

Boys will be boys...

o momento musical como espetáculo de masculinidades
dissidentes

Luiz Fernando Wlian¹

Resumo

O presente texto investiga de que maneira o gênero musical, no interior do cinema clássico hollywoodiano, pode operar como território de encenação de masculinidades dissidentes. A partir do conceito de momento musical em Herzog (2010), com aportes de Laing (2000), Del Río (2008), Cohan (2002) e Neale (1993), propõe-se uma análise do filme *Sinfonia de Paris* (1951), com foco no corpo e na performance de Gene Kelly. Longe de se restringir à narrativa romântica heterossexual do filme, o momento musical instaura uma lógica espaço-temporal própria, em que o corpo masculino que canta e dança se converte em espetáculo visual, atravessado por afetos que escapam à masculinidade hegemônica. Argumenta-se que é precisamente a música — em sua potência coreográfica, expressiva e sensorial — que cria as condições para a irrupção de um espetáculo de masculinidade disruptiva, insinuando outras formas de ser, de desejar e de aparecer em cena. Por fim, sugere-se que o musical hollywoodiano clássico, ainda que sustentado por narrativas normativas e cis heterossexuais, abriga tensões e ambivalências que, justamente pela música, permitem que o corpo masculino performe para além das prescrições do discurso hegemônico.

Palavras-chave

Gênero musical; Momento musical; Masculinidade; Afeto e performance; Cinema clássico hollywoodiano.

¹Doutor em Comunicação pela FAAC/UNESP. E-mail: luizwlian@gmail.com

Boys will be boys...

the musical moment as a spectacle of dissident masculinities

Luiz Fernando Wlian¹

Abstract

The presente text investigates how the musical genre within classical Hollywood cinema can operate as a site for the staging of dissident masculinities. Drawing on Herzog's (2010) concept of the musical moment, as well as contributions from Laing (2000), Del Río (2008), Cohan (2002), and Neale (1993), it proposes an analysis of *An American in Paris* (1951), focusing on Gene Kelly's body and performance. Far from being restricted to the film's heterosexual romantic narrative, the musical moment establishes its own spatiotemporal logic, in which the male body that sings and dances is transformed into a visual spectacle, traversed by affects that elude hegemonic masculinity. It is argued that is precisely music – through its choreographic, expressive, and sensorial potential – that creates the conditions for the emergence of a spectacle of disruptive masculinity, suggesting other ways of being, desiring, and appearing on screen. Finally, it is suggested that classical Hollywood musicals, despite being grounded in normative, cis-heterosexual narratives, harbor tensions and ambivalences that, precisely through music, enable the male body to perform beyond the prescriptions of hegemonic discourse.

Keywords

Musical genre; Musical Moment; Masculinity; Affect and Performance; Classical Hollywood cinema.

¹Doutor em Comunicação pela FAAC/UNESP. E-mail: luizwlian@gmail.com

Introdução

“*Boys will be boys! Ooh!*” – essa célebre nota marca cena memorável do musical *Wonder Bar* (Lloyd Bacon; Busby Berkeley, 1934). Num salão de baile, vemos um cavalheiro abordar um casal – um homem e uma mulher – a dançar. Ele cutuca as costas do homem e pergunta se poderia tomar parte como parceiro de dança. Ao que a mulher responde um empolgado “certamente”, abrindo os braços ao novo parceiro, eis que o cavalheiro toma o outro homem para dançar, em vez dela. O mestre de cerimônia, enquadrado logo atrás, espia a cena. Com a expressão humorística de um Al Jolson cheio de ironia, ele entoia a frase, com gesto efusivo – e afeminado – enquanto o casal de dois homens segue a dançar. A ironia presente na frase “Meninos serão meninos” se dá à medida em que os homens em cena parecem macular, justamente, o que seria esperado deles enquanto “meninos”. E o que torna a coisa mais peculiar é como a música, precisamente, opera como mediadora dessa curiosa interação, como se a partir dela surgisse um território no qual um “menino ser menino” correspondesse ao fato de ele dançar com outro menino. Como se a música, em sua encenação *per se*, tivesse o poder de desenhar outra forma de masculinidade possível, mesmo uma que desafia ditames hegemônicos sobre o que é ser “homem” na sociedade ocidental em que o filme surge, a Hollywood dos anos 1930. Ainda que a cena tenha efeito cômico, ela não passou incólume a polêmicas e especulações. Ela é emblemática no documentário *The Celluloid Closet* (Rob Epstein; Jeffrey Friedman, 1995), filme inspirado em livro homônimo de Vito Russo, que pesquisa e coleciona imagens cinematográficas de Hollywood legíveis por sua inflexão LGBTQIAPN+. É instigante observar, nesse documentário, a cena do dançante casal como parte de um inventário histórico gay no cinema hegemônico. É a potência dessa cena, bem como da música que dá vazão ao que nela acontece, que inspira o presente texto, que passeia pelo período clássico do cinema hollywoodiano.

