

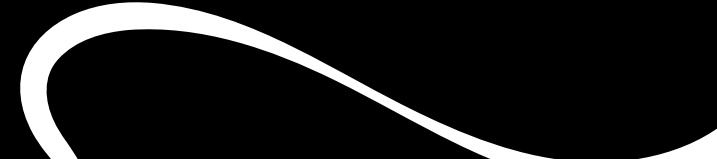
Banco do Brasil apresenta e patrocina



A woman with curly blonde hair, wearing a red dress and a purple feathered hat, walks away from the camera. A large, stylized yellow 'S' shape curves across the image, partially obscuring the woman. The background shows a brick building and some greenery.

TODD HAYNES

MOSTRA



MOSTRA
**TODD
HAYNES**

CCBB RIO DE JANEIRO

14 DE JANEIRO A 9 DE FEVEREIRO

CCBB SÃO PAULO

21 DE JANEIRO A 12 DE FEVEREIRO

CCBB BRASÍLIA

3 A 22 DE MARÇO

2026



DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
[CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO, SP, BRASIL]

Mostra Todd Haynes / Organização Caprisciana Produções...[et. a l]. -- Rio de Janeiro, 2026. Vários autores.
Outros organizadores: Carol Almeida, Camila Macedo, Hans Spelzon.
"Catálogo da Mostra Todd Haynes, realizada nas unidades do Centro Cultural Banco do Brasil nas cidades do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Brasília, em 2026".
Curadoria: Carol Almeida e Camila Macedo.
Idealização e Coordenação Geral: Hans Spelzon.
Empresa produtora: Caprisciana Produções.
ISBN 978-65-986217-2-8
1. Artes 2. Cinema - História e Crítica 3. Crítica Cinematográfica 4. Filmes - Direção 5. Haynes, Todd, 1961 I. Spelzon, Hans. II. Macedo, Camila. III. Almeida, Carol.

26-329388.1

CDD-791.43015

ÍNDICES PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO:

1. Crítica Cinematográfica 791.43015

LIVIA DIAS VAZ - BIBLIOTECÁRIA - CRB-8/9638





Banco do Brasil apresenta e patrocina a *Mostra Todd Haynes*, inédita seleção de 23 filmes que percorre quase cinco décadas da trajetória de um dos nomes centrais do cinema independente contemporâneo. De títulos raros a obras consagradas, a mostra revela as inspirações e a estética singular do diretor.

Reconhecido por reinventar o melodrama, o pop e narrativas protagonizadas por mulheres, Haynes conquistou prêmios internacionais e assinou filmes marcantes como *Carol*, *Longe do Paraíso* e *Não Estou Lá*, trama que conta com atuação icônica de Cate Blanchett interpretando Bob Dylan. A programação completa inclui atividades que aprofundam o diálogo sobre sua obra, explorando conexões entre o melodrama presente em seus filmes, a música pop e experimentismos do cinema queer.

Ao realizar este projeto, o Centro Cultural Banco do Brasil reafirma seu compromisso com a democratização do acesso à arte, criando pontes com a produção cinematográfica mundial, promovendo experiências que estimulam o diálogo intercultural diverso e ampliam as possibilidades de conexão dos brasileiros com a cultura.

Centro Cultural Banco do Brasil

**APRESENTAÇÃO**

Centro Cultural Banco do Brasil

1 O QUE ESCONDEM E O QUE REVELAM AS MÁSCARAS? – O OLHAR DA CURADORIA 10

Camila Macedo e Carol Almeida

2 MORAL DESLIZANTE: HAYNES QUE AMAVA FASSBINDER QUE AMAVA SIRK 22

Mariana Baltar

3 ANSEIO E CLAUSURA NOS MELODRAMAS FAMILIARES DE TODD HAYNES 38

Fábio Ramalho

4 ESSA CRÍTICA AMÁVEL: AS QUIMERAS SUBURBANAS E OS PROBLEMAS DE GÊNERO DE TODD HAYNES 48

Juliana Gusman

5 CAROL (OU, UMA CONVERSA NA ALCOVA) 58

Alessandra Brandão e Ramayana Lira de Sousa

6 CAIO FERNANDO ABREU POR TODD HAYNES 66

Denilson Lopes

7 WOMEN IN REVOLT: TODD HAYNES E A PERDA DA INOCÊNCIA 76

André Antônio

8 PATHOS E PATOLOGIA: O CINEMA DE TODD HAYNES 86

Mary Ann Doane

9 ENTREVISTA COM TODD HAYNES 102

Camila Macedo, Carol Almeida e Bruno Carmelo

ATIVIDADES COMPLEMENTARES 112**FILMES**

de Todd Haynes

em diálogo com Todd Haynes

FICHA TÉCNICA E AGRADECIMENTOS 142

1

O QUE ESCONDEM E O QUE REVELAM AS MÁSCARAS? — O OLHAR DA CURADORIA

Camila Macedo e Carol Almeida

Professoras,
pesquisadoras e
curadoras da mostra.

Estamos na sala de estar de uma típica residência de classe média branca dos anos 1950 nos Estados Unidos. Possivelmente um dos cenários mais familiares aos olhos de quem se acostumou a ler o cinema pela gramática do melodrama clássico hollywoodiano. É numa dessas salas que se desenrola uma sequência que catalisa várias das linhas de força presentes na obra do realizador estadunidense Todd Haynes: Frank, o executivo chefe de família, e sua diligente esposa, Cathy, recebem convidados em sua casa. Frank e Cathy são modelos exemplares da tradição, família e propriedade que erguem a chamada sociedade americana — ou ao menos o sonho consumível dela. Um dos convidados brinca com a irretocável imagem do casal: “Frank é o cara mais sortudo da cidade”. A resposta de Frank vem em tom agridoce: “É tudo uma grande fachada, colegas. Vocês deveriam vê-la sem maquiagem”. O clima fica tenso. Cathy, em um drible para manutenção da superfície de normalidade, sustenta a afirmação sorrindo: “Ele está absolutamente certo. Nós, mulheres, nunca somos o que parecemos, e toda garota deve ter seus segredos.” Os convidados da sala de estar não sabem, mas nós, Frank e Cathy sabemos: o que se desenrola ali é uma relação passivo-agressiva entre um marido gay, uma esposa sexualmente frustrada e um closet inteiro de disfarces.

Todo o cinema de Todd Haynes se expande para frente e para trás a partir dessa sequência de *Longe do paraíso* (2002). Pode-se observar por meio dela a transição do Haynes mais conhecido como um dos proeminentes realizadores da geração do New Queer Cinema dos anos 1990 ao diretor que, inspirado nos grandes melodramas hollywoodianos, se firma como um dos mais importantes narradores de uma domesticação das falsas aparências, do contorcionismo social que se aprende desde criança em nome do *status quo*, de personagens que parecem estar sempre no limiar entre trair as expectativas da sociedade e trair a si mesmo. É também a partir de todas as camadas que essa sequência condensa o que pensamos para a curadoria da obra de Haynes a partir de três vibrações que atravessam sua filmografia: as imagens vanguardistas do New Queer Cinema, as potências disruptivas da aproximação entre diferentes linguagens artísticas e, claro, o melodrama das fachadas, onde as próprias fachadas são reveladas a partir de sutis decisões formais do diretor. Em todas, há a presença de um cineasta inquieto com o jogo entre a identidade da superfície externa das imagens e as ebulições internas que movem as pessoas. Ou nas palavras de Oscar Wilde usadas em *Velvet Goldmine* (1998): “dê ao homem uma máscara e ele dirá a verdade”.

PRIMEIRAS INFLUÊNCIAS

Jean Genet, Oscar Wilde, Arthur Rimbaud, Douglas Sirk, Rainer Werner Fassbinder, Chantal Akerman, Leslie Thornton. Esses são apenas alguns dos escritores e diretores de cinema que afetaram e afetam até hoje a obra de Todd Haynes. Contudo, esses nomes Haynes viria a conhecer depois. Porque no começo de tudo, as primeiras inspirações surgem de dentro do espaço doméstico, das relações familiares mais próximas. É nessa sala de estar que estão as primeiras pistas de como a obra de Haynes, tanto nas suas referências estéticas como na possibilidade mesma desse desejo artístico, viria a se manifestar. Seus avós por parte de mãe têm um papel fundamental na construção de um repertório artístico que foi sendo moldado quando, ainda criança, Bompi e Monna (como ele chamava seu avô Arnold Semler e sua avó Blessing Semler, respectivamente) o levavam para assistir a concertos, filmes,

peças de teatro e exposições em Los Angeles, onde moravam, e em viagens feitas a Nova Iorque e Washington, D.C. Anos mais tarde, Bompi chegou a investir financeiramente na produção do primeiro longa do neto, *Veneno* (1991), e Haynes costuma falar que um dos momentos mais orgulhosos de sua carreira foi quando ele conseguiu devolver esse dinheiro ao avô depois da estreia do filme.

Filho de uma mãe judia (Sherry Lynne Haynes) que tinha tentado a carreira de atriz quando jovem e de um pai (Allen Haynes) que passou boa parte da vida como representante comercial de uma empresa de perfumaria, podemos dizer que Todd Haynes teve nesse núcleo familiar mais próximo algumas das nascentes narrativas de sua obra. Sua irmã mais nova, Wendy, foi sua primeira diva em “pequenas encenações” que ele fazia para a família depois do jantar. Seu irmão caçula, Shawn, terminou já adulto se tornando sócio do pai em uma empresa de cosméticos que os dois passaram a administrar. O nome da empresa? *Girl Cosmetics*. Maquiagens, superfícies, disfarces. Nada mais “haynesiano” que isso. Sua infância e adolescência foram, portanto, cercadas por elementos que transparecem de formas distintas em seus filmes, desde a referência mais direta à sua própria infância em *Dottie leva palmadas* (1993) — a pontuar que Haynes gostava de desenhar enquanto assistia aos sitcoms de Lucille Ball na TV — até alusões mais sutis, como as experiências em meditação transcendental e terapias espirituais alternativas que ele via sua avó fazer e que surgem em *Mal do século* (1995) de forma especificamente melancólica (e assustadora).

Já adulto, Haynes vai estudar semiótica na Brown University. Dessa única frase podemos inferir uma série de características que vão marcar sua obra. A começar pela

universidade em si. Parte da famosa Ivy League — liga de oito universidades particulares nos Estados Unidos conhecidas por um certo padrão de qualidade, assim como pelos vínculos a uma elite financeira, no ensino e na pesquisa —, a Brown era também, naquele momento, uma universidade com o chamado “currículo aberto”, em que os alunos iam montando sua própria grade curricular com base em interesses próprios. Conhecida por ter uma atenção especial às artes e às humanidades, a universidade se tornou rapidamente o local em que os primeiros experimentalismos de Haynes encontrariam interlocução. Foi na universidade, aliás, que Haynes conheceu Christine Vachon, produtora de seus filmes (uma das várias alianças gay-lésbica que costumam ser bastante produtivas em Hollywood). Porém, foi o elemento “semiótica” que o fez se aproximar de professores que estudavam objetos filmicos a partir de ferramentas que, naquele momento histórico, procuravam entender certas repetições narrativas no cinema clássico hollywoodiano e como alguns signos usados por esse cinema produziam significados específicos. (A partir da semiótica, por exemplo, podemos fazer uma aproximação entre os filmes de Haynes e as paletas de cores que ele usa para produzir certos sentidos e atribuir certas qualidades emocionais às suas personagens.) Entre esses professores estavam ninguém menos que Mary Ann Doane, uma das pioneiras nos estudos filmicos feministas, e Michael Silverman, referência em estudos semióticos no cinema.

Foi ainda na universidade que Haynes começou a fazer seus primeiros filmes e, com eles, estabelecer algumas das obsessões que se tornariam características inconfundíveis de seu estilo enquanto cineasta. *O suicídio* (1978), curta-metragem realizado dentro des-

se percurso formativo, desdobrou-se de um ensaio escrito a partir das discussões acadêmicas a respeito da “jornada do herói”, no qual o então estudante experimentava contar o “arco” de amadurecimento de um garoto socialmente excluído por meio do entrecruzamento entre diferentes pontos de vista narrativos. Filmado em super-8 e 16mm, o curta transpõe para a linguagem cinematográfica esse mesmo interesse na constituição de uma estrutura fragmentária, de idas e vindas na história, investigação formal que, mais tarde, será continuada por Haynes, de diferentes maneiras, também nos longas-metragens.

No entanto, antes disso, é do modo de produção emulado em *O suicídio* que o diretor vai tirar outro aprendizado que orientará o início de sua carreira profissional. Apesar das dimensões pequenas e estudantis do projeto, a produção do filme incorporava um modo de organização e funcionamento semelhante ao do cinema industrial realizado pelos grandes estúdios, conflitante, em alguma medida, com as inquietações estéticas e criativas perseguidas pelo jovem cineasta naquele momento. Da investida na descoberta e experimentação de outros modos, mais artesanais, de fazer cinema, teremos como resultado um dos filmes menos exibidos, mas profusa e polemicamente discutidos da obra de Todd Haynes. Embora não seja difícil encontrar cópias clandestinas em circulação pela internet, apenas cerca de dois anos após seu lançamento, o média-metragem *Superstar: the Karen Carpenter story* (1987) teve suas exibições públicas proibidas como resultado das disputas jurídicas envolvendo a gravadora e a família dos Carpenters (motivo pelo qual não consta na programação desta retrospectiva). Nessa biografia não autorizada, Haynes encena os anos de ascensão e declí-

nio da cantora Karen Carpenter, morta prematuramente aos 32 anos de idade em decorrência de um quadro crônico de anorexia nervosa, utilizando, para isso, nada mais e nada menos do que um icônico elenco de bonecas Barbie. Manipulados como em um jogo infantil (quando crianças, Haynes e sua irmã costumavam brincar de contar histórias utilizando cavalinhos de plástico), os brinquedos ganham vida mediante a apropriação de códigos e procedimentos oriundos de diferentes gêneros filmicos, flertando com o melodrama e com o terror de baixo orçamento, mas também se aproximando da forma documental e do videoclipe musical. Essa relação com a música e, mais especificamente, com seus ícones, voltará a aparecer em filmes posteriores, como no drama musical *Velvet Goldmine* (livremente inspirado em artistas como David Bowie, Iggy Pop e Lou Reed); em *Não estou lá* (2007), uma biografia nada ortodoxa de Bob Dylan; e no documentário *The Velvet Underground* (2021), sobre a banda novaiorquina de mesmo nome.

Se, desse modo, as obras realizadas enquanto ainda estudante da Brown (às quais também se soma o média-metragem *Assassinos: um filme sobre Rimbaud*, de 1985, sua estreia como diretor) já preconizam elementos, temas e abordagens que estarão em eterno retorno nos seus filmes, sedimentando o terreno que enraizará questões-chave para a compreensão de seu cinema, é na década seguinte que o encontro entre os interesses de Haynes e as circunstâncias políticas, sociais, bem como de efervescência artística e ativista nos Estados Unidos, vai configurar (não por acaso) as condições para o desenvolvimento e a recepção mais ampla de seu trabalho.

A EMERGÊNCIA JUNTO AO NEW QUEER CINEMA E A CONSOLIDAÇÃO DE UM ESTILO

“Beijos de arame farpado”. Inspirado no título de um álbum da banda escocesa The Jesus and Mary Chain, esse era o provocativo nome da mesa que a pesquisadora Ruby Rich organizava, em 1992, no festival de Sundance, reunindo num mesmo espaço/tempo do universo figuras que fariam história: Todd Haynes, Gregg Araki, Derek Jarman, Isaac Julien, Tom Kalin, Jennie Livingston, Marlon Riggs, Sadie Benning e Lisa Kennedy. Com exceção de Lisa Kennedy, que estava na mesa porque escrevia sobre cinema, todos os demais membros eram pessoas que estavam produzindo imagens *queers* cortantes em um contexto estadunidense extremamente conservador de mais de uma década de governos republicanos que sabotavam e condenavam a comunidade ao apagamento em meio à epidemia do vírus HIV. Ainda não havia nenhum tipo de coquetel de medicamentos que freasse o poder devastador do vírus, e os filmes e experimentações em vídeo existiam simultaneamente como antídoto e veneno para o ambiente reacionário ao redor (e sim, o filme que levava Haynes àquela mesa era seu próprio *Veneno*, vencedor do Prêmio do Júri no festival daquele ano). Nascia ali, naquele painel, o nome “New Queer Cinema”.

Ainda que, desde o princípio, tenha ficado evidente a impossibilidade de estabelecer qualquer unificação formal ou temática entre os filmes que deram origem ao termo — e mesmo que tampouco tenha demorado para que a própria Ruby Rich

apontasse para o desvio daquilo que surgiu como impulso transgressor inicial dessa filmografia em direção à emergência de um mercado de nicho —, é pela ousadia estética misturada à recusa a políticas assimilaçãoistas de representação que o NQC ficará conhecido e influenciará inúmeras gerações de cineastas posteriormente (inclusive no Brasil). “Esse manto [New Queer Cinema] identificava um grupo de filmes e cineastas que estavam respondendo à crise da AIDS, mas cada um com uma grande independência estilística e oposição às normas. Eu me sentia muito sortudo em poder ser um cineasta naquela época, com uma grande liberdade criativa — e, de fato, foi um momento definido pela liberdade criativa para lidar com esses assuntos”, explica Haynes em uma entrevista concedida entre 2011 e 2012 para a Universidade de Illinois¹. Mesmo atuando em campanhas ativistas como as do ACT UP, grupo que buscava chamar a atenção para a gravidade da epidemia por meio de ações de desobediência civil, protestos públicos e intervenções artísticas, em comparação com alguns dos outros cineastas do NQC, Haynes apostará em uma abordagem mais alegórica e menos frontal do vírus e da doença em seus filmes, mais interessado em transmitir a atmosfera de luto, pânico moral e culpabilização *queer* que se sentia naquele momento, do que em endereçar explicitamente a questão.

Veneno, com sua estrutura em três segmentos narrativos que funcionam de maneira mais ou menos independente e que referenciam distintos gêneros cinematográficos, não só sintetiza o percurso inicial de formação de Haynes enquanto cineasta, como será um dos estandartes desse novo cinema *queer*. O tríptico se divide em

“Herói”, “Horror” e “Homo”, sequências que se entrecortam e intercalam ao longo da duração total da película. A primeira, emulando um documentário televisivo (que muito faz lembrar os tão populares *true crime* atuais), tenta cercar um personagem desaparecido, a quem nunca chegamos a ver: um infante parricida. A segunda, com uma linguagem mais próxima ao sci-fi *trash*, acompanha a miséria de um cientista que, após ingerir seu próprio experimento, torna-se transmissor de uma doença de pele desfiguradora e letal. A terceira, inspirada na cadeia de influências entre Jean Genet e Rainer Werner Fassbinder, acompanha o reencontro erótico entre dois jovens homens encarcerados. Ao mesmo tempo que transcorrem na tela, orbitando ao redor da violência, da abjeção, do desejo e do prazer, as trajetórias desses diferentes párados sociais se contaminam, produzindo outra ordem de relação causal que não a convencionada pelas tradições do cinema de ficção. A queerização de *Veneno* e de grande parte da obra de Haynes, nesse sentido, menos tem a ver com o protagonismo de personagens e temáticas ligadas às dissidências sexuais e de gênero, e mais com o deslizamento de modelos pré-formatados e excessivamente *straight* de narrar.

Desse modo de construir passagens e aproximações costurando fios, de outro modo, dispersos em suas próprias tramas, surgem também diferentes entradas na continuidade de sua filmografia. Se a imersão no ambiente familiar constituído pelas triangulações entre “mamãe, papai e filhinho” pode nos levar de “Herói” a *Dottie leva palmadas* (aproximados também pelo interesse na televisão, ora expresso na paródia formal, ora no fascínio que suas imagens provocam no protagonista infantil); a “caçada social” do médico contaminado, em “Horror”, pode nos levar às práticas autoritárias de autocura em *Mal do século* (duas reverberações imediatas de reflexões ligadas à como a epidemia de HIV/AIDS foi enquadrada pelos discursos midiáticos e médico-científicos do período); enquanto as tensões entre prisão e liberdade dos personagens desviantes de “Homo” encontrarão correspondências no protagonista de *Velvet Goldmine* (sexualmente mais livre, talvez, contudo enclausurado na persona construída pela fama).

Há algo, no mais, do encantamento sentido pelo garotinho de *Dottie* pela diva da televisão — que também espelha o fascínio confesso de Haynes pela figura da Mary Poppins de Julie Andrews durante sua infância — que reverbera em como o diretor olha para os glamourosos ícones da música em *Velvet*: uma atração pelas aparências, mas também para o que de sórdido elas escondem. Não à toa, o segundo evoca diretamente a memória do autor de *Dorian Gray*, figura emblemática dessa duplicidade. Aspecto que, no todo da obra de Haynes até aqui, desloca-se do âmbito do universo do estrelato para também se infiltrar na intimidade doméstica. É no cruzamento entre esse encantamento com a figura da diva cinematográfica — em sutil, porém substancial oposição à erotomania cinéfila dos jovens turcos em suas obsessões heterossexuais com os corpos das atrizes — com a dimensão da intimidade de alta voltagem dramática que surge a figura de Julianne Moore na vida de Haynes (na mesma medida em que Haynes surge na vida de Julianne Moore para mudar completamente a trajetória da carreira dela).

Foi a partir de uma audição para *Mal do século* que esse encontro entre os dois acontece (anos mais tarde, Haynes vai admitir que nunca em sua carreira ele ficou tão arrebatado com um teste de elenco como naquele teste de Julianne Moore). Antes disso,

1 – Entrevista realizada via telefone por Rob White, disponível em: <https://academic.oup.com/illinois-scholarship-online/book/20063/chapter-abstract/179038004?redirectedFrom=fulltext>. Acesso em: 08 de dezembro de 2025.



ela era mais conhecida por alguns papéis para TV e em peças off-Broadway. Desde então, a figura da atriz dentro dos filmes de Haynes se torna uma espécie de incorporação perfeita para personagens que, com frequência, andam lentamente de salto sobre um trampolim de abismos emocionais, em que o jogo entre o vazio e o excesso, entre o interno e o externo, repousa trêmulo na superfície da imagem. Em uma dessas parcerias, no filme *Sem fôlego* (2017), ela chega a interpretar por um breve momento a própria diva cinematográfica, quase como uma homenagem que Haynes faz ao encantamento que ele tem por ela. Naturalmente, outras atrizes como Cate Blanchett e Michelle Williams vão se tornar figuras repetidas em alguns de seus filmes, mas é certamente o semelhante de Julianne Moore que tão bem encarna essa assinatura de falsas fragilidades na obra de Todd Haynes.

Curiosamente, isso também está relacionado ao modo como ele, mesmo depois dessa transição de um cinema mais experimental para ficções supostamente mais convencionais, se nega a cumprir com algumas regras de arcos narrativos do cinema hollywoodiano. Personagens de Julianne Moore como a Carol White de *Mal do século*, a Cathy Whitaker de *Longe do paraíso* ou a Gracie de *Segredos de um escândalo* (2023) nos ajudam a perceber como elas se tornam figuras alegóricas sobre as quais não conseguimos produzir juízos moralizantes, porque elas são apenas os traços de uma ruína social sobre a qual pisamos. A exceção, talvez, esteja em *O preço da verdade* (2019), ficção baseada em um escandaloso caso de contaminação ambiental decorrente do vazamento químico de uma gigante multinacional. Distanciando-se das marcas de seu próprio estilo, nele Haynes abre mão das metáforas e alegorias para desenhar um protagonista (interpretado por Mark Ruffalo)

menos ambíguo, mais próximo ao heroísmo na batalha travada com o mundo social.

Na tentativa de analisar a obra de Haynes sob uma perspectiva da estrutura gramatical de sua linguagem cinematográfica, a pesquisadora Marcia Landy (2007) vai em Walter Benjamin e Gilles Deleuze para pensar como ambos observaram que a chegada do mundo moderno pós-revolução industrial criou ambientes mais propícios para um domínio das informações no lugar das narrações de histórias. No ambiente informativo midiático das notícias, incapazes de alterar sensibilidades, recorre-se com frequência aos símbolos, que funcionam por associação, na semelhança entre o mundo e o objeto ou ideia a que se refere, significando uma unidade entre o mundo visível e invisível. Na contação de histórias, e Benjamin particularmente vai salientar isso, estamos diante de uma outra estrutura de representação, muito mais vinculada em elementos alegóricos, e na alegoria não há esse elo imediato com o mundo concreto: “as alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas”, escreve Benjamin (2011, p. 189).

É a partir disso que Landy conclui:

“Os filmes de Todd Haynes investigam a impossibilidade das concepções tradicionais de narração, bem como dos discursos evolucionistas e revolucionários, por meio da alegoria no sentido de [Walter] Benjamin. Através de formas de teatralidade — e não do realismo convencional —, os filmes de Haynes ultrapassam as formas estáveis e convencionais de representação, conscientes do papel que a mídia tem desempenhado na transformação do conhecimento. São filmes que não rejeitam o passado, mas não se perdem nostálgicos na memória. Eles estão cientes do presente e do mundo efêmero e fragmentário da informação, sem cair nas formas de cinismo, amnésia e confusão às quais a informação está aliada, oferecendo um meio de introduzir o pensamento e o afeto no atoleiro da cultura e da política contemporâneas.” (2007, p. 9, tradução nossa).

Todas as vezes, portanto, que nos filmes de Haynes um lenço voa com o vento de outono, que o vidro do carro embaça na noite da cidade turvando o rosto de uma mulher apaixonada ou que uma dona de casa ensina outra a untar uma panela de bolo com uma voz controladamente delicada, estamos diante dessa estrutura alegórica de “objetos em decomposição”, como Benjamin pontuaria, isto é, de rastros de uma ruína social que não está sendo construída para desfechos resolutivos ou apaziguadores. Porque mesmo quando esses desfechos acontecem, o que interessa mais ao diretor é investir na potencialidade das fendas em suas personagens.

UMA RETROSPECTIVA NO BRASIL

Apesar da longa e consistente trajetória enquanto cineasta, e de seus filmes já terem sido indicados e premiados em importantes festivais de cinema (incluindo uma nomeação ao Oscar de Melhor Roteiro para *Longe do paraíso*, em 2003), o conjunto da obra de Haynes ainda não tinha recebido a merecida atenção no Brasil. Nessa retrospectiva inédita, com edições em três diferentes cidades brasileiras, apresentamos 13 filmes (dos 15 realizados até agora) de

Haynes, em conjunto com obras de outras autorias – curtas e longas-metragens que, direta ou indiretamente, tanto o influenciaram quanto foram influenciados por ele. Produzindo constelações de intensidades em comum ao mesmo tempo em que perseguimos as continuidades e transformações de sua criação artística, nosso gesto é o de abrir diferentes caminhos de entrada e de retorno à sua obra a partir da aproximação com outras filmografias e olhares.

Com esse mesmo ímpeto de expansão e abertura, convidamos, para a composi-

ção deste catálogo, importantes nomes da pesquisa, do ensino e da crítica de cinema no Brasil para escrever *sobre, com ou sob a influência* da obra de Todd Haynes, tomando como ponto de partida as diferentes linhas de força que atravessam os filmes do diretor e que, por consequência, orientaram a proposta curatorial da programação. Mariana Baltar olha para as articulações entre melodrama, excesso e moralidade ao modo como aparecem nas obras de Haynes, Fassbinder e Sirk. Fábio Ramalho traça um panorama das inflexões do melodrama na filmografia de Haynes, enquanto Juliana Gusman coloca em questão o gênero (em sua duplidade semântica) do protagonismo feminino nos filmes do diretor. Alessandra Brandão e Ramayana Lira conversam entre si e conosco sobre as transposições de uma estética lésbica entre o livro e o filme *Carol*. Dando continuidade ao diálogo com outras linguagens artísticas, Denilson Lopes propõe a aproximação entre *Velvet Goldmine* e o livro *Onde andará Dulce Veiga?*, de Caio Fernando Abreu. Retomando o “coração” do que podemos entender como o projeto (consciente ou não) estético-político do New Queer Cinema, André Antônio pensa a obra de Haynes a partir da experiência espectatorial à qual ela nos convoca.

Por fim, tendo em vista que, mesmo constando como referência filmográfica fundamental aos estudos e discussões a respeito do NQC, são raras as pesquisas e os textos dedicados a pensar o trabalho de Haynes disponíveis em português, apresentamos a tradução de um texto de Mary Ann Doane, não apenas figura incontornável na formação de Haynes enquanto cineasta, mas também uma das mais importantes referências para o pensamento feminista sobre cinema das últimas décadas. Publicado originalmente na revista *Camera Obscura*, em 2004,

o artigo parte da análise de duas imagens recorrentes nos filmes do diretor para refletir sobre sua forma própria de ativar os códigos melodramáticos articulando afeto e intelectualidade, em desafio à oposição entre *pathos* e *logos*.

Com o encontro entre esses textos – e, claro, entre os filmes – nossa aposta é que o cinema de Haynes nos coloca diante de uma obra que se implica nas questões do mundo contemporâneo e nos permite discutir com atenção e profundidade temas caros à realização do audiovisual hoje e sempre. Questões que não se restringem a conversas sobre representações de gênero e/ou sexualidades, mas se ampliam em debates diretamente relacionados ao aprisionamento das pessoas nos forjados modelos ideais de feminilidade ou masculinidade, a tensões raciais, a militâncias políticas e, sobretudo, ao modo como o cinema se torna responsável pela manutenção ou ruptura do *status quo*. Afinal de contas, o cinema de Todd Haynes é uma prova viva de que a superfície das imagens é sempre uma janela aberta para os segredos guardados por trás de todos os semblantes de normalidade.

Referências:

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- LANDY, Marcia. “Storytelling and Information in Todd Haynes’ Films”. In: MORRISON, James (ed.). *The Cinema of Todd Haynes: All that heaven allows*. London: Wallflower Press, 2007.

O medo devora a alma

Rainer Werner Fassbinder



Longe do paraíso

Todd Haynes

MORAL DESLIZANTE: HAYNES QUE AMAVA FASSBINDER QUE AMAVA SIRK

Mariana Baltar

Professora e pesquisadora do PPGCine – UFF, coordenadora do NEX (nex.uff.br). Uma primeira versão deste texto foi apresentada no XV Encontro da Compós, realizado em junho de 2006, na Unesp, Bauru, SP.

“O senhor possui uma alma que penetra e se afeiçoa; é possível senti-la entrar em nós quando o lemos: choramos de admiração, de arrependimento, de desejo, ficamos apaixonados pelo bem, por vezes o praticamos; ou ao menos acreditamos que aquilo que nunca praticamos seja possível e verdadeiro.” Alexandre de Leyde em carta a Jean-Jacques Rousseau

A epígrafe acima, citada no livro “História das Lágrimas”, de Anne Vincent-Buffault (1988, p.27), consegue ilustrar o que talvez seja o principal poder do melodrama: operar a partir de uma pedagogia de arrebatações e sensações. Ou seja, colocar em cena a virtude e a bondade em oposição ao pecado e à maldade de tal maneira apaixonada e simples que estabelece modelos morais a serem seguidos.

É pela força da paixão que, excessivamente, o melodrama se expressa em suas narrativas, conseguindo uma intensa comunicação com o público, num nível sensorial e sentimental: “As lágrimas derramadas opõem-se à análise, e a fria razão é negligenciada em proveito do sentimento” (Vincent-Buffault, 1988, p.284). A capacidade pedagógica mobilizada pela reação sentimental foi estratégica na construção da modernidade ocidental, e é mais ainda, nos tempos contemporâneos de hipertrofia do privado e de hiper visibilidade e consumo, pois, cada vez mais, são os jogos de empatias, afetos e emoções que modulam e regulam a vida societária. Ainda que não exclusivamente, é sobretudo através de uma pedagogia das sensações (Baltar, 2019 e 2012) – colocada em ação por narrativas diversas que têm em comum uma boa dose de expressividade excessiva – que se (retro)alimentam os desejos, os prazeres e os saberes dos sujeitos contemporâneos.

O melodrama não é a única narrativa pautada na matriz popular do excesso – ao

lado dele, temos os outros gêneros do corpo, como o horror, a pornografia e o musical –, mas é ele quem melhor serviu a propósitos moralizantes, sobretudo na pedagogização da vida familiar. Tamanha eficácia imputou ao universo do melodramático uma aura de descrédito no cenário intelectual e artístico a despeito do contínuo arrebatamento do público. Geralmente rechaçado pela crítica cinematográfica, o melodrama foi frequentemente considerado um tema menor, não merecedor das atenções de um cinema autoral. Mas eis que, a partir da segunda metade dos anos 1970, pela força das teóricas feministas, de um teórico da literatura e de Rainer Werner Fassbinder, o melodrama vai aos poucos saindo do limbo teórico e galgando um espaço mais valorizado.

Apostando na noção de uma imaginação melodramática, cujas raízes históricas estão intimamente vinculadas ao contexto de adensamento da modernidade europeia, Thomas Elsaesser (1987) e Peter Brooks (1995) defendem, no começo dos anos 1970, que a presença do melodrama vai além das narrativas indexadas como tal e que, portanto, faz com que suas características digam respeito a uma percepção de mundo melodramática.

Também nessa época, mais precisamente em 1972, Fassbinder vai, despretensiosamente, mergulhar no visionamento de seis obras de Douglas Sirk. Sai desse mergulho apaixonado pelo modo de encantar do contemporâneo e se põe a replicar tais procedimentos bem a seu modo, isto é, alinhado ao cinema moderno e seu elogio a descontinuidades. Desse corpo a corpo com a obra de Sirk, nasce *O medo devora a alma* (1974). Uma década depois, nos idos de 1980, Todd Haynes¹ descobre o melodrama doméstico

¹ – Conferir entrevista de Haynes: <https://www.youtube.com/watch?v=8ZTrOQL23XY&t=33s>. Acesso em 23 de dezembro de 2025.

dos anos 1950 pelo olhar de Fassbinder e do debate teórico-analítico que buscava valores autorais dentro da produção industrial, especialmente a estadunidense, trazendo para a agenda intelectual e crítica os melodramas “autorais” de Douglas Sirk e Vincent Minnelli.

Sirk, cineasta alemão que migra para os Estados Unidos no início dos anos 40, é o grande nome desse momento. Uma série de artigos² aparecem na revista *Screen* dedicados a fazer de Sirk um cineasta brechtiano, no sentido de que seus filmes, embora compartilhassem de estratégias de produção e de narrativa dos sistemas industrial e ideológico burguês e comercial, também traziam marcas de ironia desse mesmo sistema ideológico, e tais marcas viriam exatamente na exacerbação do modo de excesso melodramático.

Ironia é o que emerge da radicalização do excesso do melodrama clássico, segundo estas análises. A mesma linha de argumento está no texto de Thomas Elsaesser (1987) e de Laura Mulvey (1987); bem como de Paul Willemen (1972/3). Jean-Luc Godard é outro ícone do cinema moderno que reconhece em Sirk um legítimo autor, ao mesmo tempo em que reverencia a capacidade dos melodramas sirkianos de arrebatar o espectador numa relação pautada no *pathos*.

Mas é a releitura de Fassbinder que abre caminhos para uma reflexão mais aprofundada das apropriações possíveis do modo de encenar melodramático, de forma a construir um deslizamento mais radical nas bases morais do cinema clássico. A obra de Haynes (desde *Longe do paraíso*, passando pela série *Mildred Pierce* e por *Carol*) é certamente herdeira desse gesto de deslizamento moral que, ao mesmo

tempo, se diferencia e se aproxima do melodrama clássico.

