

QUANDO O CORPO QUEER ENTRA EM CENA[1]

WHEN THE QUEER BODY ENTERS THE SCENE

Rafael José Alves Sandim[2]

RESUMO

Este artigo investiga as relações entre cinema, corpo e movimento a partir da representação de corpos dissidentes no cinema queer, tomando como eixo de análise as formas de performance, deslocamento e ocupação do espaço cinematográfico. Parte-se da compreensão de que o cinema não apenas registra corpos e práticas corporais, mas participa da produção de modos de olhar, perceber e compreender as diferenças. O corpus reúne obras de momentos históricos distintos: The Dickson Experimental Sound Film (1894), A Florida Enchantment (1914), Eu Não Quero Ser um Homem (Ich möchte kein Mann sein, 1918), Paris Is Burning (1990) e Viver Até o Fim (The Living End, 1992), analisadas a partir do gesto, do travestimento, da performance de gênero, da prática ballroom, da errância e da relação entre corpo e espaço. O estudo procura evitar uma leitura linear da história da representação queer, observando como diferentes regimes de visibilidade permitem, limitam ou reorganizam a presença de corpos dissidentes. A partir de Judith Butler, Richard Dyer, B. Ruby Rich, Barbara Mennel, Denilson Lopes, Harry M. Benshoff e Sean Griffin, entre outros autores mobilizados na pesquisa, argumenta-se que essas imagens não apenas representam corpos dissidentes, mas também interferem nas formas pelas quais eles podem ser percebidos. Nesse sentido, o cinema queer é pensado como espaço de produção de sensibilidades corporais e de ampliação do repertório de existências possíveis.

Palavras-chave: cinema queer, corpo, movimento, performance, dissidência sexual, educação da sensibilidade.

ABSTRACT

This article investigates the relationships between cinema, the body, and movement through the representation of dissident bodies in queer cinema, focusing on modes of performance, displacement, and the occupation of cinematic space. It is premised on the understanding that cinema does not merely record bodies and bodily practices; rather, it participates in the production of ways of seeing, perceiving, and

[1] Recebido em 31/08/2026. Aprovado em 22/09/2026. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.24034160
[2] Universidade Federal de Minas Gerais. sandimrafael@gmail.com



understanding differences. The corpus comprises works from distinct historical periods - The Dickson Experimental Sound Film (1894), A Florida Enchantment (1914), I Don't Want to Be a Man (Ich möchte kein Mann sein, 1918), Paris Is Burning (1990), and The Living End (1992) - analyzed through the lenses of gesture, cross-dressing, gender performance, ballroom culture, wandering, and the relationship between body and space. The study seeks to avoid a linear reading of the history of queer representation, observing how different regimes of visibility enable, limit, or reorganize the presence of dissident bodies. Drawing on the work of authors such as Judith Butler, Richard Dyer, B. Ruby Rich, Barbara Mennel, Denilson Lopes, Harry M. Benshoff, and Sean Griffin, among others, this article argues that these images do not simply represent dissident bodies - they also intervene in the ways in which such bodies can be perceived. In this sense, queer cinema is conceived as a space for the production of bodily sensibilities and the expansion of the repertoire of possible modes of existence.

Keywords: queer cinema, body, movement, performance, sexual dissidence, education of sensibility.

INTRODUÇÃO

Dois homens dançam diante de uma câmera. O registro dura pouco mais de um minuto. Não há diálogo, narrativa propriamente dita ou explicação sobre quem são aqueles homens e sobre o significado do gesto que realizam. O que permanece é o movimento dos corpos, a proximidade entre eles e a possibilidade de que essa proximidade tenha sido registrada. *The Dickson Experimental Sound Film*, realizado em 1894 nos estúdios de Thomas Edison, pertence aos primeiros experimentos cinematográficos e não permite atribuir aos sujeitos filmados uma identidade sexual nos termos que utilizamos hoje. Ainda assim, a imagem permanece disponível ao olhar. É a partir dessa permanência que este artigo começa.

A pergunta que me interessa não é se aquela dança pode ser considerada *queer*, mas o que acontece quando dois corpos masculinos aparecem juntos, em movimento, diante de uma câmera. A representação não é uma superfície neutra. Como observa Dyer (2002), as imagens participam da produção social dos grupos representados e interferem nas formas pelas quais esses grupos podem ser reconhecidos. O corpo que aparece na tela é também um corpo submetido a uma



disputa de significados. Antes mesmo que uma identidade seja atribuída, o gesto já pode produzir relações, proximidades e estranhamentos.