Em muitas cenas como essas, que são alvo de especulação sobre seus possíveis significados *queer*, há a presença da música. Não apenas as cenas presentes no supracitado documentário, mas muitas outras. Sobre essas muitas cenas possíveis, observamos especificamente filmes do gênero musical. Filmes nos quais a presença da música não é fortuita, mas a causa mesma de sua existência, seu fulcro narrativo, discursivo e estético. É em muitos desses filmes que podemos perceber uma contradição seminal entre discursos conservadores e potências dissidentes; e, diferentemente de outros gêneros, é exatamente nos momentos de música o *locus* em que essa contradição se encena em sua maior intensidade. O que a música implica ao filme, à narrativa, à encenação, para que isso aconteça? Que poderes a música encarna para configurar uma realidade “outra”, possivelmente mais expansiva, em que corpos podem fazer coisas que “escapam” aos ditames de uma cultura hegemônica, cis heterossexual e normativa? E o que isso pode performar de um ponto de vista

de masculinidades não hegemônicas, dissidentes? São questões como essas que permeiam o percurso teórico e analítico do presente texto.

Leituras *queer* de filmes musicais não são coisa nova nos estudos de cinema, audiovisual e comunicação. Encontramos contribuições importantes em trabalhos de Dyer (2004), Tinkcom (2002), Farmer (2000), Doty (1993; 2000), entre outros. Dessas contribuições, extraímos a relevância de uma sensibilidade *camp* presente em musicais, sobretudo mobilizada por performances histriônicas como as de Judy Garland (Dyer, 2004), e pela inflexão de um “trabalho gay” (Tinkcom, 2002) marcante nos bastidores das produções desses filmes. Extraímos o papel de formas não convencionais de recepção e espectralidade, que produziriam significados dissidentes a esses filmes, uma espectralidade gay (Farmer, 2000) que promoveria modos criativos e não teleológicos de apreender a narrativa dos filmes, privilegiando momentos específicos em que “coisas estranhas” fossem encenadas. De modo pouco fortuito, essas “coisas estranhas” aparecem, sobremaneira, nos momentos musicais dos filmes.

Ao nos valermos de todas essas contribuições, buscamos pensá-las do ponto de vista específico da música, da encenação da música; pensar em como a música propõe lógicas outras de espaço e tempo que reconfiguram o corpo e suas relações com outros corpos e com o contexto em que se apresentam, e a relevância disso para sensibilidades dissidentes, *queer*; em especial, para corpos masculinos em cena. Assim, a questão central aqui é: em que medida o momento musical cria um território – espacial, temporal, sensorial e afetivo – que propicia espetáculos de masculinidades dissidentes? Como o momento musical, com seu regime estético bastante específico, instaura uma “desculpa” para inserir, no cinema clássico hollywoodiano, o corpo masculino como fonte de espetáculo visual? E um corpo masculino cuja performance é dissidente, potencialmente atrativa ao olhar de homens gays?

Ao investigar essas questões, valemo-nos de uma análise fílmica de momentos musicais do filme *Sinfonia de Paris* (*An American in Paris*, 1951), informada pelo conceito de momento musical em Herzog (2010), com contribuições teóricas dos estudos do afeto em cinema e audiovisual (Del Río, 2008). A análise tem por substrato o corpo masculino em cena, sua performance e gestualidade, bem como essas são animadas pela música.

Entende-se os termos *dissidente* e *queer* como coisas que não apenas dialogam com subjetividades LGBTQIAPN+ – no caso específico do texto, subjetividades gays masculinas –, mas, principalmente, como modos de desvio a condutas hegemônicas, cis heterossexuais e normativas de ser, presentes tanto no contexto histórico e cultural em que o filme é produzido e lançado, quanto, ainda que de modo revisado e ampliado, no nosso presente contexto.

O presente texto acredita encontrar no musical hollywoodiano não apenas um gênero privilegiado à encenação do corpo masculino como objeto do olhar e prazer visual – em paráfrase e comentário direto ao seminal texto de Mulvey (1983) –, mas

também um gênero que se vale inventivamente da música para fazê-lo. É notavelmente a música, e suas muitas potências, que permitem que isso aconteça.

A música e o corpo masculino que canta e dança

Estrelado por Gene Kelly, *Sinfonia de Paris* não se difere de muitos musicais hollywoodianos de sua época, em termos de narrativa: um casal heterossexual que se apaixona, encontra alguns desafios para sua união, mas que tem seu “final feliz” ao fim do filme. Em si somente, a narrativa não oferece grandes pistas dissidentes. Porém, é no modo cinematográfico como ela é apresentada que essas pistas afloram e, de forma pouco sutil, cantam e dançam.

O filme de Minnelli é um dos mais lembrados da Metro Goldwyn Mayer, talvez a maior produtora de musicais de Hollywood entre os anos 1940 e 1950. A MGM, aliás, não apenas investiu pesadamente em musicais, mas também em sua autopromoção como o maior estúdio a produzir filmes do gênero, algo que podemos ver no documentário *That's Entertainment!* (Jack Haley Jr). Neste, todo um discurso é criado a respeito dos próprios filmes do estúdio, ilustrado em muitos números musicais comentados. Para além de uma defesa, um tanto nostálgica, da obra cinematográfica da MGM, o documentário traz uma marca instigante: o esforço, em muitos momentos, de vender o musical como um gênero romântico heterossexual. Um gênero com histórias de amor que representam a “tradicional família americana” e seus valores, uma forma “familiar” e “saudável” de entretenimento. Ainda que esses dizeres tragam algo real e verificável nos muitos filmes que o documentário aborda, é curioso como ele insiste em obliterar, ou mesmo desmentir, qualquer outra possibilidade de interpretação ou fruição desses filmes. Isso fica evidente quando, em uma sequência de balé masculino do musical *Sete noivas para sete irmãos* (*Seven brides for seven brothers*, 1954), em que uma profusão de homens dança no prosaetrio fílmico, a narração do documentário afirma: “da próxima vez que alguém disser que dança é para maricas, lembre-se do filme *Sete noivas para sete irmãos* [...] este é talvez o mais vívido e o mais exuberante balé já colocado em um filme”. Ou seja, o documentário precisou enunciar a expressão “maricas” – *sissy*, no original – para argumentar em defesa da pretensa virilidade dos corpos dançantes em cena. Ironicamente, a cena descrita talvez seja o maior “escape *queer*” de todo o dito filme, com um espetáculo de homens dançantes que saltam aos olhos. É sobremaneira assim que se apresenta *Sinfonia de Paris*: uma narrativa romântica heterossexual, repleta de valores condizentes com a cultura hegemônica estadunidense de sua época. Porém, de modo ainda mais exacerbado que em *Sete noivas para sete irmãos*, o filme de Minnelli entrega um espetáculo de masculinidade que não é secundário ou acessório à narrativa; pelo contrário, é preponderante na maior parte do filme, e sempre mobilizado pela música.

A direção de Minnelli responde por boa parte das possíveis inflexões *queer* do filme, como também o trabalho de Edwin B. Willis na direção de arte, o que configura a importância de um “trabalho gay” (Tinkcom, 2002) como fonte de sensibilidades dissidentes que se dão a ver na própria tessitura fílmica. Porém, enfatizo a presença cênica de Gene Kelly, e em como a performance de seu corpo é enquadrada e se dá a ver. É o corpo de Kelly o maior fulcro de uma masculinidade que tem algo dissidente a mostrar. Seu corpo responde ao texto narrativo heterossexual do filme, à sua jornada romântica com uma mulher; porém responde, principalmente, aos impulsos afetivos e sensoriais que são disparados pela música. E os momentos musicais não dão conta de conter a potência do que esse corpo tem a performar, não se bastam nas necessidades teleológicas da narrativa rumo à resolução dos conflitos que farão o casal heterossexual terminar feliz. Eles vão muito além, apresentam um corpo masculino cuja ânsia por expressão é tão grande que parece não apenas regozijar-se de sua própria intensidade cantante e dançante, como de deixar escapar sentimentos até então escondidos, sufocados, que “explodem” mediante a música.

Ao analisar o papel do som e da música no cinema, Herzog (2010) percebe como a música é recorrentemente utilizada como elemento subordinado à narrativa, como acessório para alimentar as emoções encenadas. Contudo, a autora busca se debruçar exatamente nos momentos em que ocorre uma inversão dessa lógica, momentos em que o som e a música se tornam forças dominantes, responsáveis por conduzir a imagem e encenação. É essa inversão que cria um “momento musical” (2010, p. 6). Assim, o momento musical ocorre quando a música inverte a hierarquia imagem-som para ocupar uma posição dominante no trabalho fílmico. Os movimentos da imagem, e conseqüentemente a estrutura do tempo e do espaço, são ditados pela canção (2010, p. 7).

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

O ritmo da música prescreve a cinematografia e o ritmo o tempo das edições. A lógica temporal do filme muda, permanecendo em um presente suspenso em vez de avançar a ação diretamente. Movimentos dentro do quadro não são orientados para a ação, mas para visualizar a trajetória da música; andar se torna dançar, e objetos e pessoas se tornam um só numa complexa coreografia composicional. O espaço, também, é completamente reconfigurado em um domínio fantástico que abandona a racionalidade linear. Os tipos de espetáculo musical encontrados nesses filmes são marcados por excesso, ruptura, fluidez, e a dissolução do contínuo espaço-tempo que ordena a realidade de nossas existências cotidianas (Herzog, 2010, p. 6-7).

As relações corpóreas – do corpo humano e das materialidades em quadro – são algo central na forma como momentos musicais podem promover escapes do “mundo real”. Segundo Herzog, a ruptura ou descontinuidade para com a “realidade” se torna significativa quando resulta em um ato de criação, quando desencadeia uma linha de fuga (2010, p. 37). Os limites e as fronteiras entre o possível e o impossível, entre o que é desejado e o que pode ser alcançado, vivido ou sentido parecem se confundir, ou mesmo se dissolver, quando há a irrupção de um momento musical. O corpo individual e o mundo, os outros corpos, a matéria como um todo, ganham outra textura e outras possibilidades. Momentos musicais criam um terreno onde é possível sentir de forma “ampliada”, e essa característica pode responder por potencialidades *queer* no gênero.

Herzog contribui de forma específica ao aproximar o momento musical da chave corpórea, ou da chave dos afetos mobilizados pelo corpo. O corpo como *locus* de perspectivas outras. Essa característica a torna bastante importante quando tomamos o corpo e seus gestos como foco de análise. Nesse sentido, Laing (2000) também traz uma contribuição, ao enfatizar como momentos musicais, no gênero musical, surgem como um ápice emocional do corpo. A autora analisa, especificamente, a canção – a música cantada – dentro do filme musical, argumentando que o que leva o momento musical a irromper é quando a necessidade de expressão emocional de algum personagem atingiu tal ponto que não pode mais ser contida, precisa ser externalizada e compartilhada, como que em uma “explosão”. Esse *burst into singing*, portanto, viria como uma demanda emocional do corpo do personagem, mobilizada pela própria narrativa; no entanto, essa demanda seria ultrapassada por essa “explosão”, apontando para outras direções. Afinal, a “explosão” é justamente a manifestação do desejo corpóreo por libertação rumo a uma outra lógica espaço-temporal, uma em que o corpo físico pode se expor sem medos, sem contradições, de modo superlativo, e é essa qualidade superlativa que não pode ser de todo contida ou explicada pelo texto narrativo do filme, por mais que esse texto seja, originalmente, a “causa” do momento musical. É nesse “residual” afetivo, que a narrativa não pode conter, que podemos perceber possíveis investimentos *queer*.