O diálogo que alguns filmes de Fassbinder e de Haynes operam com a obra de Sirk, e com a própria matriz do melodrama, vai no sentido de problematizar os ditames da matriz, provocando desconforto ao deslizar entre a adesão e a negação do melodrama clássico.

A equação que Fassbinder propõe é a de uma adesão limitada ao excesso que caracteriza o melodrama clássico, alternando-o com modos de secura e contenção. O excesso, em *O medo devora a alma*, é usado de maneira estratégica como uma costura que propõe momentos de engajamento apaixonado que quebram a linha de distanciamento do restante da obra. Tal alternância, marcada por descontinuidades e anti-ilusionismo profundos, é típica do cinema moderno.

Em um caminho diverso, mais afeto ao cinema contemporâneo, mais abertamente alusivo, a matriz melodramática é totalmente abraçada por *Longe do paraíso*, produzido em 2002. Num primeiro momento, esse filme parece ser uma transposição dos procedimentos do melodrama clássico, operando inclusive uma série de duplicações com os filmes de Sirk, em especial com o filme de 1956, *Tudo o que o céu permite*. No entanto, o que parece ser mera duplicação, vai se revelando, pelo desenrolar do enredo, em desvios que fazem transparecer as atualizações do filme. Esses desvios são como pequenas fissuras que fazem de *Longe do paraíso* uma narrativa do contemporâneo.

O que os deslizamentos, tanto do filme de Fassbinder quanto do filme de Haynes, colocam em questão são reapropriações e distorções na esfera da pedagogia moralizante

tradicionalmente vinculada ao melodrama clássico. E, de alguma maneira, esses deslizamentos recuperam um potencial da fonte própria do melodrama expressa no filme-base reverenciado pelo alemão e pelo estadunidense: a obra de Douglas Sirk.

Colocados em conjunto, os três filmes revelam, cada um à sua maneira, esferas produtivas de afetação dos procedimentos melodramáticos. Longe de serem moralistas, os filmes encenam questões morais com a mesma paixão que convidam ao arrebatamento, sendo definitivamente moralizantes, no entanto a serviço de uma moral que coloca em suspensão conceitos tradicionais de família, que um dia constituíram os preceitos do projeto moralizador do qual uma parcela do melodrama clássico foi poderoso agente.

OS PODERES DO EXCESSO EM PRESENTIFICAR AMBIVALENCIAS

Antes de traçar comentários analíticos em relação aos três filmes, apontando para deslizamentos possíveis com relação à matriz melodramática, é preciso tomar um tempo para entender como o excesso é operado no melodrama – pois, além do papel reiterativo e conformador associado à tradição dos chamados gêneros do corpo (além do próprio melodrama, o horror e a pornografia, como mencionado anteriormente), algumas das obras mais canônicas do gênero já eram capazes de trazer ambivalências que foram apontadas pela crítica e teoria, especialmente a feminista, a partir dos anos 1970. E é justamente por essa capacidade, esse poder de ao mesmo tempo arrebatar e trazer para o corpo filmico uma certa dose de ironia, que os melodramas de Douglas Sirk e Vincent Minnelli tanto apaixonaram Fas-

binder, nos mesmos anos 1970, e, décadas depois, Todd Haynes.

A disposição dos problemas realísticamente sempre permite gerar um excesso que não pode ser acomodado. Quanto mais os enredos pressionam em direção a uma resolução, mais difícil é acomodar o excesso. O que é característico do melodrama, tanto em seu sentido original quanto no moderno, é a forma como o excesso é desviado. A emoção não descarregada que não pode ser acomodada dentro da ação, subordinada às exigências da família / linhagem / herança, é tradicionalmente expressa na música e, no caso do filme, em certos elementos da mise-en-scène. (Nowell-Smith, 1987, p.73).

Foram os aportes teóricos feministas que levantaram as principais problematizações dos gêneros pautados no excesso, como o melodrama, não apenas demonstrando como estes são elementos de consolidação de valores políticos hegemônicos, mas também como são vetores de potencialidades contra-hegemônicas. É nesse espírito que se motivaram análises como as de Christine Gledhill (1988 e 1999), mas também é nesse espírito que as práticas filmicas propõem estéticas e enredos que desestabilizaram papéis de gênero se apropriando das matrizes dos melodramas (além das obras de Haynes e Fassbinder, não há como não lembrar de Pedro Almodóvar ou de filmes como *Contracorrente*, de Javier Fuentes-León, de 2009).

O convite à leitura contra-hegemônica dessas obras baseadas no modo de excesso é possível dada a centralidade que a carnalidade (como tema e como força expressiva de encenação) ganha nessas obras, com poder de catalisar e capturar os corpos dos espectadores para um tipo de engajamento afetivo e passional. Por tal “poder”, colocam em cena ansiedades e conformações dos corpos cultural e politicamente determinados no

2 – Destes artigos destaca-se o de Paul Willemen, *Towards an Analysis of the Sirkian System*, que aparece na *Screen*, vol. 13, nº 4, Winter 1972/3.

imaginário social. Esse colocar em cena é trazer para uma visualidade (e visceralidade), expressões, ações, modelos que são pedagogicamente construídos e reconstruídos. Se o corpo em ação é central para a conformação e domesticação de padrões e comportamentos, é também nele que podemos antever disputas e desconstruções.

Tenho argumentado que três categorias são importantes para entender os procedimentos do excesso nas narrativas que se vinculam ao melodramático: a obviedade como estratégia; a simbolização exacerbada (a hiperutilização de metáforas visuais, por exemplo); e, por fim, os mecanismos de antecipação como instrumentos de arrebatamento do público com relação à narrativa. As três atuam em conjunto tomando formas de excesso na narrativa, seja porque são reiteradas, e sobreutilizadas, seja porque ganham corpo na narrativa através de um regime expressivo e de encenação. Esta segunda maneira, sem dúvida, compõe a expectativa comum em relação ao melodrama, ou seja, o modo de utilização da música constantemente pontuando as imagens ou a utilização dos primeiros planos para marcar os momentos de tensão emocional.

No entanto, mais que reconhecer a gramática da expressão comum do melodrama, quero deixar claro que ela está a serviço de objetivos estratégicos de arrebatamento e engajamento para mobilizar uma pedagogia moralizante da vida privada e cotidiana. É nesse sentido que o tropos do par amoroso vai ocupar papel central como cenário perfeito para colocar em cena o grande eixo do melodrama: a exposição de polaridades morais face à vida privada que é trazida ao olhar público — e assim, porque são submetidas ao olhar público, as ações da vida privada constituem-se em modelos moralizantes.

No universo filmico, o olhar público está mais frequentemente encenado através de

personagens que incorporam o julgamento social, a constrição moral, os obstáculos que a personagem virtuosa tem que ultrapassar até sua exaltação e reconhecimentos finais. Dentro do regime de obviedade estratégico ao melodrama, o olhar público precisa ser personificado, incorporado na figura de personagens. Os melodramas clássicos, então, tiram proveito de toda uma coreografia de olhares possibilitada pela *mise-en-scène* de personagens e, especialmente, da câmera e dos planos do filme.

A obviedade aparece quando, além da *mise-en-scène* da câmera e a presença de um ou outro personagem, o texto e o *design* visual convergem para a expressão do mesmo olhar público de julgamento que faz mover o enredo do melodrama; a reiteração óbvia funciona para compelir o espectador a reagir em favor da heroína/herói.

Não se trata apenas de usar planos do ponto de vista do olhar externo, trata-se de formar o quadro de tal maneira que percebemos a presença óbvia de um olhar atento, julgador, ao personagem. Em *Tudo o que o céu permite*, Cary (Jane Wyman) é uma viúva mãe de dois filhos que inicia um romance com seu jardineiro mais jovem, Ron (Rock Hudson). Todos — incluindo amigos e família — parecem não admitir o romance e boa parte do filme é dedicada a construir os cenários desse julgamento.

Uma cena exemplar se dá quando Cary e Ron vão pela primeira vez como um casal a uma festa oferecida por Sara, amiga de Cary. A sequência mostra uma montagem paralela da chegada do casal, no caminhão dele, o mesmo usado em sua profissão, e a sala da casa de Sara. Todos os convidados se posicionam na janela dessa sala, claramente como uma plateia assistindo ao espetáculo oferecido por casal tão prosaico. Depois da entrada na festa, há longas passagens onde

o sentimento de inadequação e rejeição à figura de Ron vai sendo exposto claramente, por gestos e falas. A câmera vai se movimentando por entre os convidados, fazendo questão de enquadrar em lados opostos de cada plano o casal e o olhar daqueles que os condenam, reiterando assim, excessivamente, a encenação e as falas.

A simbolização é o que articula um efeito metafórico de “presentificação” dos elementos chaves da narrativa, quase que numa estrutura de substituição dos conflitos e valores em objetos transformados em símbolos apresentados no filme com a mesma estrutura de obviedade estratégica e produtiva. Quando um elemento visual é “elevado” ao caráter de símbolo na narrativa cinematográfica — de maneira que percebemos uma investida do discurso filmico em “recortar” tal objeto como tal —, ele também acaba por sumarizar o momento do filme, recuperando a figura do *tableau* teatral em alguma medida.

Novamente, o filme de Sirk nos traz um exemplo quase didático. Num dado momento do percurso do casal, o julgamento dos amigos e família de Cary influenciam o par, fazendo-os romperem o romance. Um bule, achado na casa ainda em construção de Ron, e que simbolizava o amor dos dois, se quebra no momento em que o par começa a se distanciar. Um plano de detalhe nos cacos do bule e na subsequente troca de olhares do casal legam àquele objeto o estatuto de símbolo do amor.

O bule não é o único símbolo do amor de Cary e Ron. Vários são os objetos que carregam as marcas do romance ao longo do filme, desde um galho de árvore, ao ato de reformar e decorar um velho e idílico celeiro. Estes objetos tornam-se símbolos porque a narrativa os expressa — através de uma detalhista encenação — como presentificações

dos caminhos do enredo. Procedimentos de simbolização fazem parte de uma estrutura comum a diversos outros filmes da chamada ficção clássico-narrativa, mas o que diferencia o nível do uso que tal sistema de simbolizações terá no melodrama clássico é seu caráter exacerbado, seja recuperando exageradamente um mesmo símbolo (ele, portanto, aparecendo muitas vezes ao longo do filme), seja fazendo todos os momentos da ação serem marcados por uma metáfora visual. Na maioria das ocasiões, a simbolização irá lidar com um repertório imagético de poucas ambiguidades, deixando claro visualmente como estão corporificadas as polaridades morais.

Em muitos casos, as metáforas visuais símbolo também presentificam o que ainda está por vir na narrativa, colocando em ação uma outra categoria importante na estrutura do melodrama, a antecipação. Os mecanismos de antecipação levam à sensação de suspensão, pois nos colocam à espera do que está para acontecer, como em *uma crônica de uma morte anunciada*; facilitando, assim, a comoção.

Steve Neale (1986), amparado nas reflexões de Franco Moretti, argumenta que a antecipação é um dos mecanismos que geram as lágrimas no melodrama. A antecipação funciona quando o público detém um saber em relação aos caminhos do enredo que os personagens não detêm. Esta discrepância faz os espectadores anteciparem o que está por vir, projetando algo que ainda não está expresso totalmente, mas que está indicado. As lágrimas são o desaguado final de um sentimento que vem sendo construído em pequenas doses ao longo da narrativa através das pequenas pistas que nos fornecem antecipações. As lágrimas, ou ao menos a comoção (esta reação na ordem do sentimental), são como a gota d’água.



Neale (1986) vai sustentar sua reflexão a partir da análise de *Carta de uma mulher desconhecida* (Max Ophuls, 1948), e, sobretudo, do efeito do *flashback* na condução da emoção. O filme inicia com um já velho Stefan pondo-se a ler a carta de Lisa: "If only you could have recognized what was always yours, could have found what was never lost. If only..."³, diz a carta que foi escrita durante a enfermidade da personagem. A carta não tem final, pois Lisa morre sem terminá-la. Sabemos disso, desde o começo do filme, uma vez que ele é narrado, numa voz *over* de Lisa, em *flashback*. Então é com um certo nó no peito que acompanhamos os encontros e desencontros do casal Lisa e Stefan.

Na verdade, acompanhamos Stefan encontrar-se com Lisa em diversos momentos ao longo da vida, e em todos os momentos apaixonar-se por ela sem saber que em todas as vezes tratava-se de uma mesma mulher. Nós sabemos, Stefan não. Nós sempre sabemos, ele nunca, até a carta final. Nossa saber reforça o engajamento. Somos compelidos a querer gritar: 'é ela, é sempre ela'. E quando, no filme, vemos esse grito ser atendido — a carta e a voz *off* de Lisa dizem: 'era eu, era sempre eu' —, já é tarde demais. A questão é que desde o começo sabemos da impossibilidade do casal e esse conhecimento prévio faz recair sobre as cenas dos dois uma sombra de tristeza.

Nem sempre o mecanismo da antecipação será usado no melodrama de maneira tão radical, como no filme de Ophuls; e certamente, na obra de Sirk, ele é colocado em ação em pequenas doses. De qualquer maneira, em larga ou em pequena escala, antecipar o que está por vir é uma poderosa arma que nos compõe a responder apaixonadamente à narrativa.

As reações passionais ajudam a cristalizar os modelos não por um mecanismo de

distanciamento, mas por engajamento; o que, afinal, constitui o desejo último da pedagogia moralizante do melodrama.

A eficácia do melodrama está diretamente associada a sua capacidade de firmar exemplos, de cristalizar modelos de fácil engajamento, suscitando uma conformidade de ações, construindo padrões morais; o sucesso reside na possibilidade de firmar esses padrões a partir do arrebatamento do público.

A reiteração e saturação são as chaves do excesso, são as linhas que amarram as três categorias da expressão do excessivo no melodrama. Nesse sentido, todas as metáforas visuais dizem, ao cabo, a mesma coisa, de todas as maneiras possíveis. Por isso, a música reforça as imagens que, por outro lado, são também reforçadas pelos diálogos e pela *mise-en-scène*. Se tudo está colocado reiteradamente, como se cada aspecto formal da narrativa convergisse para um mesmo centro, o espectador é levado com 'facilidade e simplicidade' a um passeio pela superfície da ação. Num melodrama clássico, tudo se dá no limite da ação, há pouco ou quase nenhum espaço para mergulhos intimistas (para monólogos interiores), embora a intimidade e a esfera privada sejam os grandes cenários das polaridades moralizantes que caracterizam o melodramático.

Dessa maneira, os modelos vão sendo estabelecidos numa chave diversa do modelo racionalista do distanciamento, mas na instância do arrebatamento. Mobilizar a narrativa num modo de excesso implica propor uma relação de engajamento, mais que de identificação. Engajar-se na narrativa pressupõe colocar-se em suspensão, ou seja, sentimental e sensorialmente vinculada a ela. O engajamento é uma possibilidade de resposta emocional (empática) à narrativa, resposta mobilizada pela materialidade da narrativa, por suas estratégias.

Ao analisar esta função pedagógica do melodrama clássico, Peter Brooks (1995) centra seu argumento no conceito de "moral oculta" como o objetivo último que transparece das narrativas organizadas num modo melodramático, traçando, a partir da superfície, da banalidade das mínimas ações cotidianas, uma parábola excessiva que se investe de significados intensos. O que Brooks observa na literatura de Balzac, por exemplo, e relaciona ao melodramático, é a particularidade das intensas descrições transitarem entre o realismo do que o autor vai chamar de 'um olho fotográfico' e o esforço de penetrar a superfície, 'interrogando a aparência, o espírito', o sentimento. Há toda uma expressividade na descrição dos ambientes e objetos que fazem transparecer uma "moral oculta". O papel da palavra "oculta", aqui, não é exatamente o de "escondida", mas o de "submersa" nos objetos, nos gestos, nas ações; trazendo na superdramatização a pedagogia moralizante da realidade.

SIRK, FASSBINDER E HAYNES – ENCENAÇÃO EM DESLIZE

Não é por acaso que Douglas Sirk, entre outros autores dentro do que é considerado o melodrama filmico canônico, foi eleito por Fassbinder e Haynes como matriz para suas reapropriações. Se, por um lado, a obra de Douglas Sirk pode ser considerada tradicional, no sentido melodramático, por outro, ela em si traz fissuras ao melodrama por tornar plausível uma leitura irônica dos valores que ideologicamente pautaram a pedagogia moralizante do melodrama tradicional.

Um desses procedimentos que podem ser lidos como reflexivos — e que será amplamente utilizado como citação tanto no filme de Fassbinder quanto no de Haynes — é o

tipo de uso que Sirk faz das imagens de espelhos e outros tipos de reflexos, operando o que Jacques Aumont (2004) definiu como "sobre - enquadramentos".

Os espelhos, tal como enquadrados nos filmes de Sirk, criam um plano de leitura paralelo que coloca em conformidade as posições do olhar público que julga os heróis do filme e o olhar do espectador, encenando dessa maneira, através dos espelhos e outras superfícies com reflexos, o lugar da audiência como observadora da cena privada que se presta à narrativa filmica.

Uma das sequências chave de *Tudo o que o céu permite* se inicia a partir do reflexo da sala vista na televisão que Cary acaba de ganhar de seus filhos. A conotação do desenrolar da cena marca um lugar de conformismo e adequação para a personagem, pois a cena acontece quando Cary decide, em nome do bem-estar de seus filhos, romper o polêmico romance com Ron; retomando seu lugar de modelo de mãe e viúva. Cary pode agora encontrar na TV uma distração ao impulso inadequado de mudança que seu descabido romance representava.

A crítica é óbvia, pois o dilema central do filme é o da inadequação dos personagens a uma ideologia burguesa de valorização da família tradicional. São os padrões de comportamento dessa 'América de Eisenhower', segundo Elsaesser (1987), que impõem conflitos ao par romântico. Ou seja, a 'família' não é a salvação, mas a fonte do conflito.

Afirmando a revalorização de Douglas Sirk, Paul Willemen (1972) vai cunhar a expressão 'Sistema Sirkianiano' para dar conta da dimensão de crítica ideológica posta em cena através de ironia — que transparece, pela radicalização do excesso, nos melodramas do diretor.

O próprio Sirk acaba atuando no movimento de revalorização política de seus fili-

3 – "Se apenas você pudesse reconhecer o que sempre foi seu, poderia ter achado o que nunca perdeu. Se apenas..."

mes, declarando, repetidas vezes em entrevistas na década de 70, sua intencionalidade crítica e sua dívida ao modelo brechtiniano. É, no entanto, curiosa a relação entre Brecht e Sirk, sobretudo se pensarmos nos filmes que o diretor realizou na Alemanha nazista, sob o nome Detlef Sierck, antes de migrar para Hollywood. Estes filmes, muitos deles estrelados pela musa do partidocial-socialista Zarah Leander, estruturaram-se como melodramas clássicos encenando uma moral xenófoba. É certamente injusto, e pouco produtivo, desconsiderar essa produção sob o fraco rótulo de um “cinema nazista”. No entanto, esses filmes trazem a marca do pensamento hegemônico do período, corroborando, como em *O veneno dos trópicos* (1937) ou em *9ª Sinfonia — últimos acordes* (1936), a conformação à sociedade europeia como a solução para os dilemas dos heróis.

Esse tipo de solução, a conformação ao modelo social hegemônico, não é exatamente o caminho que os melodramas estadunidenses de Sirk vão tomar, pelo menos na maioria deles. Seus finais não raro são indefinidos, ao mesmo tempo reafirmando o par amoroso, mas não exatamente da maneira como eles gostariam ou como seria mais apropriada para a sociedade. Um final feliz nem tão feliz assim, algo que não passou de sapercebido por Todd Haynes, se tomarmos o final de *Longe do paraíso* como referência.

Em *Tudo o que o céu permite*, Cary e Ron acabam juntos, porém com um Ron doente e ainda de cama após um acidente, o que deixa subentendido que o personagem talvez não volte a andar. Os finais de alguns melodramas de Sirk são como finais felizes, porém sem o mar de rosas. O mesmo tipo de encenação do final, a heroína de pé e o herói enfermo, é o desenlace de *O medo devora a alma*, e também em *Longe do paraíso*, este procedimento de desestabilizar o esperado

final feliz é utilizado. Esta é apenas mais uma das maneiras que os dois filmes se relacionam com *Tudo o que o céu permite*, de Sirk, ou mesmo com o conjunto de sua obra.

Embora tenha sido o filme escolhido como referência principal nas releituras de Fassbinder e de Haynes, não é em *Tudo o que o céu permite* que podemos ver o melhor exemplo de certo deslizamento e crítica da matriz do melodrama clássico. Em *Palavras ao vento* (1956) e *Almas maculadas* (1958), podemos perceber com mais contundência a ironia e o “sistema sirkiniano” em ação. Nesses filmes, os dilemas de cunho moral, bem como as características da virtude e da vilania, deslizam em quatro personagens que ora assumem postura de herói e heroína, ora de vilões e vilãs. Ao fugir da polaridade e abraçar a ambiguidade, Sirk, ao menos nesses dois filmes, estabelece um nível mais profundo de fissura no modo canônico.

Fassbinder realiza *O medo devora a alma* em 1973, deixando explícita a reverência a Sirk, o que para Mulvey (1989) é uma ‘transposição’ de *Tudo o que o céu permite*. Na crítica que faz ao filme, na época de seu lançamento, Mulvey (1989) chama a atenção para a consonância do modo de encenação das duas obras, mesmo que os dois filmes tratem de universos distintos (um a classe abastada americana, e, o outro, a classe trabalhadora alemã e migrantes árabes). O argumento da transposição faz sentido, e não é apenas na consonância do enredo, mas, sobretudo, nas estratégias de encenação que o filme de Fassbinder dialoga com o de Sirk e com a matriz do melodrama, construindo uma conformidade de ações — a história do par romântico pouco convencional que luta para viver seu amor — com especial cuidado na coreografia dos personagens e na circulação da câmera.



Em Fassbinder, as encenações que são caras a Sirk — como uma câmera que se move a partir dos reflexos do espelho até encontrar seus personagens (constituindo este um modo de excesso na encenação) — convivem com uma secura de cortes e uma quase ausência de trilha musical pontuando as cenas (o que no melodrama seria justamente ao contrário).

Contenção e excesso se interpenetram em *O medo devora a alma*, formando um descompasso entre engajamento e distância. Este descompasso mobiliza em igual força uma torcida pelo prosaico casal (formado por uma mulher mais velha e um jovem migrante árabe) e a consciência da perversidade de um mundo onde este par é uma impossibilidade. O filme instiga uma grande ambiguidade em relação ao casal protagonista, que se faz presente exatamente a partir da relativa adesão ao melodrama.

Os mesmos procedimentos da matriz do melodrama convivem com um não-romantismo na construção do casal central. As referências ao filme de Sirk são sutis, começando do enredo inicial do filme, um casal de diferentes idades, uma viúva e um trabalhador. O que chama atenção é a consciência com que Fassbinder encena o olhar público que julga e condena o casal. Em muitos momentos, a ação de personagens e câmera simplesmente pára e um corte seco passa a enquadrar primeiros planos de uma plateia que assiste à cena. Assim acontece na cena do parque, quando Ali e Emmi professam seu amor, num dos raros momentos de romantismo do casal — sequência que, não por acaso, é também um dos raros momentos de presença de trilha incidental.

Quadros simetricamente cindidos por linhas verticais na composição dos planos, procedimento típico de Sirk, também aparecem em *O medo devora a alma*, revelando a consciência com que Fassbinder retrabalha

a esfera irônica e crítica dos melodramas de Sirk. A sequência em que Emmi leva Ali para dormir em sua casa pela primeira vez é marcante nesse sentido, pois a escada do prédio desenha uma diagonal no quadro que separa perfeitamente a esfera do casal do espaço da vizinha que olha atentamente aquele homem, tão diferente, que então entra na casa e na vida da viúva. O jogo em cena no filme de Fassbinder será o de ao mesmo tempo atar as linhas com o melodramático e desatar os nós do melodrama clássico.

Se Fassbinder faz uma adesão relativa e crítica, em Todd Haynes podemos falar de uma adesão propriamente dita. Em *Longe do paraíso*, o movimento é em uma única direção: a de fechar todos os vínculos, realizando não um filme sobre os anos 50, mas um filme como nos anos 50, segundo declarou o próprio diretor em diversas entrevistas quando do lançamento do filme.

Longe do paraíso usa praticamente o mesmo enredo de *Tudo o que o céu permite*, partindo, a princípio, do nascimento de um amor entre Cathy e seu jardineiro Raymond. Não é acaso que as letras dos nomes dos personagens coincidam com os do casal do filme de Sirk (no caso, Cary e Ron), assim como esta não é a única das referências ao melodrama dos anos 50. O início do filme é quase o mesmo, um movimento de uma grua que desce do céu até a rua, que em um dos filmes acontece da direita do quadro para a esquerda, e no outro é o movimento ao contrário. Todos os procedimentos do melodrama clássico são rigorosamente, e conscientemente, usados por Haynes — simbolização exacerbada, um lenço que voa das mãos de Cathy e que provoca seu encontro com Raymond, o mesmo lenço que irá aparecer na cena final, um tipo de uso das cores característico, ajustando em cores combinatórias os figurinos do verdadeiro casal (Cathy e Raymond sempre vestem co-

res que se harmonizam, geralmente usando uma mesma paleta).

Mas se o filme de Haynes é uma adesão radical — re-encenando um mesmo sistema de uso de cores e de luz que o melodrama de Sirk, e incorporando muitas referências diretas —, ele também introduz fissuras. A principal delas é que a fragilidade e o sofrimento decorrentes de uma valorização hipócrita das aparências não é colocada neste filme apenas sob o ponto de vista feminino. É um sofrimento que também afeta o masculino, também ele se mostra ‘inadequado’ em sua maneira de amar. O personagem que irá incorporar esta questão é Frank, o marido de Cathy, que, não podendo mais lutar contra sua homossexualidade, acaba divorciando-se dela.

A narrativa trata de alternar os pontos de vista, ora centrando-se em Cathy, e em seu amor por Raymond, ora em Frank, e seu amor por rapazes. Apenas Raymond é um personagem que não ganha muito espaço fora do enquadramento do olhar de Cathy — suas aparições são sempre subordinadas às aparições da personagem feminina. Isso, contudo, não significa que seu personagem não tenha força, que seja secundário ao enredo. Raymond é o impulso para a movimentação de Cathy em direção a quebrar as aparências.

Estes deslizamentos de ponto de vista são também desvios de uma moralidade comum no melodrama clássico. *Longe do paraíso*, mesmo em sua adesão radical, traz questões que não estariam tão às claras nos filmes dos anos 50: o amor homossexual e o amor inter-racial. Ou seja, a utopia romântica do amor cisheterossexual branco como a grande constrição social que impede os heróis e heroínas do melodrama de alcançarem a felicidade.

Referências:

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa — o melodramático no documentário brasileiro*. Niterói: Eduff, 2019.
- BALTAR, Mariana. Tessuras 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.
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination*. *Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. Yale University Press, 1995.
- ELSAESSER, Thomas. Tales of sound and fury. *Observations on the family melodrama*. In: GLEDHILL, C. (org) — *Home is where the heart is. Studies in melodrama and the woman's film*. British Film Institute, 1987.
- ELSAESSER, Thomas. Vincente Minnelli. In: GLEDHILL, C. (org). *Home is where the heart is. Studies in melodrama and the woman's film*. British Film Institute, 1987.
- ENNE, Ana Lúcia. O sensacionalismo como processo cultural. *EcoPós*, v. 10, n. 2, julho-dezembro de 2007.
- GLEDHILL, Christine (org). *Home is where the heart is: Studies in Melodrama and the woman's film*. British Film Institute, 1987.
- GLEDHILL, Christine. Pleasurable Negotiations. In: *Feminist Film Theory: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 166–179, 1999.
- HAKE, Sabine. The melodramatic imagination of Detlef Sierck: Final Chord and its resonances. *Screen*, vol. 38, nº 2, Summer, 1997.
- KOCH, Gertrud. From Detlef Sierck to Douglas Sirk. *Film Criticism*, Winter-Spring, 1999.
- MULVEY, Laura. Fassbinder and Sirk. In: MULVEY, Laura. *Visual and other pleasures*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1989.
- MULVEY, Laura. Notes on Sirk and melodrama. In: GLEDHILL, C. (org). *Home is where the heart is. Studies in melodrama and the woman's film*. British Film Institute, 1987.
- NEALE, Steve. Melodrama and tears. *Screen*, volume 27, número 6, Novembro-dezembro, 1986.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey. Minnelli and melodrama. In: GLEDHILL, C. (org). *Home is where the heart is. Studies in melodrama and the woman's film*. British Film Institute, 1987.
- VINCENT-BUFFAULT, Anne. *História das Lágrimas*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- WILLEMEN, Paul. Towards an Analysis of the Sirkian System. *Screen*, vol. 13, nº 4, Winter 1972/3.
- WILLIS, Sharon. The Politics of disappointment: Todd Haynes rewrites Douglas Sirk. *Camera Obscura*, vol. 54, Dec, 2003.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo, Cosac e Naify, 2003.



Vento seco

Daniel Nolasco

Velvet Goldmine

Todd Haynes



ANSEIO E CLAUSURA NOS MELODRAMAS FAMILIARES DE TODD HAYNES

Fábio Ramalho

Professor de Cinema e Audiovisual e no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da UNILA. Realizador junto ao coletivo de cinema Surto & Deslumbramento.

As inflexões do melodrama na obra de Todd Haynes são múltiplas e se estendem ao longo de toda a filmografia do diretor. Em algumas obras, o cineasta realiza um exercício de rigorosa revisitação e atualização das marcas de estilo, dos códigos narrativos e das convenções melodramáticas. É o caso de *Longe do paraíso* (2002), em que, desde o design de créditos e a paleta de cores até a trilha sonora, os motivos visuais, o repertório temático e a *mise-en-scène*, tudo se constitui como um engajamento produtivo com os elementos do melodrama sirkiano e suas releituras contemporâneas. Há também momentos em que o melodrama aparece como um regime audiovisual que coexiste com outros regimes e formas narrativas, como em *Superstar: The Karen Carpenter story* (1987). Finalmente, encontramos momentos em que as convenções melodramáticas subsistem menos como uma codificação estrita de gênero e mais como uma sensibilidade difusa e sempre presente.

Diante dessa multiplicidade de ocorrências, podemos pensar a vinculação de Todd Haynes com o melodrama como um jogo de reconhecimento e desfiguração, que lhe é muito próprio e, ao mesmo tempo, fortemente imbricado nas dinâmicas de criação cinematográfica e de consumo cultural que se dão nos marcos das comunidades sexo-dissidentes e, em particular, nas sensibilidades que constituíram o que veio a ser chamado de New Queer Cinema, ainda que não se limitem a esse momento de produção.

Neste texto, eu gostaria de enfocar o poder do melodrama de catalisar e dar forma a tensões que emergem do contexto social e histórico das personagens, mas que ganham uma via de expressão no cinema na medida em que são filtrados e reelaborados em um nível subjetivo, sob a forma de sentimentos

de isolamento, insatisfação, alienação e ansiedade. Tais propriedades do melodrama ocupam um lugar central na maneira como Haynes mobiliza as convenções de gênero, e atentar para essas facetas nos permite sublinhar algumas linhas de força da obra do realizador ao longo das décadas de sua produção.

Thomas Elsaesser (1987, p. 62) afirma que “o melodrama está iconograficamente fixado pela atmosfera claustrofóbica do lar burguês e/ou pelo cenário da cidade pequena”. A escala diminuta das relações e do convívio caracteriza os modos de vida e de sociabilidade provincianos como o pesadelo sufocante do qual os diferentes e desajustados padecem e anseiam escapar. Entre essas figuras inadequadas incluem-se, muitas vezes sem que tenham escolhido deliberadamente o caminho da transgressão e da inconformidade social, inúmeras protagonistas de melodramas. Os subúrbios, mais até do que a cidade pequena, interessam ao cinema de Haynes. Repete-se com frequência em seus filmes um mesmo motivo visual: as imagens das casas abastadas e, sobretudo, as vistas laterais da sucessão de fachadas bem cuidadas, percebidas a partir do ponto de vista de carros (Doane, 2004, p. 1-2), fazendo sobressair o teor de serialidade que rege aquelas moradias e os estilos de vida nelas inscritos. Por vezes, como em *Mal do século* (1995), essa composição visual se articula com planos de largas autopistas abarrotadas de veículos, criando uma configuração urbana distintiva, composta de concreto, metais e máquinas em movimento mecânico, antes de desembocar na monotonia suburbana, com suas ruas tranquilas e jardins.

Sobre essa articulação do espaço, que é cultural e historicamente situada, mas se dissemina ao longo do século XX como modelo dominante de cidade, moradia e deslocamento, Lauren Elkin (2022, p. 40) observa: “se os moradores dos subúrbios, com seus carros e suas casas unifamiliares, estão protegidos do contato com o estranho e o diferente, em parte isso decorre das leis de zoneamento que dividem as cidades em enclaves de fins exclusivos”. A fragmentação do espaço social em “áreas residenciais, comerciais e industriais [...] exige que a pessoa use o carro para ir a qualquer lugar, à medida que a órbita entre trabalho, casa, compras e lazer aumenta cada vez mais” (Elkin, 2022, p. 40). Segundo a autora, essa compartmentalização, alinhada à separação entre segmentos populacionais diversos operada pelas lógicas de mercado e, em particular, do mercado imobiliário, suscita uma concepção muito precisa de vizinhança como circuito mais ou menos fechado de interação, que conjuga o convívio cotidiano com o conforto da semelhança e o senso de proteção.

Ao buscar dar uma forma cinematográfica a esse processo de organização socioespacial, Haynes investe em um imaginário já bastante consolidado na cultura: o de que, sob a aparência de ordem e tranquilidade, há um acúmulo de energias dispersivas e desestabilizadoras prestes a romper seus frágeis mecanismos de contenção. Se, em David Lynch, tais forças tendem a exteriorizar-se num movimento centrífugo — segundo o qual elementos materiais muito bem definidos, como uma orelha decepada ou um cadáver, funcionam como disparadores a partir dos quais mundos inteiros se desdobram e se expandem —, em Haynes, segundo uma tendência já consolidada no melodrama, a contenção é levada ao limite,

de modo que o excesso se intensifica precisamente pelo contraste com a persistência de dinâmicas de repressão. Ainda que haja, sem dúvida, exteriorizações violentas dos conflitos — o clímax de sua versão para *Mildred Pierce* (2011), em que o transbordamento afetivo da contenda entre Mildred (Kate Winslet) e sua filha se conjuga com a intensificação do artifício na encenação, ou uma discussão específica entre Cathy (Julianne Moore) e o marido infiel em *Longe do paraíso*, que culmina em agressão física —, o efeito predominante é o de uma implosão, na qual corpo e subjetividade sucumbem.

Se a causa de grande parte do sofrimento das personagens possui uma origem indubitavelmente social, Thomas Elsaesser (1987) observou até que ponto o melodrama familiar opera segundo uma tendência à internalização dos conflitos, de modo que a insatisfação não encontra possibilidade de se articular sob a forma de uma perspectiva abrangente das estruturas sociais, tampouco desemboca em uma leitura crítica, por parte das personagens, dos códigos morais que oprimem e limitam a expressão de seus desejos. Como consequência, e sendo os filmes de Haynes uma releitura criativa dessa tradição, várias de suas protagonistas se mostram em certa medida incapazes de formular respostas adequadas aos seus problemas, e ainda menos de agir de maneiraativa para superá-los. Conforme observa Elsaesser (1987, p. 56): “a configuração dramática, o padrão do enredo, faz com que elas, independentemente das tentativas de se libertar, olhem constantemente para dentro, para umas às outras e para si mesmas”.