Na minha dissertação de mestrado, *Filmes de Araki: do silêncio ao apocalipse no cinema queer* (SANDIM, 2026), investiguei a representação das dissidências sexuais e de gênero no cinema a partir da obra de Gregg Araki e de sua relação com o *New Queer Cinema*. Para chegar a Araki, a pesquisa percorreu diferentes momentos da história do cinema, observando como corpos e desejos dissidentes foram submetidos a processos de silenciamento, censura, codificação e marginalização, mas também encontraram brechas para existir na imagem.

O *New Queer Cinema* foi um movimento de filmes independentes que ganhou força no início dos anos 1990. Em um contexto marcado pela epidemia de AIDS, pelo conservadorismo da era Reagan e pela negligência governamental diante das mortes nas comunidades *queer*, cineastas encontraram na produção independente espaço para experimentar outras formas de narrar e filmar. Segundo B. Ruby Rich (2013), o movimento foi possível pelo encontro entre condições políticas, econômicas e tecnológicas da época, incluindo a maior acessibilidade das câmeras portáteis e a circulação das obras em festivais como Sundance, Toronto e Frameline.

Para Rich (2013), a força do *New Queer Cinema* está também em sua estética de transgressão, com filmes que não apenas colocam personagens *queer* na tela, mas desafiam as convenções cinematográficas e as normas de gênero e sexualidade. Sem formar um estilo homogêneo, os longas recorrem à fragmentação narrativa, à mistura de gêneros, à ironia *camp*, ao excesso e à ambiguidade. Cineastas como Todd Haynes, Gregg Araki, Cheryl Dunye, Marlon Riggs e Derek Jarman transformaram a marginalidade em lugar de criação e resistência, afirmando a diferença sem submetê-la à exigência de aceitação ou assimilação.

Ao longo da minha pesquisa, fui percebendo que o corpo não poderia ser tratado apenas como aquilo que aparece diante da câmera. Ele é também o lugar onde diferentes forças se encontram: o desejo e a norma, a intimidade e a exposição, a vida e a ameaça da morte. Em diferentes momentos da história do cinema, aquilo



que se podia mostrar de um corpo dissidente esteve condicionado por convenções morais, códigos de representação e formas de censura. Mas esses limites nunca produziram uma imagem completamente silenciosa. Mesmo quando a sexualidade não podia ser declarada, o corpo continuava produzindo sentidos por sua presença, por sua aproximação com outros corpos e pelas maneiras como ocupava o espaço. Na análise de Araki, essa questão se torna ainda mais evidente: seus personagens não são construídos para representar uma identidade estável, mas para expor corpos atravessados por desejo, violência, medo, prazer e contradição. O corpo, nesse percurso, deixa de ser apenas objeto da representação e passa a funcionar como uma espécie de campo de batalha da própria imagem.

É desse percurso que parte o presente artigo, mas com outro foco. Se a dissertação procurou compreender a trajetória dessas representações até a emergência do cinema de Araki, aqui examino o corpo em movimento em obras de diferentes períodos. A partir da descrição e interpretação de cenas selecionadas, discuto de que modo essas obras constroem a presença dos corpos dissidentes e tensionam as normas de gênero e sexualidade.

Em *Eu Não Quero Ser um Homem* (1918), de Ernst Lubitsch, Ossi veste-se como homem e passa a circular socialmente a partir de outra posição de gênero. O beijo que realiza em seu tutor, enquanto ele acredita estar diante de um homem, concentra essa instabilidade. A cena é construída como comédia, mas o riso não elimina o que o corpo produz: durante alguns instantes, a relação entre aparência, gênero e desejo deixa de funcionar segundo a organização esperada. A noção de performatividade de Butler (2003) é produtiva para compreender esse momento porque permite observar o gênero não como essência anterior aos atos, mas como efeito reiterado de práticas, gestos e convenções.

A perspectiva *queer* adotada neste trabalho não pretende, portanto, classificar retrospectivamente esses personagens como "*queer*" em um sentido contemporâneo. Como discutido por Lopes (2006) e Benshoff e Griffin (2006), interessa mais observar os mecanismos que produzem e regulam as categorias de gênero e sexualidade. Essa



escolha também permite perceber uma diferença importante entre presença e permanência. Um corpo pode atravessar uma fronteira sem que o filme permita que permaneça do outro lado. Nas primeiras experiências analisadas, a transgressão frequentemente é enquadrada como exceção, brincadeira ou desvio temporário.