Tocando a questão da potência disruptiva, Laing vai além em suas observações do gênero musical, trazendo uma profunda análise sonora ao abordar a questão do som diegético e extradiegético. Entendemos som diegético como aqueles sons que existem dentro do universo narrativo, que podem ser ouvidos pelas personagens em cena, cuja fonte emissora geralmente pode ser vista em quadro, na medida em que o som extradiegético seria aquela camada sonora que reside por sobre a narrativa, que não está presente no universo narrativo, não é ouvida pelos personagens em cena, mas contribui com a construção do fluxo fílmico. Segundo Laing, o gênero musical, de forma singular em relação a outros gêneros do cinema clássico, teria a capacidade de colapsar essa divisão entre diegético e extradiegético. Em musicais,

quando esses personagens evocam as músicas, a partir do ato de cantar que irrompe de sua necessidade emocional, eles não apenas são capazes de ouvir como também de interagir de forma intensa com a música instrumental extradiegética que acompanha sua voz, como se, virtualmente, abrissem uma ponte direta entre eles e os músicos que embalam a sua performance. Dessa forma, as camadas diegética e extradiegética do som conversam entre si, confundem-se, perdem seu estatuto original e geram uma coisa nova.

Tal potência se expressa pela própria forma como a música nasce e se desenvolve no filme musical. Músicas presentes na diegese, muitas vezes de grande importância para a dinâmica das personagens e do tecido narrativo como um todo. Contudo, músicas cujas fontes sonoras, muitas vezes, não nos são apresentadas. Não é raro que apenas escutemos o som das cordas do violino, ou que não vejamos de onde vem o som do piano e de outros instrumentos musicais. Mas sabemos que a música está lá, potente e viva, e que os personagens em cena, tal como nós, espectadores, podem ouvi-las. Não apenas ouvi-las, mas encarná-las. E esses personagens, inadvertidamente, são a única fonte sonora que sempre estará lá, para evocar a música e chamar os olhos para si. Eis o ponto, quando falamos da potência do corpo e do afeto, pois nesses filmes a música nasce – mesmo que metaforicamente – no corpo. No corpo dos personagens que irrompem em música. A música não vem do exterior, não está do lado de fora, aproximando-se de longe para corroborar com as emoções vividas em cena. Pelo contrário, a música parte de dentro, nasce no próprio corpo do personagem. Desponta quase que de uma necessidade visceral, biológica, inerente àquele corpo que anseia por expressar o ápice sensorial, enérgico e sentimental que o atravessa. Nas palavras de Laing (2000, p. 7), o corpo é a única fonte diegética para a música.

O corpo irrompe o momento musical. A música quebra o fluxo narrativo dado até então, cria território de encenações novas, cuja expressividade, de tão intensa, não pode ser explicável como um todo pela teleologia narrativa. É esse novo território afetivo e sensorial que pode liberar energias libidinais dos corpos de maneira a “exceder qualquer objetivo exceto a expressão vital de sua própria força afetiva” (Del Río, 2008, p. 29). Se é esse corpo que faz da música o vetor de criação de uma nova realidade, ampliada e espetacular, é também esse corpo que, pela mesma via, é capaz de promover desvios, dissidências. Os estudos dos afetos em cinema são bastante úteis ao nos ajudar a observar isso, especialmente por meio da performance do corpo, como propõe Del Río (2008). Em seu conceito de evento afetivo-performativo, a autora se inspira no conceito de afeto, que nos diz que afetos são forças pré-individuais capazes de aumentar e diminuir as potências do corpo. Ao reunir essa definição com a ideia de performance, Del Río sugere que são as ações do corpo – a gestualidade, a expressividade – que dão origem aos afetos, na mesma medida em que são atingidas – e transformados – por eles, por isso a interconexão entre o afetivo e o performativo. O

mais interessante nessa noção de Del Río, que se conjuga bem ao momento musical, é como um corpo pode fazer coisas que não se explicam pela linguagem, pelo discurso, pelo texto. As ações do corpo podem causar afetos que apontam para direções diversas, que inclusive podem escapar à consciência do sujeito cujo corpo promoveu tais ações. Não seria implausível inferir, portanto, as muitas potências afetivas dissidentes de um corpo masculino que performa em cena quando de um momento musical, por mais que esse corpo se apresente, no campo discursivo, narrativo, textual, como um corpo heterossexual, uma “familiar” e “saudável” forma de entretenimento, aos passos do discurso da MGM.

Gene Kelly e seu personagem Jerry são apenas um exemplo disso, dentre tantos filmes musicais hollywoodianos que poderíamos observar. Um corpo que entendemos ser de um homem “comum”, que se apaixona por uma mulher igualmente “comum”, mas a sua masculinidade “comum”, hegemônica, é intensamente provocada pela insistência lancinante desse corpo em cantar e dançar efusivamente e, ao fazê-lo, forjar um novo inventário de gestos, de relações com outros corpos, de relações com o espaço e o tempo, que não são economizados – e, por vezes, até contradizem – sua narrativa romântica.

Quando pensamos uma “masculinidade hegemônica”, evocamos principalmente o momento histórico e cultural em que o filme foi produzido e lançado – os EUA e a cultura ocidental da primeira metade do século XX. Porém, em termos conceituais, algumas notas breves podem ser feitas sobre tal masculinidade, que é localizável em contexto específico: a cultura ocidental oriunda de um *modus operandi* branco europeu. Estudada por teóricos como Connell (1995) e Kimmel (1998), a masculinidade hegemônica resulta de um processo histórico-cultural, e como todas as formas de masculinidade, é passível de mudança. Uma masculinidade heterossexual, cisgênera, encarnada por corpos viris, fortes e brancos. Tal masculinidade é representada a partir da figura do *self-made man*, do homem que “fez a si próprio”, que detém o poder material, o poder sobre o corpo da mulher e dos filhos, o poder sobre o corpo de outras mulheres, o poder sobre o corpo de outros homens ditos inferiores ou com masculinidades subordinadas. E todos esses corpos devem ser estritamente controlados, especialmente o corpo do próprio *self-made man*, que precisa reafirmar constantemente sua masculinidade e seu poder perante os outros. A diferenciação em relação a esse “outro” é fundamental. A principal maneira pela qual os homens buscavam demonstrar a sua aquisição bem-sucedida de masculinidade era “através da desvalorização de outras formas de masculinidade, posicionando o hegemônico por oposição ao subalterno, na criação do outro” (Kimmel, 1995, p. 113).

A cultura estadunidense, especialmente por meio do cinema, empenhou-se bastante na construção e manutenção imagéticas dessa masculinidade. Sobre tudo na primeira metade do século XX. Não sem tensões, contradições e ambiguidades, no entanto. Em filmes musicais, como *Sinfonia de Paris*, encontramos exemplos

profícuos dessas tensões.

Steven Cohan (2002), teórico do cinema hollywoodiano, ao dizer que “musicais de Hollywood reimaginaram a masculinidade americana” (2002, p. 95), observa como o performer masculino, no gênero musical, diferentemente de outros gêneros, também oferece seu corpo para atração, para prazer visual. Não apenas o corpo feminino é dado para ser visto (Mulvey, 1983), mas o corpo masculino também se torna objeto do olhar. Ele, aliás, parece insistir em sua própria capacidade de ser observado (Cohan, 2002, p. 88). Temos também uma observação interessante a esse respeito em Neale (1993). O autor toma o clássico artigo de Mulvey no intuito de relê-lo sob a óptica da masculinidade, observando de que forma a questão da identificação masculina entre espectador e personagem masculinos pode ir além do descrito pela autora. Segundo Mulvey, o fulcro da identificação masculina está no desejo por controle e poder em diversas instâncias, entre elas o poder sobre o objeto observado – no caso o corpo feminino –, que se estende do personagem ao espectador masculino, dando-lhe sensação de onipotência. Neale, por sua vez, coloca que a identificação é fluida e possui diversas frentes que podem ir além das molduras colocadas por Mulvey. Um primeiro comentário nesse sentido, sobre as pluralidades ou contradições que podem existir na relação entre imagem e espectador, são percebidas quando Neale diz que

a imagem masculina pode envolver um erotismo, uma vez que há sempre uma constante oscilação entre essa imagem como fonte de identificação e, sendo um outro, uma fonte de contemplação. A imagem é uma fonte de processos e impulsos narcísicos e, na medida em que é um outro, de processos e impulsos orientados ao objeto (Neale, 1993, p. 10).

O autor, ao associar esse corpo masculino ao objeto do olhar de um espectador masculino gay, argumenta que esta questão, dentro de uma sociedade heterossexual, é constantemente deixada de lado, e o componente erótico do corpo masculino marcadamente reprimido (Neale, 1993, p. 14). Ele diz que “a homossexualidade masculina está constantemente presente como uma corrente subjacente, como um aspecto potencialmente problemático de muitos filmes e gêneros, mas que é tratada de forma oblíqua, sintomaticamente, e que precisa ser reprimida” (Neale, 1993, p. 19). Esse algo a ser “reprimido” parece, justamente, ter potencial de extravasamento no momento musical. Por mais que o corpo masculino como espetáculo, com todo seu componente erótico e qualidade dissidente, seja discursivamente invisibilizado ou desmentido, sua potência afetiva tem capacidade de ultrapassar esses limites.

O espetáculo Gene Kelly

Quase todos os momentos musicais de *Sinfonia de Paris* tensionam imagens que nos são instigantes. Contudo, debrucemo-nos sobre dois momentos musicais

específicos: o número *S' Wonderful* e partes do balé final do filme. Na narrativa, temos Jerry, personagem de Kelly, e Henri, personagem de Georges Guétary, ambos cantando sobre estarem apaixonados por uma mulher (a personagem Lise, de Leslie Caron). Ela, no entanto, não está presente no momento musical, e seu nome sequer é mencionado. Temos apenas os dois homens, apaixonados, cantando sobre seu sentimento. E o corpo de um se direciona ao corpo do outro, e os afetos “apaixonados” de ambos acabam por encontrar como objeto, na materialidade da imagem, o corpo do outro. Sem a mediação feminina, são os dois homens cantantes que parecem um casal apaixonado.

A cantoria, que começa em uma mesa de bar, se estende para a calçada, onde Jerry exhibe alguns passos de dança. Um plano aberto exhibe os dois corpos inteiros ao centro do quadro, que se movimentam conforme os dois andam. Eis que então os dois se dão os braços. Henri toma o braço de Jerry, e os dois caminham como um casal, a cantar. Os dois se recostam a um poste. Henri à esquerda, Jerry à direita do quadro, em um plano médio mais fechado que denota a sua aproximação. Jerry dança, direcionando seu olhar para Henri, que o acompanha assobiando a melodia da canção que ouvimos. Em plano aberto, Henri vai até Jerry, os dois se dão novamente os braços e continuam a caminhada. Os corpos então se afastam. O quadro se abre em um plano geral, em que podemos traçar uma diagonal que liga os dois corpos, de frente um para o outro, em perspectiva, de lados opostos do quadro. Atraídos não apenas por essa linha imaginária, mas pela pulsão que seus corpos exercem em direção um ao outro por meio da música, por meio do ato de cantarem um para o outro. Assim, a sequência tem seu fim.

Imagem 1 Jerry e Henri cantam como um casal.



Fonte: Fotogramas do filme *Sinfonia de Paris* (*An American in Paris*, 1951).

O filme sempre retorna à explicação causal do amor romântico heterossexual que mobiliza os personagens e a narrativa contada. Porém o texto em si não é capaz de explicar ou de conter a potência do que foi encenado pelos dois corpos masculinos no momento musical. Seus efusivos gestos enamorados e marcadamente direcionados um ao outro é um evento afetivo-performativo (Del Río, 2008) que

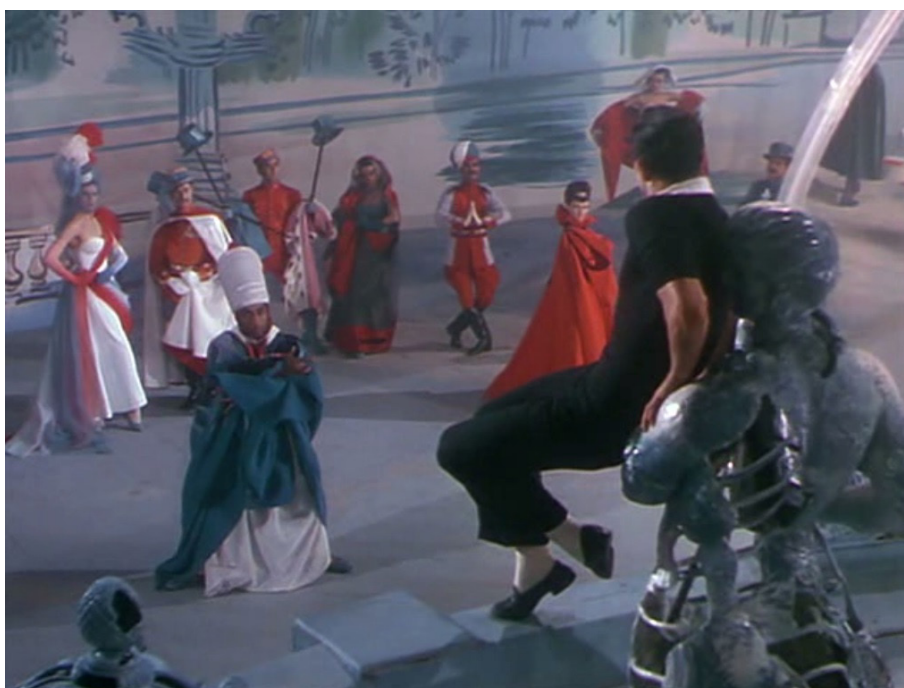
prescinde não só da presença da personagem feminina, mas também de qualquer outra presença. A intensidade de seus corpos e o modo como eles a performam são o bastante. São corpos masculinos que se movimentam, atraem-se, tocam-se, afetam-se, sem contenção ou receio. E a música é o grande vetor para que isso se encene. São corpos que se dão aos olhos e aos sentidos, em toda a possível dissidência de seus gestos, para quem quiser ver. E, ao afirmar isso, não dizemos que esses personagens agem de forma conscientemente ou deliberadamente homossexual, mas sim que seus corpos possuem uma agência e uma performance afetiva que ultrapassam os limites do contexto no qual esses homens estão inseridos, bem como a masculinidade hegemônica que permeia esse contexto. Vale ressaltar que uma sensibilidade *queer* não necessariamente denota uma relação sexual propriamente dita, mas indica impulsos dissidentes, que se dão em interstícios, que ficam em aberto. “O *queer* diz respeito a personagens cujos desejos sexuais e românticos não obedecem a normas pré-estabelecidas ou são mesmo desconhecidos por elas próprias” (Nagime, 2016, p. 93).

Quando tomamos o corpo como fonte de afetos e interpretações para além do texto narrativo, percebemos como movimentos corpóreos, sutis ou exacerbados, de um corpo que canta e dança, podem imprimir na imagem realidades outras sobre o filme. Isso se faz ainda mais evidente no momento musical *An American in Paris Ballet*, que encerra o filme num número de cerca de 20 minutos. Sua própria extensão já induz a certo desvio da narrativa contada, e as performances acentuam ainda mais o desvio frente a essa narrativa, o que cria território fértil para investimentos dissidentes. O motivo narrativo que propulsiona o momento musical, bem aos passos do que vimos em *Laing* (2000), é o ápice sentimental do personagem Jerry, apaixonado pela personagem Lise, que é noiva de Henri. A música que se inicia para “extravasar” esse sentimento de amor, no entanto, torna-se algo tão grandiloquente e expressivo que, em certo ponto, parece até se “esquecer” da narrativa que ora o ocasionou. O personagem de Gene Kelly atravessa uma diversidade de proscênios, performa coreografias complexas, cheias de variações, com uma porção de figurinos diferentes. Tudo parece uma espécie de grande sonho.

Uma gama extensa de atrações visuais grandiosas, muitas delas aparentemente fortuitas, como convém aos sonhos, apresentam-se diante de nós. Jerry interage com todas elas. Cenários de papel desenhados, “noivas de branco”, “noivas de vermelho”, marcha de soldados, tudo marcadamente posado e artificializado. Uma profusão semi-infinita de elementos visuais e corpos dançantes, cuja análise exaustiva não caberia ao presente texto. Atenhamo-nos a alguns momentos específicos: em um deles, temos uma interação peculiar de Jerry com outro corpo masculino; em um plano de conjunto, surge um homem, vestido em um traje longo. A figura nos lembra um padre, apesar de não permitir ao certo sua categorização. Um outro detalhe chama a atenção no quadro: uma escultura de corpo masculino, que se ergue de um chafariz.

O homem se desloca em direção ao chafariz, e de uma forma bastante estilizada apoia sua mão sobre um detalhe arquitetônico. Jerry o acompanha com o olhar. O corpo do homem se volta para Jerry, e vai em direção a ele. A posição dos corpos se inverte; Jerry agora vai em direção ao chafariz, e se apoia delicadamente sobre a escultura masculina. Suas mãos sobre os braços metálicos nus e musculosos. Os corpos de Jerry e do homem se conectam pelo olhar, no que parece um estranho flerte. E os três corpos masculinos interagem – Jerry, o homem, a escultura nua. O homem então se exhibe para Jerry, com uma dança. Balança o pescoço de um lado para o outro. A dança parece atrair Jerry, que abandona a escultura, desce do chafariz e ensaia se aproximar do outro homem; porém é interrompido pela chegada das “noivas de vermelho”.

Imagem 2 Jerry, o homem e a escultura.



Fonte: Fotograma do filme *Sinfonia de Paris* (*An American in Paris*, 1951).

Mais adiante, ainda neste momento musical – porém em outro cenário – temos mais uma curiosa exibição do corpo de Kelly. Vemos uma ilustração: um corpo masculino, desenhado à grafite, posando com os quadris jogados para a esquerda, e a mão direita erguida, em um gesto notavelmente desmunhecado. O corpo de Jerry, ao lado da ilustração, imita a pose. A câmera se aproxima da ilustração, e eis que a imagem se dissolve, e o corpo desenhado se transforma no corpo do próprio Jerry, que começa a dançar. Rebola, rodopia, circunda o que parece ser o espaço de um cabaré francês inspirado no clássico *Moulin Rouge*. Figuras masculinas posam à mesa, estilizadas como dândis. Jerry então começa a dançar entre as dançarinas de *cancan* no palco, e o momento musical se desenrola por mais alguns minutos. Ao término dele, de volta ao “mundo real” em que o personagem estava antes da irrupção da música, Jerry tem seu reencontro com Lise, e o casal acaba junto, o que encerra o

filme.

Imagem 3 Jerry imita o desenho de corpo masculino.



Fonte: Fotogramas do filme *Sinfonia de Paris* (*An American in Paris*, 1951).

O que as danças de Gene Kelly/Jerry significam para a narrativa de *Sinfonia de Paris*? Será que tudo que elas apresentam em cena podem ser interpretadas apenas como uma manifestação emocional de um personagem apaixonado por uma mulher? Uma visada sobre as potências afetivas do corpo nos ajuda a ver coisas a mais. O corpo de Kelly, em seus muitos movimentos e interações com outros corpos, performa tantas coisas que cremos que os afetos, bem como as possíveis interpretações deles decorrentes, apontem para direções diversas, contraditórias. Uma delas, a que mais nos interessa, pode ser o modo como a performance que vemos dispõe em cena uma masculinidade que, ao escapar dos limites da narrativa fílmica, também escapa da

masculinidade hegemônica imbuída a essa narrativa.

Se a narrativa traz a masculinidade de um homem heterossexual apaixonado por uma mulher, a performance dançante de Kelly embarça tal masculinidade e negocia um modo dissidente de expor o corpo de um homem e, por conseguinte, os afetos, sensações e desejos desse corpo. Um corpo ansioso por se expressar livremente, que não hesita em dançar, rebolar, “desmunhecar”, algo que só sua “explosão” dançante permite. Por isso a música é o grande dinamismo para que isso aconteça no filme. O gênero musical, ao dispor um espetáculo masculino que reimagina a masculinidade e o corpo do homem como objeto de desejo (Cohan, 2002; Neale, 1993), negocia no cinema hollywoodiano uma forma de espetáculo visual que borra a expectativa heterossexual hegemônica, tão bem descrita por Mulvey (1993). Não é apenas o corpo feminino o objeto do olhar espectral masculino; mas um corpo masculino que ultrapassa e macula a masculinidade hegemônica também pode ser objeto do olhar espectral. Potencialmente, de um espectador gay, cuja masculinidade não apenas se identifica, mas também deseja a masculinidade dissidente encenada.

Talvez essa negociação não fosse tão fácil – ou, sequer, possível – sem o intermédio da música. É o regime estético conformado pelo momento musical, em sua lógica disruptiva tão bem descrita por Herzog (2010), que dá vazão facilitada a eventos afetivo-performativos (Del Río, 2008) como os de Gene Kelly, que tecem uma camada afetiva que traz sentidos dissidentes mesmo dentro de um cinema marcadamente hegemônico. Mais do que um recurso estético-narrativo próprio do gênero musical, aqui a música se torna meio pelo qual se pode reinventar a realidade, imaginar outros modos de ser, que ultrapassem a economia teleológica do hegemônico “mundo real”.

Considerações Finais

Como diria Doty (1993, p. 10): “Uma história gay do musical incluiria Gene Kelly (cuja bunda estava sempre se exibindo em calças cuidadosamente ajustadas)”. Muitos olhares gays foram capazes de perceber isso. É relevante, portanto, que os afetos dissidentes que permeiam essas imagens e o modo como são vistas sejam contados, debatidos em termos teóricos, intelectuais e, não menos importante, sensíveis. Uma possível história *queer* do cinema hollywoodiano é uma história que deve levar em conta não só a representação de personagens LGBTQIAPN+, tampouco apenas a presença de pessoas LGBTQIAPN+ nos bastidores desses filmes. Além disso tudo, que já é marcadamente importante, vale uma visada acurada sobre o que acontece na contingência das imagens, das performances, dos corpos, em sentido estético, afetivo e sensorial. É nessa seara que reiteramos o papel marcante da música. Uma história *queer* desse cinema também é uma história musical, que se conta por meio da música.

Gene Kelly atualiza a performance dançante do filme *Wonder Bar*, mencionado

ao início deste texto, bem como encontra par em muitos outros corpos masculinos que cantam e dançam sem grandes amarras em filmes musicais. Todos esses corpos operam uma espécie de convite, que invita a reimaginar o mundo social do “lado de cá” da tela. E se a nossa realidade fosse um musical, em que os momentos musicais nos desatrelassem das constrições sociais que ditam, de modo tirano, o que um homem deve performar? Talvez a masculinidade hegemônica da primeira metade do século XX ainda paire por aqui, ainda que mais expansiva e com mais aberturas a sujeitos não cis heterossexuais. Enquanto ela existir e se impuser como norma que cria e delimita a existência de um “outro”, que esse “outro” possa, ao menos, cantar e dançar.

Artigo submetido em 05/08/2025 e aceito em 28/11/2025.

Referências

COHAN, S. “Feminizing” the song-and-dance man: Fred Astaire and the spectacle of masculinity in the Hollywood musical. *In*: COHAN, S. (ed.). **Hollywood musicals, the film reader**. London & New York: Routledge, 2002, p. 87-102.

CONNELL, R. W. **Masculinities**. Cambridge, UK: Polity Press, 1995.

DEL RÍO, E. **Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection**. Edinburg: Edinburg University Press, 2008.

DOTY, A. **Making things perfectly queer: interpreting mass culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

DOTY, A. **Flaming classics: queering the film canon**. New York, London: Routledge, 2000.

DYER, R. **Heavenly bodies, film stars and society**. London & New York: Routledge, 2004.

FARMER, B. **Spectacular passions: cinema, fantasy, gay male spectatorships**. Dunham and London: Duke University Press, 2000.

HERZOG, A. **Dreams of difference, songs of the same: the musical moment in film**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2010.

KIMMEL, M. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. **Horizontes Antropológicos** – Corpo, Doença e Saúde. Porto Alegre, v. 4, n. 9, 1998.

LAING, H. Emotion by numbers: music, song and the musical. *In*: MARSHALL, B; STILWELL, R. (org.). **Musicals: Hollywood & beyond**. Exeter & Portland: Intellect, 2000.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. *In*: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 435-453.

NAGIME, M. **Em busca das origens de um cinema queer no Brasil**. 2016. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016. Disponível em: <https://l1nq.com/FIMzT>. Acesso em: 20 dez. 2025.

NEALE, S. Masculinity as spectacle: reflections on men and mainstream cinema. *In*: COHAN, S.; HARK, I. R. **Screening the male: exploring masculinities in Hollywood cinema**. London and New York: Routledge, 1993, p. 213-229.

SETE NOIVAS PARA SETE IRMÃOS. Direção: Stanley Donen. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1954. Filme (102 min).

THAT'S ENTERTAINMENT! Direção: Jack Haley Jr. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1974. Filme (135 min).

THE CELLULOID CLOSET. Direção: Rob Epstein; Jeffrey Friedman. Estados Unidos: Sony Pictures Classics, 1995. Documentário (102 min).

TINKCOM, M. Working like a homosexual: camp visual codes and the labor of gay subjects in the MGM Freed Unit. *In*: COHAN, S. (ed.). **Hollywood musicals, the film reader**. London & New York: Routledge, 2002, p. 115-128.

WONDER BAR. Direção: Lloyd Bacon. Coreografia: Busby Berkeley. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1934. Filme (89 min).