Essa lógica subjacente à economia afetiva do melodrama, segundo a qual a opressão e os códigos fixos de conduta produzem um movimento “para dentro”, não implica, no entanto, uma ideia de “profundidade”. Tudo

está “borbulhando o tempo inteiro logo abaixo da superfície” (Elsaesser, 1987, p. 53), e se expressa no décor e nas cores tanto quanto no corpo visível: a materialidade da boneca que dá “corpo” a Karen Carpenter, em *Superstar*, cada vez mais danificada (Desjardins, 2004, p. 33); ou a fisionomia da cantora que, nas imagens de arquivo, surge desfigurada, como uma transmissão televisiva fora de sintonia ou uma fita VHS gasta; ou, ainda, o rosto de Carol White (Julianne Moore) cada vez mais tomado por manchas e erupções avermelhadas.

Em certo momento de *Mal do século*, a protagonista está andando de madrugada pelo jardim de sua casa de alto padrão, situada em um subúrbio de classe alta em Sherman Oaks, Califórnia. Sabemos que ela havia acabado de voltar de mais uma consulta com um médico que, após reafirmar que Carol não possui nenhuma debilidade física aparente, recomenda que ela procure um psiquiatra — e, significativamente, entrega o cartão de contato profissional ao marido, que a acompanha na consulta. Tendo deixado o seu lado da cama vazio, Carol caminha pelo jardim como uma sonâmbula, aparentemente sem rumo, parando apenas para olhar as roseiras que já havíamos visto cuidando nos minutos iniciais do filme.

Tudo na cena parece indicar a possibilidade de um abandono de si, a entrega a uma ação imotivada de vagar por entre as plantas, gesto que parece selar o seu estado de desamparo diante de uma condição que ela é incapaz de nomear. A sua perambulação é tímida, circunscrita aos limites privados do espaço doméstico, muito diferente da perambulação de Joan Crawford em *Loucura de amor* (1947), por exemplo, em que a personagem caminha como uma morta-viva pelas ruas da cidade até quase ser atropelada por um ônibus. Carol está, por assim dizer,

no seu cercadinho, nos parcos limites da área externa de sua casa. Ainda assim, ela é interpelada, primeiro por uma viatura que faz a ronda do local e se apressa em verificar se está tudo sob controle, e depois pelo marido, quando retorna para dentro da casa.

Há um segundo momento no filme que ecoa esse e ajuda a tornar coesas as duas metades da narrativa. Na primeira noite passada no retiro para tratamento de uma suposta alergia a produtos químicos em geral, e após uma série de atividades de boas-vindas e de interação em grupo, Carol caminha em silêncio, impassível, até que, quando já recolhida em sua cabana, desaba em um choro de profundo desespero. Nesse instante, Claire (Kate McGregor Stewart), a diretora do centro, a interpela da porta e, em seguida, inicia uma longa fala, em tom condescendente, na qual explica o quão natural seria aquela reação, e ao mesmo tempo assegura que toda aquela hesitação e profundo senso de alienação iriam passar. É sintomático que Claire não pergunta o que Carol está sentindo, e sim se ela está tendo uma reação, alérgica ou de outra natureza, de todo modo passível de tradução em termos médicos, clínicos.

O cerne de muito do que já se disse sobre o melodrama familiar como gênero está condensado nesses dois breves momentos do filme. Há, neles, um senso de clausura que decorre tanto da impossibilidade de escapar ao olhar e à interpelação alheia quanto da necessidade de justificar o próprio comportamento — sempre em termos que soem como uma explicação plausível, capaz de tornar o seu modo de agir comprehensível aos demais. Qualquer gesto que escape a essa obrigação tácita torna-se facilmente percebido como anômalo e pode desencadear o constrangimento de ter de se explicar.

A experiência de rever *Mal do século* nos confronta com um inventário de manifestações de um certo mal-estar contemporâneo que se torna ainda mais desconcertante à luz do tempo presente: a questão ecológica e o fim do mundo; a visão dos imigrantes e das pessoas racializadas como uma horda que ameaça a frágil paz da família branca de subúrbio; a ideia de que o ambiente e o próprio estilo de vida cotidiano se convertem em agentes patogênicos; os problemas imunológicos; as estratégias de controle; as numerosas práticas de purificação, detox e, em suma, a ideologia do *wellness* (embora essa palavra específica não seja usada); a constituição de espaços seguros como salvaguardas incertas diante de um senso pervasivo de ameaça e estresse; a mentalidade de seita, com seus gurus e preceitos; e, sobretudo, a lógica amplamente disseminada de privatização da responsabilidade pela própria miséria existencial.

Em *Mal do século*, temos a mulher branca de classe alta padecendo de um modo de vida que ela, no entanto, é incapaz de diagnosticar como a causa de seu sofrimento. É talvez por essa impossibilidade trágica que, embora algo nela resista a se encaixar, Carol dobra a aposta: ela abandona aquele mundo, porém em nome de outro ainda mais implacavelmente selado e higienizado, e o modo como o filme constrói esse senso de progressão nos deixa pouca dúvida quanto à intensificação do seu movimento de retração. É como se o mal-estar vivido pela protagonista fosse isolado e magnificado. Nada realmente acontece a Carol, em um sentido narrativo tradicional: nenhum fato excepcional, nenhum conflito que se manifeste de forma aberta. A angústia, o desengano e o sentimento de inadequação ao seu papel e lugar social parecem imotivados e, por isso,

é como se a vida, ela mesma, despontasse como a fonte dessa perturbação.

A ideia da vida doméstica como prisão é radicalizada em *Longe do paraíso*, em que a reiteração do flagrante fotográfico em diferentes cenas condensa a exposição da personagem ao julgamento do seu círculo social e, consequentemente, à ameaça permanente do escândalo. Não se trata do escrutínio decorrente de uma “vida pública”, exatamente — afinal, a essas mulheres dificilmente é dada a possibilidade de atuar para além da esfera familiar —, mas de uma vigilância cotidiana exercida pelo entorno próximo, moldado por valores provincianos e normas rígidas, cuja tendência é converter qualquer comportamento destoante em motivo de estranhamento ou censura.

A exceção é, claro, Karen Carpenter, dotada não apenas de vida pública, como também alçada à condição de emblema de um ideal social. Como observa Desjardins (2004, p. 34-35) em sua análise de *Superstar*: “o escândalo irrompe quando o discurso construído é incapaz de conter a visibilidade do privado dentro de parâmetros socialmente aceitáveis”. Ainda segundo a autora, esse padrão de aceitabilidade varia conforme normas e expectativas de gênero, e incide especialmente sobre práticas ligadas ao prazer e aos usos do corpo, como é o caso de “comportamentos sexuais e outros tipos de conduta”, tais como “o consumo excessivo de drogas, álcool ou comida”.

O corpo da estrela seria, assim, o *locus* mais evidente de uma batalha que, não obstante, é travada de maneira mais ampla pelas mulheres que povoam os filmes de Haynes contra as exigências sociais que pautam praticamente todos os aspectos de suas vidas. Nesse sentido, ao performar os valores e identidades dominantes de uma sociedade patriarcal e capitalista, Karen

encarna, então, simultaneamente o modelo a ser alcançado e a evidência do fracasso em se adequar a esse modelo. A imagem da estrela está permanentemente em defasagem em relação a si mesma, de modo que seu corpo se torna o campo em que se manifesta uma aguda contradição.

Karen Carpenter, Carol White, Cathy Whitaker e Mildred Pierce veem os frágeis parâmetros que organizam suas realidades desabar, mas não se pode dizer o mesmo das regras que regem o mundo em que vivem. As estruturas patriarcais, as dinâmicas do show business, a repressão sexual, os códigos restritivos de classe, os padrões inalcançáveis, a esfera laboral e a dificuldade de garantir o próprio sustento — sobretudo para quem ingressa no mercado de trabalho após uma vida de dedicação exclusiva ao lar — tudo isso continua, de um modo ou de outro, funcionando. Cabe às personagens, às que sobrevivem, lidar com as ruínas de suas vidas prévias e, talvez, construir algo em torno do desamparo radical que se apresenta a elas, ao final dos filmes, de maneira tão contundente.

Que não se espere, no entanto, a romanização desse desarraigo por meio de narrativas edificantes. Ainda que exista, em maior ou menor grau, uma margem para a criação de possibilidades, a realidade dessa travessia é dura, e nem todas conseguem seguir adiante. Karen sucumbe. Quanto a Carol White, não sabemos ao certo, mas tudo indica que segue rumo a um isolamento cada vez mais intenso, não apenas físico como psíquico, entregue ao *looping* das autoafirmações que encerram o filme. Cathy termina em posição menos desoladora: há nela uma abertura de futuro, com alguma possibilidade de reinvenção. Ainda assim, seu desfecho deixa poucas dúvidas de que o caminho será árido, agora que ela passa a

integrar o que, em *Mildred Pierce*, é descrito como a “grande instituição americana”, que consiste em nada menos que o lugar social da mulher divorciada e mãe. O final de Mildred, por sua vez, nos deixa com um gosto de retrocesso, ao confrontar-nos com uma lógica circular pela qual todo esforço de se reerguer e se transformar desemboca em uma condição de empobrecimento e no mesmo casamento de antes, agora marcado pela ausência das filhas.

A solidão, o ostracismo e o desafio de recomeçar sem redes de apoio, sem segurança e frequentemente cercadas por um meio hostil colocam-se no horizonte dessas personagens como a realidade que elas devem habitar. De todo modo, penso que é possível vislumbrar, na filmografia de Haynes, não um movimento linear, mas um aceno progressivo à possibilidade de extravasamento das constrições sociais. Se a insatisfação sexual e amorosa, somada à claustrofobia produzida por um ambiente familiar e por um entorno social excessivamente controlados, constitui uma das linhas de força do conflito nos melodramas familiares e, em particular, nos *woman's films* (Doane, 1987), as obras do diretor apontam, contudo, caminhos por vezes bastante distintos para o enfrentamento dessa questão.

Longe do paraíso talvez seja a obra em que o prazer sexual se coloca de maneira mais enfática como impossibilidade — para a mulher heterossexual, mas não para o marido gay enrustido, que consegue construir uma relação, apesar das adversidades. Nesse sentido, a homossexualidade implica um lugar de tensão descomunal, dada a conjuntura histórica que os personagens precisam enfrentar, entre o peso do estigma e o impulso de liberação. Não obstante, como fica evidente também em *Carol* (2015), o sujeito fora da norma termina por lançar-

-se em direção ao seu desejo, mesmo diante do alto preço a ser pago. Nesses contextos, a experiência da viagem muitas vezes emerge como elemento catalisador da ruptura com as convenções.

Curiosamente, é em *Mildred Pierce*, outro dos trabalhos de Haynes que estabelece um engajamento mais direto com o repertório clássico do melodrama, que a mulher heterossexual assume uma posição mais ativa nas dinâmicas sexuais — sempre atravessadas, nessa obra, por determinações de diferentes ordens, como distinções de classe, hierarquias culturais e transações econômicas. Noções moralizantes, como o tropo do sacrifício materno, a culpa e o arrependimento, estão plenamente presentes, como quando Mildred se lança impulsivamente a uma pequena aventura de viagem e sexo com um homem recém-conhecido, apenas para voltar e encontrar a filha mais nova no leito de morte. No entanto, ainda que as pessoas ao seu redor, e sobretudo sua filha mais velha, Veda (Evan Rachel Wood), desfiem a já conhecida combinação de olhares, perguntas, curiosidade e estranhamento diante de seu “desaparecimento” momentâneo, Mildred atravessa essa situação, assim como boa parte dos acontecimentos subsequentes da minissérie, como uma personagem desejante e em movimento expansivo. Isso perdura ao menos até que a obsessão pela filha conduza toda a obra a uma explosão de *pathos* melodramático, alcançando a *mise-en-scène* ao seu maior grau de excesso e estilização pela via do artifício.

Por fim, em *Segredos de um escândalo* (2023), temos o movimento desejante sendo levado às últimas consequências, em uma curiosa investigação sobre como pode soar e aparecer para nós, afinal, o universo ficcional do melodrama muito depois de a

protagonista, Gracie (Julianne Moore), já ter afirmado, contra tudo e todos, a consumação de uma relação amorosa e seguir colhendo os efeitos do escândalo social, bem como a condenação pela lei e o ostracismo resultantes. Nesse ponto, é como se Haynes olhasse para trás, para tudo aquilo que ficara interdito ou fora de cena ao longo das obras anteriores. No nível da forma, *Segredos de um escândalo* apresenta a iteração mais maneirista desse grande movimento de revisitação dos repertórios e códigos do gênero, condensando-os em momentos destacados, nos quais reluzem a tradição melodramática e o longo percurso necessário para que a afirmação do desejo, para além de todo maniqueísmo e correção moral, se imponha como força não apenas intransigente, mas também contagiente. A trajetória de Gracie desperta o fascínio de Elizabeth (Natalie Portman), a atriz escalada, ficcionalmente, para encenar sua história, de modo que o processo de construção da personagem passa a ser também uma experimentação com o desejo e um jogo com a negatividade de tantos sentimentos ambíguos, perversos, contraditórios, confusos e desconcertantes, que encontram na ficção um laboratório privilegiado de articulação e expressão.

Mais do que o plano icônico de *Segredos de um escândalo* em que Elizabeth e Gracie se maquiam e conversam, como se testando e explorando o território de suas distâncias e proximidades, gosto especialmente de outra cena diante do espelho. Na loja de roupas, enquanto aguardam a filha de Gracie provar os vestidos, as duas mulheres conversam e se observam na imagem refletida, ou seja, olham uma para a outra e, talvez, também para nós,

mas, sobretudo, olham para si mesmas enquanto falam, interessadas e absortas em suas próprias performances. Volto ainda a *Mildred Pierce*: quando, após alguns anos, Mildred retoma o contato com Veda e a recebe de volta em casa, ocorre esse momento estranho, pois aparentemente autônomo em relação ao fluxo narrativo mais estreitamente encadeado da obra, em que a protagonista sobe as escadas, entra no quarto de Veda e beija os lábios da filha adormecida. Já no primeiro capítulo nós a havíamos ouvido admitir que a atitude esnobe da filha expunha, para si, a persistência de algo que, nela, o peso da realidade já teria arrefecido: a sensação de poder ser mais, querer mais. Também já a havíamos escutado dizer, ao abraçar a sua primogênita: “*It'll all be on account of you. Every good thing that happens is on account of you*”¹.

Ao fim de tudo, encontramos sempre um gesto por meio do qual cada filme, de maneira mais ou menos explícita, nos concede imagens que sintetizam e devolvem a forma de uma relação intensificada com essas figuras femininas na tela; a estrutura de algo que é não tanto um afeto, mas um intrincado modo de relação cultural e sentimental com o mundo fantasmático das imagens. Trata-se, em suma, de uma fascinação que cada obra verte em uma forma complexa e condensada. Nesse ponto, conectam-se as distintas instâncias que compõem o cinema como experiência: as relações que a narrativa coloca em marcha — encontros fortuitos, malogrados, intensos, fulgurantes, destrutivos —; também as relações de um filme com outros filmes, bem como com obras literárias, músicas e uma miríade de referências culturais, enlaçadas em uma cadeia complexa e poten-

cialmente inesgotável; e, evidentemente, a relação que o realizador estabelece com o acúmulo do meio a partir do qual ele cria, empreendendo, de tempos em tempos, um gesto que nos inclui e interpela, entre o apaixonado e o irônico, entre o admirado e o crítico, mas nunca distante.

Referências

- DESJARDINS, Mary. The incredible shrinking star: Todd Haynes and the case history of Karen Carpenter. *Camera Obscura*, v. 19, n. 3, p. 22-55, 2004.
- DOANE, Mary Ann. “Pathos and pathology: The cinema of Todd Haynes”. *Camera Obscura* -57, v. 19, n. 3, p. 1-21, 2004.
- DOANE, Mary Ann. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: University of Indiana Press, 1987.
- ELKIN, Lauren. *Flâneuse: mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Fósforo, 2022.
- ELSAESSER, Thomas. “Tales of sound and fury: Observations on the family melodrama”. In: GLEDHILL, Christine (org). *Home is where the heart is: Studies in Melodrama and the woman's film*. British Film Institute, 1987. p. 43-69.

¹ — “Tudo será por sua causa. Tudo de bom que acontece é por sua causa.”



Jeanne Dielman

Chantal Akerman

ESSA CRÍTICA AMÁVEL¹: AS QUIMERAS SUBURBANAS E OS PROBLEMAS DE GÊNERO DE TODD HAYNES

Juliana Gusman

Pesquisadora, professora, crítica, curadora, programadora e produtora de cinema. Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP.

¹ Uma referência ao texto de Lynne Joyrich sobre *Longe do paraíso*, que qualifica o trabalho de Haynes como uma “*loving critique*”.

No entardecer da minha infância, na aurora dos anos 2000, perdia algumas horas em uma das duas ou três locadoras de vídeos que prosperavam no interior sul-mato-grossense. Neste ultrapassado ritual semanal, contemplava as capas de VHS como quem se demora diante de pinturas em museus. Aquelas que mais fisgavam minha curiosidade protocinéfila adornavam a sessão de horror, com uma notável exceção. No quadro, uma mulher. Suas roupas vermelhas contrastavam eletricamente com o fundo azul-escuro. Os cabelos loiro-acobreados, parcialmente cobertos por uma echarpe lilás, emolduravam seu rosto de uma beleza inabalável, que se poderia dizer — o clichê dos clichês — atemporal. Mas ela realmente parecia uma figura descolada do seu tempo. Percebo que nunca havia reparado nos dois vultos masculinos ao fundo, tamanha a força centrípeta e hipnótica da atriz em primeiro plano. E seu nome era

Julianne, uma rara quase xará que me oferecia uma ínfima e absolutamente imaginária proximidade com um *star system* tão distante do novo oeste brasileiro. Eu me sentia, admirando o fragmento estático de *Longe do paraíso* (2002), como a garota que, do espelho de uma penteadeira, observa e deseja o reflexo da mãe interpretada por Moore no filme de Todd Haynes. Ainda não sabia que, na sua obra, as afinidades plenas são sempre traiçoeiras, e este feminino ideal sempre se estilhaça em mil pedaços.

Antes de ser alçado por B. Ruby Rich como expoente do New Queer Cinema — movimento insurgente e rebelde dos anos 1990 —, e talvez até antes de Teresa de Lauretis reclamar a politicidade desordeira da injúria “*queer*”, Haynes já era assombrado por seus espíritos inquietos. Nos anos 1980, fora aluno de Mary Ann Doane na Universidade de Brown — onde ele também conheceria sua futura produtora, Christine

¹ — Em português, o equivalente aos termos “viado”, “bicha”, “sapatinho” — nomeações igualmente reivindicadas e transformadas pelos grupos aos quais elas, pejorativamente, se referem. De Lauretis mobilizou o termo para nomear uma postura de oposição e protesto que começava a se sistematizar no campo teórico a partir dos anos 1990 em *The Practice of Love: Lesbian sexuality and Perverse Desire* (1994).

Vachon² — vivenciando o extracampo de uma teoria feminista do cinema que começava a interrogar os códigos do “olhar sexual” impregnados na feitura e fruição das suas imagens. Com Doane, foi levado a questionar os mecanismos pedagógicos do melodrama hollywoodiano, burilado para interpelar espectadoras ideal e presumivelmente femininas.

Em sua práxis cinematográfica, Haynes, no entanto, não rejeitou essas tradições por completo. Instaurou não somente um *gender trouble* — como faria Judith Butler em sua obra matricial³ —, mas um *genre trouble*⁴: a antinormatividade problematizadora do gênero filmico. O cineasta pôs-se a decodificar as engrenagens melodramáticas para recitá-las em seus termos. Tal qual as *drag queens* analisadas por Butler, as donas de casa suburbanas de Todd Haynes são uma hipérbole interativa e crítica da mulheridade branca, burguesa e legítima. Operando com e contra as seduções da narrativa clássica que nos envolvem em processos de identificação, suas personagens nos convoram, sob o réquiem da heterossexualidade compulsória, a dançar no escuro.

Mesmo nos trabalhos que percorrem outra vereda temática preferencial de Haynes — as trajetórias trepidantes de artistas musicais — a desobediência mais ou menos consciente das mulheres em cena orbita, com obstinação, a trama de seus astros. Em *Velvet Goldmine* (1998), a *fanfic* biográfica, fantasiosa, lisérgica e vanguarda-

dista de David Bowie e Iggy Pop, a Mandy de Tony Colette, livremente inspirada em Angela Bowie, se imiscui no universo dos homens: sua bissexualidade e androginia — sublinhadas pela semelhança física com seu par artístico Jonathan Rhys Meyers — transgridem, resolutas, as fronteiras da feminilidade hegemônica. No entanto, não é dela que parte a infração normativa mais ousada: numa digressão bastante pontual, duas garotinhas — futuras mulheres haynesianas — brincam com suas Barbies; porém, em vez de ensaiar ludicamente certas convenções generificadas, as meninas customizam as bonecas para projetarem-se nos ícones de Brian Slade e Curt Wild, rascunhando possibilidades inesperadas de autoinscrição e afeto. Da mesma forma, há um duplo achaque à ordem do gênero quando Haynes escala Cate Blanchette para viver uma das sete *personas* de Bob Dylan em *Não estou lá* (2007). A materialidade do corpo da atriz — tão fielmente caracterizada como Dylan — não deixa de provocar ruídos sobre a elaboração sintética da masculinidade. E não esqueçamos de Charlotte Gainsbourg, a esposa de Robbie (Heath Ledger), que personifica o avesso privado e dramático da fama alheia.

Também nos filmes celebrados por suas abordagens das infâncias *queer* há um cotejo persistente da mulheridade suburbana, entidade com a qual as crianças desviadas se põem a, performativamente⁵ (Butler, 2016), negociar — de Stevie do cur-

2 – Com sua produtora Killer Films, Vachon foi responsável, nas palavras de Theresa Geller e David Maynard (2022), por uma trabalho de curadoria de um cinema de resistência que, em vez de priorizar representações assimilaçãoistas das identidades dissidentes, cultivou obras que desafiavam, com ironia e radicalidade, categorias ontológicas convencionais. Além dos filmes de Haynes, foi responsável pela produção de títulos como *I shot Andy Warhol* (Mary Harron, 1996) e *Boys don't cry* (Kimberly Peirce, 1999).

3 – *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, publicado originalmente em 1990, nos Estados Unidos, pela Routledge. Ver referências.

4 – Em inglês, há uma distinção entre as palavras que se referem, respectivamente, aos gêneros corporais (*gender*) ao gênero como categoria artística (*genre*).

5 – Na teoria de Butler, a performatividade é uma modalidade específica do poder que se manifesta nos corpos através de discursos. Um enunciado é performativo quando produz, materialmente, aquilo que nomeia reiteradamente.

ta semiautobiográfico *Dottie leva palmadas* (1993), obcecado, sob o aval cúmplice de sua mãe, com uma versão ficcionalizada de Lucille Ball, ao pequeno parricida que decide estancar um cotidiano de violência no episódio “Hero”, do inaugural e tripartite longa de Haynes, *Veneno* (1991). Seja nos bastidores de um programa televisivo ou nos bastidores da instituição familiar, o diretor desvela as imperfeições da domesticidade em crise e disputa.

Dito isto, *Longe do paraíso* é, de fato, a obra mais vindicada pela fortuna crítica como condensadora da proposição político-estética de Haynes, que emula a aura etérea dos anos 1950 tanto diegética, quanto formalmente: com suas elipses em *fades* sobrepostos, saturações em *technicolor*, imponência da trilha sonora ou intemperanças interpretativas, Haynes reconstitui não somente contextos sociais, mas outros tempos de cinema. Da linha narrativa à tessitura visual, referência e reverência os melodramas de Douglas Sirk⁶ — mais evidentemente, *Tudo que o céu permite* (1955), do qual extraí a trama da mulher que se apaixona pelo jardineiro, acrescentando-lhe as agruras das relações inter-raciais sob a vigência das leis Jim Crow⁷ e a infidelidade do marido homossexual.

O fascínio de Haynes com a filmografia de Douglas Sirk foi instigado por sua própria e precoce manipulação dos dispositivos melodramáticos: burlando o didatismo conciliador do *happy ending*, Sirk investia na ambiguidade dos desfechos amargos. Quatro décadas depois de seu texto-matriz, *Longe do paraíso* dobra a aposta, os excessos e seus artifícios — estratégia que Haynes repetiria, de maneira semelhante e alguns anos depois, em seu romance lésbico-onírico *Carol* (2015). A citação irônica, intencionalmente

6 – Nascido na Alemanha em abril de 1897, Sirk deixou seu país de origem na iminência da guerra nos anos 1930. Consolidou-se como prolífico diretor em Hollywood nos anos 1950, trabalhando, principalmente, para a Universal Pictures.

7 – As leis Jim Crow foram leis estaduais e locais que determinavam a segregação racial no sul dos Estados Unidos, permanecendo vigentes entre 1877 e 1964.

com a abjeção das mulheres inaliançáveis do cinema de Haynes.

A começar pela primeira, a estrela decadente de *Superstar: The Karen Carpenter story* (1987), símbolo do soft rock estadunidense morta aos 32 anos em decorrência de uma anorexia nervosa. Apropriando-se do vocabulário das *biopics* e dos documentários biográficos televisivos, populares entre os anos 1980 e 1990, Haynes reconstitui sua ascensão e declínio com o uso — novamente subversivo — de bonecas Barbie. Paroxismo da feminilidade norte-americana do pós-guerra (Desjardins, 2022) — como a própria Karen, *the girl next door*, cujos vocais contralto abrandavam os ânimos de um país em permanente litígio —, as bonecas reiteram a artificialidade de um mito. Tal qual no posterior *Velvet Goldmine*, em vez de mimetizar papéis patriarcais, as Barbies de *Superstar* simulam a hiperplasticidade cínica de suas atribuições.

Este recurso permitiu a Haynes, ainda, enfrentar as armadilhas da figuração de um corpo feminino adoecido, duplamente marginalizado por ameaçar os ideais de saúde e virilidade tão caros às nossas formações sociais (Issacharoff, 2022). O diretor manipula o emagrecimento irremissível de Karen com a mutilação de sua réplica obscena, desumanizada, progressivamente monstruosa. Como em vida, a Karen em carne e osso permanece inatingível, ofuscada pelo seu simulacro fatal. Não há condescendências à face pública da cantora — em determinados momentos, inclusive, Haynes sobrepõe ao romantismo melódico de suas canções arquivos dos conflitos que, supostamente, o caldo cultural do qual os Carpenters fizeram parte tentou amainar. Entretanto, também responsabiliza outros agentes por

sua ruína. Ancorando-se em uma literatura freudiana sobre a anorexia e nos protocolos genéricos do melodrama, a mãe opressora surge como mote da rebelião destrutiva da filha. Agnes Tatum Carpenter é frequentemente emoldurada em planos oblíquos, sombrios, soturnamente sonorizados, que distorcem ainda mais o semblante derretido da boneca envelhecida. Através de sua bizarria grotesca, a família exemplar do *american dream* também se liquefaz.

Em *Mal do século* (1995), Haynes aumenta a temperatura dessa atmosfera horrorífica. Os arranjos de som, mais uma vez, prenunciam tremores sísmicos na planicidade da rotina de Carol White. Sua aparente plenitude — como percebe uma colega, ela sequer transpira em sua aula de aeróbica — é maculada por uma série de sintomas que o poder médico-masculinista não consegue decifrar: de fato, desde sua ótica, não há nada de errado com alguém que exprime e persegue tão bem, por meio de uma série de procedimentos de autodisciplina, os atributos almejáveis às mulheres de sua classe.

Não obstante, esta outra personagem de Julianne Moore — que, com suas frases inacabadas e timbres rarefeitos, já accusa fragilidades de início — enfrenta uma debilitação irrefreável, tornando-se cada vez mais despossuída de si mesma, tão desencarnada quanto o protótipo barbiesco de Karen Carpenter. Ela tem a qualidade airosa, indulgente e alienada da Wanda de Barbara Loden (*Wanda*, 1970), da Macabéa de Suzana Amaral (*A hora da estrela*, 1985) ou da Jeanne Dileman de Chantal Akerman (*Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* — de quem, aliás, Haynes declaradamente afanou a cadência temporal e o distanciamento crítico dos planos e

abertos, dilatados e estáticos⁸. Nem com o recurso do *zoom* conseguimos nos aproximar da protagonista — com um efeito de diminuição da profundidade de campo, ele só faz ampliar o seu confinamento. O *close-up* final, para Mary Ann Doane, tampouco lhe confere alguma interioridade: a profissão de amor-próprio solitária e antirromântica é vulnerável como a mulher que anuncia. A energia escopofílica — o prazer de olhar —, comumente emanada dos corpos femininos no cinema narrativo, uma vez desprovida de materialidade e objeto, junto a qualquer inclinação identificatória, dissipase no ar tóxico e distópico de *Mal do século* (Geller, 2022). Que seja Lester, o sub-coadjuvante mascarado de quem nada se sabe, e não Carol a estampar os cartazes promocionais do filme, é um sinal de uma ausência radical de referências intersubjetivas.

Carol White enfrenta, como sugere o título da obra em português, o “mal do século”: a paranoíaca contaminação pós-epidemia da Aids, aqui expandida em relação aos temores advindos de outros possíveis e desconhecidos contágios. O toque do marido, o afago de uma criança, uma mudança nos tratos com os cabelos: os bons comportamentos sexuais desencadeiam patologias insuspeitas. E se a dona de casa suburbana é vítima dos achaques regulatórios do capitalismo-racista-cisheteropatriarcal, não podemos ignorá-la como um vetor de sua transmissão. Todd Haynes não a poupa de suas contradições inexoráveis. Mais do que Cathy Whitaker em *Longe do paraíso*, Carol White permanece indiferente aos alicerces reprodutivos dos quais a sua hiperfeminilidade depende para se estabelecer, principalmente do labor de mulheres racializadas,

abarcados pelos enquadramentos alargados e afrontosos de Haynes. Para acolher os vestígios de uma Carol White definhada e enternecedora, precisamos acatar a sua parcial e necessária destruição.

A abjeção física de Karen Carpenter e de Carol White, que as tornam inadequadas à mesma lógica que as flagelou, seria internalizada, anos depois, pela deformidade moral da dupla bergmaniana de *Segredos de um escândalo* (2023). Na sua parceria mais recente com Haynes, Moore é Gracie Atherton-Yoo, cujo casamento intergeracional com Joe Yoo, 26 anos mais novo, já perturbaria as condutadas sexuais aceitáveis de antemão; todavia, elas são implodidas pelo fato de que a malfadada relação teve início quando Joe tinha apenas 13 anos. Midiática e criminalmente punida, Gracie consegue, ao longo de duas décadas, superar discórdias e impermeabilizar sua redoma familiar de murmúrios externos — fissurada apenas com a chegada da atriz Elizabeth Berry, personagem de Natalie Portman. Como a Elizabeth de Liv Ulman em *Persona* (1966), ela almeja desvendar os meneios da sua contraparte, quem interpretará em um filme B sobre as nuances mais sensacionalistas do delito.

A perversidade de Elizabeth é mais óbvia, ainda que lentamente exposta. Em nome de um devir artístico — recorrentemente defendido com argumentos pseudo-intelectuais pré-fabricados —, não mede esforços ou escrúpulos para usurpar os gestos líricos (e igualmente calculados, encenados) de Gracie. É uma vampira, que ainda não sabe estar sugando a vitalidade venenosa de uma quimera. Os recursos da antecipação melodramática, como o crescente de uma trilha sonora que azeita nossas sensibilidades para

8 — Nas últimas linhas do roteiro de *Safe*, após a fala final de Carol, lê-se, conclusivamente: “*nothing happens. Hard curt to black*” — em português, “nada acontece. Corte seco para preto”. *Nothing happens* também é o título do livro de Ivone Margulies, o primeiro estudo de fôlego sobre a obra de Chantal Akerman, publicado um ano depois do lançamento de *Safe*. Ecos de um acaso não tão acidental.

um clímax que devemos prever, sempre nos leva a gozos falsos. O piano estrondoso de *O mensageiro* (Joseph Losey, 1971) — adaptada por Marcelo Zarvos — virgula o prosaico com dramaticidade, enquanto acontecimentos triviais despertam em Gracie um absoluto desespero. Não há trégua para a tensão e vigilância: Haynes não nos conduz à resolução de seus enigmas.

Não por acaso *Segredos de um escândalo* condensa, em seu manejo mais ácido, a obsessão do diretor pelos jogos de espelhos sirkianos, vastamente presentes em sua filmografia. Num provador de uma loja, à espera da escolha do vestido de formatura da filha mais nova de Gracie e Joe, Elizabeth é cercada pela imagem duplicada da personagem de Moore. Não nos escapam o teor da conversa — os costumes louváveis que culminaram com seu primeiro casamento —, nem o estilo nupcial dos modelos selecionados por Mary, mas o que mais se sobreleva são as sombras discretas de duas cabeças nos cantos inferiores do quadro: Elizabeth não está entre a Gracie real e o seu reflexo, mas entre dois espectros de uma mulher inacessível, a não ser como rastro à margem de uma arena visível. É isso que as tecnologias de gênero destrinchadas por Teresa de Lauretis (2019), como o cinema, nos deixam entrever: a representação de modos dóceis de estar no mundo. Haynes descasca as suas camadas, sem jamais chegar ao centro utópico e real dos seus mistérios. O que lhe interessa, afinal, é menos acessar o impossível, e mais explorar a constelação, um tanto mágica, de uma *mise-en-abyme* especular — a performance da performance da performance —, que, para além da sua literalidade na cena, multiplica miragens ardilosas e dúvidas muito oportunas.

Referências

- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- DE LAURETIS, Teresa. *The Practice of Love: Lesbian sexuality and Perverse Desire*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- DE LAURETIS, Teresa. “A tecnologia de gênero”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 121-155.
- DESJARDINS, Mary. “The Incredible Shrinking Star: Todd Haynes and the Case History of Karen Carpenter”. In: GELLER, Theresa; LEYDA, Julia (org.). *Reframing Todd Haynes: feminism's indelible mark*. Duke University Press, 2022.
- GELLER, Theresa. Feminism's Indelible Mark. In: GELLER, Theresa; LEYDA, Julia (org.). *Reframing Todd Haynes: feminism's indelible mark*. Duke University Press, 2022.
- GELLER, Theresa; MAYNARD, David. “Oh, the irony: TRACING Vachon's Filmic Signature”. In: GELLER, Theresa; LEYDA, Julia (org.). *Reframing Todd Haynes: feminism's indelible mark*. Duke University Press, 2022.
- ISSACHAROFF, Jess. “Toxins in the Atmosphere: Reanimating the Feminist Poison”. In: GELLER, Theresa; LEYDA, Julia (org.). *Reframing Todd Haynes: feminism's indelible mark*. Duke University Press, 2022.
- JOYRICH, Lynne. “Written of the Screen: Mediation and Aimmersion in *Far From Heaven*”. In: GELLER, Theresa; LEYDA, Julia (org.). *Reframing Todd Haynes: feminism's indelible mark*. Duke University Press, 2022.





Desencanto

David Lean



Carol

Todd Haynes

CAROL [OU, UMA CONVERSAS NA ALCOVA]

Alessandra Brandão

Professora do Curso de Cinema e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. Coordenadora do Espaço Cultural Gênero e Diversidades. Presidenta da SOCINE.

Ramayana Lira de Sousa

Professora do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da UNISUL. Pesquisadora, escritora, realizadora e curadora.

— Lembro-me da primeira vez que vimos *Carol* (2015). Foi no cinema, nos idos de 2016. Não era dezembro, embora o filme se passe no período natalino e tenha virado sinônimo de Natal, a ponto de gerar a famosa hashtag #happycarolseason, que é relembrada a cada ano nesse período. O nome da personagem título vivida por Cate Blanchett, afinal, é mais que sugestivo, já que os famosos hinos de Natal que marcam as festividades são chamados de *carols*, em inglês.

— É certo que o nome *Carol* dá mais leveza ao título do livro, *The price of salt* (1952), de Patricia Highsmith, na adaptação dirigida por Todd Haynes, a partir do roteiro de Phyllis Nagy. Aliás, antes mesmo de o filme ser lançado, o livro já havia assumido esse título. É pesada essa ideia do “preço do sal”. O preço pago pela protagonista da narrativa de Highsmith por sua insubmissão: a custódia da filha, um certo ostracismo social, a perda do privilégio de ser a dona de casa suburbana de classe média alta.

— Você se lembra de quando leu o livro?

— A primeira vez? Era uma edição do Círculo dos Livros, em capa dura, uma capa azul-claro.

— Então, nós lemos a mesma edição! Foi lançada em 1996 com o título *Carol*.

— Bem o ano em que nos conhecemos! Ainda sem saber tudo o que viria...

— É mesmo! E que aquela história chegaria ao cinema dali a 20 anos.

— E que 10 anos depois escreveríamos sobre o filme para o catálogo da **Mostra de Todd Haynes** no Brasil.

— Tanta coisa vem à mente para este texto... tempos misturados. Livro e filmes sobrepostos. Tantas décadas entre eles e, no entanto, tanta vizinhança.

— Sempre pensei sobre o título original como uma ironia, pois apesar de sugerir um certo preço a ser pago pela “ousadia” de um romance lésbico, a narrativa afirma um gosto pela vida e o final, que final!, nos liberta de qualquer peso ou culpa. Li em algum lugar (e já nem lembro quando...) que o livro foi vendido como *thriller* e até faz sentido, considerando a autoria de Highsmith e o fato de que temos uma narrativa de perseguição por um detetive particular, a tensão do flagrante adúltero, a figura ameaçadora da arma que repousa na bolsa de *Carol*. Há também elementos da narrativa de viagem, uma road trip que antecipa *Thelma e Louise* (1991), mas que nunca chegou a ser lida por esse viés. Talvez a sombra de *On the road* (1957), de Jack Kerouak, tenha ofuscado essa viagem tão à frente do seu tempo. No entanto, se isso tudo é verdade, não é possível ignorar que essa narrativa é montada com imagens de outro gênero, o romance, que

não apenas traz a lenta aproximação, a inevitável atração, o clímax do encontro sexual, a dolorosa partida e o reencontro final, mas o faz ao lado de uma narrativa de formação, de amadurecimento de Therese. Já está no livro essa trajetória dupla, cujo desfecho surpreende os mais pessimistas, pois aponta para um futuro.

— Nós crescemos vendo tantos filmes que negaram a possibilidade de um romance lésbico que sequer acreditávamos que seria possível um final em que as duas ficassem juntas.

— É curioso como *Carol* parece o momento em que tudo o que Todd Haynes vinha tentando dizer (com aquelas mulheres deslocadas que habitam seus filmes desde *Mal do século* (1995), com os desejos que se insinuam pelas bordas) encontra uma forma límpida, madura. Quando vimos o filme pela primeira vez, eu já senti algo assim: como se aquele mundo entre Carol e Therese tivesse sido construído não para nos mostrar uma história, mas para nos permitir *respirá-la, tragá-la*. E hoje, revendo e relendo, percebo que esse cuidado está em filhar o amor lésbico na chave da delicadeza, não da transgressão espetacularizada.

— Eu também sinto isso, e talvez porque voltamos sempre ao livro da Highsmith, que conhecemos antes mesmo do filme existir, fica ainda mais nítido como Haynes faz um movimento de transformação sem apagar a intensidade original. Lembro da primeira vez que li *The price of salt* e como me marcou a dureza subterrânea da escrita da Highsmith, aquela tensão entre desejo e risco. É como se o romance todo perguntasse: qual é o preço de amar uma mulher?, mas ao mesmo tempo afirmasse: ainda assim, vale amar. No filme, esse risco continua presente — não dá para apagá-lo, ele faz parte da época, da estrutura social, da

própria vida da Carol —, mas Haynes desloca a ameaça para o campo da atmosfera, tirando-a da lógica penalizante que tantos filmes usaram por décadas. Ele não pune, não moraliza, não cobra penitência. E isso, vindo depois de toda uma história do cinema que nos ensinou a esperar o pior, é de uma ternura imensa.

— Sem esquecermos das mãos lésbicas de Phyllis Nagy, que escreve o roteiro e antecipa essa política não moralizante em consolânciam com o texto de Highsmith.

— Sim! Nagy sacou bem como *The price of salt* é uma história fora da curva na obra de Highsmith. Nem é importante saber se realmente há algo autobiográfico no livro (ainda que a fofoca seja muito saborosa). O que interessa, a nós (e aparentemente a Nagy também), é ser essa história algo impuro. O *thriller* é um gênero extremamente paranoico, no qual se pratica uma hermenêutica da suspeição que provoca uma atitude de desconfiança constante. O que a adaptação de Nagy parece ter conseguido é laçar a paranoíta com o afeto melodramático e, ao fazê-lo, remontar a narrativa para amenizar a perseguição e enfatizar a trajetória romântica das suas heroínas.

— É mesmo! Em *Carol* há várias referências cinéfilas ao cinema *noir*, que seria uma das manifestações cinematográficas possíveis de um *thriller* literário: temos o detetive particular, um revólver, quartos de motel de moral duvidosa, muitos planos de carros, a estrutura em *flashback* e até mesmo trecho do clássico *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder, de 1950. É engraçado pensar que Haynes filma o *remake* de *Longe do paraíso* (2002) de maneira tão fiel ao gênero clássico hollywoodiano, mas que, em *Carol*, essas referências não fixam o filme em um único gênero; ao contrário, elas tensionam e ampliam sua narrativa romântica. O filme de

Haynes revela-se, pois, não um suspense policial, mas sim uma história de amor entre duas mulheres. Lá onde havia uma arma, ela estava descarregada; a figura um tanto ameaçadora de um homem que acompanhamos ao longo da sequência de abertura acaba tendo pouca relevância para o restante da narrativa; e, sobretudo, o filme não termina com uma lista de mortes, mas com um gesto de abertura.

— E essa impureza de gêneros está diretamente relacionada com as trajetórias das protagonistas. De um lado, a paranoia da perseguição, que podemos entender alegoricamente com o contexto social opressor. Do outro lado, a linha narrativa do romance que recusa ser vencida pela violência heteronormativa e misógina.

— A força dessa adaptação também está no modo com que Haynes absorve essa perspectiva impura e a traduz em imagens com tamanha sensibilidade. São imagens que assumem texturas que nunca se reduzem ao frio novaiorquino, à dureza do gelo ou do sal. São como as gotas que brilham na janela do carro que leva Therese à festa logo no começo do filme, quando ela olha através da janela e pensa ver Carol passar na rua. O que ela vê não é Carol, mas um reflexo do seu desejo de vê-la, de olhar para ela novamente.

— Sim, e falemos de texturas! O grão do Super 16mm em que o filme foi feito! Uma vontade háptica de passar o dedo na imagem, sentir elevações e reentrâncias, espehando o gesto erótico que vemos no filme. E, ao mesmo tempo, reconhecer que esse grão, essa visualidade que o próprio Haynes confessa ter sido inspirada pela arte fotográfica dos anos de 1950 nos EUA, esse grão que queremos tocar de perto, é uma forma visual que também nos distancia do filme, acostumadas que somos a olhar a imagem

lisa (ao mesmo tempo plana e escorregadia) do regime digital.

— Acho que por isso a visualidade de *Carol* me atravessa tanto. Todo aquele jogo de portas, janelas, vitrines, reflexos... A tentativa de Haynes de enquadrar as protagonistas nessas superfícies reflexivas, como que quisesse recortar a imagem das duas do mundo que as cerca e, ao transformá-las em imagens dentro da imagem, preservá-las da violência.

— É impossível não pensar na história da in/visibilidade lésbica no cinema, nas décadas em que o desejo entre mulheres só podia existir por subentendidos, piscadelas, códigos escondidos. Como se estivéssemos sempre olhando através do vidro. Ou através do espelho, como Alice. Haynes abraça essa herança não para reproduzi-la, mas para transformá-la. *Carol* assume o ponto de vista das duas protagonistas e, fazendo isso, nos ensina a ver com elas, ao lado delas. A imagem não invade nem captura, ela caminha com. Há um gesto ético ali, uma recusa do olhar invasivo, e ao mesmo tempo uma consciência de que o desejo precisa de tempo para se mostrar. É por isso que muita gente diz que “nada acontece” em *Carol*, quando, na verdade, tudo acontece, mas acontece no intervalo, na dobra silenciosa entre um gesto e outro. Em um tempo próprio.

— Há algo aí de uma “estética da espera”, né? Não é à toa que Therese é transformada em fotógrafa no filme, quando no romance ela é cenógrafa. Afinal, quanto do gesto fotográfico não é, senão, uma longa espera com a câmera no olho, aguardando o mundo se manifestar para que a caixa preta seja aberta e a luz escreva o mundo sobre a película? Muito! Muita espera, muita paciência num *pas de deux* que é do tempo e também do espaço: duas para lá, duas para cá, dan-

çam em uma *mise-en-scène* calculada para fazer da aproximação dos corpos um desenho de traçado lento e cuidadoso. Uma dança que remete aos códigos dos pássaros que se movem elegantemente cercando um ao outro.

— Muito desse balé depende da expertise de quem dança. Cate Blanchett e Rooney Mara conseguem expressar a profundidade emocional da relação entre as protagonistas por meio de gestos discretos e movimentos controlados: um sorriso atravessado, uma olhada de viés, uma piscadela irreverente. Um dos triunfos do filme é sem dúvida o modo como Haynes orquestra, com as atrizes, a passagem dessa relação à distância, mediada pelo olhar, para o toque. Os olhos e as mãos que pousam, dançam e repousam. Blanchett e Mara dão ao romance silencioso de Carol e Therese uma fisicalidade que vai se tornando palpável, que se inicia com um toque suave no ombro e culmina em uma cena de amor cuja sensualidade é moldada por *closes* que ressaltam as texturas da pele e a intimidade do contato corporal.

— E tudo isso só funciona porque o filme cria um tempo próprio. Não aquele tempo acelerado dos romances impossíveis do cinema clássico, mas um tempo de suspensão, como eu disse. A espera se torna forma afetiva. É aquela sensação de que algo pode acontecer... mas talvez não. E nós ficamos ali, como Therese, respirando a hesitação, acompanhando o afeto que cresce devagar, como se pedisse permissão para existir. Sempre senti que o desejo lésbico carrega uma relação particular com o tempo, talvez porque, historicamente, tenha precisado aparecer nos interstícios, nunca na claridade plena. *Carol* comprehende isso profundamente. Por isso sua temporalidade é tão marcada por pausas, olhares prolongados,

gestos adiados. É nesse adiamento que o afeto se inscreve.

— E é Therese quem mais me toca nesse processo. Highsmith já construía sua subjetividade pelo olhar, mas no filme isso se amplifica. Therese vê o mundo como quem tenta aprender a habitá-lo. Ela olha através de vidros embaçados, janelas de carro, espelhos. Olha sem saber ainda o que procura, e talvez por isso reconheça Carol tão intensamente quando a vê. Ela fotografa para tocar o mundo que ainda não a reconhece, e nesse gesto ela se descobre existindo. Carol, por outro lado, olha com um passado. Olha sabendo os riscos, sabendo o peso de cada passo fora da norma, sabendo que cada pequena fissura pode custar tudo. E mesmo assim ela olha, e ao olhar, encontra Therese. Esse encontro de olhares é o que mais me faz pensar em Haynes como um cineasta da ética: ele constrói um território afetivo onde ver não é possuir.

— E no entanto, apesar da delicadeza, o filme nunca esquece do que cerca esse amor. A paranoia heteronormativa. A vigilância está sempre ali: na família, no divórcio, nos advogados, na cidade natalina, nas expectativas sociais que moldam a vida da Carol como esposa e mãe. Aquele mundo de vitrines e luzes, tão brilhante, é também uma forma de controle. Impressiona como Haynes consegue mostrar isso sem violência explícita: basta observar como Carol se move nos espaços sociais, sempre consciente do papel que precisa desempenhar.

— Therese, por sua vez, se move com incerteza porque o mundo ainda não lhe deu um lugar onde possa ser. E mesmo assim, e é isso que me emociona, elas encontram brechas. O gesto amoroso, por mínimo que seja, já é uma réstia de possível. Um olhar mais longo do que deveria, uma pausa que não se quebra, uma troca de presentes, uma

fotografia: são pequenos atos que afirmam “estamos aqui”, mesmo quando tudo ao redor diz que não.

— Talvez por isso eu volte tanto ao final. No livro, ele já era extraordinário pela ausência de tragédia. No filme, ele se torna ainda mais delicado. Nada está necessariamente garantido e, ao mesmo tempo, tudo está aberto. Aquele olhar final... Não é um triunfo. Ele é uma possibilidade. Uma fresta. E às vezes, depois de tantas décadas de narrativas que negaram essa possibilidade, é exatamente disso que precisamos para respirar: de um filme que não tema deixar o futuro em aberto, porque o aberto já é futuro o bastante. Nele habita um possível.

— E penso que é por isso que *Carol* se tornou tão marcante para nós e para tantas. Abre espaço, abre tempo, abre um modo de ver, e ao fazer isso abre também um modo de existir. O cinema, ali, deixa de ser simples representação e se torna abrigo. Um abrigo que não nos diz “é assim”, mas “assim pode ser”. E talvez seja nesse “pode ser” — tão simples, tão humano — que reside a força inteira do filme. Porque imaginar um mundo onde duas mulheres podem amar sem punição já é, de algum modo, começar a construí-lo.

Jollies

Sadie Benning



Velvet Goldmine

Todd Haynes

CAIO FERNANDO ABREU POR TODD HAYNES

Denilson Lopes

Professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pesquisador do CNPq e ensaísta.

O que Todd Haynes pode nos dizer aqui no Brasil? Inserido seja no *New Queer Cinema*, ao qual se vinculou no início de sua carreira, seja já num certo cânone de cinema independente contemporâneo que cada vez mais migrou para um cinema *mainstream*, gostaria de fazer um diálogo entre seu filme *Velvet Goldmine* (1998) e o romance *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu — livro lançado por uma grande editora comercial num momento em que o escritor já tinha, desde os anos 1980, uma projeção no Brasil. Apesar de *Onde andará Dulce Veiga?* ter sido traduzido para o inglês em 2001, desconheço se Todd Haynes o tenha lido. E como Caio Fernando Abreu morreu em 1996, ele não chegou a ver *Velvet Goldmine*. Não se trata, portanto, de influência. Talvez poderia ser interessante fazer uma das provocações tão ao estilo de Silviano Santiago e nos perguntar, quebrando hierarquias tanto temporais quanto entre centro e periferia: seria Caio Fernando Abreu autor de *Velvet Goldmine*? Ou ainda: Em que uma análise comparativa pode nos revelar tanto sobre Todd Haynes como sobre Caio Fernando Abreu?

Desde que vi *Velvet Goldmine* pela primeira vez, quando foi lançado comercialmente nos cinemas, não deixava de pensar em *Onde andará Dulce Veiga?*. Em ambos, os protagonistas não são as estrelas procuradas, mas os jornalistas de meia idade, em crise existencial e profissional, morando longe de onde nasceram: um está em São Paulo, mas nasceu na imaginária Passo do Guanxuma, no interior do Rio Grande do Sul, tendo depois andado por Bahia, Machu Pichu, Nova Iorque e Londres; outro, inglês, vindo de algum subúrbio, talvez de Manchester, mora numa Nova Iorque cinzenta, em 1984, depois de morar na Londres esfuziante e colorida dos anos 1970. Os dois po-

deriam ter se esbarrado, se cruzado. O que teria acontecido se Caio e Todd tivessem se encontrado numa noite qualquer em Nova Iorque ou Londres e Caio tivesse contado a Todd do romance ou roteiro cinematográfico que estava escrevendo em homenagem às cantoras brasileiras que lhe marcavam e Todd tivesse se lembrado dos ídolos do *glam rock* de sua infância? A atração por grandes cidades pode-se dar pela possibilidade de empregos, de oferta cultural, mas também pela libertação dos limites estabelecidos pela família, pela busca de experimentação e autoinvenção, especialmente para subjetividades *queer* e seus encontros.

Em ambos, há a sombra da pandemia da AIDS associada a uma certa melancolia e desencanto dos anos 1980 vivenciado pelo jornalista-protagonista. Em *Velvet Goldmine*, há um pano de fundo mais conservador marcado pelo fim da cena do *glam rock* e pela desaparição do ousado e transgressor cantor Brian Slade, que encena sua morte como na turnê de Ziggy Stardust, de David Bowie, ou eventualmente sua transformação num *pop star* global, defensor de um presidente que lembra Ronald Reagan inserido num capitalismo neoliberal e consumista. Já em *Onde andará Dulce Veiga?*, a cantora *cult* dos anos 1960 desaparece quando daria seu primeiro grande show para um público maior, e acaba sendo encontrada numa pequena cidade na Amazônia próxima a uma comunidade que lembra a do Santo Daime, enquanto o presente do jornalista em São Paulo é atravessado por uma cena punk e pós-punk que pouco deixa ver a abertura política e o fim da ditadura, ao menos, com fatos — talvez pela atmosfera. No romance e no filme, o jornalista não está muito presente no seu próprio tempo, meio solitário, batalha para sobreviver, pagar as suas contas. O brasileiro tenta fazer um artigo para o

jornal que trabalha sobre Dulce Veiga e acaba encontrando com seu próprio passado. O britânico, incumbido por seu chefe para escrever sobre Brian Slade por supostamente dele lembrar, também acaba reencontrando sua juventude nos anos 1970. Ao invés de um *coming of age*, talvez pudéssemos dizer, um *coming of old age*, narrativas de sobrevivência mais individuais do que coletivas.

O passado do filme remete à juventude de Arthur, o jornalista, e à emergência do *glam rock*, herdeiro do hedonismo da contracultura, mas talvez mais individualista, sem suas marcas utópicas ou revolucionárias. O passado do romance remete à ditadura militar e a uma vaga cena pós-Bossa Nova nos anos 1960, fazendo uma homenagem a uma tradição de cantoras da MPB, divas tão cultuadas por fãs, especialmente homens gays. Em ambos os casos, o passado volta de forma inesperada, porque há nele uma vitalidade que parece não existir no presente, sobretudo no filme. E o passado, que poderia ser visto só sob a marca de uma nostalgia idealizadora da juventude, acaba se constituindo em um desafio para o presente. No filme e no livro, essa colisão com o que já foi se dá pelo corpo. Em *Velvet Goldmine*, há uma história de encontros e desejos, uma história por beijos e lábios como queria Oscar Wilde, estabelecendo uma linhagem *queer*, para além da exclusão feita entre o fim do século XIX e os anos 1960, traduzida no uso de sangue como batom pelo garoto que apanha dos colegas no colégio. Linhagem que no filme parece ser mais exclusivamente masculina, apesar da experimentação com a androginia e com a bissexualidade. Já em *Onde andará Dulce Veiga?*, há um trânsito maior entre personagens masculinos e femininos emoldurado pelo *Beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues, que está sendo montada, e pelas experiências do protagonista e da

cantora Márcia Felácio, filha de Dulce Veiga. Fico me perguntando *se e como* essa fluidez de gênero no filme e no romance podem ser lidas pelas experiências trans, não-binárias, agêneras e assexuais de hoje em dia.

No filme, o passado do protagonista remete mais detidamente à sensação de desaparecimento da família e ao encontro com outros jovens pela música, na noite. No romance, a experiência juvenil aparece em *flashes* mais breves em meio à vertigem do caos de São Paulo no presente. Nos dois, enquanto se procura o passado, tentando fazer uma matéria, é o amor que emerge — amor perdido, escondido, mas que talvez possa trazer senão um renascimento, pelo menos um reencontro consigo mesmo, um assumir a solidão e os encontros precários, de uma forma menos pesada. No romance, apesar dos trânsitos pelo Rio de Janeiro e pela Amazônia, é a cidade de São Paulo que aparece como paisagem central, feérica e sufocante. No filme, o jornalista inglês circula sobretudo por uma Nova Iorque dos anos 1980 onde desempregados nas ruas e passageiros quase zumbis são levados pelo metrô. Esse tom sombrio e solitário faz com que não saibamos de nenhum relacionamento de Arthur, em 1984, diferente do jornalista em *Onde andará Dulce Veiga?*, em que há encontros fugazes, atrações, impulsos, como se na própria realização da matéria seu corpo fosse ficando mais presente.

Sobre os dois paira uma sombra de *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, no qual também um jornalista vai atrás de um misterioso personagem, o magnata Kane, e o significado da palavra “Rosebud” que dissera antes de morrer — sendo sua vida composta pelas diferentes versões trazidas pelo jornalista a partir de entrevistas e falas. O que era uma vertigem de fragmentação a partir de vários pontos de vista, ao modo

que marcou o cinema moderno, aqui é ativado num contexto pós-moderno, em que o passado parece estar disponível a ser coletado como num “museu imaginário”, para usar o termo de (André) Malraux. O passado transformado em algo a ser coletado e colecionado pela memória. Feito de pastiches e constantes referências a canções, o livro de Abreu, assumidamente um “romance B” desde seu subtítulo, aproxima-se dos diretores dos anos 1980 que celebraram e homenagearam um cinema de gênero, especialmente o noir. O romance pode ser visto como o mais bem sucedido filme do Neon Realismo. Já os fantasmas do filme de Haynes, além do *noir*, se traduzem em figuras que os personagens fazem lembrar, parecendo por vezes um grande videoclipe: David Bowie, Iggy Pop, Lou Reed, Marc Bolan. A música é constante e tem seu grande momento dramático no meio do filme, ao som de “Baby is on Fire”, de Brian Eno, fazendo com que tudo caminhe, a partir dali, para um anticlímax, culminando no show de celebração e despedida do *glam rock* — que acaba como uma música tocada no rádio num bar em fim de noite enquanto outros sons, outras músicas, tomam a cena. No romance literário, a suavidade das músicas do passado é tocada pelo pianista que acompanhava Dulce Veiga e que, nos anos 1980, toca música de fundo para encontros de casais num restaurante. O rock brasileiro em reação ao punk e ao pós-punk faz seu caminho dos porões para as paradas de sucesso pela trajetória de Márcia Felácio. Dulce Veiga aparece não só na evocação dos entrevistados, mas como literalmente um fantasma nas ruas de São Paulo. Mais uma imagem, uma lembrança, um sonho na realidade urbana de uma metrópole periférica, precária, caótica, em que uma sequência de personagens se sucede como aparições, ci-

tações de romances, filmes, canções — entre os quais Dulce Veiga seria a imagem mais recorrente, artificial e brilhante como uma estrela em cena.

Já o Brian Slade do filme de Todd Haynes, em que pese ser também sua estória contada a partir das lembranças dos entrevistados, tem um corpo que é desejado pelo jornalista, pelos seus fãs. Mas sua aparição, mesmo quando ele fala em uma entrevista, parece trazer sempre uma espetacularização da vida privada, numa sucessão de cenários e poses em que o espaço urbano, diferente do romance, é pouco explorado. Brian Slade, como Dulce Veiga, também não tem profundidade psicológica, sendo definido pelo olhar dos outros, o que talvez dificulte uma eventual adesão do espectador. Talvez todos os personagens sejam fantasmas, espectros no teatro da memória e da escrita feita pelo jornalista que se confunde com o romance e filme que vemos. Nos dois protagonistas pesa uma sensação de fracasso, de sonhos quebrados, mas também um frágil desejo de encontrar um lugar, por modesto que seja, no presente. Um frágil desejo de viver em meio ao que foi perdido e, senão juntar, recompor, saber caminhar pelas ruínas, talvez com alguma dignidade.

O romance foi um marco na carreira de Caio Fernando Abreu, que foi sobretudo um contista. Adaptado para o cinema e dirigido por Guilherme de Almeida Prado, que começa com um roteiro escrito junto com Caio Fernando Abreu antes do próprio romance, só foi lançado tarde, em 2008, contando a estória de amor gay do passado do protagonista bem como a AIDS. Esta acaba sendo, no romance, uma metáfora, em que pese as críticas de Susan Sontag, para não só os corpos que podem estar doentes, mas para a cidade que certamente já está povoada por ruínas, vista com sensações de fas-



cínio e melancolia misturados. O romance encerra a década de 1980 como uma síntese do cinema e da literatura contemporâneos dos artifícios, do simulacro, do pastiche e da mistura de gêneros. Já o filme se materializa como a apostila de uma produção maior depois de Todd Haynes ter um certo reconhecimento, mas que, apesar do prêmio no festival de Cannes e da indicação no Oscar de melhor figurino, não teve um retorno e acolhimento de um público maior.

Os jornalistas trazem formas de olhar, o que é explicitado não só porque as narrativas acompanham a realização das matérias e entrevistas, mas enfaticamente no início do romance, quando o protagonista aparece afundado em desemprego e depressão, como se estivesse sempre sendo observado, em constante performance para a tela, bem antes das redes digitais invadirem nosso cotidiano.

Passadas décadas que trouxeram outros filmes para Todd Haynes, outros públicos para esse passado, espero que *Velvet Goldmine* e *Onde andará Dulce Veiga?* não sejam vistos apenas como frutos de uma retromania fetichista. Ao mesmo tempo, não devemos temer um certo olhar suave que pode mais do que evocar um passado, construir uma genealogia pop e queer, na busca de outras linhagens e ancestralidades, em trânsito por culturas, países, cidades, imagens, ficções e sons.

Caminhos que levam os objetos artísticos para fora da família em que nasceram, para encontros fugazes, mas significativos. Um caminho que, no caso do filme, vai até Oscar Wilde, que teria sido trazido por um disco voador. E o *glam rock*, mais do que uma tribo ou subcultura, parece uma horda de seres estranhos que habitaram o passado, já que

o presente é marcado por uma ausência de vínculos. O presente parece não trazer nada a não ser desilusão, pessimismo, cinismo. Já no romance, após o distanciamento familiar, são lembrados uma companheira e um encontro romântico com um rapaz, antes da solidão e de um emprego precário na grande cidade. No fim, porém, há um encontro consigo mesmo, quando o jornalista finalmente encontra e fala com Dulce Veiga, desaparecida há 20 anos. Ao conquistar um nome que nunca aparece no romance e ganhar uma voz através do canto, é como se ele passasse, em meio às precariedades do presente, de fã a cantor, ídolo, estrela, e ganhasse mesmo uma fé, ausente no filme de Haynes.

A aposta de fé no livro é evocada já na epígrafe de John Fante, fazendo do protagonista uma espécie de alter ego do narrador, do autor, unindo o fim com o início e a escrita como possibilidade de encontro: “*I had seventeen dollars in my wallet. Seventeen dollars and the fear of writing. I sat erect before the typewriter and blew on my fingers. Please God, please Knut Hamsun, don't desert me now. I started to write and I wrote*”¹. Como se o fim fosse um começo para o escritor, algo proustiano, que só depois de se ter vivido, quando curiosamente há menos tempo pela frente, ele conseguisse escrever. Curiosamente, mesmo esse desejo pelo real não pode ser confundido com uma adesão a uma estratégia neonaturalista que visa documentar, fotografar, registrar uma realidade social. O livro é marcado, até o fim, pelo artifício, pela teatralidade, como se nem os lugares distantes e isolados pudesse escapar da lógica do simulacro, tão recorrente na arte dos anos 1980.

No filme, só no passado existe uma sensação de pertencimento. O que ecoa fragil-

¹ – “Eu tinha dezessete dólares na carteira. Dezessete dólares e o medo de escrever. Sentei-me ereto diante da máquina de escrever e soprei meus dedos. Por favor, Deus, por favor Knut Hamsun, não me abandonem agora. Comecei a escrever e escrevi.”

mente é uma canção no rádio, num fim de noite, antes de se voltar para casa e mais um dia começar, sendo a imagem de Curt e Arthur juntos, em cima de um prédio, também uma lembrança de um passado — ou também uma possibilidade de futuro? Em ambos, o trabalho é o que localiza, constrói o cotidiano, a narrativa e impulsiona os protagonistas.

O que essas diferenças e proximidades entre o romance e o filme podem nos trazer? Seria uma forma particular de nos aproximarmos do filme? Seria uma forma de incluir romance e filme não só numa história *queer*, mas num resgate do glitter, do punk e do pós-punk ofuscados pelas heranças da contracultura? Nas duas obras, vemos o desafio de contar uma outra história que não passa pelos momentos canônicos das vanguardas e nem da contracultura, e para os quais a cultura midiática, longe de só representar o lugar do mercado e da mercadoria, é também experiência, memória e afeto. As últimas décadas do século passado sofreram grande impacto do neoliberalismo após uma abertura comportamental — reforçada, no caso do Brasil, com o fim da ditadura militar —, que podem ser pensadas não só pela continuidade em relação a momentos anteriores, mas também a partir de suas particularidades. Este ensaio, reforço, sugere que a partir do *glam rock*, do punk e do pós-punk possa haver uma história diferente dos cânones modernos, bem como

da história para além do ativismo, das vanguardas, da contracultura.

No filme, Arthur, quando jovem, é claramente um fã de Brian Slade, a ponto de se masturbar vendo a foto dele e estar presente no último show da sua turnê — quando é encenado seu assassinato. No romance, o encontro com Dulce Veiga foi a primeira entrevista que o então jovem jornalista fez, mas não é tanto de um lugar de fã, como o de outros personagens, mas é através de Dulce que seu passado volta, em especial, seu encontro amoroso com Pedro.

A procura jornalística no presente e que leva a uma memória pessoal também enlaça um drama sobre a visibilidade e a invisibilidade. Jornalistas que levam vidas anônimas nas metrópoles procuram estrelas do passado que desapareceram por não aguentarem o peso da exposição pública, para conseguirem ou manterem sucesso, fama e carreira — por quererem outra coisa, como dizia Dulce Veiga, por talvez querer ser outro, como Brian Slade. Numa sociedade que procura a visibilidade a qualquer custo, como sobreviver no trabalho, na vida? Querer mais sucesso como Tommy Stone, possível encarnação de Brian Slade? Ou ser um *has been*, alguém que teve sucesso um dia, e hoje vive longe dos holofotes, como Dulce Veiga? Desaparecer da cena pública para poder ter e viver uma vida privada, reinventar uma vida privada ou na cena pública? Ter visibilidade ou invisibilidade para ter uma voz? Dilemas da subjetivida-

de na cultura do espetáculo. Nessas viagens pela cultura pop, a música ocupa a centralidade outrora ocupada pela literatura, rumo a uma estética intermidiática.

Em *Velvet Goldmine*, a conquista de uma imagem pelo estrelato ou pela sedução nas ruas parece ser central, mesmo que ela se modifique ou mesmo evanesça. Em *Onde andará Dulce Veiga?*, a imagem desde o princípio é incerta, fantasmagórica, em ruína, cujas pistas nunca chegam a remontá-la em seu pleno fascínio. Não à toa, quem está escondido numa casa em São Paulo é um antigo amante de Dulce Veiga, torturado pela ditadura, travesti decadente. O desejo de retirada de cena não vem como um fracasso de um desejo, mas como um desejo de fracasso. Por um lado, trata-se da procura de uma visibilidade e o que acontece quando ela não existe mais. Por outro, desde o início, trata-se de sobreviver em meio ao anonimato, à invisibilidade e à visibilidade como a do estrelato, que parece um peso demais a ser suportado, mesmo que desejado. Há que se saber desaparecer, se resguardar quando a sociedade espera que todos sejamos visíveis, há que se saber tomar um certo distanciamento.

O título do livro é o mesmo da reportagem feita sobre Dulce Veiga que leva uma onda de cartas de fãs para a redação de jornal. O diretor da redação e o dono do jornal fazem com que o protagonista seja incumbido de encontrar Dulce Veiga. Autor de um livro de poemas na juventude, seria sua trans-

formação final de jornalista em autor de um romance — certamente não o que seu patrônio esperava — ao conquistar um nome, uma voz, algo que o aproxima da artista desaparecida? Assim como Dulce Veiga, cantando longe dos holofotes, mas encontrando-se consigo mesma, seria algo parecido o que acontece com o protagonista?

Já a reportagem sobre Brian Slade é cancelada para que o jornalista cubra o show de Tommy Stone. Os dois papéis são interpretados por atores diferentes, talvez em coerência com o desejo de Brian Slade de ser outro, algo totalmente inesperado e diferente. O final aqui é mais incerto para o jornalista: sem texto publicado, sem lugar, ele só parece se achar no reencontro com Curt Wild, na lembrança de um passado de alegria que talvez ressurja ao receber o broche que passou de mão em mão desde Oscar Wilde. Seria o recebimento desse broche a transformação do jornalista, de fã a cantor? Isso não é claramente sugerido no filme. Seria o jornalista o próprio *Velvet Goldmine* do título, personagem tirado de uma canção obscura de Bowie que não é cantada no filme?



Canção de amor

Jean Genet



Veneno

Todd Haynes

WOMEN IN REVOLT: TODD HAYNES E A PERDA DA INOCÊNCIA

André Antônio

Professor de Artes Visuais na UFPE. Realizador junto ao coletivo de cinema Surto & Deslumbramento.

Quando Todd Haynes substitui pessoas por barbies em seu primeiro filme *Superstar: the Karen Carpenter story* (1987), trata-se não de uma proposição conceitual esperta, uma “metáfora” da sociedade americana, mas algo esteticamente mais desafiador. Ao reconstituir o mundo — fazendo referência a eventos reais relacionados à anorexia nervosa que a cantora do título enfrentou no auge da sua fama — com bonecos, Haynes parece de cara problematizar uma relação de transparência, de conexão direta com o real, que a estética do cinema tem o hábito de reiterar. As personagens de *Superstar* não abrem a boca, não piscam os olhos, se movem desajeitadamente, possuem uma maquiagem borrada. É como se, através dessa deformação bizarra do naturalismo óptico imposto pela câmera de cinema, Haynes, antes de qualquer outra questão abordada em seus filmes — repressão social, preconceito, fama, diferentes experiências *queer* — propõe com sua obra a seguinte investigação: com o quê a verdade do mundo se parece? É possível acessar essa verdade? Temos, ainda, a inocência necessária para acreditar que aquelas imagens em movimento dizem, de fato, a verdade?

Existe uma grande complexidade nessa investigação: vemos Karen Carpenter ser vítima de uma sociedade adoecida e, ao mesmo tempo que o filme aponta o conservadorismo que a música dos Carpenters ajudou a embalar nos Estados Unidos dos anos 1970, nós, espectadores, temos um prazer culpado com aquelas melodias suaves que já têm um distanciamento seguro para serem fruídas como algo *camp*, e que se casam tão bem com os *travellings* de Haynes. Nós, espectadores, também gostamos de Barbies e adoramos ver a história de uma menina frívola e privilegiada que passa por um bom perrengue. Em suas variadas linhas de ambiguidade, o filme parece pressupor, demandar, não um espectador que acredita no que está diante dos seus olhos, mas um espectador que problematiza o próprio status do real; um espectador que se pergunta: é legítimo eu estar gostando disso? É legítimo eu estar rindo disso? Existe uma verdade nisso? Isso é bom, realmente? Isso é ruim?

Essa fissura fundamental, esse abismo radical, entre aquele que deveria ser o *voyeur* deslumbrado da “janela para o mundo” e o que supostamente deveria estar ali, representado (re-apresentado) com nitidez, sem ambiguidade, é talvez a marca que considero mais fundamental naquilo que se convencionou chamar de New Queer Cinema. Do mesmo modo que os debates da teoria queer advindos de um rechaço à postura assimilacionista do movimento gay conservador propunham a experiência do sexo e do gênero apartadas de qualquer possibilidade de definição fixa, âncora biológica científica ou de essência imutável, o New Queer Cinema propõe a forma do filme como uma bestialização da imagem naturalista que é produzida pela câmera de cinema automaticamente e que, ao olharmos, cremos que se pareça com o real. A imagem não é transparente; é um monstro, uma quimera que pode assumir as mais variadas formas e, quanto mais se transforma e se deforma, mais consegue circular o núcleo do real de forma mais intensa do que as convenções naturalistas.

É irresponsável toda pessoa que fica encontrando herdeiros do New Queer Cinema em cinemas que não confrontem esta problematização. É nojento festivais de cinema que dividem filmes nas categorias “filmes gays”, “filmes lésbicos”, “filmes trans”, “filmes de fetiche” quererem prestar homenagens ao New Queer Cinema. Da mesma forma que qualquer criança *queer* passa por

violências — físicas, mentais e, sobretudo, epistemológicas — desde muito cedo na vida e não consegue olhar para o mundo com a mesma ingenuidade de um sujeito cishétero que possa ter sido protegido e poupado, o New Queer Cinema parece dizer, em primeiro lugar: *não somos inocentes*. Não basta um filme “falar de questões” LGBTI+ para que se possa fazer uma conexão entre este filme e o New Queer Cinema. Reconhecer de fato o New Queer Cinema é saber que falar de questões sem dobrar, desdobrar e redobrar a própria forma das imagens que acham que podem sequer “falar de questões” não é possível. Para o New Queer Cinema, achar que basta se munir de uma câmera para abordar temas não é nem mais inocência, não pode sequer ser considerado ingenuidade; é cinismo.

No New Queer Cinema, do mesmo modo que Gus Van Sant parece partir dos close-ups contemplativos que Andy Warhol propôs em obras como os *Screen tests* e *Blow job* para desenvolvê-los, Todd Haynes parece expandir o carnaval nostálgico de gêneros cinematográficos que Jack Smith elaborou de forma pioneira.

Os filmes de Todd Haynes empreendem uma problematização plástica do mundo. Não se trata de um cineasta que, além de “abordar questões importantes” também, como uma espécie de decoração excedente, traz desbunde visual. A própria problematização plástica do mundo é a grande questão; é o atestado da experiência *queer* de perda da inocência. Assim, não conseguimos não lembrar dos filmes de sua carreira sem pensar em imagens fortemente coloridas, artificiais, trilhas sonoras marcantes, maquiagem, brilho e cintilância. E é nessa superficialidade inquieta que está o feito estético mais notável desses filmes.

Suas obras são como dispositivos “museológicos”: cada um é uma espécie de “caixa” contendo uma coleção de signos, imagens, sons, músicas, roupas, cabelos e maquiagens de determinada época, mas nunca se trata de um museu apenas de nostalgia. Trata-se sim de museus onde o passado retorna inquietante, nos deixando desconcertados com as tremendas variações plásticas, com as imensas mudanças de rostos, de que nossa espécie é capaz. Temos os anos 1970 conservadores em *Superstar*, mas também os anos 1970 queer em *Velvet Goldmine* (1998). Temos a década de 1980, conservadora, em *Mal do século* (1995). Temos os anos 1950 dos grandes melodramas hollywoodianos em *Longe do paraíso* (2002). Temos as diferentes fases de Bob Dylan em *Não estou lá* (2007), etc., etc.

Nestas caixas de pandora da memória, porém, o que varia são os centros de gravidade. Em filmes como *Veneno* (1991), *Velvet Goldmine* e *Não estou lá*, é fácil se perder no amplo painel cultural e social que apresentam. O centro de gravidade desses trabalhos desliza entre locais, eras e gêneros cinematográficos muito diversos. É como se o espectador estivesse numa montanha-russa com enormes variações de altitude. Trata-se de centros de gravidade pulverizados. No entanto, eu prefiro quando Todd Haynes faz outro tipo de filme: aquele em que o centro de gravidade se concentra de forma inequívoca em uma protagonista feminina. São as grandes anti-heroínas de Haynes, mulheres em revolta: Karen Carpenter, as duas Caróis: Carol White (Julianne Moore) e Carol Aird (Cate Blanchett), Cathy Whitaker (ainda Moore) e, mais recentemente, Elizabeth Berry (Natalie Portman).

Nesses filmes, o espetáculo da reconstituição visual do brilho do passado fica em segundo plano frente à subjetividade de

uma personagem que, de forma individual e pessoal, desata os nós das convenções, acordos e consentimentos estéticos e sociais do seu local, do seu tempo e do seu entorno imediato. É como ver pornô BDSM de *gangbang* e apenas com dois corpos: o primeiro caso impressiona pela pluralidade, mas não consegue chegar nos aprofundamentos sutis de dominação, submissão, dor e prazer que o segundo, ao nos mostrar apenas os mesmos dois personagens resistindo o tempo inteiro da filmagem, nos presenteia.

Contudo, ainda nesses filmes sobre as estranhas revoltas de mulheres específicas, algo muda. Em *Superstar* e *Mal do século*, as mulheres apenas sofrem as linhas de força repressivas que chegam do entorno. São mulheres-síntoma, bombas prestes a explodir e revelar a crise que se escamoteava no brilho colorido da cultura vernacular norte-americana. Nesse sentido, são personagens com menos agência, menos singularidade/individualidade. A *mise-en-scène* de *Mal do século* é exemplar nesse sentido: a frontalidade dos seus sofisticados *tableaux* mostra Carol White presa numa composição geometricamente rígida, no meio do *décor* da década de 1980. É um ser enjaulado por esse mobiliário, por esses objetos e paredes reificados e, por causa disso, um ser que progressivamente adoecerá. É a partir de *Longe do paraíso* que a coisa muda. Cathy não é mais apenas síntoma, ela é o próprio germe que ajudará a corroer a estrutura; é o epicentro de um tornado que vai destruir tudo deixando apenas o vazio em seu lugar. E assim será também em *Carol* (2015) e *Segredos de um escândalo* (2023).

O mais interessante é notar como essas protagonistas que desatam, que destroem, que têm em si a pulsão de morte que vai fazer desmoronar os edifícios habilmente construídos pelo esforço da cultura ge-

ral das suas épocas vão impactar a própria forma dos filmes cujos centros de gravidade elas formam. Se os filmes-panoramas dos amplos painéis culturais parecem exigir um espectador que se assemelha ao espectador de uma exposição de museu ou galeria — um que ao mesmo tempo apresente a inteligência do distanciamento e o interesse afetivo pelos objetos que estão ali dispostos em coleção — esses filmes de mulheres em revolta parecem fazer surgir um objeto fílmico mais desafiador, mais ambíguo, mais difícil de determinar. São filmes que parecem atingir um feito e tanto: funcionar de maneira límpida e transparente enquanto narrativas clássicas, enquanto re-apresentações diretas do mundo, e paradoxalmente, ao mesmo tempo, são artefatos tão soberbamente deliberados e artificiais que apenas o fato de alguém tê-los feito beira a perversão.

Não se trata aqui do típico “filme pós-moderno” de nostalgia que começa a aparecer em fins dos anos 1980. A nostalgia típica pressupõe cinismo, pressupõe a massagem no ego de fingirmos acreditar que aquela época era melhor. Não; nesses filmes de Haynes, parece haver algo de mais insidioso. Haynes parece dar uma rasteira na nossa inclinação nostálgica não apenas porque, em termos de enredo, mostra que nessa miragem colorida de outrora também havia “problemas, questões, repressão”, mas sobretudo porque questiona nossa própria espectatorialidade, nossa inclinação de *voyeurs* criminosos para querermos ver através da janela transparente na sala escura. Ao andarem na corda-bamba entre a transparência fluida e a apresentação *campy* dos códigos, gestualidades, convenções e tropos clichês do melodrama (no caso de *Longe do paraíso* e *Carol*, o melodrama clássico, no caso de *Segredos de um escândalo*, o melodrama de tabloide), esses filmes colocam o

foco de luz na nossa própria criminalidade, na nossa própria perversão escópica. São filmes que transitam o tempo inteiro entre as performances ovacionadas pela mídia dessas grandes atrizes e uma estética maneirista *queer* corrosiva.

Em *Longe do paraíso*, a respeitada dona de casa Cathy Whitaker (Moore) é a imagem ideal de uma mulher alinhada aos valores da comunidade branca conservadora de Connecticut, mas o mal-estar no subúrbio, o vazio que corrói necessariamente toda a superfície brilhante, é a grande força invisível que Todd Haynes tenta tornar visível através dos seus filmes. Cathy é o centro de gravidade dessa força, ao se apaixonar pelo seu jardineiro Raymond Deagen (Dennis Haysbert). Uma amiga de Cathy em determinado momento comenta que ela, desde a época da faculdade, sempre teve uma inclinação para a esquerda. A força de corrosão é antiga, vem de longe no tempo, ela é a verdade mais determinante que qualquer outra ficção do poder. De fato, a vida de Cathy se desmonta, se desfaz como o laço de uma caixa de presente brilhante de Natal. Seus filhos se afastam, seu marido vai viver um relacionamento homoafetivo, sua casa será hipotecada, o racismo estrutural não permitirá que ela tenha um final feliz romântico junto a Raymond. O que sobra de tudo isso? A insondável força de obstinação presente no rosto de esfinge de Julianne Moore na cena de encerramento. Se Moore em *Mal do Século* é um sintoma, o resultado de um contexto, em *Longe do paraíso* ela é o mistério daquilo que destrói e desfaz todos os belos planos de coesão e consentimento.

A pergunta lançada pela forma deste filme é: nós, enquanto espectadores, temos coragem de estar alinhados a essa força corrosiva? Nós estamos ao lado de Cathy na trincheira? Somos aquele espectador que

presunçosamente, ao final do filme, se cobre de ares de entendimento e reafirma de maneira confortável, quase que de forma enciclopédica, sua posse de questões “importantes” como o racismo, a homofobia, a diferença de classes, mas que logo em seguida neutraliza qualquer potência do filme no seu repertório reificado de erudição intelectual? Ou, pelo contrário, somos o espectador que borbulha internamente, que treme e se perde na imagem-afecção, adentrando o imenso rosto de Moore ao fim? Essa experiência passa por adentrar o filme enxergando seu complexo jogo de espelhos, sua estrutura de artefato perverso e bizarro. A fluidez da narrativa trava, se congela, na percepção de que tudo aquilo é uma pletera de citações aos filmes *Tudo que o céu permite* (1955, Douglas Sirk) e *O medo devora a alma* (1974, Rainer Werner Fassbinder). É um remix, um pastiche que deixa o espectador desconcertado diante do caráter superficial e deliberado, muito longe de uma “janela para o mundo”, do que está ali sendo visto. A paleta de cores é restrita, a atuação é afetada — e, no entanto, a pulsão irrefreável de Cathy não permite que haja nostalgia fácil a ser curtida aqui.

O que Todd Haynes atinge em *Longe do paraíso* me faz lembrar da ideia de *vida criminal* que o filósofo Jean-Louis Schefer (1980) associou com a experiência de ver um filme numa sala de cinema. Mortes, guerra, opressão acontecem no mundo lá fora, mas nós somos criminosos, dentro de uma sala escura, fazendo nosso corpo habitar perversamente um outro mundo criado de forma inteiramente artificial. Essa ideia é ecoada nas *Histoire(s) du Cinéma* de Jean-Luc Godard quando ele narra que, mesmo diante do genocídio, “filmes continuaram sendo feitos, ainda assim”. Sem dúvida, esta não é a imagem mais lisonjeira de um espectador

de cinema. Ela não vai querer ser adotada por textos sobre cinema preocupados em legitimar seu próprio objeto de pesquisa. É muito melhor, muito mais reconfortante, pensar que estamos ali aprendendo, nos iluminando, descobrindo o próprio mundo que está do lado de fora para, ao sair da sala, poder melhorá-lo.

Ao fazer filmes como *Longe do paraíso*, Haynes parece iluminar, justamente, essa vida criminal do espectador — seu cinismo disfarçado de inocência. Coloca sobre ela um holofote ostensivo: você está se emocionando, torcendo por uma protagonista, mas veja: isto é apenas um filme, um artefato, uma construção deliberada estruturada cuidadosamente a partir de códigos fossilizados na história da cultura para provocar um efeito alienante, a saber — a criação de um outro mundo enquanto aquele real, lá fora, é esquecido e deixado de lado. É possível construirmos essa expectatorialidade que Haynes propõe? A meu ver, nada está mais longe disso do que este presente onde experimentamos nossa vida criminal cincicamente como se estivéssemos fazendo uma boa ação: assistimos horas de séries narrativas com estética transparente e naturalista acreditando que estamos acessando “questões”. Os festivais de cinema independente privilegiam diretores que falem sobre “questões importantes” sem precisarem propor ostensivamente dispositivos formais desafiadores — sem dúvida, são filmes que correriam o risco de não funcionar mercadologicamente no circuito econômico do cinema de arte.

Parece-me que, como um todo, os cineastas do New Queer Cinema tinham o projeto — inconsciente, não programado ou deliberado? Que seja — de apontar para essa vida criminal do espectador. De criar mecanismos para que a própria experiência

de ver um filme se transformasse na problematização do voyeurismo fácil e cínico. O mais *queer* desses filmes não foi tematizar personagens gays, mas provocar aquele espectador que, ao ver um filme, tem o cinismo confortável de um tio que fala sobre alguém *queer*: “não tenho nada contra!”. Nenhuma obra que não continue esse projeto de revelar nossa vida *criminal voyeur* pode ser apontada como continuadora do New Queer Cinema.

Serge Daney descreveu — na esteira de todo um debate prévio elaborado ao longo de anos no contexto da *Cahiers du Cinéma* da década de 1970 — o cinema moderno como uma *perda da inocência* (Daney, 2007). Não conseguimos mais ver um filme clássico sem achá-lo bobo, artificial: “já não somos inocentes”. Ficamos indiferentes a esse cinema e conscientes demais das formas de produção das imagens técnicas, por isso o cinema moderno vai jogar com a melancolia dessa nossa indiferença, dessa nossa incapacidade de mergulhar numa diegese ficcional. O que Daney não poderia prever era que o cinema moderno iria simplesmente evaporar, que festivais que antes valorizavam o projeto autoral de singularidade e criação experimental dos grandes *auteurs* agora elencam *auteurs* que falam de “questões importantes” sem muito malabarismo formal, apenas com a elegância cínica de quem tem a virtude da modéstia. Que a expectatorialidade retornaria a uma nova inocência — que agora podemos chamar propriamente de cinismo — conseguindo criminiosamente ignorar todo o mundo real em prol de uma profunda afasia ficcional que se vangloria da sua autoimportância.

A postura da não-inocência, assim, não se restringe a uma periodização histórica de épocas cinematográficas (clássico, moderno, maneirista), como parecia propor

Daney. Ela ultrapassa períodos históricos determinados como uma postura estética crítica, de resistência. O cinema de Todd Haynes tem essa postura desde o começo, em que pese a diferença de concepção e resultados entre seus diversos filmes. E, como uma flor do mal que nasce no lugar mais inesperado, Haynes leva a perda da inocência surpreendentemente mais longe em seu filme mais recente, *Segredos de um escândalo*, no centro do qual duas mulheres em revolta giram em um vórtice amargo, sombrio, corrosivo e assustador como uma risada de bruxa que dá calafrios.

Em *Longe do paraíso* e *Carol*, ainda havia espaço para o espectador cínico acreditar estar no conforto de causas nobres: as heroínas querem liberdade, a liberdade que o racismo e homofobia de suas épocas e seus locais não permitiam que elas obtivessem. Em *Segredos de um escândalo*, porém, a vida criminal é duplamente tematizada nas protagonistas, gerando uma barreira muito difícil de transpor entre o espectador e a possibilidade de identificação empática fácil e confortável com as personagens. Ambas as personagens são criminosas: Gracie Atherton-Yoo (Moore, novamente) de maneira óbvia — já que ela, no filme, de fato foi presa por ter se relacionado com um adolescente de 13 anos quando ela tinha 36. E Elizabeth Berry (Portman), de maneira mais sutil: diferentemente da personagem de Moore, que repreia a figura de uma dona de casa suburbana cercada de decoração *kitsch*, Elizabeth é uma gata do *show business*, ambiciosa, cosmopolita e descolada. Logo nas primeiras cenas do filme, descobrimos que ela está tão engajada na sua pesquisa para interpretar, no cinema, Grace, em uma adaptação do escândalo que dominou os tabloides na época em que Grace havia sido presa, que ela não tem problema em seduzir o diretor do filme

para garantir uma relação mais intensa com o projeto.

Devemos gostar dessa protagonista? Torcer por ela? Assim que chega na pequena cidade de Savannah, Georgia, Elizabeth comenta com arrogância e ironia sobre a cufonice da decoração provinciana de onde está hospedada. Elizabeth é uma mulher que não tem o coração aberto para a inocência do *kitsch* e, desse modo, ela tem uma condescendência mal disfarçada para com Grace, sua casa pacata e família suburbana. Elizabeth, porém, é o centro de gravidade do filme e Grace tem algo que ela procura: verdade, autenticidade. Grace teve coragem de explodir um casamento respeitado e bem-sucedido para viver um romance ilegal e tórrido com um garoto de 13 anos. Elizabeth é um pouco como a figura que assombra o filme *Os olhos sem rosto* (1960, Georges Franju): um vórtice de vazio que varre tudo em busca dessa coragem, em busca de algum tipo de verdade dentro do mundo artificial e cosmético de atriz cinematográfica no qual ela está imersa.

É difícil se identificar com Elizabeth — não para mim, mas para o espectador a quem o cinema só costuma entregar heróis pelos quais *devemos* sentir empatia, pelos quais *devemos* torcer —, mas, por se tratar de um filme de Todd Haynes, o desafio não se restringe ao conteúdo, ao enredo dos filmes e à psicologia das suas personagens. Ele atinge a própria forma do filme, pois as caixas nostálgicas de *Longe do paraíso* e *Carol* são belas caixas, através das quais sentimos o prazer visual de contemplar, no primeiro caso, a saturação do technicolor sirkiano e, no segundo, os grãos da película 16mm. Ambos os filmes exigem uma direção de arte bela. *Segredos de um escândalo* é um filme corajoso por diversos motivos: por ter uma protagonista como Elizabeth, por abordar

um tema que faria, atualmente, qualquer produtor, qualquer distribuidor, qualquer investidor fugir como o diabo foge da cruz: o engajamento sexual de alguém com 13 anos.

Mas, antes de tudo, é corajoso porque o pastiche aqui mergulha numa estética *feia*: os documentários televisivos de tabloide sensacionalista da década de 1990 (o filme visualmente se inspirou nos materiais midiáticos que circularam por todo o território americano relativos ao caso de Mary Kay Letourneau, professora que foi sentenciada por estupro de um garoto de 12 anos, aluno seu, com quem ela posteriormente, uma vez liberada da prisão, se casou). Ao adentrar no filme, nossa generosidade *camp* é testada até o limite: onde estão os belos brilhos e coloridos habituais de Haynes? Que universo visual ambíguo é esse que, ao mesmo tempo que é um pastiche nostálgico, parece qualquer filme televisivo tosco de narrativa sensacionalista? Novamente, o foco de luz está na nossa vida criminal de espectador. Queremos, criminósamente, nos alienar. Queremos nos identificar, queremos entrar naquele mundo que vai nos fazer esquecer o mundo lá fora. Mas a sala não está escura. Onde está a beleza óbvia do filme? Onde está a heroína com bons sentimentos e boas intenções? Onde estão minha inocência e meu cinismo? Somos tão criminosos quanto Elizabeth e encontrar um filme em que finalmente podemos sentir isso de forma direta é um presente que destoa, como uma lufada de ar, do consenso celebratório do cinema contemporâneo.

Há uma cena de *Segredos de um escândalo* que não sai da minha cabeça: em *slow motion*, Elizabeth percorre os corredores de um *high school* — um tropo cinematográfico canônico em filmes de *coming of age* que se passam em escolas. Ela, porém, não tem mais idade para ser aluna. Ela já saiu da escola e tem

uma vida de estrela. Elizabeth tem um sutil sorriso irônico em seu rosto. Talvez ela esteja se perguntando o que faz naquela escola de caipiras; ela é uma *bitch*. No meio do caminho, um adolescente se pendura numa barra no teto e por um instante nos lembramos da ebulação sexual animalesca que foi ter conseguido passar pelo ensino médio e ter saído dele com vida. O garoto parece provocar e seduzir Elizabeth, mas ela parece se divertir, não se abala. Qualquer pessoa *queer* que sofreu *bullying* na escola não fica indiferente a essa cena. Se já fomos a vítima, agora somos Elizabeth. Somos o *Monstro*, somos a escuridão, a revolta e o caos gerado por aquele próprio lugar que tentou tão arduamente garantir nosso consentimento na hegemonia cisheteronormativa. Se Elizabeth é nossa vingança, foi o New Queer Cinema que teve a coragem de possibilítá-la e é Todd Haynes quem continua tendo a ética de se manter leal a ela.

Referências

- DANEY, Serge. *A Rampa*: Cahiers du Cinéma, 1978-1982. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
LOUIS-SCHEFER, Jean. *L'homme ordinaire au cinéma*. Paris: Gallimard, 1980.

Tudo que o céu permite

Douglas Sirk



Longe do paraíso

Todd Haynes

PATHOS E PATOLOGIA: O CINEMA DE TODD HAYNES¹

Mary Ann Doane

Professora titular “George Hazard Cooker” de Cultura Moderna e Mídia, e professora de Inglês na Brown University. É autora de *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive* (2002), *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (1991) e *The Desire to Desire: The Woman’s Film of the 1940s* (1987). Além disso, publicou vários artigos sobre teoria do cinema feminista, som no cinema, teoria psicanalítica, televisão, e diferença sexual e racial no cinema.

1 – Texto originalmente publicado na revista *Camera Obscura*, editada pela Duke University Press, em 2004. Tradução de Maria Carolina Morais.

Porque o infinito — aos olhos — começa a poucos metros da retina...

— Roger Caillois, “A Imagem”

Ao menos duas cenas no trabalho de Todd Haynes são tão recorrentes que elas quase podem ser chamadas de cenas-assinatura. A primeira pertence a *Superstar* (EUA, 1987) e *Veneno* (EUA, 1991), e opera como a imagem inicial de *Mal do século* (EUA/Reino Unido, 1995). Um longo plano sequência que, por vezes, demonstra ter começado dentro de um carro, passa por fileiras de casas típicas dos bairros de luxo — a grande maioria é quase igual, com apenas ligeiras diferenças, todas demasiado familiares — num movimento quase infinito, que lembra os *travellings* laterais de Jean-Luc Godard em *Le weekend* (*The weekend*; França/Itália, 1967). Em *Mal do século*, o ponto de vista se dá através do para-brisa do carro (e, aqui, estamos num bairro de alto padrão), de ruas cujos postes e casas são idênticas, onde o lixo é cuidadosamente depositado na extremidade das calçadas, uma produção em série, apartada por completo do resto do mundo, representado pelo portão na entrada da garagem dos Whites. Em suas muitas encarnações, a casa dos bairros de alto padrão é o espaço tanto do familiar como de seu parente etimológico, da família, o local das repressões de potencial explosivo e estruturas de poder, delineadas de forma extremamente cuidadosa em cada um desses filmes. Ela constata o refúgio seguro, a negação da cidade e sua criminalidade, suas complexidades, e seus laços frágeis — a promessa de uma homogeneidade econômica e racial. Ela é tão carregada de significados culturais implícitos — seja como acusação ou como estereótipo — que praticamente se tornou o estereótipo-mór, um tipo de meta-

estereótipo. No entanto, ao mesmo tempo, os movimentos de câmera de Haynes estão saturados de subjetividade, até nas suas encarnações quase documentais em *Superstar* e no segmento “Herói”, de *Veneno*. Em *Mal do século*, esse enquadramento é claramente marcado como o ponto de vista da protagonista, Carol White (Julianne Moore), que é vítima das restrições e repressões da vida da elite, mas, talvez, seja ainda mais vítima da implacabilidade desse olhar (dela própria), da promessa ilusória de seu movimento, suas transformações.

Esta figura serve como reverberação do tropo que mais parece simbolizar os filmes para mulheres das décadas de 1940 e 1950 (gênero que, sem dúvida, exerceu forte influência sobre Haynes) — o *close* na mulher que olhava pela janela ou ficava à espera em uma janela (um exemplo excelente desse movimento da câmera pode ser encontrado no filme de 1955 de Douglas Sirk, *Tudo que o céu permite* [EUA], o qual Haynes repete em *Longe do paraíso* [EUA/França, 2002]). Nas décadas de 1940 e 1950, a janela tinha uma importância especial em termos do posicionamento social e simbólico da mulher — a janela era a interface entre o interno e o externo, o espaço feminino da família e da reprodução, e o espaço masculino de produção. Ele viabilizava uma comunicação por meio do olhar entre os dois espaços diferentes voltados a cada sexo, mas também atuava como o espaço dos *pathos* específico associado à mulher. Na obra de Haynes, é novamente o olhar que costuma observar atrás do vidro da janela do carro, mas, dessa vez, não há necessariamente uma diferenciação entre os sexos, mas um olhar comovente (nos dois sentidos do termo) do exterior da casa para os recônditos escuros dos lodaçais familiares, que formam a base da explicação pop-psicanalítica do eu. É uma

figura marcante, pois forma um conjunto que parece contraditório entre os segredos mais profundos da subjetividade e a paisagem, em grande medida estereotípica, da elite. É um modo diferente, menos conhecido de relacionar exterioridade e interioridade, o superficial e o profundo, observado, por exemplo, na ubiquidade de planos longos e amplos em *Mal do século*, na insistência paradoxal numa certa conjunção de distanciamento e *pathos* na visualização.

A segunda cena-assinatura tem menos consistência formal e foca numa criança que está sendo espancada. Podemos vê-la em *Veneno*, *Superstar*, e claro, em *Dottie leva palmadas* (EUA, 1993), cuja ação é evocada no próprio título. Em todos os casos, o enquadramento é absolutamente subjetivo, situado nas memórias ou sonhos profundos ou como o objeto de desejo. Ele evoca diretamente o famoso ensaio de Freud sobre o masoquismo, “Uma Criança é Espancada”, no qual Freud (1955, p. 204) analisa a fantasia dividindo-a numa série de transformações gramaticais: (1) O meu pai está batendo na criança que detesto; (2) Estou sendo espancado (amado) pelo meu pai; (3) Uma criança está sendo espancada. No decorrer desta série, perde-se o “eu” de subjetividade e a afirmação transforma-se na voz passiva; o sujeito (*uma criança, qualquer criança*) torna-se indeterminado (não a criança que odeio, não eu mesmo)¹. As crianças estão sempre sendo espancadas nos filmes de Haynes, ação que desperta uma série de emoções: horror e dor em *Superstar*, no qual o corpo feminino se torna um espaço de autoapagamento induzido culturalmente; uma mistura de prazer libidinal e medo

em *Dottie leva palmadas*, nas fantasias de um garotinho mediadas pela televisão; e piedade, *pathos* e prazer em *Veneno*, onde tudo isso surge num dos planos mais marcados pela subjetividade no segmento “Herói” (numa história que de outra forma estaria associada ao docudrama televisivo de voz-over anônima, na tentativa de situar o momento originário e originador da violência na vida de Richie Beacon). É *Veneno*, de fato, que interliga de forma mais explícita os discursos do eu com os discursos anônimos das convenções genéricas: a insistência, embora difusa, do eu do segmento “Homo”, a voz da pseudociência no filme de terror de ficção científica dos anos 50 no segmento “Horror”, e o relatório de investigação do docudrama no segmento “Herói”.

Tal como os planos sequência incansáveis do bairro de luxo já discutidos, a cena de uma criança sendo espancada constitui uma mistura curiosa de subjetividade e anonimato ou mudez intensificados (uma imagem que parece vir do nada, sem origem específica). Essa tendência de unir subjetividade e anonimato chega ao apogeu em *Mal do século*, e pelo menos explica um pouco a perplexidade de muitos críticos sobre o tom ou posição de Haynes em relação a seu posicionamento a respeito do assunto. Neste sentido, a pergunta que uma desesperada Carol White faz ao marido em *Mal do século* (numa das poucas cenas em que ela apresenta algum desespero explícito em relação a qualquer coisa) — “Onde estou?” — é relevante para o trabalho de Haynes em geral e é uma das razões pelas quais o espaço é tão crucial para o seu cinema. No filme, sua pergunta é feita no próprio quarto do casal,

quando o marido entra para passar um recado telefônico sobre rodízio de carros, e é “respondida” por uma cena em que barras coloridas aparecem num aparelho de televisão, e pela transformação da pergunta em “Quem é você?” do vídeo educativo sobre doenças induzidas pelo ambiente, ao qual Carol assiste na cena seguinte. Essa mudança de cena é o exemplo microcósmico e concreto de uma mudança maior do filme, partindo de questões de espaço na primeira parte, situada nos bairros nobres, para questões do ser/ontologia na segunda parte do filme, situada em Wrenwood, o espaço de recuperação New Age que está, apenas de forma ilusória, localizado mais perto da natureza quando, na verdade, incorpora os discursos gerados pela mídia sobre autoconecimento e autoaperfeiçoamento.

Em *Mal do século*, a mulher assume todo o peso do *pathos* e da patologia galopantes no cinema de Haynes. Mas as crianças também são figuras particularmente cruciais: embora ainda não sejam sujeitos, são, contudo, testemunhas do escandaloso e sublime surgimento da subjetividade. As crianças são fundamentais para o cinema de Haynes não porque sejam exemplos de inocência ou naturalidade, mas devido a sua posição, tal como o personagem-título de “What Maisie Knew” (1897), de Henry James, cuja relação com a sexualidade era epistemologicamente instável. O que elas podem saber, ou deveriam saber, ou sabem de fato sobre sexualidade é algo nebuloso e variado, mas sempre surge como algum tipo de refração da moral e dos bons costumes, das inseguranças e obsessões adultas. Seu ponto de vista parece prometer, mas nem sempre entrega, uma diferença. A presença de crianças também é significativa porque a emoção é tão crucial para a prática cinematográfica de Haynes

— não apenas como efeito desejado, mas como um objeto, um tópico, um conteúdo — sobretudo na forma de *pathos*. O *pathos*, emoção principal do melodrama, é reforçado pela desproporção entre a fraqueza da vítima e a gravidade do perigo, de modo que, como aponta Northrop Frye, “a figura central do *pathos* costuma ser uma mulher ou uma criança” e “o *pathos* aumenta conforme a desarticulação da vítima” (1957, p. 38)². O *pathos* se alia intimamente à delimitação de uma falta de poder e efetividade sociais, típicas do posicionamento cultural de crianças e mulheres (tantas vezes protagonistas dos filmes de Haynes). O *pathos* não é tanto usado como tática nos filmes de Todd Haynes (diferentemente dos melodramas clássicos de Hollywood, como *A esquina do pecado* [dir. Robert Stevenson, EUA, 1941], ou *Vitória amarga* [dir. Edmund Goulding, EUA, 1939]) quanto é significado, sem cinismo. Isso explica o recurso às estratégias Sirkianas de distanciamento que culminam em *Longe do paraíso*, um filme que é, de certa forma, duplamente acessível, como um discurso ao mesmo tempo ingênuo, mas excessivo, sobre um momento histórico específico sufocado por tensões inspiradas no presente, e como citação estendida de um filme específico, *Tudo que o céu permite*.

Enquanto a relação de *Longe do paraíso* com as imagens dessas mulheres do passado, aparentemente ingênuas, é sobre-determinada, sua revisitação do terreno em *Mal do século* é igualmente importante. Ao deslocar as questões de classe do filme de Sirk para raça e homossexualidade, *Longe do paraíso* situa a protagonista feminina como a figura principal a abordar esses problemas, figura essa que precisa negociar as convenções morais repressivas das cidadezinhas estadunidenses da década de

1 – Para referências gerais dos filmes aqui discutidos, consulte: Haynes, Todd. *Far From Heaven*, *Safe*, and *Superstar*: *Three Screenplays* (Nova York: Grove Press, 2003). Além disso, vale a pena mencionar que a Zeitgeist lançou há pouco *Dottie gets spanked* em DVD. Visite Zeitgeistfilms.com para obter mais informações.

2 – Consulte também Goimard (1979).

1950. Tal como as heroínas do melodrama clássico de Hollywood, a mulher em *Longe do paraíso* é sobrecarregada e oprimida pelo espaço doméstico da casa, pelas coisas e objetos que a rodeiam. E, bem ao modo desse cinema, a *mise-en-scène*, a música e a iluminação absorvem a função de significar a interioridade. A protagonista do filme, Cathy Whitaker, assim como Carol White em *Mal do século*, mais uma vez interpretada por Julianne Moore, devota-se à perfeição doméstica, à manutenção das coisas no seu devido lugar, à gestão eficiente da casa. No cinema de Haynes, são sempre as mulheres que tentam manter distância do mundo e suas contradições com uma perfeição, uma suavidade, e uma adesão à ingenuidade infalíveis (as canções de Karen Carpenter personificam isso em *Superstar*, que contrastam com a montagem de imagens da guerra do Vietnam, referências a Watergate, protestos e manifestações que apontam para outra história, mais conflituosa). No entanto, elas sempre tropeçam; algo dá errado e o mundo vem com tudo à sua porta.

Isso é ainda mais pertinente em *Mal do século*, no qual o mundo se torna o problema ("Você tem alergia ao século XX?" a fita cassete educativa pergunta). *Mal do século* é uma resposta a um discurso erosivo gerado pelos meios de comunicação sobre o risco (nesse caso, é especificamente o risco ambiental, mas isso é, no entanto, uma sinédoque para todos os tipos de risco, a exemplo da redação escolar do enteado, que situa Los Angeles como a capital das gangues nos Estados Unidos, e o perigo de as gangues afro-americanas e chicanas invadirem o Vale de São Fernando). O discurso do risco gera o que Kathleen Woodward (1999) chamou de "pânico estatístico", criando um desejo de controle que, por sua eficácia questionável em qualquer larga escala, aplica-se a um

espaço cada vez mais reduzido, tornando-se, por fim, o espaço da pessoa individual, o espaço do corpo (Woodward, 1999, p.181). No vestiário, após uma aula de aeróbica (que é, em si, uma tentativa de gerir o corpo), as mulheres discutem as últimas tendências em atividade física, dieta, cuidados com a saúde mental, controle do estresse, e o livro de autoajuda do momento, intitulado *Como assumir a própria vida*. O desejo é de aperfeiçoar o corpo, aplicar técnicas de gestão profissional à esfera reduzida da vida individual diante da super-sistematização, da institucionalização e de uma perda avassaladora de controle social ou político.

Carol White é refém de seu ambiente, algo a todo tempo reiterado pela *mise-en-scène* e pelos enquadramentos. Quase todo composto por planos longos com lentes grande-angulares, o filme retrata o espaço do lar como cavernoso, a decoração interna é meticulosa, e os ambientes externos (lavanderias, restaurantes, um estacionamento) são pesados e claustrofóbicos. As figuras humanas são a todo momento dominadas pelos seus ambientes, e há uma longa recusa a entrar no espaço, a penetrá-lo por meio de *closes*. Três cenas perto do início do filme ilustram a arquitetura desse espaço. Na primeira, Carol visita uma amiga enquanto realiza uma série de tarefas banais ao longo do dia. Elas se sentam numa cozinha, lotada de aparelhos de última geração, e discutem a morte do irmão dessa amiga (em termos evasivos que reverberam o espaço vazio e sanitário da cozinha), bem como suas dificuldades com um empreiteiro, indo de um assunto a outro sem o menor esforço. A cena seguinte começa com Carol de volta em casa. Ela pega as cartas que chegaram do correio, atende o telefone, fala com a mãe, e entra na sala de estar, ficando chocada com a entrega dos novos sofás pretos — não

os azul-petróleo encomendados. A terceira cena, na manhã seguinte, é a princípio filmada a partir do espaço da cozinha, que está repleto de funcionários e pintores, e onde se pode entrever Carol e o enteado pela porta que dá para a sala ao lado. Essa é a primeira cena que indica os problemas de saúde de Carol, quando ela tropeça ao buscar uma lista telefônica. Em todas essas cenas, a casa surge como uma presença imponente e incansável, e os aparelhos e móveis estão sempre exercendo uma pressão constante. As coisas do espaço de Carol parecem sobrecarregá-la e isolá-la.

Na primeira cena desta série, Carol está à porta da casa da amiga, cuja imensidão domina os personagens, e a incongruência da relação entre a trilha sonora (o diálogo delas) com a imagem é arrebatadora. Dentro da casa, o diálogo, como na maior parte do filme, é lento e letárgico, embora lide com uma crise, a morte do irmão da amiga. A AIDS (doença que é, ao menos em parte, mencionada pela hipersensibilidade ambiental de Carol) é uma ausência estruturante aqui, a palavra que não pode ser dita, sendo rapidamente ofuscada pela questão urgente da reforma do escritório e do processo contra o empreiteiro (numa cena em que se sobressaem os utensílios de cozinha), que, juntamente com a dificuldade de Carol em relação à cor dos sofás, testemunham o imenso peso das minúcias da vida cotidiana, do esforço constante para manter a casa em ordem. Quando Carol entra na casa e atende o telefone, sua silhueta está quase ilegível no lado direito do enquadramento e, como a sala gigantesca e simetricamente decorada domina a cena, a trivialidade da sua conversa com a mãe fica evidente: "Eles estão bem. Ele tá bem. Eles estão bem." A cena que dá início ao declínio de Carol, quando ela cai ao procurar uma lista telefônica, envol-

ve-a, quase da mesma forma, num espaço que a excede e diminui, um espaço repleto de trabalhadores necessários ao funcionamento da imensa casa. A trilha sonora também é densa, com sons que testemunham a existência de um mundo exterior — aviões, rádio, televisão — sem dar acesso a ele. A música extradiegética, presente em grande parte do filme, é agourenta, aludindo vagamente à promessa de um suspense que nunca se concretiza.

Numa entrevista, Haynes disse que "considerou *Mal do século* algo como *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelas* [dir. Chantal Akerman, Bélgica/França, 1975], mas num aeroporto. Eu só ficava pensando que certas casas em Los Angeles têm o mesmo espírito de aeroportos. Todos os vestígios da vida humana, ou da vida natural, foram excluídos e dominados. O ar é controlado e o espaço é controlado. Não há vestígios da espécie humana, da confusão dos seres humanos." (Gross, 1995, n.p.). Os aeroportos são, como salientou o antropólogo Marc Augé (1995), não-lugares. São locais padronizados para gerar um maior senso de familiaridade e usabilidade, estabelecendo apenas contatos transitórios entre as pessoas que circulam por eles. Os não-lugares não abrem espaço para as funções que a antropologia costuma associar ao conceito de lugar — relações com outras pessoas, redes de apoio e estabilidade social, formação de comunidade. Em *Mal do século*, todos os espaços dos bairros nobres são não-lugares. Esvaziados de contato humano e de eventos dotados de significado, o conceito de espaço em si torna-se pesado, demasiado presente.

Existem várias formas em que *Mal do século* lembra o retrato feito por Chantal Akerman de uma dona de casa em *Jeanne Dielman*, mas sobretudo, talvez, em seu tom e relação com a duração. Ambos os fil-



Peter Mountain - *Velvet Goldmine*

mes têm uma monotonia que deixa a personagem principal quase sem emotividade. Após o plano sequência inicial do carro, no início de *Mal do século*, temos uma cena de sexo, filmada de cima, num enquadramento fechado, em que Carol não mostra qualquer envolvimento, nenhuma emoção, nenhum prazer ou desprazer. Em *Jeanne Dielman*, a protagonista é uma dona da casa e prostituta cuja relação com o sexo é quase a mesma, e cujo mundo é completa emeticamente rotineiro. Assim como lava a louça, estira a colcha e estende uma toalha com esmero antes de cada cliente aparecer. O desmoronamento dessa ordem rigorosa é marcado por um único momento em que as coisas saem dos trilhos: Jeanne erra a ordem dos botões ao vestir o robe e a rotina obsessiva de sua vida vai se desintegrando progressivamente até que, após um orgasmo inesperado e perturbador, ela assassina o cliente. Em *Mal do século*, esse desmoronamento lento, a incapacidade cada vez maior de Carol de lidar com o mundo, é semelhante. *Jeanne Dielman* elabora sua sintaxe ligando cenas que, no cinema clássico, seriam ocultadas, na verdade, negadas, por elipses temporais. A especificidade do filme reside na duração dolorosa desse tempo entre um acontecimento e outro, o tempo exatamente adequado para a mulher (em particular, a dona de casa) numa sociedade patriarcal. Este é, em termos filmicos, o tempo do plano-sequência. Embora *Mal do século* não seja tão rigoroso na sua observação do tempo real, os eventos do filme — a entrega de um sofá, um chá de bebê, apanhar a roupa na lavanderia — passam a mesma sensação de uma extensa, repetitiva e quase insuportável duração.

Carol White fica presa entre dois discursos inadequados e perniciosos sobre doenças. De um lado, temos o discurso científico

do médico da família, garantindo que ela não tem nada de errado, que não está doente coisa nenhuma, e o do alergista, que tampouco consegue lidar com a doença de maneira eficaz. Por outro lado, a abordagem New Age de Wrenwood e seu diretor Peter Dunning (interpretado por Peter Friedman e descrito como uma “pessoa com AIDS quimicamente sensível”, que comemora o crescimento da consciência ambiental, do treino da sensibilidade, e do multiculturalismo) se mostra igualmente perniciosa. Em vez de negar a doença, como fez o médico, a equipe de Wrenwood a aceita radicalmente, acolhendo-a como parte da identidade de uma pessoa que precisa se isolar por completo do mundo. Ao localizar a fonte da doença dentro do indivíduo, situando todo erro, toda determinação no espaço fechado do eu, o discurso New Age aceita e estende a premissa de que o mundo é inassimilável, de que a relação de cada um com ele não pode ser mapeada. À medida que Carol aprende a regurgitar a pseudopsicologia do centro — a noção de que odiar a si mesma é a origem de sua doença —, seu isolamento e incapacidade de lidar com o mundo externo aumentam a ponto de ela aceitar seu próprio exílio numa espécie de iglu estéril e hermeticamente fechado. Nesse espaço, ela olha para o espelho, confronta um rosto abatido e machucado e, no único verdadeiro *close* do filme, sussurra “eu te amo”. Embora o filme a tenha, por fim, situado no espaço convencional da interioridade — o *close-up* —, o amor professado é fraquejante, pouco convincente, e a cena do espelho é tudo menos a recuperação da subjetividade.

O termo *pathos* deriva da palavra grega para *sofrimento* ou *sentimento profundo*, do infinitivo aoristo de *sofrer*. De acordo com o *Oxford English Dictionary*, *pathos* é “a qualidade na fala, escrita, música ou

representação artística (ou *sentido transferido*, em eventos, circunstâncias, pessoas, etc.) que desperta um sentimento de pena ou tristeza.”. A existência do *pathos* indica que a emoção invadiu o discurso ou a representação, e essa invasão parece sempre ter um tom ilícito, ligeiramente escandaloso. A emoção dos *pathos* é previsivelmente excessiva. Por vezes, o *pathos* é contrastado com o *logos* (fala, razão) e, em algumas ocasiões, é situado como o transitório ou emocional, ao contrário de *ethos*, que seria o permanente ou ideal. A protagonista do texto dos *pathos* tem um status social inferior e, em certo sentido, é uma vítima: “A protagonista, numa cena envolvendo o *pathos*, carece da elevação social e moral da heroína trágica; a relativa passividade de seu sofrimento é *sine qua non*.³” Assim, o *pathos* está associado a formas “inferiores”, como o melodrama, formas historicamente atreladas ao feminino.

O cinema de Haynes está saturado de *pathos*: do minucioso sofrimento de Karen Carpenter, em *Superstar*, à força disruptiva do desejo (tanto heterossexual quanto homossexual) na vida de Cathy Whitaker em *Longe do paraíso*, e, mesmo em locais inesperados, como em *Velvet Goldmine* (Reino Unido/EUA, 1998) — sobretudo na cena em que o narrador, Arthur Stuart (Christian Bale), é surpreendido pelos pais, que ficam horrorizados ao vê-lo se masturbando ao som de uma música *glam rock*, e a resposta moralista e brutal do pai é submetê-lo à humilhação extrema. *Longe do paraíso*, em seu posicionamento de Cathy Whitaker, a perfeita encarnação da esposa e mãe numa elite branca, e Raymond Deagan (Dennis Haysbert), o estigmatizado jardineiro negro, serve de exemplo do próprio mecanismo do *pathos* — a desproporção entre meios e fins, entre desejo e realização. O filme articula com veemência o desejo na relação dos dois personagens e, ao mesmo tempo, sua impossibilidade. Citando de forma bastante explícita outra cena de intenso *pathos*, vivida duplamente em *Carta de uma desonhada*, de Max Ophuls (EUA, 1948), a cena na estação ferroviária de Hartford, quando Raymond e a filha partem para Baltimore, mapeia a geometria do *pathos*. Nenhuma palavra é dita entre Cathy e Raymond, existe apenas uma longa e intensa troca de olhares. Uma estrutura clássica de plano-contraplano inicia o olhar e, à medida que soa o apito e o trem começa a se mover, indo embora pouco a pouco, sobe a música melancólica de Elmer Bernstein, que crescerá triunfalmente, acompanhando uma tomada de grua sobre a estação. Na tomada feita com o ponto-de-vista de Cathy, Raymond é levado cada vez mais longe pelo movimento do trem; no ponto-de-vista de Raymond, Cathy vai ficando cada vez menor, dominada pela geometria rígida da estação; é ela quem parece incorporar o movimento que se distancia, e não o trem. A cena oculta uma compreensão sutil da aliança entre paixão, distância e movimento da câmera. As cenas são impregnadas de subjetividade e, como Roland Barthes escreveu, “A ausência só pode existir como consequência do outro; é o outro que vai embora, sou eu quem fica. É a Mulher que dá forma à ausência, elabora sua ficção.” (Barthes, 1978, p. 13-14). Enquanto Cathy se afasta, ela fica em paralelo com a linha amarela na plataforma e os trilhos do trem, e também com a linha simétrica de colunas e luzes no teto, os quais apontam para o mesmo ponto de fuga, esboçando quase uma paródia da perspectiva linear. O desejo e sua negação estão sujeitos às leis matemáticas de uma

3 – Segundo verbete do *Dictionnaire international des termes littéraires (International Dictionary of Literary Terms)*.

distância que recua cada vez mais, a inevitável separação do melodrama torna-se o trauma de um espaço expansivo.

Cenas assim inscrevem a historicidade dos *pathos* cinematográficos, e aparecem com certa frequência no trabalho de Haynes. Anteriormente em *Longe do paraíso*, após o encontro de Cathy e Raymond, no qual os dois reconhecem que o relacionamento não tem futuro, ela volta para casa, deita-se na cama e começa a chorar, numa cena cuja iluminação de filme *noir* remete abertamente a uma cena de *Na teia do destino*, de Max Ophuls (EUA, 1949) — ambas são pontuadas por um telefonema do marido ausente. Da mesma forma, a personagem de Sybil em *Longe do paraíso* é uma reinscrição da empregada negra da heroína branca, de mesmo nome em *Na teia do destino*, e, em ambos os casos, é Sybil quem funciona como o espaço de profundo conhecimento dos sentimentos da mulher branca, de seu sofrimento. Quando o narrador aparece em *Velvet Goldmine*, ele visita um bar para entrevistar a ex-esposa de Brian Slade, o movimento espetacular da câmera e a *mise-en-scène* lembram os de cena semelhante em *Cidadão Kane* (dir. Orson Welles, EUA, 1941). O cinema torna-se uma imagem-repertório no sentido Barthesiano, e o *pathos*, sobretudo, torna-se um afeto que depende por completo da sua própria iterabilidade — figuras de distância, separação, má comunicação, são repetidas ao infinito.

Contudo, será mesmo necessário conhecer a fonte para entender o trabalho da citação? Será que o espectador perfeito para esses filmes é o cinéfilo atento, dono de um conhecimento especializado e um tanto místico? Por que essas cenas? A intensidade de uma cena de separação numa estação ferroviária não é lá privilégio destes dois filmes. Reconhecer que eles estão satura-

dos de *pathos* não parece exigir uma cognição original; a repetição faz parte da sua própria estrutura. Embora o *pathos* seja, sem dúvida, uma característica da narrativa — ele requer uma estrutura temporal que abra espaço para o descompasso e uma lógica de desenvolvimento capaz de gerar o efeito de desproporção — uma única cena, um instante ou uma imagem congelada parecem sustentar o peso do efeito patético. Não é que o cinema de Haynes demonstre que a imagem reside dentro de um gênero, mas que o gênero invade a imagem, reduzindo sua singularidade, disponibilizando-a ao reconhecimento. A citação, portanto, apenas explica um mecanismo presente em todo o cinema.

Talvez se possa explicar a predileção de Haynes pelo gênero reconhecendo que alguma obviedade ou banalidade é crucial para o seu projeto. A força da imagem, sua legibilidade e até a sua radicalidade dependem de sua capacidade de ser reconhecível e seu efeito de imediatismo. Numa discussão sobre o impacto da imagem poética, Roger Caillois escreveu que não basta a imagem surpreender pela exploração da extrema disjunção dos seus termos. Em vez disso, a imagem

deve cumprir dois deveres quase incompatíveis: apresentar o que é evidente e surpreender. Se a surpresa for sacrificada, então a imagem é fraca; se a obviedade for sacrificada, a imagem é absurda, ou seja, não tem sentido e, no fim, é ainda mais fraca. Os termos que ela conecta devem evocar os dois num nível, e repeli-los em outro. Pois o infinito — aos olhos — começa a poucos metros da retina, é possível rejeitar qualquer relação que não seja imediatamente evidente, considerando-a arbitrária. A única coisa que dota uma imagem de eficácia é uma semelhança marcante negada por todo o seu redor. A distância deve ser grande e a obviedade deve ir além da disputa: o choque nasce disso. (Caillois, 2003, p. 317-318).

O melodrama é um gênero sobretudo adequado para manter uma sensação do óbvio, do sempre conhecido. Para que o evidente se torne surpreendente, ele precisa, de fato, ser visto mais de uma vez. Contudo, o que choca é o fato de que, no cinema de Haynes, o gênero em si é citado e deslocado, e o acessível é infiltrado pela distância. Suas imagens são, realmente, óbvias e surpreendentes.

O *pathos* é um efeito textual que implica uma proximidade, um imediatismo e, portanto, um espectador não crítico — que é levado, muitas vezes, à beira das lágrimas. Ele envolve uma perda ou desvanecimento da subjetividade no processo de significação, imersão total num discurso. Mikhail Bakhtin afirma que “um discurso do *pathos* basta a si mesmo e ao seu objeto. Com efeito, o orador *[sic]* mergulha completamente nesse discurso, não há distância, não há reservas.” (1981, p. 394). Pode-se acrescentar que a situação do receptor do discurso imita a do orador — imersão e perda de uma subjetividade bem definida. No entanto, os filmes de Haynes contradizem essa definição, na qual o espectador está ao mesmo tempo demasiado envolvido e desconectado, em que o óbvio, como na discussão de Caillois sobre a imagem eficaz, é invadido pelo estrangeiro, abrigando um choque. O oxíromo nietzschiano — o *pathos* da distância — parece surpreendentemente apropriado para o cinema de Haynes, que não apenas reconcilia esses dois efeitos, mas os revela como co-dependentes. (Nietzsche, 1967, p. 25-26; Nietzsche, 1966, p. 201).

A etimologia do *pathos* insiste que o sofrimento é sua emoção essencial, que diz respeito não apenas a um excesso de emoção, mas ao excesso doloroso, inextricável da dor. O *pathos* nomeia uma condição na qual os sentimentos saíram do prumo: sen-

tir em demasia é sofrer. Desprovido da nobreza do sofrimento associado à tragédia, o *pathos* do melodrama é de ordem inferior, uma forma desviante, seus protagonistas impotentes estão à margem da sociedade, rejeitados. A afinidade etimológica de *pathos* e patologia indica um deslize semiótico entre afeto intenso, sofrimento, e doença — um deslize que fica muito evidente nos filmes de Haynes. *Veneno*, *Superstar*, *Mal do século* concentram no patológico, e *Velvet Goldmine* explora a manifestação do estigma, desvio e heterodoxia sociais. A patologia enquanto tema traz consigo a contradição estruturante de sua história lexical — a tensão entre o *pathos* e o *logos*, o sentimento e a palavra. A patologia abre a possibilidade de se falar sobre sofrimento, um emaranhamento entre corpo e palavra. No entanto, ela também pode ser considerada oximóronica, pois o sofrimento costuma ser considerado mudo, um fenômeno corporal, um sentimento em vez de uma ideia, desrido de articulação, em última análise. Tal como o *pathos* da distância, evidente no trabalho de Haynes, o ato de unir os aparentemente incompatíveis dor e fala, corpo e *logos*, parece desafiar a forte oposição arraigada entre emoção e intelecto. E, de certa forma, todos os filmes de Haynes podem ser vistos como um esforço para causar esse efeito. Em *Velvet Goldmine*, a cumplicidade da sensação e da inteligência está situada no *glam rock*, música de alta voltagem emocional, movente e conscientemente cínica ou irônica, solapando sua própria seriedade. Numa entrevista, Haynes afirma que “os primeiros discos do Roxy Music, de que Eno participou, e os poucos lançados em seguida, resumem as dualidades mais interessantes entre esse tipo de apresentação musical muito influente, irônica e bem-humorada que é também, de alguma forma, dotada da

qualidade de ser bastante comovente. Essa combinação ainda me deixa perplexo, e é algo que tentei com todas as forças trazer para o próprio filme⁴.” Um filme preocupado com a imbricação entre fantasia e história, *Velvet Goldmine* explora os dilemas de uma identidade que nunca se estabiliza para além da performance (em certa altura, Mandy tenta relatar a história de Brian Slade: “Ele se tornou outra pessoa. Mas, na verdade, sempre foi.”). A rejeição do filme da lógica corriqueira de causa-e-efeito do discurso histórico é exemplificada pela importância do alter ego de Slade, Maxwell Demon, a figura da física que testemunha uma mudança da determinação clássica da física newtoniana para o regime da probabilidade. O Demônio de Maxwell representa a possibilidade do improvável, do inesperado. Ao vincular a persona favorita de Slade à improbabilidade, o filme tensiona ainda mais os conceitos de autenticidade, identidade e realismo, apresentando o gênero como uma fantasia que os personagens vestem e descartam. O momento histórico do *glam rock* foi, para Haynes, um momento de possibilidade, talvez não realizado ou sem duração, mas, ainda assim, uma possibilidade. Se “tudo pode acontecer”, as convenções do gênero já não são restrições, mas campos de possibilidade.

Em certo sentido, a noção de patologia é estranha a *Velvet Goldmine*, pois a aberração e o desvio são a norma. Qualquer indício do patológico está confinado ao caráter do repórter investigativo, Arthur Stuart, com suas memórias carregadas de intensa ansiedade sexual adolescente, de diferença e engano, da vergonha de ter sido visto se masturbando pelos pais, e do melodrama condensado da cena seguinte, em que ele vai

embora de casa num ônibus, cena marcadamente silenciosa, que contrasta com o resto do filme. A patologia só é possível, no cinema de Haynes, quando vista por aqueles que se apegam ao seu status de pessoa normal. Sua existência é evocada por um olhar. Isso fica ainda mais evidente no segmento “Horror” de *Veneno*, no qual o cientista que isola a essência do impulso sexual, Dr. Thomas Graves, torna-se um espetáculo de doença e contágio, seu excesso é marcado pelas pústulas que escorrem em seu rosto.

O que está em jogo aqui é a inscrição veemente da subjetividade como função de sua disponibilidade à visão. É por isso que o esboço da subjetividade em tomadas de ponto-de-vista, efeitos especiais, movimentos de câmera constantes e música são tão cruciais nesses filmes. Em *Veneno*, o horror da condição do Dr. Graves é marcado pelo retorno recorrente a tropos de subjetividade distorcida da era clássica de Hollywood: ângulos holandeses e espirais em preto e branco que surgem do centro da tela. A emoção está debaixo de nossas fúrias, por assim dizer. A lógica de unir *pathos* e *logos*, afeto intenso e distanciamento, está embutida nas cenas-assinatura discutidas no início deste ensaio. Os planos-sequência que combinam o *pathos* e o anseio frustrado do bairro nobre, com seu alto poder estereotípico, desempenham uma função semelhante à das cenas repetidas de espancamento e sua curiosa mistura de intensa subjetividade e anonimato. Em *Veneno*, a cena de espancamento surge após a cena em que Richie descobre a mãe na cama com o jardineiro (cena sexual filmada em retroprojeção), pontuada pela entrevista da mãe para um programa investigativo da TV. A mãe de Richie descreve a semelhan-

ça entre o olhar dele no primeiro exemplo e durante o espancamento: “Juro que ele me olhou exatamente com a mesma expressão. É como se fosse um juramento em algum outro idioma. O rosto dele estava tão estranho. Que me senti envergonhada.” A cena do espancamento também traz uma imagem de retroprojeção da mãe, que observa ao fundo enquanto Richie é surrado pelo pai em primeiro plano, conferindo uma qualidade estranha à linha da visão, a qual atravessa dois espaços totalmente diferentes. A imagem é estilhaçada por dentro. O que somos levados a crer é que a imagem mais excepcional – o rosto do garoto com sua expressão esquisita e constrangedora – é ocultada do espectador, sendo apenas uma função do olhar aterrorizado da mãe, que vem de um espaço estranho. Esse rosto, local privilegiado para a expressão do afeto, não ocupa o espaço para o qual ele é a resposta e, além disso, ele é descrito não como um evento visual, mas verbal: “Foi como um juramento em algum outro idioma.” *Pathos*, um sofrimento que é ao mesmo tempo *jouissance*, torna-se *logos*, o juramento que constrange.

O patológico não necessariamente evoca o *pathos*, mas ambos lidam com a marginalidade, com o que está no limite. Para Haynes, esse lugar pertence à mulher – figura que se torna a detentora das contradições sociais mais intensas, o marcador da paralisia da convenção – ou à pessoa *queer* – que encarna a aberração, o maior exemplo da impossibilidade de “ser você mesmo”. *Mal do século* é o texto de articulação a esse respeito, pois sua protagonista feminina é ao mesmo tempo a mulher em conflito do melodrama e o outro infectado, aberrante e doente, evidência do fracasso inevitável da

obsessão contemporânea pelo eu. O cinema de Haynes oscila entre essas duas figuras que exercem, para ele, um certo fascínio, sintomas de um pânico social generalizado.

As críticas ao trabalho de Haynes muitas vezes evidenciam uma ansiedade nervosa em relação ao status de intelectual do realizador formado na Brown University. Isso se deve, sem dúvida, pelo menos em certa medida, a um anti-intelectualismo no discurso público estadunidense, mas também à resistência da oposição binária entre intelecto e emoção. Mesmo em relação a filmes bastante acessíveis, como *Mal do século* e *Longe do paraíso*, a acusação de que os filmes são frios, cínicos ou demasiado esmerados está presente. Na crítica de Stuart Klawans de *Longe do paraíso* para a *Nation*, por exemplo, fica claro que a intelectualidade atrapalha a representação genuína das emoções humanas. Embora Klawans saliente que “Haynes tem usado muito a patologia como metáfora organizadora”, ele, no entanto, acusa o cineasta de assumir a posição de patologista, dissecando as tentativas sociais dominantes de medicalizar a insatisfação, e rindo delas. Como médico/intelectual, Haynes não tem empatia com as suas personagens, mas trata-as com “ironia fria e meticulosa”. Ele pertence ao “Campo dos acadêmicos desajustados” e *Longe do paraíso* é um “cadáver”, uma “ideia acerca do melodrama” sem vida. O que falta é a emoção em que se possa crer (“os personagens não são mais do que placas elegantes”), e tudo o que resta é a insistência num estilo visual vazio como um fim em si mesmo (Klawans, 2002, p. 36-37).

O que Klawans negligencia é até que ponto Haynes investe em patologias, assim como em *pathos*. A suposição implícita em sua crítica é de uma incompatibilidade

4 – “All That Glitter Allows”, entrevista com Todd Haynes realizada por Rob Nelson e publicada por *City Pages* em 14 de novembro de 1998.

5 – Para uma análise perspicaz da figura *queer* e a reencenação de cenas originárias de perseguição homofóbica, ver Bryson (1998).

corrosiva entre ideias (com efeito, a representação em si) e afeto. A questão que me parece mais saliente, no entanto, é como, de fato, *Longe do paraíso* é capaz de evocar o *pathos* apesar de sua ironia — porque, para Haynes, os dois não são apenas mutuamente exclusivos, mas inseparáveis. O medo da intelectualidade como algo que exclui as emoções é um medo do patológico, uma vez que une *pathos* e *logos*, sofrimento e sua análise, sentimento e sua articulação, corpo e fala. Ele carrega a suspeita de que a “norma” e o “normal” exigem a exclusividade mútua destes termos. A força do cinema de Haynes reside na rejeição desse medo, em seu projeto de articular afeto e análise⁶.

Mas qual a forma dessa intelectualidade de produtora de ansiedade nos filmes de Haynes? Onde ela está? Na maioria das vezes, os críticos a percebem não nas referências à alta literatura (Jean Genet ou Rimbaud), que são bem fáceis de identificar na obra de Haynes, mas na infinidade de citações de filmes ou referências à história do cinema — a *Cidadão Kane* em *Velvet Goldmine*, *Jeanne Dielman* em *Mal do século*, *Tudo o que o céu permite* em *Longe do paraíso*, e mais especialmente, a vários gêneros: *film noir*, melodrama, musical, ficção científica. A resistência que se vê em grande parte dos textos críticos sobre Haynes parece ser o reconhecimento explícito e veemente de que o gênero não é apenas classificação, mas uma estrutura tão essencial e constitutiva, como gerador do cinema. Na obra de Haynes, a inteligência é especificamente filmica, sem excluir a possibilidade de emoção (ou sua semiótica), mas, no entanto, exigindo que o cinema seja ao mesmo tempo pensado e sentido de forma ativa. O foco no patológico

não é apenas uma elaboração dos processos de marginalização social, mas um desafio à persistente negação da inextricabilidade do sensível e do inteligível.

Referências

- AUGÉ, Marc. *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Trad. John Howe. Nova York: Verso, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trad. Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BARTHES, Roland. *A Lover's Discourse*. Trad. Richard Howard. Nova York: Hill e Wang, 1978.
- BRYSON, Norman: “Todd Haynes's Poison and Queer Cinema”. *Visible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies*, n. 1, 1998.
- CAILLOIS, Roger. “The Image”. In: FRANK, Claudine (ed.). *The Edge of Surrealism: A Roger Caillois Reader*. Durham, NC: Duke UP, 2003.
- FREUD, Sigmund. “A Child Is Being Beaten”: A Contribution to the Study of the Origin of Sexual Perversions”. In: STRACHEY, James (org.). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Londres: Hogarth, 1955.
- FRYE, Northrop. *The Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957.
- GOIMARD, Jacques. “Le mélodrame: Le mot et la chose”. *Cahiers de la Cinémathèque: Pour une histoire du mélodrame au cinéma*, no. 28, 1979.
- GROSS, Larry. “Antibodies: Larry Gross Talks with Safe's Todd Haynes”. *Filmmaker Magazine*, verão de 1995.
- HAYNES, Todd. *Far From Heaven, Safe, and Superstar: Three Screenplays*. Nova York: Grove Press, 2003.
- KLAWANS, Stuart Klawans. “Heaven Can Wait: Far from Heaven”. *Nation*, 11 de Novembro de 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. *On the Genealogy of Morals and Ecce Homo*. Trad. Walter Kaufmann. Nova York: Random House, 1967.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Beyond Good and Evil*. Nova York: Random House, 1966.
- WOODWARD, Kathleen. “Statistical Panic”. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, v. 11, 1999.

6 — Haynes declarou, em referência a *Longe do paraíso*, que “o termo ironia ficou desgastado demais para ter alguma utilidade. Ele foi rebaixado a um bordão cultural simples, que não se aplica de fato a este filme, embora haja uma certa distância. Quando pensamos na distância, pensamos em amputar a emoção, e não é essa a questão. É uma distância que traz consigo um maior arcabouço emocional de sentimento.” (p. 14). Entrevista realizada por Haynes por Nick James e publicada na revista *Sight and Sound* em março de 2003.



ENTREVISTA COM TODD HAYNES

Camila Macedo, Carol Almeida e Bruno Carmelo

Existe uma engenharia do pensamento muito notória no modo como Todd Haynes organiza a leitura de seu próprio trabalho e de sua relação com o cinema. Convidado a falar sobre a própria trajetória, sobre suas inquietações na relação com o mundo e com os filmes, as curvas que ele faz em cada resposta indicam um elaborado processo de arcos narrativos que voltam no tempo para, lá na frente, finalmente chegar ao ponto inicial das perguntas que lhe são feitas. Nessa conversa feita com a curadoria da Mostra Todd Haynes, ao lado do jornalista Bruno Carmelo, o diretor generosamente divide com a gente aquilo que lhe excita no cinema, desde seus processos internos de realização ao gesto final (final?) da espectatorialidade ativa, assim como revela um pouco de seu olhar para as circunstâncias políticas e culturais contemporâneas, refletindo sobre os atravessamentos de diferentes momentos históricos no seu processo de formação enquanto sujeito implicado no mundo e cineasta atento aos contextos que nos cercam.

Carol Almeida: No processo de revisitá sua obra, nós notamos que, nas diversas fases do seu cinema, existe algo que está sempre sobrevoando seus filmes, que é essa ideia de um regime de aparências que precisa ser mantido, mas que está fadado a ser desfeito. É um cinema que parece estar a toda hora investigando a própria noção de verdade das imagens. E, aqui, vou ler o trecho de um texto que está em nosso catálogo, escrito por um realizador e pesquisador brasileiro chamado André Antonio, em que ele diz: "Haynes, antes de qualquer outra questão abordada em seus filmes — repressão social, preconceito, fama, diferentes experiências queer — propõe com sua obra

a seguinte investigação: com o quê a verdade do mundo se parece? É possível acessar essa verdade?". Neste momento em que vivemos isso que algumas pessoas chamam de "era da pós-verdade", como essas questões têm te movido ao longo da carreira?

Todd Haynes: Essa é uma excelente e instigante pergunta de abertura. Acho estranho como o tempo em que vivemos tem degradado uma cultura saudável de questionamento das representações, da verdade, da linguagem, das identidades, da sexualidade. Agora somos confrontados com um reducionismo brutal das questões mais básicas a respeito da veracidade das imagens, questões de ordem elementar que afetam o mundo e as pessoas em termos de vida e morte. E não temos escolha senão responder no nível de discurso — ou no nível de destruição do discurso — que eu, durante a minha vida (e acredito que também as gerações que me precederam), nunca imaginei que precisaria retomar: fundamentos básicos da democracia liberal, da liberdade de expressão, dos direitos raciais e civis, dos direitos das mulheres e das pessoas *queer*. É impressionante como tantas coisas pelas quais lutamos e trabalhamos ao longo dos anos, de repente, voltaram à estaca zero.

Tendo nascido no início da década de 1960, acho que não comprehendi plenamente, ao longo da minha vida, que cresci nos últimos vinte anos daquilo o que poderia ser chamado, nos Estados Unidos, de "era liberal" — provavelmente iniciada nos anos 1930, com o *New Deal* de Roosevelt, e que começou a ruir (ou a enfrentar seu primeiro grande desafio ideológico) com a eleição de Ronald Reagan, em 1980. Acho que nenhum de nós que vivemos, crescemos e fomos formados dentro dessa pequena bolha percebemos que a bolha era a exceção, não a norma. Os valores que herdei dos meus avós — que,

pelo lado materno, eram imigrantes judeus de segunda geração —, a educação progressista que me foi proporcionada, as ideias e o conjunto de valores do século XX que, para mim, tornaram-se a norma, eram todos condicionais e não tão assegurados quanto pensávamos. Assim, enquanto eu amadurecia, durante os meus anos na faculdade e quando comecei a fazer filmes, senti que era livre para questionar as nuances e contradições da representação, da identidade, da linguagem e do poder. Essencialmente, a própria noção da construção de sentido.

Minha formação na Universidade Brown e o pequeno mundo que me fez cair, quase acidentalmente, nas teorias semióticas criaram uma espécie de contra-linguagem para as coisas que eu já sentia enquanto crescia como uma pessoa *queer* — reconhecendo o privilégio singular que eu e meus pais tivemos, a segurança econômica de uma vida confortável na costa oeste californiana. Todas essas coisas, das quais me beneficiei e que ajudaram a fazer do meu trabalho o que ele é, permitiram que meus filmes explorassem as dimensões que exploram.

Eu provavelmente não passaria tanto tempo contextualizando tudo isso se você não tivesse trazido à tona o momento em que estamos vivendo, porque acho que ele precisa ser sempre discutido. O campo de questionamentos que, para mim, é o mais estimulante e criativamente produtivo — o tipo de questionamento com o qual tive a sorte de me acostumar na juventude — acabou sendo reduzido. Hoje, acho que estamos travando as batalhas mais básicas: a da manutenção da liberdade de pensamento, de identidade e de espaço.

Tudo isso para dizer que, sim, meus filmes lidam com a noção de verdade. Mas, em relação ao cinema, a verdade é um termo que sempre abordei com certa trepidação

ou ambivaléncia. Costumo citar duas perspectivas que considero instigantes. Uma é do Godard, que chama o cinema de 24 quadros de verdade por segundo. A segunda é do Fassbinder, que fala em 24 quadros de mentiras. Ambas estão corretas, na minha opinião. Ainda assim, acho que é preciso entender a necessidade de questionar a verdade cinematográfica antes de poder alcançá-la. É preciso primeiro considerar a mentira, permitir que ela seja um aspecto libertador e inspirador da beleza do artifício do cinema, porque o cinema não é a verdade por si mesma. O cinema se torna verdade quando entra na mente e na experiência do espectador. A interpretação do espectador sobre aquilo que está vendo é que torna o cinema verdade. Esse processo é cheio de dissimulação de um artifício belo e complexo.

Mesmo que esse meio pareça capturar a realidade de modo mais completo ou mais profundo do que outros meios artísticos, ele ainda é um truque do olhar e da mente. Narrativa ainda é estrutura e linguagem. Então, é preciso entender suas navegações e não simplesmente rejeitá-las ou chamá-las de suspeitas — não simplesmente dizer que a forma e a linguagem narrativas são artificiais, *hollywoodianas*, comerciais, movidas por impulsos monetários (o que, obviamente, também são). Mas esse é justamente outro modo pelo qual a verdade do cinema se torna ainda mais meticulosa: há um capitalismo envolvido na imagem e na forma como tentamos sair do mundo quando estamos dentro de um filme, para depois re-entrar no mundo, como se retornássemos às nossas vidas depois da sessão. O tipo de engrenagem e de motivação que grande parte do cinema aciona nesse processo tem impulsos monetários e comerciais. Impulsos de espetáculo, de escapismo, e todos esses aspectos da narrativa. Eu sempre estive interessado

em práticas experimentais e em um tipo de questionamento político da narrativa.

Eu sinto que (e Fassbinder acabou chegando nesse lugar) a forma narrativa tem uma vitalidade e se conecta com a vida das pessoas de uma maneira incrivelmente poderosa e complicada. Fassbinder, que primeiro tentou, após 1968, uma espécie de afastamento do prazer cinematográfico em seus filmes, depois descobriu Douglas Sirk — alguém tão distante quanto se poderia imaginar da radical reformulação da forma narrativa nos anos 1960, mas, ainda assim, um produto das mesmas questões intelectuais que estavam mobilizando as gerações mais jovens daquela década. Foi a partir desse lugar inesperado, de filmes populares voltados ao público feminino realizados pela Universal Studios nos anos 1950, que Sirk abriu os olhos de Fassbinder de um jeito que ele nunca poderia ter imaginado.

Camila Macedo: Talvez a gente possa dizer que a manipulação do tempo esteja na natureza do trabalho de todo cineasta. Mas duas coisas me interessam especificamente no modo como você trabalha o tempo em seus filmes: as variadas formas de explorar a proposta de entrecruzar sequências narrativas distintas; e o olhar para outros períodos históricos (e, às vezes, para figuras icônicas desses outros períodos). Essas duas marcas dizem, tenho a sensação, de uma perspectiva de tempo ligada à sensibilidade *queer*, uma temporalidade menos linear, menos *straight*, de contaminações e coexistências. Seus interesses passam mesmo por aí ou dizem de outras questões ligadas ao tempo no cinema?

Todd Haynes: É mais uma questão interessante que poderíamos destrinchar por uma hora inteira (o que vou me conter em fazer). Acho que tudo isso está aí. Sempre senti que pessoas marginalizadas — sejam

elas *queer* ou não, pessoas fora da cultura branca dominante, mulheres —, quase por necessidade, pelo modo como se vive no mundo, acabam precisando se tornar ainda mais conscientes acerca da própria experiência na sociedade dominante. Conscientes de como não têm acesso a todos os seus aspectos, acerca de como ela é excludente por definição. Então, de certa forma, sempre acho que os espectadores mais espertos nunca foram convidados à mesa. Eles precisam — e isso é verdade do ponto de vista econômico, racial, sexual, de gênero — aprender todos os ângulos, todos os lados de dentro e de fora, das forças da cultura dominante (inclusive seus prazeres e belezas), e encontrar caminhos próprios para se inserir nessa cultura. Mesmo quando não percebemos, estamos fazendo isso. Nos tornamos especialistas em cultura e, frequentemente, isso significa que períodos históricos e filmes do passado acabam adquirindo significados únicos e especiais para pessoas que não estão sendo alimentadas pelo combustível do comércio e impulsivando a indústria. Falo aqui por mim, mas sinto que isso confere um saber e um instinto especial aos espectadores *queer*. Isso possibilita jogar com todos os papéis da cultura dominante — por sobrevivência, mas também por desejo, fantasia, e por um tipo diferente de apreciação de conteúdos culturais.

Mas, além disso, todos nós — independente do nosso *background* ou de quem somos — também somos movidos por momentos das nossas vidas, por músicas, filmes, coisas que nos conectam aos nossos anos de juventude, que têm um significado particular. Muitas vezes, aquilo que permanece com a gente, ou ao menos comigo, tem uma espécie de senso inerente de subversão, mesmo vindo da cultura *mainstream*.

Modos pelos quais a homossexualidade, por exemplo, pode ser absorvida pelo gênero musical e representada de formas que não se colocam explicitamente diante de seu nariz — uma banda chamada Queen, por exemplo, na qual o cantor desfila pelo palco como um típico homem de São Francisco nos anos 1970, cantando em tons operísticos. Não tem nenhum cara na plateia do estádio gritando “yeah yeah yeah” fazendo essas conexões. São os modos como o subversivo e o *underground* fazem interface com os gostos dominantes.

Assim, o mercado e toda sorte de reservatórios de artefatos e criações culturais são cheios de contradições, cheios de elementos radicais, quase como nossas vidas inconscientes, que são feitas de desejos concorrentes e reprimidos que ocupam nosso próprio universo, e aos quais temos acesso apenas de forma indireta. Eu amo a oportunidade, como diretor, de re-examinar histórias que se passam no passado, olhando para como o próprio cinema informa nosso modo de ler a História, o modo como a reconstruímos em nossas cabeças. É sempre com um rigoroso senso de aprendiz do meio, do desejo de continuar aprendendo sobre o mundo e sobre os filmes, que tiro permissão para mergulhar em histórias do passado.

Por fim, também percebo que isso introduz o espectador contemporâneo em colocar uma moldura ao redor do passado, quando ele assiste a um filme do passado e tenta identificar a relevância do passado em sua própria vida. Uma coisa em que simplesmente sempre acreditei, e acho que mencionei isso na pergunta anterior, é no poder do espectador. E em como é importante sempre oferecer um espaço ativo para a interpretação do que estamos fazendo, deixar as mentes dos espectadores colaborarem com o que estamos fazendo como

diretores. O que você dá a eles não funciona sem que eles estejam ativos, engajados colaborativamente.

Carol Almeida: Gostaria de aprofundar um pouco mais esse poder da espectoria-lidade. Porque nenhum espectador entra numa sala de cinema inocente, a pessoa assiste a um filme com seus próprios códigos de conduta e moral. E me parece que seus filmes jogam sempre com as expectativas dos espectadores em torno dos possíveis desfechos para suas personagens. Você também se alimenta dessa sensação de “insegurança moral” ou “volatilidade moral” que pode nos atravessar quando a gente assiste a um filme? Jogar com isso é algo que te interessa?

Todd Haynes: Muito. Acho que não se trata tanto de desafiar os modos ou configurações morais que os espectadores trazem consigo, mas muito mais, de fato, as apreensões que têm da forma e da linguagem narrativas, suas expectativas de saírem, de um jeito ou de outro, satisfeitos da experiência narrativa. Um filme como *Mal do século*, por exemplo, dialoga com aquilo que, nos Estados Unidos, ficou conhecido como “filme de doença da semana” — que seriam como filmes televisivos sobre uma mulher lutando contra o câncer. Você chega para assistir a esse filme e espera um tipo de progresso rumo à autoconsciência à medida em que a personagem aprende o que significa ser uma vítima do câncer ou qualquer coisa assim. De uma maneira estranha, o fardo da conclusão narrativa costuma cair sobre essa personagem — quase sempre uma mulher — que, no filme, precisa chegar em uma espécie de reconhecimento de si como integrante dessa nova comunidade de doença e da aceitação desse fato, sabe? *Mal do século* persegue esse tipo de pistas narrativas de modo que você pen-

sa: “ah, claro, ela vai para Wrenwood e finalmente as pessoas dirão a ela o porquê de ela estar doente”. E, de um jeito, Wrenwood é em si uma miniatura de uma instituição produtora de sentido, porque ela existe para atribuir significado e culpa — em última instância, a autorresponsabilização pela doença. Uma vez que você assume a plena responsabilidade e basicamente para de olhar para a sociedade como um espaço que contribui para o adoecimento e a infelicidade, dizendo “não, a culpa é toda minha”, o sujeito e a personagem parecem receber toda a agência para dominar e resolver sua condição.

Na verdade, isso absolve a sociedade e força o espectador a estar em uma posição na qual ele parece ter poder, mas que, no fim, está fadada ao fracasso. Mas você está assistindo a esse filme e dizendo “oh, Peter Dunning deve ser um cara legal porque ele é uma vítima da AIDS. Se ele é uma vítima da AIDS, ele deve ser bom e confiável”. É um pouquinho sórdido. Estou jogando com as expectativas do espectador sobre em quem acreditar e em quem não acreditar. Então você vê a grande casa que ele tem na colina, que se parece um pouco com as casas que Carol White deixou para trás em Los Angeles e que, aparentemente, deixavam-na doente. No fim, ela está na casa isolada, com uma grande mancha na cabeça, repetindo o mantra de autorresponsabilização. Todas as respostas que a forma narrativa oferece, e que desejamos como espectadores, são dadas. Ficamos “não, ela precisa chegar a essa compreensão”. Mas, na verdade, isso a empurra de novo para a repressão. Então, como espectadores, tornamo-nos cúmplices em conduzir a personagem de volta à repressão, porque queremos a satisfação narrativa da conclusão e que ela alcance o objetivo esperado. Mas isso deixa um dilema nas nossas

mãos, enquanto espectadores. Talvez aquilo que a narrativa e a cultura dizem que é conclusão, na verdade seja só a manutenção do *status quo* que já não critica a sociedade, mas transfere todo o peso para o indivíduo e para o quanto estão dispostos a aceitar isso.

Bruno Carmelo: Você costuma olhar retroativamente para sua carreira em termos críticos? Você volta aos seus primeiros filmes e pensa “bom, eu poderia ter feito isso diferente se eu soubesse, se eu tivesse certa experiência”? Você percebe seu próprio amadurecimento enquanto cineasta?

Todd Haynes: Eu tento me permitir aceitar quem eu era naquele momento, mesmo quando olho para um filme (que está sendo exibido na retrospectiva) como *O suicídio*, o primeiro filme que realizei, um curta feito em 1978 com outros garotos, quando eu estava no ensino médio. Eu olho para o filme e penso “é o filme perfeito para o Todd Haynes de 16 anos”. É o filme que eu mais desejava fazer naquele momento. E consigo identificar o quanto assistir, por exemplo, *Perdidos na noite* (1969), o quanto sua linguagem de montagem, os *flashbacks*, o uso do p&b com o colorido, como eu estava sendo despertado por certos filmes aos quais eu estava sendo exposto e o quanto tudo isso está ali.

Frequentemente, é claro, eu olho para esses primeiros filmes, como *Veneno*, *Mal do século* e *Velvet Goldmine*, e vejo um tipo de energia que é, especialmente bem nesse início, um tipo radical de sensibilidade que talvez ainda firmasse sua posição fora das tradições narrativas, brincando com práticas de realização e linguagens experimentais e políticas. Questiono se ainda tenho hoje a mesma coragem que tinha naquela época. Então há muitas coisas que vejo. Claro, tecnicamente, e em termos de linguagem filmica, posso reconhecer que meus filmes

se tornaram menos irregulares e adquiriram certa competência formal e estilística. E isso não é para desmerecê-los. Eu me sinto orgulhoso do que aprendi em termos de prática enquanto cineasta. Mas penso que, quase como em todos aqueles personagens do Bob Dylan, você precisa deixar que eles sejam quem foram. Eles vão discutir com a versão seguinte de si mesmo que aparece, discordar e renegar tudo aquilo que aquela pessoa anterior defendia. Mas chegar realmente ao cerne desse artista significa incorporar todas as suas diferentes vozes, suas contradições e seus conflitos.

Carol Almeida: Gostaria de falar um pouco sobre processos. Em filmes mais recentes, você vem dirigindo roteiros de outras pessoas. Alguns desses roteiros, e aqui o caso mais notório na minha opinião é *Carol*, adaptado por Phyllis Nagy do livro de Patricia Highsmith, a escrita das cenas vem acompanhada com uma descrição quase literária dos ambientes e das sensações das personagens. O que pra você, hoje, produz um bom roteiro, um que te estimule a pensar situações específicas que produzam sensações que te interessem?

Todd Haynes: Não há uma única razão. Aconteceu em etapas: antes de *Carol*, eu tinha adaptado *Mildred Pierce* com meu amigo e futuro parceiro de roteiro, John Raymond, que trabalha muito com Kelly Reichardt e é um grande amigo meu e de Kelly, de Portland, quem eu conheci quando me mudei para lá. Foi um processo muito interessante, em que Christine (Vachon) me disse: "Olha, conversei com empresas como a HBO e as pessoas estão se voltando mais para a produção de séries atualmente". Hoje em dia as séries são tudo o que todo mundo está fazendo. E ela disse que eles estariam muito interessados em trabalhar comigo em algo que poderia ser um projeto episó-

dico ou de longa duração. E eu pensei: "Uau, interessante. Vou ficar com isso em mente".

Isso aconteceu por volta da recessão de 2008, quando John leu o romance "Mildred Pierce". Ele nunca tinha visto o filme *Mildred Pierce* (1945). E o romance de James M. Cain era bem diferente dos romances policiais que ele havia escrito anteriormente e que lhe renderam muito sucesso.

Para ele, *Mildred Pierce* foi uma tentativa de fazer sua primeira narração em terceira pessoa sobre uma mãe e suas filhas, a vida profissional dessa mulher e sua espécie de impulso para satisfazer uma dessas filhas através da produção de capital, de dinheiro, para alimentar os desejos desse építome da mobilidade ascendente estadunidense, uma fantasia de tudo o que a vida da classe média estadunidense deveria oferecer à sua juventude. Mas o livro, ao contrário do filme, era realmente sobre toda a década de 1930, abrangendo todo esse período. E eu o li justamente num momento de outra crise econômica nos Estados Unidos.

Era um livro muito interessante e muito diferente do filme. Mas exigia uma tela maior. Então, John e eu adaptamos o romance, tentando criar algo distinto do famoso filme de Michael Curtiz, com Joan Crawford, que também havia sido transformado em uma história policial para se adequar à reputação de James M. Cain na época.

Cinema é sempre um processo de revisão, colaboração e comunicação com outros parceiros na criação da obra cinematográfica. E eu adoro essa parte do processo. Meu relacionamento com os chefes do departamento criativo e com as pessoas criativas com quem trabalhei ao longo dos anos tem sido uma parte muito importante do meu próprio crescimento, assim como trabalhar com atores extraordinários. Portanto, não foi um grande passo sair de *Mildred Pier-*

ce para estar aberto a ler *Carol*, porque era também algo que uma amiga muito antiga de Christine, Elizabeth Carlson, vinha desenvolvendo em Londres.

E eu conhecia Liz há muito tempo. Toda a história por trás da adaptação de "O preço do sal" teve uma longa trajetória. Me senti, sabe, meio estúpido, como é que alguém que é *queer* e tem tantas amigas lésbicas, não conhecia esse romance? Eu não sabia o quanto ele era significativo para a história lésbica. E não sabia que era a única narrativa pessoal que Highsmith havia escrito em sua longa e produtiva vida. O livro realmente se destacou entre todos os outros romances dela de uma forma muito pessoal. E foi assim que aconteceu.

Ah, e preciso dizer que a primeira pessoa que me falou sobre esse projeto foi Sandy Powell, minha figurinista, que disse: "Então, talvez eu faça esse filme com Cate Blanchett, ambientado nos anos 50, sobre uma história de amor lésbico". E eu fiquei tipo, "o quê? O que é isso? E por que é que outra pessoa vai dirigir isso e não eu?". Então entrei nesse projeto pelas margens. Fiquei ansioso por participar dele. E depois acabou que esse outro diretor que estava ligado ao projeto inicial precisou seguir em frente com outro trabalho. E aí o filme veio pra mim. A partir daí, foi uma evolução bastante orgânica de fatores.

Mas o simples fato de eu estar aberto a ler roteiros de repente criou esse novo componente interessante na minha prática como diretor, em que eu simplesmente lia ou pedia aos meus agentes e à Christine para lerem primeiro e recomendarem. E eles diziam: "Ah, sim, Todd, acho que você realmente deveria dar uma olhada nesse. Esse aqui acho que você não vai gostar. Posso te contar sobre ele, mas não parece ser algo que você gostaria de fazer."

Isso significou algo inédito na minha carreira. Todos os outros diretores sempre diziam: "Sim, tenho este roteiro em desenvolvimento e tenho aquele outro. Sabe, estou trabalhando nisso, mas tenho outros três projetos em andamento". Enquanto isso, eu sempre fui um profissional extremamente dedicado ao cinema, trabalhando em uma coisa de cada vez, de modo que normalmente estava quase sempre escrevendo, pesquisando, construindo, criando um filme e depois promovendo-o. E assim, levava anos da minha vida para que todo o ciclo fosse concluído antes do próximo. Isso era ótimo e incrivelmente gratificante.

Mas eis que, de repente, lendo roteiros de outras pessoas, foi como se eu sentisse uma velocidade diferente de possibilidades. De que é possível estar em diferentes estágios de desenvolvimento das coisas ao mesmo tempo. Então, isso continuou. Foram acontecendo coisas como Mark Ruffalo me procurando com um rascunho do que seria chamado de *O preço da verdade*, essa história inacreditável e horripilante sobre a DuPont.

Ele não poderia saber, com base nos meus outros filmes, o quanto eu era um fã fervoroso daquele tipo de narrativa. Ele não poderia saber que eu adorava o cinema paranoico dos anos 1970, representado por Alan Pakula, que dirigiu *Todos os homens do presidente* (1976), *Klute* (1971) e *A trama* (1974). Em geral, esse tipo de cinema, que lida com um paranoíco inerente ao mundo, chega às pessoas em um momento de descoberta sobre corrupção e poder. O mais impactante, em muitos aspectos, é que são histórias reais como o Watergate em *Todos os homens do presidente*. E esse roteiro (do *Preço da verdade*) era realmente esse tipo de história. E nesse caso, foi Ruffalo quem trouxe isso pra mim. Li o roteiro e achei que a história ain-

da não estava pronta, foi quando convidei um roteirista (Mario Correia).

Começamos do zero juntos. Fomos para Cincinnati, entrevistamos todas as pessoas envolvidas na história e realmente começamos o projeto do zero. Isso me permitiu aprender todos os ângulos dessa história, e me sentir intensamente próximo do processo de escrita com Mario. Esse foi um processo completamente diferente para mim também.

Em *Segredos de um escândalo*, novamente, havia um roteiro realmente notável, com a sensibilidade singular de Sammy Burch, mas que ainda precisava de uma estrutura estilística forte para essa história, na minha opinião, para que ela transcendesse os aspectos sensacionalistas da televisão de um escândalo da vida real. Senti que encontrei isso a partir de um certo visual, enquadramento e austeridade de *Segredos de um escândalo*, que permitiu àquelas mulheres funcionarem dentro de estruturas estáticas há muito estabelecidas. Estruturas que criaram o seu próprio tipo de desconforto e suspense, porque havia poucos cortes no filme e uma trilha sonora muito, muito forte que, mais uma vez, foi emprestada de outro filme, mas que se tornou exemplo de um tipo de elemento e de enquadramento agressivo que forçou o público a entrar num estado de interpretação antes mesmo de saber que havia algo para interpretar. Adoro isso. Mais uma vez, isso levou o espectador a pensar: "Espera, o que está acontecendo aqui?" e com isso se tornar ativo na experiência.

Camila Macedo: Voltando um pouco no tempo, em mais de uma ocasião, lendo e assistindo a outras entrevistas, vi você se referir ao New Queer Cinema como um "manto". E essa ideia de algo que cobre ou encapa coisas é muito interessante, porque

se distingue, imageticamente inclusive, da ideia de um movimento, de uma onda ou de uma corrente. Você poderia falar um pouco mais sobre sua compreensão a respeito do New Queer Cinema? Essa ideia de "manto" veio do distanciamento do tempo ou já era uma percepção nos anos 1990?

Todd Haynes: Acho que o termo "cinema queer" quase obscurece a incrível urgência em termos político e cultural em que todos nós estávamos na era da AIDS. E o cinema queer foi apenas uma das muitas consequências ou resultados de toda uma comunidade que vivia sitiada, tentando sobreviver e reverter as condições dessa epidemia que afetava nossas vidas de todas as maneiras imagináveis e sobre a qual o governo mantinha silêncio. E então foi necessário, por exemplo, um ativismo feito por parte de uma comunidade bem informada e enfurecida para abordar as condições socioeconômicas e médicas do vírus HIV e da AIDS no momento em que todos nós também estávamos adoecendo. As pessoas estavam morrendo por toda parte. Para elas, todo mundo era necessário, todas as nossas habilidades eram fundamentais para lidar com isso. Eu era muito presente no ativismo social, nas manifestações de rua e na militância coletiva que, naquela época, teve sim sucesso em mudar os desdobramentos da AIDS para o mundo.

Conseguimos esses avanços através da desobediência civil, de manifestações e muita resistência, e nos dias de hoje é bom lembrar disso. Parte dessa resistência foi uma resposta artística. E eu era cineasta. Por isso, tinha as minhas próprias formas de tentar interpretar o que estava acontecendo à minha volta através de formas ficcionais, se não poéticas, metafóricas e simbólicas.

Sinto que meus filmes *Superstar*, *Veneno*, que foi meu primeiro longa-metragem, e depois *Mal do século*, eram todos focados em doenças e eram, em muitos aspectos, inconcebíveis fora daquele contexto, daquela época. Depois de *Veneno* e *Paris is burning* (1990), que foram os primeiros filmes lançados no início dos anos 1990, o ano seguinte revelou uma série totalmente nova de filmes e um mercado engajado que antes poderia ter sido um mercado de cinema independente, mas que agora era, vocês sabem, muito pensado para um público gay que estava interessado em ver filmes que não falavam apenas, ou ao menos muito raramente falavam, sobre AIDS, mas lidavam com questões sobre diferença, alteridade, a ameaça do desejo homoerótico e vidas na sociedade *mainstream*, a história dos gays no mundo, no contexto criminal, como em *Veneno*, em *Swoon* (1992) ou *Viver até o fim* (1992). Era uma coleção realmente robusta, diversificada e criativa de cinema da qual eu tinha orgulho de fazer parte. Quando B. Ruby Rich cunhou o termo New Queer Cinema, me senti orgulhoso de estar entre aquele grupo, mas sabia que o termo surgiu muito depois da urgência de uma crise de saúde.

Bruno Carmelo: Como cinéfilo, gostaria de saber que tipo de filmes te atraem, se você assiste muito cinema queer contemporâneo, que tipo de abordagens você gosta entre esses filmes lançados hoje e quais você não gosta? Como você percebe o cinema queer produzido atualmente?

Todd Haynes: Estou sempre atrasado em relação ao que é feito hoje, porque dedico ainda tanta energia, para meu próprio juízo, a filmes feitos no passado. E volto ao passado como uma espécie de reservatório de referências e ideias. Acho que vou lembrar de alguns títulos depois que nossa entrevista terminar, porque tem um monte de

filmes que respondem à sua pergunta, mas que não recordo agora.

Mas agora lembrei de uma coisa: fui recentemente presidente do júri na Berlinale. E é sempre fantástico parar tudo o que você está fazendo, dar uma pausa no seu trabalho e simplesmente assistir a novos filmes do mundo inteiro. E o grupo de filmes que Tricia (Tuttle) reuniu em seu primeiro ano como diretora da Berlinale era uma coleção notável de títulos com muitos temas queer, mas talvez ainda mais surpreendente fosse o fato de que, vários desses filmes eram sobre mulheres, dirigidos por mulheres. Havia uma predominância de uma linguagem estilística notável e diversificada. Havia também muitos filmes feitos por homens sobre mulheres, mas o meu filme favorito do festival foi o de Lucile Hadžihalilović, *La tour de glace*, um filme com Marion Cotillard, foi tudo. Esse filme é uma meditação sobre cinema, sobre espectatorialidade, sobre desejo lésbico, sobre contos de fadas. Uma obra extraordinária. Realmente me impressionou, o júri deu um prêmio pra outro filme, mas eu teria dado pra esse. Então, sim, esse é um exemplo, o filme me pegou muito.

Carol Almeida: Gostaria de fazer um último comentário, porque durante esta conversa, me ocorreu a ideia de um filme que poderia ser uma história de amor feita com bonecos, um romance entre você, Douglas Sirk e Fassbinder. Acho que isso daria um ótimo filme. Não sei se você consegue imaginar algo assim, mas esse seria um filme para assistir depois dessa retrospectiva.

Todd Haynes: Sim. Na verdade, acho que tenho feito esse filme repetidamente ao longo da minha carreira, mas adoro essa ideia que você deu. É ótima. Obrigado a todos vocês. Desculpem pelas respostas longas, mas as perguntas que vocês fizeram mereciam respostas bem pensadas. Agradeço por isso.

ATIVIDADES COMPLEMENTARES

SESSÕES COMENTADAS

• RIO DE JANEIRO

Longe do paraíso, comentada por Mariana Baltar

Velvet Goldmine, comentada por Denilson Lopes

Canção de amor e Veneno, comentada por João Luiz Vieira

Jollies, Dottie leva palmadas e Primavera, comentada por Carol Almeida

Segredos de um escândalo, comentada por Kariny Martins

O suicídio, Assassinos: um filme sobre Rimbaud, Peggy e Fred no inferno: o prólogo, comentada por Daniel Nolasco

• SÃO PAULO

Longe do paraíso, comentada por Marcelo Caetano

Segredos de um escândalo, comentada por Lorenna Montenegro

Jollies, Dottie leva palmadas e Primavera, comentada por Camila Macedo

Canção de amor e Veneno, comentada por Clari Ribeiro

O suicídio, Assassinos: um filme sobre Rimbaud, Peggy e Fred no inferno: o prólogo, comentada por Carol Almeida

Velvet Goldmine, comentada por Lufe Steffen

• BRASÍLIA

Velvet Goldmine, comentada por integrantes do cineclube Cinebeijoca

Mal do século, comentada por integrantes do cineclube Cinebeijoca

O suicídio, Assassinos: um filme sobre Rimbaud, Peggy e Fred no inferno: o prólogo, comentada por Carol Almeida

Longe do paraíso, comentada por Letícia Bispo

Jollies, Dottie leva palmadas e Primavera, comentada por Camila Macedo

SESSÕES APRESENTADAS

• RIO DE JANEIRO

Vento seco, apresentada por Daniel Nolasco

• SÃO PAULO

Não estou lá, apresentada por Flávio Pinto

• BRASÍLIA

Não estou lá, apresentada por Mariana Souto

MESAS DE DEBATE

DEBATE I: DONAS DE CASA

ENCARCERADAS NAS ESTRATÉGIAS MELODRAMÁTICAS DE TODD HAYNES

A proposta é pensar como o diretor projeta figuras femininas em seus filmes e produz debates de gênero a partir da remodelação dos códigos do melodrama no cinema, tradicionalmente vinculados a um suposto “cinema para mulheres”. A partir de conceitos sobre o espaço do “lar” e dos limites entre o doméstico e o público, vamos debater sobre os gestos políticos nos roteiros e nos modos de filmar que Haynes adota em várias de suas obras.

• RIO DE JANEIRO

Dri Azevedo e Francine Barbosa, com mediação de Camila Macedo

• SÃO PAULO

Caetano Gotardo e Julia Katharine, com mediação de Carol Almeida

• BRASÍLIA

Emilia Silberstein e Lila Foster, com mediação de Carol Almeida

DEBATE 2: O LEGADO DE TODD HAYNES PARA OS NOVISSIMOS CINEMAS QUEER

Como um dos mais proeminentes nomes do New Queer Cinema dos anos 1990, o trabalho de Todd Haynes tem inspirado filmografias de jovens cineastas queer ao redor do mundo e, também, no Brasil. Nesta mesa, conversaremos sobre essas influências, com especial atenção aos diálogos entre a obra de Haynes e filmes brasileiros da atualidade.

• RIO DE JANEIRO

Jocimar Dias Jr. e Vinícius Ribeiro, com mediação de Carol Almeida

• SÃO PAULO

Éri Sarmet e Matheus Marchetti, com mediação de Camila Macedo

• BRASÍLIA

Bruno Victor e Marisa Arraes, com mediação de Camila Macedo

CURSO

TÍTULO: UMA LEITURA DA IN/ VISIBILIDADE LÉSBICA A PARTIR DE CAROL, DE TODD HAYNES

Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília

Alessandra Brandão e Ramayana Lira de Sousa

O filme *Carol* é frequentemente lembrado por sua sofisticação formal, mas este curso/oficina propõe tratá-lo como um dispositivo de investigação: como a espectatorialidade se torna ação (insistência, imaginação e sobrevivência) diante de imagens historicamente marcadas entre apagamento e codificação. Apresentaremos a fabulação como inventário, recuperando imagens como bens afetivos e reorganizando-as em um baú de referências lésbicas e/ou cuir em contínua invenção e reinvenção. Mobilizaremos o velcro como método, curadoria-crítica por fricção que tensiona superfícies e produz sentido na própria montagem. Na dimensão prática, construiremos um dossiê-velcro com seleção comentada de cenas, constelações de imagens e um roteiro de montagem que explicita aderências, descolamentos e tensões, expresso, entre outras possibilidades, na forma de storyboard de vídeo-ensaio, sequência montável ou um atlas anotado de espectatorialidade lésbica e/ou cuir.

SESSÕES EDUCATIVAS

Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília

Voltada à formação do olhar para o cinema por estudantes e/ou pessoas atendidas por programas sociais, a sessão educativa é fechada, isto é, com formação de público, e também seguida de conversa com a curadoria da mostra. Temáticas que tangenciam o filme, como as condições históricas das relações afetivas entre mulheres nos anos 1950 e as aproximações entre cinema e literatura, visto que o filme é inspirado num romance, serão discutidas a partir da reflexão sobre aspectos estilísticos e de linguagem adotados por Todd Haynes. A abordagem preza, ainda, pelas impressões dos espectadores, pelo modo como conseguiram se relacionar com o filme e construir sentidos a partir dele.

SESSÕES COM ACESSIBILIDADE

Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília

Exibição de *Carol*, um dos mais célebres filmes da carreira de Todd Haynes, que condensa algumas das suas principais marcas autorais (como as escolhas de encenação, os usos dos códigos melodramáticos, o protagonismo feminino, as discussões ao redor da sexualidade e de suas restrições sociais, a reconstituição de época e o diálogo com outras linguagens artísticas), em cópia com audiodescrição, legendagem descritiva e Libras. A sessão é especialmente voltada para pessoas com deficiência visual, surdas e ensurdecidias, mas aberta a qualquer interessado em experienciar outras formas de visionamento e escuta da obra. A projeção é seguida de conversa com a curadoria, atividade acompanhada por intérprete de Libras.

FILMES DE TODD HAYNES



O SUICÍDIO

The suicide, Todd Haynes, 1978, 22 minutos, EUA

Sinopse: Filmado tanto em 8mm quanto em 16 mm, assim como no filme *Dottie leva palmadas*, aqui temos um garoto, esse já adolescente, sofrendo bullying na escola e decidindo agir de forma drástica para interromper sua própria vida, em um tom propositalmente "sujo". Grande parte do filme se passa em um ambiente doméstico tipicamente estadunidense, enquanto a mãe cegamente otimista do garoto tenta explicar que sua nova escola será um lugar acolhedor.

FICHA TÉCNICA

Suprimento original de produção: Super 8

Classificação indicativa: 16 anos

Empresa Produtora: The Westwood Studio

Produção: Joel Berkovitz, Todd Haynes, Michael Martin

Elenco: David Blaikie, Jeff Williams, Bonnie Solow, Trudy Felton, Ellyn Marcus, Mitzi Hoag

Roteiro: Todd Haynes

Fotografia: Joel Berkovitz

Montagem: Joel Berkovitz e Michael Martin

Som: Benji Shapiro



ASSASSINOS: UM FILME SOBRE RIMBAUD

Assassins: a film concerning Rimbaud, Todd Haynes, 1985, 43 minutos, EUA

Sinopse: Um dos primeiros filmes de Todd Haynes, aqui numa cópia restaurada, centra sua atenção no amor violento entre os poetas Arthur Rimbaud e Paul Verlaine. Importante notar como algumas assinaturas e interesses na filmografia de Haynes já estão presentes aqui: a presença da música pop, o tom ensaístico, o artificial, a linguagem queer. Um exercício que brinca ao som de Iggy Pop e da banda Throbbing Gristle, enquanto faz cruzar as vidas de Jean Genet e Rainer Werner Fassbinder às de Rimbaud e Verlaine.

FICHA TÉCNICA

Suporte original de produção: 16mm

Classificação indicativa: 18 anos

Produção: Robert Manenti

Elenco: Bruce Cree, Phelim Dolan, Melissa Brown, Lisa Cohen, Sandy Katz, Russell Kellogg, Rob LaBelle, Randy Barret

Roteiro: Todd Haynes

Fotografia: Barry Ellsworth, Todd Haynes, Robert Manenti

Montagem: Todd Haynes

Figurino: Todd Haynes, Margaret Fitzpatrick

Som: Eve McClanahan, Ivano Leoncavallo



VENENO

Poison, Todd Haynes, 1991, 85 minutos, EUA

Sinopse: Composto por três segmentos, o primeiro longa de Haynes é herdeiro de várias influências cinematográficas do diretor e considerado um dos marcos do New Queer Cinema. Três histórias entrelaçadas sobre estranhos, sexo e violência: um pseudodocumentário sobre um garoto de sete anos que mata o pai; um cientista maluco que descobre a essência da sexualidade humana; o amor homossexual entre prisioneiros.

FICHA TÉCNICA

Suporte original de produção: 16 mm

Classificação indicativa: 18 anos

Empresa produtora: Bronze Eyes Productions Arnold A. Semler

Produção: Christine Vachon

Elenco: Edith Meeks, Scott Renderer, Larry Maxwell, Susan Gayle Norman, James Lyons

Roteiro: Todd Haynes

Fotografia: Maryse Alberti

Montagem: Todd Haynes, James Lyons

Direção de arte: Sarah Stollman

Som: Mary Ellen Porto, Reilly Steele



DOTTIE LEVA PALMADAS

Dottie gets spanked, Todd Haynes, 1993, 30 minutos, EUA

Sinopse: Um menino de seis anos nos Estados Unidos da era pré-hippie, na década de 1960, sofre bullying de seus colegas de escola e a preocupação de seu pai devido à sua fixação por uma estrela de TV chamada Dottie. O filme, que tem um tom autobiográfico, explora a imaginação dessa criança como um ambiente em que ele consegue assumir outros papéis além daqueles que parecem ser pré-determinados pra ele.

FICHA TÉCNICA

Suporte original de produção: 16mm

Classificação indicativa: 10 anos

Empresa produtora: Zeitgeist Films, The Independent TV Service

Produção: Christine Vachon, Lauren Zalaznick

Elenco: Evan Bonifant, Barbara Garrick, Julie Halston, Robert Pall, Harriet Harris, Irving Metzman, Ashley Chapman, Rhea Silver-Smith, Gina Gallagher, Adam Arkin

Roteiro: Todd Haynes

Fotografia: Maryse Alberti

Montagem: James Lyons

Direção de arte: Thérèse DePrez

Som: Brendan Dolan



MAL DO SÉCULO

Safe, Todd Haynes, 1995, 119 minutos, EUA / UK

Sinopse: Carol White, uma dona de casa de Los Angeles que vive a tranquila vida de esposa-troféu, começa a ter aquilo que, num primeiro momento, parece ser reações alérgicas graves a produtos químicos cotidianos. Isso vai transformar a segurança de sua existência em um terror da vida diária. Após inúmeras consultas de diagnósticos inconclusivos, ela parte para o Novo México para um tratamento "alternativo", onde Carol, talvez pela primeira vez, precisará reconhecer a si mesma.

FICHA TÉCNICA

Suporte original de produção: 35 mm

Classificação indicativa: 16 anos

Empresa produtora: Chemical Films

Produção: Christine Vachon, Lauren Zalaznick

Elenco: Julianne Moore, Peter Friedman, Xander Berkeley, Susan Norman, Kate McGregor Stewart, Mary Carver, Steven Gilborn, April Grace, Peter Crombie, Ronnie Farer, Jodie Markell, Lorna Scott, James LeGros

Roteiro: Todd Haynes

Fotografia: Alex Nepomniaschy

Montagem: James Lyons

Direção de arte: David Bomba

Som: Niel Danziger, Tim O'Shea



VELVET GOLDMINE

Velvet Goldmine, Todd Haynes, 1998, 123 minutos, UK / EUA

Sinopse: Já se passaram 10 anos desde que o astro do glam-rock Brian Slade forjou sua própria morte e desapareceu dos holofotes. Agora, cabe ao repórter investigativo Arthur Stuart, que na sua juventude viveu intensamente o surgimento do glam rock e a emergência de seus grandes ícones, localizar essa lenda viva e descobrir a verdade por trás de seu desaparecimento. Uma releitura poética e não-autorizada que Haynes faz da trajetória de lendas da música como David Bowie, Iggy Pop e Lou Reed.

FICHA TÉCNICA

Suporte original de produção: 16mm, 35mm, 8mm

Classificação indicativa: 16 anos

Empresa produtora: Zenith, Killer Films

Produção: Christine Vachon

Elenco: Ewan McGregor, Jonathan Rhys Meyers, Toni Collette e Christian Bale

Roteiro: James Lyons (argumento), Todd Haynes (argumento e roteiro)

Fotografia: Maryse Alberti

Montagem: James Lyons

Direção de arte: Christopher Hobbs

Som: Donna Powell, Bill Sweeney



LONGE DO PARAÍSO

Far from heaven, Todd Haynes, 2002, 107 minutos, EUA / FRA

Sinopse: Nos anos 1950, em Connecticut, Cathy e Frank Whitaker são o ideal da família perfeita no imaginário capitalista do "sonho americano". Mas por trás das aparências, os dois enfrentam uma crise conjugal e um mundo tensionado por questões raciais num país segregacionista. Quando Cathy toma decisões que, para a preservação de seu status quo, parecem ser ousadas, ela irá despertar a fofoca da vizinhança e transformar várias vidas.

FICHA TÉCNICA

Suporte original de produção: 35 mm

Classificação indicativa: 14 anos

Empresa produtora: Killer Films, John Wells, Section Eight

Produção: Jody Patton, Christine Vachon

Elenco: Julianne Moore, Dennis Quaid, Dennis Haysbert, Patricia Clarkson, Viola Davis, James Rebhorn

Roteiro: Todd Haynes

Fotografia: Edward Lachman

Montagem: James Lyons

Direção de arte: Mark Friedberg

Som: Kelley Baker



NAO ESTOU LÁ

I'm not there, Todd Haynes, 2007, 135 minutos, EUA / ALE

Sinopse: Seis personagens – um menino negro, um poeta, um ator, um fora-da-lei, um cantor em crise com seus fãs e o protagonista de um documentário – remontam livremente a trajetória de Bob Dylan em pequenas passagens que se misturam ao longo do filme, numa contra-biografia menos interessada em fatos, e mais atenta a capturar as narrativas poéticas ao redor do famoso compositor.

FICHA TÉCNICA

Suporte original de produção: 16mm, 35mm

Classificação indicativa: 12 anos

Empresa produtora: Endgame Entertainment, Killer Films, John Wells, John Goldwyn, VIP Medienfonds 4

Produção: James D. Stern, John Sloss, John Goldwyn, Christine Vachon

Elenco: Christian Bale, Cate Blanchett, Marcus Carl Franklin, Richard Gere, Heath Ledger, Ben Whishaw, Charlotte Gainsbourg, Julianne Moore, Michelle Williams.

Roteiro: Todd Haynes (argumento e roteiro) e Oren Moverman (roteiro), inspirado nas músicas e múltiplas vidas de Bob Dylan

Fotografia: Edward Lachman

Montagem: Jay Rabinowitz

Direção de arte: Judy Becker

Som: Leslie Shatz



CAROL

Carol, Todd Haynes, 2015, 118 minutos, EUA / UK

Sinopse: Nova York, anos 1950, período natalino. Therese Belivet trabalha numa grande loja de Manhattan e sonha com uma vida mais plena quando, num balcão de atendimento dessa loja, conhece Carol Aird, uma mulher sedutora que, Therese descobre depois, está presa a um casamento infeliz. Após poucos minutos de conversa, a vida das duas será radicalmente alterada porque, claro, Carol esquece sua luva no balcão e Therese precisa reencontrá-la.

FICHA TÉCNICA

Suporte original de produção: 16mm

Classificação indicativa: 14 anos

Empresa produtora: Karlsen, Woolley, Number 9 Films, Killer Films

Produção: Elizabeth Karlsen, Christine Vachon, Stephen Woolley

Elenco: Cate Blanchett, Rooney Mara, Sarah Paulson, Jake Lacy, John Magaro, Cory Michael Smith, Carrie Brownstein, Kevin Crowley, Nik Pajic e Kyle Chandler

Roteiro: Phyllis Nagy, baseado no livro *Price of the salt*, de Patricia Highsmith.

Fotografia: Edward Lachman

Montagem: Affonso Gonçalves

Direção de arte: Judy Becker

Som: Leslie Shatz



SEM FÔLEGO

Wonderstruck, Todd Haynes, 2017, 116 minutos, EUA

Sinopse: Em 1977, ao atender um telefonema, o garoto Ben é atingido pelo reflexo de um raio, situação que faz com que passe a não conseguir mais escutar nenhum som. Em 1927, a jovem surda Rose foge de sua casa em Nova York para encontrar sua mãe, a consagrada atriz Lillian Mayhew. A vida dessas duas crianças está interligada a partir de um livro de curiosidades, que os leva tanto ao Museu de História Natural, quanto a uma história de amor.

FICHA TÉCNICA:

Suporte original de produção: 35mm

Classificação indicativa: 10 anos

Empresa produtora: Killer Content, Cinetic Media

Produção: Christine Vachon, Pamela Koffler, John Sloss

Elenco: Oakes Fegley, Julianne Moore, Jaden Michael, Cory Michael Smith, Tom Noonan e Michelle Williams

Roteiro: Brian Selznick, baseado no romance *Wonderstruck*, do mesmo autor

Fotografia: Edward Lachman

Montagem: Affonso Gonçalves

Direção de arte: Mark Friedberg

Som: Leslie Shatz



O PREÇO DA VERDADE

Dark waters, Todd Haynes, 2019, 126 minutos, EUA

Sinopse: Robert Bilott é um advogado de defesa corporativo que ganhou prestígio trabalhando em casos de grandes empresas de químicos. Quando um fazendeiro, que conhece a avó de Billot, chama a atenção do advogado para mortes de gado que podem estar ligadas ao lixo tóxico de uma dessas empresas, ele embarca em uma luta pela verdade, num processo judicial que dura anos e põe em risco sua carreira, sua família e seu futuro.

FICHA TÉCNICA:

Suporte original de produção: Digital

Classificação indicativa: 12 anos

Empresa produtora: Willi Hill, Killer Content

Produção: Mark Ruffalo, Christine Vachon, Pamela Koffler

Elenco: Mark Ruffalo, Anne Hathaway, Tim Robbins, Bill Camp, Victor Garber, Marc Winningham, Bill Pullman

Roteiro: Mario Correa e Matthew Michael Carnahan, baseado em reportagem de Nathaniel Rich

Fotografia: Edward Lachman

Montagem: Affonso Gonçalves

Direção de arte: Hannah Beachler

Som: Leslie Shatz



THE VELVET UNDERGROUND

The Velvet Underground, Todd Haynes, 2021, 121 minutos, EUA

Sinopse: O legado da icônica banda de rock no primeiro grande documentário a contar sua história. Dirigido com o espírito vanguardista da época, esta história oral caleidoscópica combina entrevistas exclusivas — entre elas conversas com os membros sobreviventes da banda, John Cale e Maureen Tucker — com imagens de arquivo deslumbrantes que acompanham a história da banda desde sua formação até o fim da formação original no início dos anos 1970.

FICHA TÉCNICA

Suporte original de produção: 8mm, Digital

Classificação indicativa: 16 anos

Empresa produtora: Motto Pictures, Killer Films

Produção: Todd Haynes, Christine Vachon, Julie Goldman, Christopher Clements, Carolyn Hepburn, David Blackman

Elenco: Lou Reed, John Cale, Sterling Morrison, Maureen Tucker, Nico, Doug Yule, John Waters

Roteiro: Todd Haynes

Fotografia: Edward Lachman

Montagem: Affonso Gonçalves, Adam Kurnitz

Som: Leslie Shatz



SEGREDOS DE UM ESCÂNDALO

May December, Todd Haynes, 2023, 117 minutos, EUA

Sinopse: Inspirado em uma história real, o filme conta a história de Gracie e seu marido Joe, que é 23 anos mais novo que ela. O relacionamento dos dois começou quando Joe ainda tinha 13 anos, causando um escândalo nos jornais. Vinte anos depois desse romance ter chegado às manchetes, o casal vive uma vida tranquila enquanto se prepara para que seus gêmeos começem o ensino médio. No entanto, suas rotinas serão alteradas quando a atriz Elizabeth Berry começa a estudar Gracie para um papel no cinema.

FICHA TÉCNICA

Suporte original de produção: Digital

Classificação indicativa: 16 anos

Empresa produtora: MountainA, Gloria Sanchez, Killer Films

Produção: Natalie Portman, Sophie Mas, Christine Vachon, Pamela Koffler, Grant S. Johnson, Tyler W. Konney, Jessica Elbaum, Will Ferrell

Elenco: Natalie Portman, Julianne Moore, Charles Melton, Cory Michael Smith

Roteiro: Samy Burch (argumento e roteiro), Alex Mechanik (argumento)

Fotografia: Christopher Blauvelt

Montagem: Affonso Gonçalves

Desenho de produção: Sam Lisenco

Som: Leslie Shatz

FILMES EM DIÁLOGO COM TODD HAYNES



DESENCANTO

Brief encounter, David Lean, 1945. 86 minutos. UK

Sinopse: Nessa adaptação da peça *Still Life* (1936) de Noël Coward, a dona de casa Laura Jesson flerta com a ideia de ter um caso com o médico Alec Harvey, a quem conhece em um café em uma estação ferroviária. Eles continuarão a se encontrar todas as quintas-feiras no pequeno café, embora saibam que seu amor é impossível.

FICHA TÉCNICA

Suporte original de produção: 35 mm

Classificação indicativa: 14 anos

Empresa produtora: Cineguild

Produção: Noel Coward

Elenco: Celia Johnson, Trevor Howard, Stanley Holloway, Joyce Carey, Cyril Raymond, Everley Gregg, Marjorie Mars, Margaret Barton

Roteiro: Noel Coward (roteiro e peça “*Still Life*”)

Fotografia: Robert Krasker

Montagem: Jack Harris

Direção de arte: L. P. Williams

Som: Harry Miller

David Lean:

Autor de épicos grandiosos como “Lawrence da Arábia” (1962) e dramas intimistas como “Desencanto” (1945), o britânico David Lean (1908-1991) soube como poucos capturar, entre os grandes e os pequenos gestos, as nuances das relações humanas, fazendo um exercício de aproximação também com outras culturas. A obra-prima romântica “Desencanto” (1945) foi uma das influências diretas de Todd Haynes para “Carol” (2015).



CANÇÃO DE AMOR

Un chant d'amour, Jean Genet, 1950, 26 minutos, FRA

Sinopse: Dois prisioneiros em isolamento total, separados pelas grossas paredes de tijolos e necessitando desesperadamente de contato humano, inventam um tipo de comunicação bastante incomum.

FICHA TÉCNICA

Suporte original de produção: 35 mm, 16 mm

Classificação indicativa: 18 anos

Produção: Niko Papatakis

Elenco: Lucien Sénechaud, Java, Coco Le Martiniquais, Bravo, Jean Genet, André Reybaz

Roteiro: Jean Genet

Fotografia: Jacques Natteau

Montagem: Jean Genet

Direção de arte: Jean Genet

Jean Genet:

Maldito por excelência, Jean Genet (1910-1986) foi um escritor, dramaturgo, ativista, ladrão, prostituto, anarquista e cineasta. Órfão e marginalizado, transformou sua experiência como criminoso e homossexual em uma obra revolucionária e sempre polêmica, sendo protegido por alguns intelectuais de sua época. "Canção de Amor" (1950) é o seu único e, obviamente, maldito filme, censurado por seu conteúdo erótico explícito, mas sobrevivendo como lenda que influenciou artistas como Derek Jarman, Andy Warhol, Paul Morrissey e o próprio Todd Haynes, que lhe prestou homenagem direta em "Veneno" (1991).



TUDO QUE O CÉU PERMITE

All that heaven allows, Douglas Sirk, 1955, 89 minutos, EUA

Sinopse: A atraente viúva Cary Scott é consideravelmente mais velha que o belo jardineiro Ron Kirby. Desafinando as convenções sociais e enfrentando o ostracismo, Cary decide viver seu romance com Ron, que é injustamente visto como um caça-fortunas pelos amigos e pela família dela.

FICHA TÉCNICA

Suporte original de produção: 35mm

Classificação indicativa: 14 anos

Empresa produtora: Universal-International

Produção: Ross Hunter

Elenco: Jane Wyman, Rock Hudson, Agnes Moorehead, Conrad Nagel, Virginia Grey, Gloria Talbott, William Reynolds, Charles Drake, Hayden Rorke, Jacqueline de Wit, Leigh Snowden, Donald Curtis, Alex Gerry, Nestor Paiva, Forrest Lewis, Tol Avery, Merry Anders

Roteiro: Peg Fenwick, baseado em uma história de Edna L. Lee e Harry Lee

Fotografia: Russell Metty

Montagem: Frank Gross

Direção de arte: Alexander Golitzen, Eric Orbom

Som: Leslie I. Carey, Joe Lapis

Douglas Sirk:

Nascido na Alemanha, do qual fugiu em 1937 por motivos políticos, Douglas Sirk, o "Príncipe do Melodrama", cravou seu nome definitivamente no cinema de Hollywood com seus "novelões" coloridos para a Universal Pictures na década de 1950. Sua obra, de forte carga dramática, trazia também alto teor crítico, como ao radiografar as tensões de sua época e desconstruir o idílico American Way of Life. "Tudo que o céu permite" (1955), uma de suas obras fundamentais, seria reinterpretado por cineastas do quilate de Rainer Werner Fassbinder e Todd Haynes.



O MEDO DEVORA A ALMA

Angst essen seele auf, Rainer Werner Fassbinder, 1974, 93 minutos, ALE (RFA)

Sinopse: Uma viúva solitária conhece um trabalhador marroquino mais jovem em um bar. Para a surpresa de ambos, e para o choque da família e dos colegas dela, eles se apaixonam.

FICHA TÉCNICA

Suporte original de produção: 35 mm

Classificação indicativa: 16 anos

Empresa produtora: Tango-Film

Elenco: Brigitte Mira, El Hedi ben Salem, Barbara Valentin, Irm Hermann, Rainer Werner Fassbinder

Roteiro: Rainer Werner Fassbinder

Fotografia: Jürgen Jürges

Montagem: Thea Eymèsz

Som: Fritz Müller-Scherz

Fassbinder:

Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) foi um dos grandes representantes do Novo Cinema Alemão, ao lado de nomes como Werner Herzog, Wim Wenders e Werner Schroeter. Cineasta prolífico, realizando às vezes dois ou três longas por ano, seus filmes mobilizam afetos estranhos porém magnéticos dos espectadores, com sua mise-en-scène cada vez mais se assemelhando a jogos de manequins.



UMA MULHER SOB INFLUÊNCIA

A woman under the influence, John Cassavetes, 1974, 146 minutos, EUA

Sinopse: Mabel é casada com Nick, um construtor civil sobrecarregado pelo trabalho. Emocionalmente frágil, mas em busca da felicidade, seu comportamento instável faz com que Nick a considere um risco para a família. Ele decide então interná-la em um hospital psiquiátrico.

FICHA TÉCNICA

Suporte original de produção: 35 mm

Classificação indicativa: 12 anos

Empresa produtora: Faces International Films, Inc.

Produção: Sam Shaw

Elenco: Gena Rowlands, Peter Falk, Fred Draper, Lady Rowlands, Katherine Cassavetes, Matthew Laborteaux, Mathew Cassel, Christina Grisanti

Roteiro: John Cassavetes

Fotografia: Mitch Breit

Montagem: David Armstrong, Sheila Viseltear, Beth Bergeron,

Direção de arte: Phedon Papamichael

Som: Henry Michael Denecke

John Cassavetes:

Para John Cassavetes (1929-1989), a melhor locação do mundo era o "rosto humano". Cineasta conhecido como um dos pais do cinema independente americano, era também ator, frequentemente participando de seus próprios filmes. Nestas obras, encontramos verdadeiros tour-de-forces de personagens frequentemente em estados-limite, com atores com liberdade para criar dentro de um estilo de filmagem influenciado pela Nouvelle Vague e pelo Neorrealismo Italiano.



JEANNE DIELMAN

Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles, Chantal Akerman, 1975, 201 minutos, BEL / FRA

Sinopse: Três dias na vida de uma dona de casa viúva e solitária, que realiza suas tarefas diárias. Aos poucos, sua rotina ritualizada começa a desmoronar. Um filme marcante e único na história do cinema, *Jeanne Dielman* é a obra-prima de Chantal Akerman. O filme é ao mesmo tempo um exigente estudo de personagem e uma das representações mais hipnóticas e completas do espaço e tempo no cinema. Obra essencial que continua sendo analisada e debatida por diversas gerações de cinéfilos.

FICHA TÉCNICA

Suporte original de produção: 35mm

Classificação indicativa: 14 anos

Empresa produtora: Paradise Films, Unité Trois

Elenco: Delphine Seyrig, Jan Decorte, Henri Storck, Jacques Doniol-Valcroze, Yves Bical

Roteiro: Chantal Akerman

Fotografia: Babette Mangolte

Montagem: Patricia Canino

Direção de arte: Philippe Graff

Som: Alain Marchal, Jean-Paul Loublier

Chantal Akerman:

Nascida em Bruxelas, Chantal Akerman (1950-2015) sempre trafegou entre a ficção, o documentário e o experimental, muitas vezes borrando as fronteiras entre esses rótulos. Figura-chave para as novas perspectivas feministas de teoria cinematográfica que ganharam fôlego nas décadas de 1960 e 1970, realizou, entre outros filmes, o essencial “*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*” (1975).



PEGGY E FRED NO INFERNO: O PRÓLOGO

Peggy and Fred in hell: the prologue, Leslie Thornton, 1984, 20 minutos, EUA

Sinopse: Revelando os abusos da história e da inocência diante da catástrofe, o filme narra a jornada de duas crianças pequenas através de uma paisagem pós-apocalíptica para criar mundos próprios. Rompendo restrições de gênero, Thornton utiliza improvisação, citações inseridas, material de arquivo e temporalidades sem forma para confrontar as ideias preconcebidas do espectador sobre causa e efeito.

FICHA TÉCNICA

Suporte original de produção: 16mm

Classificação indicativa: 14 anos

Elenco: Janis Reading e Donald Reading

Leslie Thornton:

Leslie Thornton realiza filmes, vídeos e instalações marcadas pelo questionamento de artefatos culturais e histórias ocultas ou invisíveis, sendo uma das proeminentes realizadoras da avant-garde nos EUA. Foi professora de Todd Haynes na Brown University. “*Peggy e Fred no inferno*”, uma de suas obras de maior destaque, é um filme-processo composto de vários fragmentos que foram sendo montados e remontados ao longo de alguns anos.



JOLLIES

Jollies, Sadie Benning, 1990, 11 minutos, EUA

Sinopse: Benning apresenta uma cronologia de suas paixões e beijos, traçando o desenvolvimento de sua sexualidade nascente. Dirigindo-se à câmera com um ar de sedução e romance, Benning transmite ao espectador a sensação de sua ansiedade e do deleite especial ao se dar conta de sua identidade lésbica.

FICHA TÉCNICA

Suporte original de produção: Vídeo

Classificação indicativa: 16 anos

Sadie Benning:

Sadie Benning realiza vídeos experimentais, performances e montagens que borram as fronteiras entre pintura, desenho, escultura e foto-collagem. Nasceu em 1973, em Madison, WI, e vive e trabalha em Nova York. Foi uma das pessoas presentes na mesa sobre o New Queer Cinema, no Festival de Sundance, em 1992. Seu trabalho inicial em vídeo foi realizado ainda na adolescência e é marcado por uma relação com as imagens que parte de processos de auto-identificação.



PRIMAVERA

Primavera, Fábio Ramalho, 2017, 24 minutos, BRA

Sinopse: “Querido, obrigado por cuidar da casa. Tem vinho na geladeira. Se Raja ficar inquieto, é só dar um biscoitinho.”

FICHA TÉCNICA

Suporte original de produção: digital

Classificação indicativa: 12 anos

Empresa produtora: Surto & Deslumbramento

Produção: André Antônio, Chico Lacerda e Fábio Ramalho

Elenco: João Vigo

Roteiro: Fábio Ramalho

Fotografia: Chico Lacerda

Montagem: Chico Lacerda e Fábio Ramalho

Direção de arte: André Antônio

Som: Arthur Dantas e Guga Rocha

Fábio Ramalho:

Membro do coletivo de realização audiovisual Surto & Deslumbramento, fundado em 2012 em Pernambuco, vem atuando colaborativamente em funções como roteiro, atuação, assistência de direção, produção e montagem. Nas palavras do próprio coletivo, Surto & Deslumbramento surgiu da vontade de abraçar elementos caros ao grupo como o artificialismo, o lúdico, a paródia, o deboche, a viadagem, a pinta, o pop e a cultura de massa. Em 2017, estreou na direção com “Primavera”, seu primeiro curta-metragem. É também professor, pesquisador e ensaísta, tendo escrito textos sobre arte e cultura audiovisual para diversas revistas especializadas.



VENTO SECO

Vento seco, Daniel Nolasco, 2020, 110 minutos, BRA

Sinopse: No mês de julho, o vento seco e a baixa umidade do ar ressecam a pele dos moradores de uma pequena cidade no interior de Goiás. Sandro divide seus dias entre o clube da cidade, o trabalho, o futebol com amigos e as festas locais. Ele tem um relacionamento com Ricardo, seu colega de trabalho. Mas a sua rotina começa a mudar com a chegada de Maicon, um rapaz que desperta o seu interesse e do qual todos sabem muito pouco.

FICHA TÉCNICA

Suporte original de produção: digital

Classificação indicativa: 18 anos

Empresa produtora: Panaceia Filmes, com coprodução do Estúdio Giz.

Produção: Lidiana Reis, Daniel Nolasco

Elenco: Leandro Faria Lelo, Allan Jacinto Santana, Renata Carvalho, Rafael Theophilo, Leo Moreira Sá, Marcelo D'Avilla, Del Neto, Larissa Sisterolli, Mel Gonçalves

Roteiro: Daniel Nolasco

Fotografia: Larry Machado

Montagem: Will Domingos

Direção de arte: Carol Breviglieri

Som: Guilherme Farkas

Daniel Nolasco:

Daniel Nolasco nasceu na cidade de Catalão, interior de Goiás. Estudou cinema na Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói, no estado do Rio de Janeiro, onde desenvolveu suas primeiras obras. Escreveu e dirigiu mais de dez curtas-metragens, marcados por um forte aspecto queer e fetichista, com corpos masculinos explicitamente desejantes em cena. “Vento Seco” (2020), seu primeiro longa-metragem de ficção, fez sua estreia no Festival Internacional de Berlim, também sendo exibido em festivais como Guadalajara e San Sebastián.

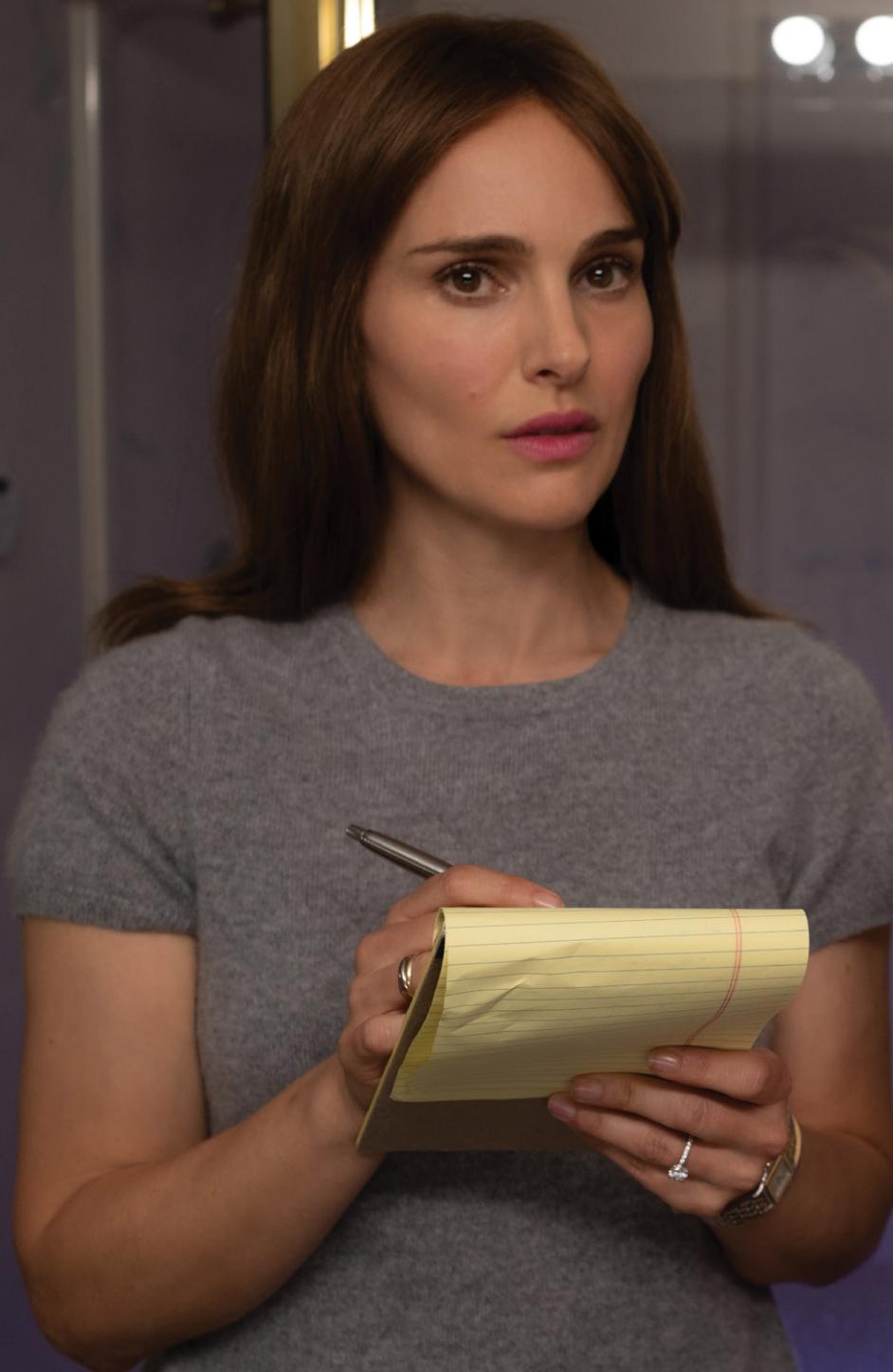
A organização da Mostra Todd Haynes se desculpa caso, apesar dos esforços de pesquisa, haja omissões nas fichas técnicas dos filmes programados. Promete-se, ainda, a reparar tais omissões com a apresentação de informações ao vivo durante o evento ou de outras formas possíveis.

PATROCÍNIO	IDENTIDADE VISUAL E DESIGN GRÁFICO
Banco do Brasil	Leandro Felgueiras
REALIZAÇÃO	PESQUISA E PRODUÇÃO DE CÓPIAS
Centro Cultural Banco do Brasil	Analu Bambirra
Governo do Brasil	Hans Spelzon
<bapoio b="" institucional<=""></bapoio>	COORDENAÇÃO TÉCNICA
Goethe-Institut	Fernanda Kalil
PRODUÇÃO	TRADUÇÃO DE LEGENDAS
Caprisciana Produções	Felipe André Silva
IDEALIZAÇÃO	Fernando Pompeu Neto
Hans Spelzon	
COORDENAÇÃO GERAL	LEGENDAGEM E REVISÃO
Hans Spelzon	Felipe André Silva
CURADORIA	Fernanda Kalil
Carol Almeida	Fernando Pompeu Neto
Camila Macedo	Leonardo Amorim
PRODUÇÃO EXECUTIVA	REVISÃO DE CÓPIAS
Hans Spelzon	Hans Spelzon
ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO EXECUTIVA	PRODUÇÃO DE ACESSIBILIDADE EM FILME
Clara Olac	Kelly Cunha
Leonardo Pinheiro	Danilo Souza
Isabela Moreira	
COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO	ROTEIRO E NARRAÇÃO DE AUDIODESCRIÇÃO
Leonardo Pinheiro	Kelly Cunha
Hans Spelzon	
PRODUÇÃO LOCAL	LEGENDAGEM DESCRIPTIVA
RIO DE JANEIRO	Thammy de Freitas
Liliana Mont Serrat	
SÃO PAULO	LIBRAS
Leonardo Vieira	Expedito Stuart
BRASÍLIA	EDIÇÃO GERAL
Bethania Maia	Danilo Souza
ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO LOCAL	INTERPRETAÇÃO SIMULTÂNEA EM LIBRAS
RIO DE JANEIRO	RIO DE JANEIRO
Lorena Sampaio	Giovanni Kuster
SÃO PAULO	Thamires O. Santos Kuster
Lorde	
BRASÍLIA	SÃO PAULO
Gabriela de Mello	Nzambiapongo Brito
Sofia Bicalho	

ASSESSORIA DE IMPRENSA
RIO DE JANEIRO
Mario Camelo, Prisma Colab
SÃO PAULO
Valéria Blanco, Atti Comunicação
Eliz Ferreira, Atti Comunicação
BRASÍLIA
Ulisses de Freitas,
Panorama Assessoria
REDES SOCIAIS
Luc da Silveira
EDIÇÃO GRÁFICA PARA REDES SOCIAIS
Pierre Themotheo
VINHETA
Leonardo Amorim
EDIÇÃO
Leonardo Amorim
ANIMAÇÃO
Leandro Felgueiras
REGISTRO FOTOGRÁFICO E VIDEOGRÁFICO
RIO DE JANEIRO
Marina S. Alves
SÃO PAULO
Daniele Menezes
BRASÍLIA
Marina Santos
EDIÇÃO DE VÍDEOS PARA DIVULGAÇÃO
Leonardo Amorim
Fernanda Kalil
CONTROLADORIA
Hans Spelzon
CONTABILIDADE
Patrícia Souza
ASSISTÊNCIA ADMINISTRATIVO-FINANCEIRA
Leonardo Pinheiro
Isabela Moreira
RIO DE JANEIRO
Ana Júlia Gomes

CATÁLOGO
ORGANIZAÇÃO E COORDENAÇÃO EDITORIAL
Carol Almeida
Camila Macedo
Hans Spelzon
PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO
Leandro Felgueiras
AUTORIA DE TEXTOS ORIGINAIS
Alessandra Brandão
André Antonio
Camila Macedo
Carol Almeida
Denilson Lopes
Fábio Ramalho
Juliana Gusman
Ramayana Lira de Sousa
AUTORIA DE TEXTOS LICENCIADOS
Mary Ann Doane
Mariana Baltar
TRADUÇÃO DE TEXTO LICENCIADO INGLÊS / PORTUGUÊS
Maria Carolina Moraes
REVISÃO DE TEXTOS
Edylene Severiano
Carol Almeida
Camila Macedo
ENTREVISTA
Carol Almeida
Camila Macedo
Bruno Carmelo
SUporte TÉCNICO – ENTREVISTA
Analu Bambirra
PRODUÇÃO EDITORIAL
Hans Spelzon
PESQUISA FILMOGRÁFICA E DE IMAGENS
Rafael Teixeira
REVISÃO FINAL
Caprisciana Produções
IMAGENS LICENCIADAS
Brian Bowen Smith
Jonathan Wenk
Peter Mountain

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS
Todd Haynes
Christine Vachon
AGRADECIMENTOS ÀS EQUIPES
TODD HAYNES
Tanya Smith
Ben Lederman
KILLER FILMS
Pamela Kofler
Larissa Salazar
Amanda Larney
Claire Edelman
Mason Plotts
CINETIC MEDIA
Isadora Johnson
Leah Harris
Steven Farneth
AGRADECIMENTOS
Aaron Cutler
Ana Paula Máttar
Apple TV
Bernardo Saldanha
Cavi Borges
Claudia Amorim
Duke Press University
Fátima Spelzon
FICHA TÉCNICA E AGRADECIMENTOS
Fernanda Estevam
Gil Baroni
Giovani Barros
Grupo Bellas-Artes
Guido Arosa
Hadija Chalape
Indie Collective
Jeff Griffith-Perham
Jo Serfaty
Juliana Lira
Kerin Ogg
Margot Brandão
Maria Aparecida Saldanha
Maria Auxiliadora Saldanha
Marina Meliande
Mary Ann Doane
Mariana Assumpção
Naira Fernandes
Pedro Metri
Rôssi Alves
Sergio Allisson
Sueli Tanaca
Tadeu Ribeiro
Tamires Tolomeotti
Theresa Menezes
Tommy Lau
Tunico Amancio





A organização da Mostra Todd Haynes e deste catálogo condena expressamente quaisquer práticas que firam ou desrespeitem a legislação ambiental em vigência no país. Assumimos, de forma ética, o compromisso de priorizar o uso de papéis certificados, provenientes de fontes responsáveis, materiais reciclados e a digitalização de documentos, em conformidade com as boas práticas ambientais do setor.

MOSTRA TODD HAYNES

PRODUÇÃO



APOIO INSTITUCIONAL



REALIZAÇÃO



VENDA PROIBIDA.
TODOS OS DIREITOS RESERVADOS.

PRODUÇÃO



APOIO INSTITUCIONAL



REALIZAÇÃO