É nessa relação entre corpo, norma e espaço que o movimento se torna central. Movimento não significa apenas deslocamento físico dentro da narrativa. Inclui gesto, postura, dança, modo de caminhar, troca de roupas, performance e relação do corpo com o quadro. Um corpo pode mover-se para escapar de uma norma, para experimentar outra posição ou para construir um lugar de pertencimento. Pode também permanecer em movimento porque permanecer em um determinado espaço tornou-se impossível. O conceito interessa, portanto, como relação entre corpo, espaço e poder.

Essa perspectiva permite aproximar experiências cinematográficas muito diferentes. Em *Paris Is Burning* (1990), de Jennie Livingston, o movimento está associado à cultura *ballroom*, em que dança, moda, gestualidade e performance de gênero constituem práticas coletivas. Categorias como *realness* mostram que determinados códigos corporais precisam ser aprendidos e reproduzidos para que sujeitos marginalizados possam circular em espaços sociais atravessados por desigualdades de gênero, raça e classe. A performance não é apenas aquilo que se apresenta para um público: ela pode ser uma negociação concreta com o mundo.

Em *Viver Até o Fim* (*The Living End*, 1992), Gregg Araki desloca novamente o corpo *queer*, agora para a estrada. Jon e Luke atravessam a paisagem norte-americana sem um destino capaz de organizar suas trajetórias segundo uma narrativa tradicional de redenção. O movimento é fuga, desejo, confronto e também suspensão. Produzido no contexto da crise da AIDS, o filme recusa construir seus protagonistas como vítimas exemplares. São corpos ameaçados pela doença e pelo estigma, mas também corpos que desejam, brigam, transam, erram e continuam em movimento. Essa recusa aproxima a obra das rupturas identificadas por Rich (2013) no chamado *New Queer Cinema*.



O artigo parte da hipótese de que observar o que os corpos fazem na imagem pode revelar aspectos da representação *queer* que se perdem quando a análise se limita à presença ou ausência de identidades. O corpus reúne cenas de obras de diferentes períodos, selecionadas pelas relações que estabelecem entre gesto, performance, espaço e desejo. A leitura é qualitativa: descreve ações, figurinos, performances e deslocamentos para interpretar como cada obra constrói a presença dos corpos dissidentes e tensiona as normas de gênero e sexualidade. Quando pertinente, considera também elementos da linguagem cinematográfica e as condições históricas de produção e circulação. O objetivo não é esgotar a análise de cada obra nem estabelecer uma trajetória linear do cinema queer, mas aproximar diferentes modos pelos quais os corpos produzem sentidos e deslocam o olhar do espectador.

É nesse ponto que a noção de “educação da sensibilidade”, proposta pelo dossiê, encontra o argumento do artigo. Não se trata de pensar o cinema como instrumento pedagógico em sentido escolar, mas como uma experiência que participa da aprendizagem social do olhar. As imagens podem reproduzir estigmas e hierarquias, mas também podem deslocar aquilo que reconhecemos como corpo, gesto, desejo e possibilidade de existência. A questão que orienta a análise, portanto, não é somente quais corpos o cinema representa, mas quais movimentos eles conseguem realizar, quais espaços conseguem ocupar e o que essas ações fazem com quem os observa.

Além desta introdução e das considerações finais, o artigo está organizado em cinco seções. Na primeira, “Corpo, performance e dissidência”, apresento as referências que orientam a discussão sobre corpo e representação. A segunda, “O corpo que se move e performa”, examina como gestos, movimentos e formas de ocupar o quadro participam da construção dos sentidos. A terceira, “Performance, pertencimento e marcadores sociais”, volta-se a *Paris Is Burning* (1990), de Jennie Livingston. Na quarta, “Errância, desejo e corpo em movimento”, discuto *Viver Até o Fim* (1992), de Gregg Araki. A quinta, “Cinema e produção da sensibilidade”, retoma



essas questões e analisa como as imagens afetam o olhar e ampliam aquilo que reconhecemos como possível.

CORPO, PERFORMANCE E DISSIDÊNCIA

Pensar o corpo no cinema exige considerar que ele nunca chega ao quadro sozinho. Antes de sua entrada em cena, já existem códigos sociais capazes de organizar sua aparência, seus gestos e suas relações. Dyer (2002) ajuda a compreender essa dimensão ao tratar a representação como parte das próprias relações sociais: as imagens não vêm depois da experiência social, mas participam de sua organização. O corpo representado carrega, portanto, uma história de expectativas sobre aquilo que deveria ser reconhecido como masculino, feminino, desejável, respeitável ou desviante.

É nesse sentido que a noção de dissidência se torna útil. Em vez de partir de identidades fixas, a análise observa situações nas quais determinados corpos perturbam os códigos que deveriam torná-los legíveis. Russo (1987) demonstrou como o cinema norte-americano construiu reiteradamente personagens homossexuais associados à caricatura, à solidão, à perversidade ou à tragédia. O problema não estava somente na ausência, mas também na repetição de formas específicas de aparecer. A representação podia tornar um grupo visível e, ao mesmo tempo, ensinar como esse grupo deveria ser interpretado.

A performatividade de gênero, em Butler (2003), permite avançar nessa discussão. O gênero não é simplesmente uma verdade interior revelada pelo corpo; sua aparência de estabilidade depende da repetição de atos e convenções. Para o cinema, essa perspectiva é particularmente fértil porque a imagem torna visíveis justamente os sinais através dos quais os corpos são lidos: roupa, postura, voz, gesto, comportamento e relação com outros corpos. O travestimento evidencia esse mecanismo porque uma alteração relativamente simples pode modificar a leitura social de uma personagem.



Mennel (2012), ao discutir o cinema da República de Weimar, mostra a recorrência do *crossdressing* como recurso de disfarce, comédia e deslocamento das convenções de gênero. Em *Eu Não Quero Ser um Homem*, o interesse da troca de vestuário está justamente em sua capacidade de alterar a circulação de Ossi pelo mundo. Ela não muda apenas de roupa; muda a forma como os outros respondem ao seu corpo. A aparência reorganiza as relações e, por alguns instantes, permite que a personagem experimente uma posição que a narrativa posteriormente procura desfazer.

Esse limite é importante. A transgressão pode existir sem que a norma deixe de existir. Nos filmes analisados, a comicidade administra o desconforto produzido pela instabilidade e oferece ao público uma saída: depois da inversão, a ordem pode ser recomposta. A performance é permitida, mas frequentemente sob a condição de que possa terminar. Essa diferença entre atravessar uma fronteira e permanecer fora dela será decisiva para compreender as obras posteriores.

Nos anos 1990, Rich (2013) identifica no *New Queer Cinema* uma disposição diferente diante da representação. Em vez de organizar personagens *queer* para que sejam facilmente assimilados pelo espectador, muitas obras passam a trabalhar com excesso, sexualidade, fragmentação e finais pouco conciliadores. O corpo pode aparecer sem precisar oferecer uma explicação tranquilizadora sobre si mesmo. A imagem passa a admitir personagens contraditórios, agressivos, vulneráveis e desejantes, sem transformá-los necessariamente em exemplos de uma identidade aceitável.

O movimento se torna, então, uma dimensão política da representação. Não porque todo deslocamento corporal seja automaticamente resistência, mas porque a maneira de mover-se pode alterar a relação do corpo com a norma. A leitura das obras seguintes parte desse princípio: interessa observar quando o corpo dança, quando troca de aparência, quando aprende códigos para circular, quando cria pertencimento e quando escolhe continuar em movimento.



O CORPO QUE SE MOVE E PERFORMA

A dança de dois homens em *The Dickson Experimental Sound Film* (1894) não constitui uma origem do cinema *queer*. Não há base, no próprio registro, para atribuir aos sujeitos uma intenção homoerótica. O que existe é uma imagem breve de dois corpos masculinos compartilhando o movimento. É justamente essa diferença entre intenção e possibilidade de leitura que me interessa. A câmera não precisava "saber" o que aquela dança significava para que, mais de um século depois, pudéssemos perguntar o que ela torna visível.

A dança, nesse caso, não precisa anteceder a identidade como se o corpo existisse fora das relações sociais. Ela simplesmente não exige que uma identidade seja previamente estabelecida para produzir sentido na imagem. O gesto coloca os corpos em relação. O que vemos não é uma declaração identitária, mas uma proximidade corporal que a câmera preservou. A força da cena está também em sua abertura: a imagem permanece a mesma, enquanto os regimes históricos de leitura mudam.

Essa multiplicidade ajuda a compreender por que a cena foi incorporada a narrativas sobre a representação homossexual no cinema. Em *The Celluloid Closet*, Vito Russo (1981) retoma o filme, ao qual atribui o título *The Gay Brothers*, como um dos primeiros registros de dois homens juntos na tela. Sua leitura é importante para uma história marcada pela invisibilidade, mas é preciso distinguir a interpretação crítica posterior da documentação histórica: não há evidência de que esse fosse o título original nem de que Dickson pretendesse representar um casal.

Em *A Florida Enchantment* (1914), a performance ganha uma dimensão narrativa mais explícita. Lillian e Fred experimentam comportamentos associados ao gênero oposto depois de ingerirem uma semente mágica. A transformação é construída como fantasia e comédia, mas o que sustenta a situação é a alteração dos gestos, das roupas e das formas de circulação. O gênero aparece menos como essência e mais como algo reconhecido através de sinais corporais que podem ser deslocados.



Eu Não Quero Ser um Homem aprofunda esse mecanismo. Ossi experimenta uma posição social diferente e descobre que a mudança de aparência modifica seus encontros. A cena do beijo com o tutor é reveladora porque a situação depende daquilo que ele acredita estar vendo. O beijo acontece antes da revelação da identidade “verdadeira” da personagem. O que está em jogo é o poder da aparência para reorganizar uma relação, ainda que por pouco tempo.

A comédia, entretanto, recoloca os limites dessa experiência. O filme permite a instabilidade porque pode administrá-la narrativamente. Isso não torna a cena irrelevante; ao contrário, revela a própria necessidade de recompor a norma. O riso funciona como uma maneira de absorver o desconforto produzido por aquilo que não se encaixa. A imagem abre uma possibilidade e, em seguida, trabalha para fechá-la.

Em *Paris Is Burning*, a performance já não é um recurso temporário da narrativa. Ela constitui uma prática social. Dançar, desfilar, posar, vestir-se e encarnar categorias são ações aprendidas, repetidas e disputadas. A performance deixa de ser apenas uma alteração individual e passa a participar da construção de um espaço coletivo. O corpo não apenas atravessa a norma; aprende a negociar com ela.

Essa negociação assume a forma da errância em *Viver Até o Fim*. O movimento não está organizado por uma coreografia nem por uma competição. Jon e Luke estão na estrada, dentro de um carro, atravessando espaços de passagem. A câmera acompanha essa condição com uma energia que combina deslocamento, intimidade e instabilidade. O corpo parece não encontrar repouso porque a própria narrativa recusa oferecer um lugar definitivo para ele.

A aproximação entre essas obras não pretende demonstrar uma progressiva libertação do corpo. O que muda é a relação entre gesto e permanência. Nos primeiros filmes, a performance tende a ser encerrada; na *ballroom*, ela se torna prática comunitária; em Araki, o movimento pode continuar mesmo quando o futuro se fecha. São diferentes maneiras de estar em cena. O corpo não se torna simplesmente mais livre: ele encontra estratégias distintas para existir dentro das condições de seu tempo.



PERFORMANCE, PERTENCIMENTO E MARCADORES SOCIAIS

Paris Is Burning (1990) apresenta o corpo que performa dentro de uma comunidade. A *ballroom*, pela direção de Livingston, é formada principalmente por pessoas negras e latinas, muitas delas *queer*, que encontram nos *balls* um espaço para competir, criar personagens, construir prestígio e estabelecer vínculos. O movimento, nesse contexto, não pode ser separado das condições sociais em que acontece. Dançar e desfilar são também formas de construir reconhecimento.

A categoria *realness* torna essa dimensão especialmente evidente. Performar como executivo, trabalhador, mulher ou homem heterossexual significa reproduzir sinais associados a determinadas posições sociais. O corpo precisa aprender esses códigos para produzir uma aparência capaz de circular fora da *ballroom*. Há um paradoxo nisso: para atravessar um mundo que exclui determinados corpos, é necessário dominar a aparência valorizada por esse mesmo mundo.

O *executive realness*, por exemplo, não diz respeito apenas à roupa. Terno, postura, modo de caminhar e maneira de ocupar o espaço compõem uma posição social que envolve autoridade, dinheiro e respeitabilidade. A performance encena uma vida que pode permanecer materialmente distante. A fantasia, por isso, não é vazia. Ela torna visível aquilo que falta.

É nesse ponto que gênero, raça e classe deixam de funcionar como categorias separadas. Eles atravessam o próprio movimento dos corpos. O modo de vestir, falar, posar e caminhar carrega uma posição social. A performance pode reproduzir uma norma, mas também revela o trabalho necessário para que essa norma pareça natural. O corpo que aprende a parecer “adequado” torna visível, justamente por meio da repetição, que a adequação precisa ser produzida.

As *houses* acrescentam outra dimensão. Elas funcionam como famílias escolhidas e constituem redes de reconhecimento para pessoas que muitas vezes experimentaram rejeição em outros espaços. A *mother* não ocupa apenas uma posição dentro da competição; ela participa da criação de uma estrutura de pertencimento. Nesse sentido, a *ballroom* não oferece apenas um palco. Oferece um



lugar onde o corpo pode ser visto por outros corpos que compartilham códigos e experiências.

Essa leitura, contudo, não permite transformar *Paris Is Burning* em uma celebração sem conflito. Bell Hooks (1992) chama atenção para a posição de Livingston diante de uma comunidade majoritariamente negra e latina. A questão não se reduz à identidade de quem filma, mas envolve o poder de transformar uma experiência comunitária em imagem destinada a públicos externos. Os sujeitos controlam sua aparência dentro da *ballroom*, mas a câmera controla parte da narrativa que chegará ao espectador.

Essa tensão modifica a própria ideia de performance. O corpo performa para os jurados, para a *house*, para si e para uma câmera. São olhares diferentes, com poderes diferentes. A performance pode produzir autonomia em um espaço e, ao mesmo tempo, tornar-se objeto de outra forma de enquadramento. A imagem não elimina essa contradição; ela a preserva.

Por isso, o pertencimento talvez seja uma das dimensões mais importantes do movimento em *Paris Is Burning*. Em *realness*, o corpo aprende a desaparecer dentro de uma norma. Nas *houses*, encontra pessoas diante das quais não precisa desaparecer. Entre essas duas experiências, a performance se torna uma forma de negociar a própria presença. O corpo aprende a circular e, em determinados momentos, aprende também onde pode permanecer.

ERRÂNCIA, DESEJO E CORPO EM MOVIMENTO

Viver Até o Fim (1992) não apresenta a estrada apenas como um cenário de uma história de fuga. Ela organiza a experiência de Jon e Luke. Depois do diagnóstico de HIV, os dois partem sem um destino capaz de oferecer uma promessa de futuro. A viagem interessa menos pelo lugar ao qual conduz do que pela possibilidade de continuar andando. A estrada funciona como território provisório, suspenso das regras que organizam a vida cotidiana.



A escolha do *road movie* é significativa porque Araki apropria-se de um gênero associado à liberdade, à masculinidade e à descoberta de territórios para colocar no centro dois homens gays soropositivos. A viagem não é uma passagem para uma versão mais aceitável de si mesmos. Jon e Luke não estão procurando reconciliação com a norma. Eles continuam. A ausência de destino transforma-se em uma forma de experimentar o presente.

É nesse ponto que o desejo ganha força. A consciência da morte altera a relação dos personagens com o tempo. O diagnóstico não funciona apenas como elemento dramático; interfere na maneira como eles vivem o presente. Sexo, violência, humor, medo e desejo aparecem misturados. Como observado na pesquisa, as subjetividades dos dois são construídas “no ato”, na fricção da violência, no imediatismo do sexo e na própria errância.

O carro funciona como um abrigo precário. Não é uma casa, mas permite que os dois construam uma intimidade móvel. A paisagem passa pelas janelas enquanto diálogos, discussões, silêncios e aproximações físicas constituem o percurso principal. O espaço exterior é atravessado, mas a experiência do filme se concentra naquele pequeno território em movimento.

Essa condição aproxima o filme da noção de não-lugar, de Marc Augé (1994). Rodovias, estacionamentos, lojas de conveniência, motéis e terrenos vazios são espaços de passagem. Araki não os transforma em lugares de pertencimento; sua repetição reforça a sensação de que Jon e Luke podem continuar sem realmente chegar. Na minha leitura, essa ausência de destino é central: o não-lugar não oferece uma nova casa, mas permite uma existência provisória fora das instituições que os enquadram.

O corpo de Luke ocupa esse espaço de maneira particularmente intensa. Torso musculoso, óculos escuros, cigarro e postura diante do perigo compõem uma masculinidade exagerada, quase caricatural. Luke é agressivo, impulsivo e sexualmente ativo. Seu corpo não procura ser assimilável. Ele deseja, ameaça,



provoca e ocupa o quadro. O excesso funciona como uma recusa da imagem conciliatória do homem gay que precisa ser tornado palatável.

Jon opera como contraponto. Mais contido e intelectual, ele parece inicialmente menos preparado para a lógica de deriva imposta por Luke. A relação entre os dois não se estabiliza completamente, e é justamente essa instabilidade que mantém o desejo em movimento. Eles estão juntos, mas não estão necessariamente seguros; estão fugindo, mas nem sempre sabem de quê. A estrada não resolve essas contradições. Apenas cria um espaço onde elas podem continuar acontecendo.

Por isso, considero insuficiente interpretar *Viver Até o Fim* como uma narrativa simples de libertação através da fuga. A liberdade oferecida pela estrada é precária. A morte continua presente, assim como a violência e o estigma. O que Araki produz é outra coisa: a ausência de futuro pode se transformar em uma maneira radical de experimentar o presente. Jon e Luke não precisam provar que são bons sujeitos para reivindicar o direito de existir.

A própria forma do filme participa dessa experiência. A textura granulada, a instabilidade da câmera, a montagem descontínua e a intimidade dentro do carro não funcionam apenas como ilustração de uma história de errância. A imagem parece carregar a instabilidade dos personagens. Corpo e linguagem cinematográfica se aproximam: ambos são marcados, inquietos e difíceis de fixar.

CINEMA E PRODUÇÃO DA SENSIBILIDADE

Depois de acompanhar diferentes maneiras pelas quais os corpos se movimentam e performam, a questão passa a ser o que essas imagens fazem com o olhar. Não basta perguntar o que o cinema mostra. É preciso considerar aquilo que a experiência de assistir torna perceptível. Uma imagem continua depois do corpo filmado, nas associações que produz, no desconforto que provoca e nas possibilidades que abre para imaginar outras formas de existência.

É nesse sentido que a ideia de educação da sensibilidade ganha importância. Não se trata de atribuir aos filmes uma intenção pedagógica consciente. Trata-se de



reconhecer que aprendemos a olhar. As imagens participam da formação de nossas expectativas sobre quais corpos parecem desejáveis, ameaçadores, adequados ou deslocados. Se a representação pode reproduzir hierarquias, ela também pode interferir nelas.

The Dickson Experimental Sound Film mostra isso de maneira mínima. A cena permanece a mesma, mas o olhar que a recebe não permanece. O espectador contemporâneo pode formular perguntas que não estavam disponíveis para os primeiros espectadores. Não porque tenha descoberto a “verdade” daqueles homens, mas porque a história das imagens transformou o campo de sentidos no qual aquela dança pode ser vista.

Em *Eu Não Quero Ser um Homem*, a instabilidade ocorre através dos sinais que organizam a leitura do corpo. Em *Paris Is Burning*, ela se torna coletiva: aprende-se a desfilar, posar, vestir-se, competir e reconhecer o valor da performance do outro. Em *Viver Até o Fim*, a própria linguagem cinematográfica acompanha a instabilidade da experiência *queer*. São formas diferentes de deslocar o olhar.

Por isso, não me parece suficiente afirmar que *Viver Até o Fim* representa homens gays durante a epidemia de AIDS. O filme interfere na maneira como essa experiência pode ser sentida. Jon e Luke não são vítimas exemplares destinadas a produzir uma empatia tranquila. São contraditórios, agressivos, desejantes e, em diversos momentos, difíceis de acompanhar. A recusa de Araki em torná-los moralmente confortáveis desloca o espectador de uma posição segura.

O desconforto também pode produzir conhecimento. Uma imagem pode permanecer justamente porque não conseguimos resolvê-la imediatamente. Nesse sentido, a sensibilidade não é puramente individual: ela é historicamente construída. O cinema participa dessa construção quando transforma convenções sociais em experiências visuais e afetivas e, sobretudo, quando altera essas convenções.

O percurso analisado não aponta para uma história em que os corpos simplesmente se tornam mais livres. A dança, o travestimento, a *ballroom* e a errância pertencem a momentos distintos. O que existe entre eles é uma série de



deslocamentos. Alguma coisa que parecia fixa se movimenta: uma relação, uma aparência, uma fronteira, um espaço, uma expectativa. É nessa alteração que encontro a dimensão política mais interessante dessas imagens.

O cinema *queer* não precisa ensinar uma definição nova de corpo. Pode fazer algo menos confortável e talvez mais duradouro: colocar o espectador diante de corpos que não cabem inteiramente nas definições que ele já possui. Entre o gesto e o olhar existe um espaço de incerteza. É nele que a imagem pode produzir sensibilidade, porque ver também pode significar aprender a não ter uma resposta pronta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo procurou deslocar a discussão sobre representação *queer* da simples presença dos corpos para os modos como eles ocupam e transformam a imagem. O percurso por obras de períodos distintos mostrou que a dissidência pode aparecer em um gesto, em uma troca de vestuário, em uma prática coletiva ou em uma fuga pela estrada. Não há uma única forma de presença, assim como não há uma trajetória linear que conduza da invisibilidade à liberdade.

As obras analisadas também mostram que visibilidade e liberdade não são sinônimas. Nos primeiros filmes, a transgressão é frequentemente temporária e precisa ser reorganizada pela narrativa. Em *Paris Is Burning*, a performance produz pertencimento, mas permanece atravessada por raça, classe e pelas relações de poder que envolvem a própria câmera. Em *Viver Até o Fim*, a errância abre uma liberdade precária, marcada pela AIDS, pela violência e pela ausência de um futuro estável.

O que me parece mais significativo é que o corpo nunca aparece sozinho. Ele traz códigos que permitem reconhecê-lo, mas também pode deslocá-los. A performance evidencia esse processo porque mostra que aquilo que parece natural depende de gestos, roupas, posturas e comportamentos que podem ser repetidos,



modificados e recusados. No cinema, essa operação ganha uma permanência particular: o movimento realizado por um corpo continua circulando como imagem.

É nessa permanência que encontro a relação mais produtiva com a educação da sensibilidade. O cinema não precisa responder como devemos compreender um corpo dissidente. Sua força pode estar em interromper, ainda que por alguns instantes, os modos habituais de olhar. Ver um corpo que dança, performa, deseja ou simplesmente ocupa um espaço inesperado pode ampliar aquilo que reconhecemos como possível.

Pensar o corpo dissidente no cinema é, portanto, pensar também uma disputa pelo direito de produzir imagens de si. Não apenas o direito de aparecer, mas o direito de aparecer sem que a diferença precise ser imediatamente corrigida, explicada ou devolvida à norma. Os corpos analisados não ocupam sempre o mesmo lugar. Eles se deslocam e, ao se deslocarem, deslocam também o olhar de quem os acompanha.

Talvez seja essa a permanência mais importante dessas imagens. Elas não apenas registram corpos que existiram. Elas ampliam, ainda que de maneiras contraditórias, o repertório de corpos, desejos e formas de existência que conseguimos imaginar.

REFERÊNCIAS

AARON, Michele (ed.). *New Queer Cinema: a critical reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

BENSHOFF, Harry M.; GRIFFIN, Sean. *Queer images: a history of gay and lesbian film in America*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2006.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DYER, Richard. *The matter of images: essays on representation*. 2. ed. London: Routledge, 2002.



HOOKS, bell. *The oppositional gaze: black female spectators*. In: HOOKS, bell. Black looks: race and representation. Boston: South End Press, 1992. p. 115-131.

LOPES, Denilson. *Cinema e gênero*. In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do cinema mundial. Campinas: Papirus, 2006. p. 379-394.

MARKENDORF, Marcio. *HIV/Road movie: corpos soropositivos em Viver até o fim, de Gregg Araki*. In: SCANSANI, Andréa C.; DROZDOWSKA-BROERING, Izabela; MARKENDORF, Marcio; IUVA, Patrícia de Oliveira (orgs.). Memórias do corpo: deslocamentos. Campinas: Pontes Editores, 2024. p. 53-72.

MENNEL, Barbara. *Queer cinema: schoolgirls, vampires, and gay cowboy*s. London; New York: Wallflower Press, 2012.

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

RUSSO, Vito. *The celluloid closet: homosexuality in the movies*. Revised edition. New York: Harper & Row, 1987.

SANDIM, Rafael José Alves. *Filmes de Araki: do silêncio ao apocalipse no cinema queer*. 2026. Dissertação (Mestrado em Cinema) — Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2026.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre; CURTOLO, Caio. *Modos de representação do HIV/AIDS no documentário queer nos Estados Unidos (1980/1990)*. Revista GÊMINIS, São Carlos, v. 11, n. 3, p. 4-30, set./dez. 2020.

WAUGH, Thomas. *The fruit machine: twenty years of writings on queer cinema*. Durham: Duke University Press, 2000.

FILMOGRAFIA

A FLORIDA ENCHANTMENT. Direção: Sidney Drew. Estados Unidos: Vitagraph Company of America, 1914. Filme.

EU NÃO QUERO SER UM HOMEM (Ich möchte kein Mann sein). Direção: Ernst Lubitsch. Alemanha: Projektions-AG Union (PAGU), 1918. