sejam extremamente importantes, especialmente por terem alcançado êxito em várias demandas políticas e sociais às quais agora temos acesso – e que me asseguram a possibilidade de escrever esse artigo –, eles também podem trazer algumas consequências posteriores, como a criação de um corpo homossexual bem delimitado: branco, monogâmico, saudável, masculino e profissionalmente bem-sucedido. Como colocado por Halperin (2012) e Lopes (2002), a figura do jovem gay viril, sexualmente ativo, assumido e orgulhoso de sua orientação sexual substituiu a da bicha afeminada, melancólica e que dependia de uma recodificação de produtos culturais heterossexuais, como os musicais ou as divas, para sentir-se representado.

Muito da ideia de ligar esses sentimentos menos nobres à homofobia internalizada ainda estaria presente até hoje, como argumenta Heather Love (2007) ao escrever sobre o receio ou desconfiança que essas representações negativas trazem e a importância de estudos que não ignorem esses sentimentos e representações negativas. No presente artigo, volto-me a uma discussão da *melancolia* e de como podemos vê-la como uma forma criativa de produzir novas relações e formas de vida que não busquem a exclusão desses sentimentos e comportamentos negativos. Será que isso não possibilitaria pensarmos um caminho diferente dos expostos até então? Certamente não uma visão repressiva, a qual associaria esses sentimentos e afetos negativos a todos os sujeitos *queers* e suas vidas, mas que também não os vejam como algo a ser purificado e esquecido? Será que não poderíamos discutir como as sombras também podem propiciar novas relações para aqueles que não desejam abandoná-las?

Em *Luto e melancolia* (1917), Freud define o luto como uma reação para uma perda real, concreta, como a morte de um parente e a melancolia como a perda de algo que "não podemos, porém, ver claramente o que foi perdido, sendo de todo razoável supor que também o paciente não pode conscientemente perceber o que perdeu" (FREUD, 1955, p. 244). Suas consequências e manifestações clínicas, para Freud, seriam "um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade [...] culminando em uma expectativa delirante de punição" (FREUD, 1955, p. 244). Aqui, vemos a sua associação com ideias de letargia, passividade e alienação, ressaltando a ideia do melancólico como aquele destoante em um processo de modernização que exigiria atenção ao futuro. Como o anjo da história de Walter Benjamin, o melancólico seria aquele que dá às costas ao futuro, mas que é arrastado para esse de maneira involuntária e violenta enquanto presencia, com terror, o

acúmulo de ruínas. Se pensarmos na ligação histórica do melancólico como aquele que está sempre fixado ao passado e que vive em um presente impregnado desse passado, não poderíamos ver esses sujeitos "teimosos" que não desejam "sair do gueto" – mesmo com a certa legitimidade social e política alcançadas – como um gesto melancólico de não querer esquecer e enlutar esse passado, mesmo que marcado pela estigmatização e dor? O que essa preservação melancólica da dor poderia trazer dentro de uma subjetividade *queer* contemporânea?

Enquanto Freud dedica-se aos casos clínicos da melancolia para daí desenvolver sua definição psicanalítica, Giorgio Agamben discorre sobre uma possível sensibilidade melancólica, a qual creio ser bastante profícua para pensarmos sobre as indagações aqui levantadas. O filósofo italiano volta-se à antiguidade clássica e à teoria dos quatros humores e argumenta que a melancolia era vista de maneira ambígua, pois ao mesmo tempo em que "o temperamento que deriva da sua prevalência no corpo humano é apresentado sob uma luz sinistra: o melancólico é *pexime complexionatus*, triste, invejoso, mau, ávido, fraudulento, temeroso e terroso" (AGAMBEN, 2007, p. 34), ela também era associada com as artes, filosofia e poesia, marcando assim "o ponto de partida de um processo dialético no transcurso do qual a doutrina do gênio se costura indissoluvelmente com a do humor melancólico na fascinação de um conjunto simbólico" (AGAMBEN, 2007, p. 34). Para o autor, além dessa ambivalência do melancólico, haveria também uma ligação da melancolia com o erotismo, estabelecendo a ligação entre o amor romântico e a melancolia (AGAMBEN, 2007, p. 41). Ao estabelecer uma ligação entre a paixão e o melancólico, abre-se então uma leitura que relaciona as ideias de melancolia de Agamben e Freud, pois, se paixão pode suscitar a melancolia, é através da sua idealização não-concretizada, ou o "transformar o que compete à contemplação em desejo de abraço", uma "incapacidade de conceber o incorpóreo e o desejo de o tornar objeto de abraço são as duas faces do mesmo processo" (AGAMBEN, 2007, p. 41-42).

Assim, poderíamos pensar que a melancolia difere do luto por *produzir* sua própria perda ao querer possuir o que compete à contemplação, ao incorpóreo. Através dessa chave, podemos vislumbrar uma outra possível explicação para a histórica associação da melancolia com o homossexual. A figura do *queer* que passaria seus dias idealizando um amor impossível ilustraria perfeitamente as características do melancólico como aquele que almeja possuir aquilo que lhe seria interdito. A relação afetiva homossexual, por ser considerada inaceitável, não poderia gerar uma relação de tristeza e luto pelo objeto perdido, mas apenas de melancolia: fica-se

triste por perder algo que não existiria, *a love that dare not to speak its name*. Essa interdição do desejo homossexual é, para Judith Butler, um dos pontos principais da própria constituição da identidade de gênero, à qual seria "uma estrutura melancólica" (BUTLER, 2003, p. 124) calcada na incorporação performativa da negação do desejo homossexual (BUTLER, 2003, p.126) e que produziria uma "cultura de melancolia heterossexual que pode ser percebida nas identificações hiperbólicas pelas quais a masculinidade e a feminilidades heterossexuais mundanas se confirmam" (BUTLER, 2017, p. 156). Essa ligação histórica da melancolia com a interdição da concretização do desejo homossexual, como exposta por Butler a partir de suas leituras de Freud, poderia explicar o porquê de que, após as conquistas sexuais alcançadas através dos movimentos de liberação gay – quando o sexo e relacionamentos homoafetivos tornaram-se legalmente possíveis em grande parte dos países ocidentais – esse passado da associação com a imagem da bicha melancólica acabou sendo vista como arcaica e repressora.

Entretanto, um deslocamento aqui faz-se necessário para possibilitar uma nova e mais instigante visão sobre a melancolia *queer*: pensar a ação de desejar não apenas na chave da falta, como prescrito pela psicanálise Freudiana, mas no de produção e criação em consequência desse desejo interdito. Creio que já podemos perceber nas ideias de Agamben, essa possível visão do desejo provocado pela melancolia como produtor incessante de novos desejos ao afirmar que "sob essa perspectiva, a melancolia não seria tanto a reação regressiva diante da perda do objeto de amor, quanto *a capacidade fantasmática de fazer aparecer* como perdido um objeto inapreensível" (AGAMBEN, 2007, p. 45, grifo meu). Assim, para o filósofo, a melancolia *produz* novos objetos, mesmo que ainda seja em uma chave da fantasmagoria e da falta, como discutido por Freud.

As aproximações da melancolia com o artista e o erotismo como desenvolvido por Agamben já trazem também alguns dos argumentos de sua possível potência de criação. Ao querer abraçar o incorpóreo, o sujeito melancólico necessita criar seu objeto, mesmo que esse continue mantendo uma condição incorpórea. Para Walter Benjamin, "a melancolia é a disposição do espírito na qual o sentimento dá uma vida nova, como uma máscara, ao mundo esvaziado, a fim de usufruir à sua maneira de um prazer misterioso" (BENJAMIN apud LOPES, 1999, p. 60). Assim, o melancólico se encontra em um ambíguo jogo: embora negue o mundo em que habita, estaria sempre criando mundos artificiais: máscaras que encubram seu mundo esvaziado. Os melancólicos precisam constantemente criar suas fantasias, encobrir a realidade "a fim de usufruir à sua maneira de um prazer misterioso".

O encanto tóxico de *Doce Amianto*

Esta estetização aparece claramente em *Doce Amianto* desde suas primeiras imagens, quando vemos a sua protagonista caminhando em frente a um *chroma-key* de uma estrada com cores extremamente saturadas. Suas roupas mudam constantemente sem nenhum encadeamento lógico. A superfície de seu corpo parece completamente instável, e esta sua pluralidade é representada através destas camadas sobrepostas do orgânico e artifício. A sobreposição da imagem puramente artificial e técnica, aqui presente através do uso de uma paisagem claramente artificial e do uso de uma sequência de cortes que se assemelha aos primeiros truques de edição realizados por Méliès – e do corpo de sua protagonista parecem apontar para diversos *layers* que comporiam esse corpo desviante. Uma mulher artificial, interpretada por um homem, mas que em nenhum momento da narrativa tem sua feminilidade contestada: Amianto parece assim quase a encarnação cinematográfica da artificialidade performativa do gênero. Seria uma mulher trans? Uma drag queen? Ou uma mulher *cis* interpretada por um homem também *cis*? Se Butler ressalta a centralidade da melancolia na constituição da identidade de gênero, o filme já parece mostrar-nos outras possibilidades dessa incorporação melancólica através da confusão propiciada pela ambiguidade do corpo de sua protagonista, que nunca anseia definir-se e estabelece uma certa ética da ambiguidade desde sua primeira cena[8]. Se pensarmos a saturação artificial do filme como resultado da estetização melancólica de Amianto, argumento central dessa seção do artigo, creio que o filme permite-nos pensar como a estetização melancólica poderia influir ativamente em uma construção corporal *queer*, que tenciona identidades rígidas de gênero. Enredada na sua própria teia de desconsolo e melancolia, mas ainda assim capaz de criar para si os *prazeres misteriosos* desse seu lamento.

Figura 1: Amianto caminhando em direção à câmera e trocando de roupas.

[8] Podemos também pensar em Molina, de *O beijo da mulher aranha* (Manuel Puig, 1981), ou Timóteo, de *Crônica da casa assassinada* (Lúcio Cardoso, 1959) como outras figuras *queers* melancólicas que também tencionam os gêneros a eles atribuídos.

Acredito que, em *Doce Amianto*, podemos vislumbrar como a estética teatralizada propiciada pela melancolia pode ser dada e discutida por uma linguagem cinematográfica. O filme já parece entregue ao artifício desde sua primeira cena. Amianto é a personagem romântica e sofredora de sua própria história ultrarromântica; ela mesma aparece como sua própria construção artificiosa, como ressaltado na cena da troca de roupas. Entretanto, circundando o mundo de superfícies da protagonista, parece haver outras forças normalizadoras. Essas forças antagônicas nunca se fazem tão visíveis, mas podemos as vislumbrar através de cenas como a que mostra Amianto indo a uma festa. Em um dos poucos momentos em que compartilha um ambiente com outras pessoas, além de sua amiga-fantasma Blanche, Amianto é desprezada por todos que a cercam. Aquele sujeito *queer*, que até então não havia tido a validade de seu corpo questionada pelos outros personagens, aparece agora sendo rejeitado. Amianto dança sozinha no meio da pista de dança. Se antes haviam outras pessoas ao redor, logo desaparecem, sempre se afastando quando confrontadas com aquele corpo. Subitamente, a luz se apaga e é dado destaque somente a ela. Se não há integração com os demais, Amianto não parece abalar-se: continua dançando em seu mundo artificial. Cena que se repete ao final do longa-metragem, na qual, mais uma vez, Amianto domina o quadro ao dançar sozinha. Mas, se antes a escuridão foi a forma encontrada pela protagonista de continuar a usufruir de seu mundo artificial, agora a vemos iluminada por luzes coloridas enquanto permanece nas sombras. Não parece haver aqui a necessidade de formar laços ou comunidades, pois a solidão e a melancolia já parecem, através de sua teatralização estética, lhe permitir o consolo e força necessários.

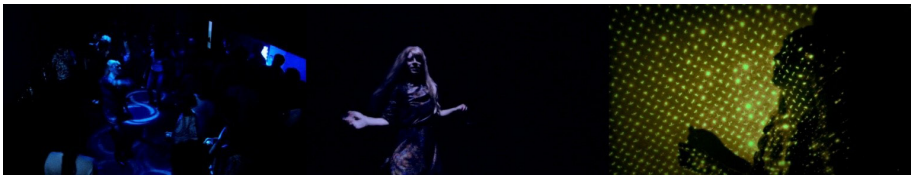

Figura 2: Amianto isolada na pista de dança e, posteriormente, dançando sozinha em dois momentos do filme.

Entretanto, a própria estética adotada pelo filme, por vezes, também parece funcionar de forma ambígua, talvez até mesmo assumindo para si a força antagônica à teatralização promovida pela personagem. Se inicialmente a película parece totalmente entregue à superficialidade buscada por Amianto, por vezes parece

que o próprio filme debocha do seu esteticismo, não o levando a sério. Para o *queer* melancólico, a teatralização promovida pela sua recusa do real não é autoconsciente ou irônica, como quando todos os outros personagens que a desprezam somem e apenas ela permanece dançando. Parece haver constantemente, no filme, esta delicada relação entre a ingenuidade de Amianto e a aparente consciência que aquilo mostrado pode ser apreciado de maneira irônica pela audiência. Assim, embora não exista uma representação concreta de uma força antagônica encarnada na figura de algum personagem, a relação ambígua da própria estética do filme pode ser vista como uma contestação, parecendo ridicularizar a estetização ao levá-la ao seu limite ou até mesmo a interromper, como ao inserir as imagens em preto e branco de um personagem sem nome, mas interpretado pelo mesmo ator de Amianto, em um ambiente aparentemente hospitalar ou manicomial.

Creio que o debate da tensão provocada pela imagem estetizada como suscitado por Rosalind Galt em seu livro *Pretty: film and the decorative image* (2011) possa ser um interessante ponto de partida para discutir como o artifício e o real parecem em um constante embate em *Doce Amianto*. A autora ressalta que essa recusa da beleza plástica dos filmes, chamado por ela de *pretty*, está ligada ao discurso patriarcal e eurocêntrico, onde o adorno, o excessivo e o frívolo são considerados femininos, afeminados e primitivos. Pela aproximação da condenação da imagem decorativa e sua relação entre os sujeitos sexualmente desviantes com o gesto, também condenatório, de colocar esses corpos *queers* como antíteses da modernidade, empregando imagens que suscitam a ideia de improdutividade e morte como forma de exemplificar essa posição de exclusão, me parece que o decorativo surge como uma importante ferramenta estética para as obras *queers* que pretendem discorrer sobre a melancolia para além de discussões clínicas ou de rechaçá-la em detrimento de sentimentos positivos e/ou assimilacionistas.

Como essa estética do ornamental pode ser uma outra forma de representar a melancolia *queer* de maneira que não recaia em uma representação pretensamente realista de um personagem gay melancólico que almeja superar esses sentimentos negativos e opressivos através da ideia do orgulho? Creio que a estética ornamental de *Doce Amianto* pode ser uma tentativa de transpor esses sentimentos negativos de uma maneira que evite recair em lições moralizantes, que apenas condenariam a tristeza ou o apego a relações tóxicas como sinais de preconceito ou homofobia internalizados. Galt ressalta como essa aliança entre o moralismo conservador e o discurso crítico, que exige uma austeridade estética, encontra força nos cinemas de pós-guerra, bastante influenciados pelo neorrealismo italiano e pelos escritos

de Bazin (GALT, 2011, p. 192). O que parece também trazer um certo eco com demandas ativistas contemporâneas: se o filme vai tratar de assuntos sérios como homossexualidade e melancolia, ele deveria adotar uma postura de seriedade, uma estética sóbria e uma clara mensagem engajada e política. Podemos ver a permanência dessa associação através do texto *New-wave queer cinema*, publicado pelo *The Guardian*, onde o autor Ben Walters discute "uma bem-vinda mudança no cinema *queer* – uma adoção do real" (WALTERS, 2012), especialmente como um contraponto positivo às "instabilidades radicais" e a um "*déficit* de realidade" dos filmes do *New queer cinema* (WALTERS, 2012). Será que o artifício de *Doce amianto* não nos mostra outros caminhos possíveis? Será que a estetização ornamental também não poderia trazer importantes contribuições ao cinema *queer*?

Ao encontrar nessas imagens artificiais uma forma não apenas de representação do *queer* melancólico e oprimido, mas de tentar estetizar sua subjetividade através de imagens, parece-me que o deslocamento propiciado pelo filme problematiza essas críticas do artificial e do ornamental como apolíticos. Essa dualidade é o que parece o cerne de *Doce Amianto*, através de seu emprego excessivo do artifício. No filme, quase todas as cenas parecem tão estetizadas que não há fuga: tudo aquilo se entrega como artifício absoluto. Não há qualquer espaço do quadro fora desse artifício. É a saturação máxima da teatralização do *queer* melancólico. Mas, se poderíamos enxergar esse excesso quase como a ponto de dobrar sobre si mesmo e resultar em uma demonstração da falsidade e do ridículo daquela estetização, Amianto parece acabar por subjugar essa apreciação puramente irônica ao conseguir estabilizar a estética artificial do filme e de sua vida.

Essa espécie de aprendizado da estetização da melancolia pode ser discutida quando comparamos duas cenas com temáticas semelhantes: as duas vezes em que Amianto passa por uma desilusão amorosa e suas reações posteriores a essas decepções. Duas vezes ao longo da narrativa do filme, Amianto conhece um possível novo amor, substituto para o homem que no início do filme a despreza e a joga na lama, mas, em ambas as vezes, ela passa por novas desilusões que a fazem sofrer novamente. Entretanto, a diferença entre as duas parece demonstrar como o filme acaba por ceder à estetização melancólica de Amianto e à sua própria forma de prazer melancólico.

Na primeira sequência, em um encontro em um colorido bar, Amianto vai ao banheiro e, ao voltar, vê o seu possível novo par romântico beijando uma outra versão de si mesma, em uma elipse temporal. Ela foge chorando e, após o corte, aparece deitada, dormindo. É então que o filme é interrompido por uma cena em preto-e-branco de um personagem sem nome sendo levado no que parece ser uma

maca em um ambiente hospitalar. A invasão do preto-e-branco interrompe o fluxo de imagens extremamente coloridas que até então predominavam na película. Se o mundo de Amianto é feito por essa plasticidade luminosa, especialmente composta pelas cores básicas vermelho e azul, a cena que irrompe na narrativa é o seu oposto. Aquele corpo fragilizado, sem demonstrar qualquer agência ou potência, levado para algum lugar desconhecido por pessoas também desconhecidas, captura a narrativa por alguns minutos, destacando-se completamente da estética até então desenvolvida pelo longa-metragem. Se, inicialmente, há uma música que dialoga com o universo estetizado do filme – um fado – ela logo cessa, dando lugar aos sons diegéticos do local onde se passa a cena. Aqui não há espaço para as cores ou músicas: há a supressão do artifício em detrimento da dura imagem real e naturalista. Quem é essa pessoa? Seria a verdadeira Amianto, institucionalizada e criando toda a história do filme como uma forma de escapismo? Não há respostas. Em uma espécie de melancolia que se fortalece a si mesma, Amianto se entristece ao ver uma outra versão de si tomando o seu objeto de afeição. A ideia da melancolia como falta chega a um limite quase cômico através dessa elipse temporal que parece reforçar o desejo melancólico como calcado em uma "contradição de um gesto que pretende abraçar o inapreensível" (AGAMBEN, 2007, p. 41). Mesmo que Amianto veja a si mesma naquela relação afetiva, aquilo não lhe é suficiente, o que parece resultar nessa breve dissolução do recurso fílmico através do apagamento do colorido e do ornamental. Não há espaço para a sobreposição do real e do artifício desse corpo desviante construído através da estetização da personagem. Aqui, nessa breve dissolução, até mesmo Amianto assume uma forma masculina.

Figura 3: Amianto observando a si mesma durante o seu encontro e a posterior cena preto-e-branco.

Se considerarmos a linha narrativa do filme quase como uma história de formação, na qual Amianto aprende e aceita a apreciar sua melancolia e a estetização promovida pela mesma, essa cena representaria sua grande falha, seu fracasso que necessitará correção. Ao não compreender que a melancolia é o que lhe permite estetizar sua vida e permitir viver no seu mundo colorido, embora seja também o que lhe prende, Amianto parece abdicar momentaneamente do artifício. Se, para André

Antônio, é a jornada do espectador do filme que precisa "saber transformar a dor do falso, do caricatural, do decepcionante e da voz irritante de Amianto em experiência estética cinematográfica, em sensação válida" (BARBOSA, 2017, p. 54), esse também parece o caminho da própria personagem ao longo da narrativa: saber usufruir de sua melancolia, de "ser singular, mas não necessariamente excluído, de estar à margem, mas não vítima, de estar só, mas procurar, sem cessar, o encontro" (LOPES, 2016, p. 154). Essa hipótese parece se fortalecer se notarmos que, após essa sequência do restaurante e das imagens preto-e-branco, Blanche, a amiga fada-madrinha de Amianto, lhe conta uma história que parece servir como elemento catalisador para permitir Amianto (re)descobrir o valor de sua estetização melancólica. Ao passar-se no meio do filme, essa sequência assume para si o caráter de interlúdio, o elemento que separa o primeiro ato visto até então, que culmina no fracasso de Amianto de manter a artificialidade fílmica, resultando na cena em preto e branco, e o segundo, onde ela parece entender como empregá-la para sua própria satisfação pessoal. É através dessa lição, contada por sua amiga em formato de fábula, que Amianto deve continuar sua jornada rumo ao artifício. Jornada cuja imagem síntese dá-se na já mencionada abertura do filme, na qual presenciamos a protagonista caminhando sobre um fundo altamente estetizado. Sem qualquer direção visível, seu caminho é a própria artificialidade que lhe rodeia. Como colocado na análise de Daniel Caetano (2013, p. 95), essa "fábula hiper-realista sobre marginalidade" e seu "universo de medo, repulsa e violência" é o que acaba por "tornar claro para Amianto e para o filme que a escolha pelo universo de cores e ambientes estilizados representa um afastamento consciente de um mundo boçal, agressivo, ao qual a personagem procura contrapor uma existência gloriosa".

É logo após esse relato e da insistência de Blanche que Amianto vai a uma festa. Como anteriormente mencionado, lá ela já parece empregar conscientemente o artifício como forma de estetizar sua vida e lidar com sua posição marginal. Se ela é desprezada por todos que ali a rodeiam, ela dança sozinha, o único corpo iluminado pela luz azul que invade a cena. É enquanto dança que Amianto vê Herbie e então caminha até ele para iniciar um diálogo. Embora não se trate de um encontro como o anterior no restaurante, já que esse se dá na ordem do acaso, na troca de olhares propiciadas pela pista de dança, existe na cena um clima de flerte e de possibilidades que aproxima esses dois eventos. É a partir da reação de Amianto após essa cena que vemos sua nova forma de lidar com a sua artificialidade melancólica. Após um breve diálogo, Amianto começa uma longa sequência de devaneios, onde começa a imaginar as possibilidades futuras. Mais uma vez, ela se imagina com o homem com

quem interage, mas, dessa vez, não como um duplo de si, mas como uma projeção de um possível futuro entre os dois. Aqui há a primeira marca de diferença: se antes havia a falta, agora há o vislumbre do pertencimento, da posse. Em uma sequência de cenas que mostra o possível relacionamento de Amianto e Herbie, começamos pelo passeio dos dois por um cenário bucólico, onde o rapaz se declara para Amianto. Logo depois, vemos os dois nus abraçados em uma pequena queda d'água, possivelmente após o sexo. Permeados pelo verde tropical do cenário e na disposição extremamente posada assumida pelo casal, parece haver aí uma versão *queer* do Éden, onde a queda se dará logo depois: não com o fruto da árvore do conhecimento, mas com o casamento dos dois.

Rapidamente, vemos então a cerimônia, onde os dois noivos estão em frente a cambiantes projeções de vitrais coloridos, sem qualquer pretensão de profundidade de campo ou de realismo na projeção. Logo após uma rápida cena dos recém-casados brincando felizes na praia, chegamos ao fim da longa digressão de Amianto, ao presenciarmos uma discussão do casal e sua consequente separação. Amianto, mais uma vez, é desprezada e mandada embora, mesmo nos seus devaneios. Voltamos ao momento e espaço da festa, onde os dois conversavam. Como antes, Amianto parte subitamente depois da desilusão. A protagonista parece descobrir que aquela sequência de situações de um casal dentro de uma matriz hetero ou homonormativa – como ressaltado pela lógica causal dos eventos de seu devaneio: encontro, troca de experiências e declarações, sexo, casamento e separação – não é o que ela busca. Como colocado por Lopes, Amianto "recusa a fantasia do casamento [...]. Mas seu caminho não será a normalidade" (LOPES, 2016, p. 154).

Embora também sejam imagens artificiais que representam sua fantasia, aquela não é a artificialidade buscada por ela e contrasta com a estética predominante do filme. Essa é uma artificialidade sufocante, onde não há espaço para a escuridão e as cores primárias que abrigam Amianto em seu quarto, mas uma cor que parece representar uma alegria asfixiante, uma recusa das sombras e da melancolia em detrimento dessa luz total, dessa necessidade de felicidade e da inserção dentro de um modelo normativo. Se aqui há a presença de uma artificialidade *camp* irônica que parece corroer a plasticidade das imagens por dentro, é por Amianto não acreditar na importância dessas cenas em particular, não se tratando de uma reversão total da imagem artificial e ornamentada. Aqui, a ironia *camp* das imagens do devaneio de Amianto parece explicitar o caráter falso e construído de todo esse ritual dos relacionamentos através do uso excessivo do artificial, funcionando como um possível emprego crítico *queer* das imagens *pretty*. Salutar notarmos que, dentre as possíveis

artificialidades presentes no filme, essa não é a escolhida pela protagonista, que prefere buscar novas possibilidades para si. Ao empregar o excesso e o *camp* com intenções claramente irônicas e críticas durante essa sequência, a película não parece destruir toda a preocupação plástica que vinha empregando até aqui, já que esse é o caminho que a protagonista e o próprio filme trilham até o final. Essas imagens parecem, na realidade, funcionar como contraponto às outras imagens artificiais do filme, mostrando que existem outros caminhos possíveis e que mesmo os mais tradicionais também poderiam ser vistos através de seus caráteres artificiosos.

Figura 4: Sequência de Amianto e Herbie.

A virada completa da relação da personagem e do filme com a estetização melancólica pode ser vista quando, após esse novo encontro malsucedido, há novamente a inserção de uma cena com o ator de Amianto – o ator Reginaldo Dias – interpretando um outro personagem. Porém, se antes a realidade parecia tentar irromper no filme e desestabilizar a teatralidade de Amianto, aqui a cena permanece artificial, fiel às escolhas estéticas do filme. A personagem que surge após outra decepção amorosa não é mais o homem fragilizado em um ambiente hostil que apareceu anteriormente, mas uma mulher com um longo vestido negro, em meio ao mar, cantando e banhada por uma iluminação azul e vermelha. Como uma sereia da melancolia, ela entoa um canto triste enquanto é iluminada pela lua, esse astro tão caro aos tristes e desgarrados filhos de Saturno. Sua música melancólica parece nos tragar. Se em *A Odisseia*, os marinheiros de Odisseu bloqueiam a audição para não ouvir o canto das sereias, pois ouvi-lo leva à morte, aos rochedos e ao naufrágio; aqui somos solicitados a ouvir esse cantar e nos entregarmos ao seu chamado, não temer a melancolia como destruição, mas abraçá-la como capacidade de criação.

É aqui que Amianto parece ouvir esse chamado e compreender as possibilidades que pode empreender através de sua estetização. Ela não precisa entregar-se ao desespero de romper com sua fruição melancólica por não conseguir encaixar-se em relações afetivas consideradas normais ou saudáveis. Sua opção não é pela prisão no mastro, pelo encanto comedido e seguro, mas pelo arrebatamento completo. A descoberta de uma relação de doçura propiciada por sua própria

melancolia. É após a aparição dessa sereia que Amianto, entre o riso e o choro, parece ter encontrado seu caminho entre as diversas sensações que busca ao longo da narrativa. Vemos um close do seu rosto, usando pesada maquiagem escura, mais uma vez enquadrada em meio à confortante escuridão de sua casa. Parece esboçar um discreto sorriso enquanto também tem os olhos brilhantes, como se próxima ao choro.

Figura 5: A seria da melancolia e Amianto entre o riso e o choro.

É após seu aprendizado através de Blanche e dos encontros empreendidos ao longo da película que voltamos ao início, em mais uma elipse fílmica. O homem que, no começo do filme, jogou a protagonista na lama, aparece inesperadamente em sua casa. Agora, Amianto sabe que seu caminho não é o de um artificialismo de uma relação homonormativa como a vislumbrada com Herbie, mas o de buscar novas artificialidades. Na longa cena de sexo que vemos depois da aparição do personagem, há a mescla estética dessas distintas camadas de artificialidade: se o sexo é filmado de maneira extremamente crua e dura, sem a afetação preponderante nas atuações durante todo o filme ou quaisquer resquícios de sentimentos de carinho ou amor, o ambiente que abriga aqueles corpos ainda é o do artificial, da estetização de Amianto. Não há uma luz clara como a vista nas cenas com Herbie ou na breve aparição da figura hospitalar, mas a escuridão e as suaves luzes vermelhas e azuis. Logo após o sexo, o homem vai embora e deixa Amianto sozinha mais uma vez. Não há aqui qualquer romantismo ou formação comunitária através da sexualidade *queer*; porém, isso não parece ser mais um problema para a protagonista. Ela não se vê jogada na lama como no início, mas se declara feliz e afirma que, mesmo depois de tudo que lhe aconteceu, trocaria qualquer coisa por mais um minuto com seu amor. Não há espaço para o ressentimento ou autopiedade. Luzes coloridas se acendem e são projetadas na parede enquanto Amianto dança sozinha, iluminada por todas essas luzes. Amianto escolhe não abandonar as sombras e a noite, mas também não se entrega à escuridão completa. A estetização melancólica vence. A imagem estetizada é a aquela que acaba por acolher a protagonista nas suas construções artificiais.

Creio, portanto, que o filme ensaia a validade da presença de sentimentos e afetos negativos dentro de obras *queers*, sentimentos e personagens que poderiam ser vistos como escolhas problemáticas dentro de uma política de representação engajada que almeje validar os corpos e relações afetivas desviantes dentro de uma ordem do eticamente aceitável e/ou de uma estética predominantemente realista. Se aqui empreendi uma discussão acerca da melancolia através de *Doce Amianto*, foi para poder fazer um breve traçado histórico que liga parte da militância LGBT contemporânea à desconfiança dessa negatividade, das imagens artificiais e da sensibilidade *camp* e contrapor esse discurso a formas estéticas que surgem intimamente imbricadas a esses sentimentos "menos nobres". *Doce Amianto* parece tirar prazer de seus sentimentos negativos. A estetização das suas dores está intimamente vinculada à negatividade e não parece haver momentos, ou mesmo intenção, de ruptura total com esses afetos negativos. Como um "ser que vive nas sombras" e que não almeja sair delas, julgo que Amianto parece apontar para um outro caminho possível: encontrar algo doce no tóxico, criar imagens encantadoras e seu próprio corpo de gênero ambíguo a partir de sua melancolia.

Referências

AGAMBEN, G. *Estâncias*: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AHMED, S. *The promise of happiness.* Durham: Duke University Press, 2010.

BARBOSA, A. A. *Constelação da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo*. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

BUTLER, J. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *A vida psíquica do poder*: teorias da sujeição. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CAETANO, D. *Doce Amianto*, um filme feérico. *Filme Cultura*, Brasília, n. 61, nov.-dez. 2013.

CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

DUGGAN, L. *The twilight of equality?*: neoliberalism, cultural politics and the attack on democracy. 1. ed. Boston: Beacon Press, 2003.

FACCHINI, R. *Sopa de letrinhas?* Movimento homossexual e produção de identidades nos anos 90. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

FREUD, S. "Mourning and melancholia". In: *The Standard Edition of the complete works of Sigmund Freud*. v. 14. London: Hogarth Press, 1955. p. 243-258.

GALT, R. *Pretty*: film and the decorative image. New York: Columbia University Press, 2011.

GREEN, J. *Além do carnaval*. São Paulo: Unesp, 1999.

HARRIS, D. "The death of camp: gay men and Hollywood diva worship, from reverence to ridicule". In: *The Rise and Fall of Gay Culture*. New York: Hyperion, 1996.

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

HALPERIN, D. M. *How to be gay*. Cambridge: Press of Harvard University Press, 2012.

HOLLERAN, A. *Dancer from the dance*. New York: HarperCollins, 2001.

LACERDA, L. F. *Cinema gay brasileiro:* políticas de representação e além. 2015. 185 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

LAMPIÃO DA ESQUINA. Rio de Janeiro: Esquina Editora, n. 0, 1978.

LOPES, D. *Nós, os mortos*: melancolia e neobarroco. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

_____. *O homem que amava rapazes*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. "O retorno do artifício no cinema brasileiro". In: SOBRINHO, G. A. (Org). *Cinema em redes*: tecnologia, estética e política na era digital. Campinas: Papirus, 2016.

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

PUIG, M. *O beijo da mulher aranha*. São Paulo: Círculo do livro, 1981.

TREVISAN, J. S. *Devassos no paraíso*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

WALTERS, B. New wave queer cinema. *The Guardian*, London, 4 out. 2012. Disponível em: <http://bit.ly/2SzCzhc>. Acesso em: 8 jun. 2018.

Referências audiovisuais

DOCE AMIANTO. Direção de Guto Parente e Uirá dos Reis. Brasil, 2013.

submetido em: 23 mar. 2018 | aprovado em: 24 set. 2018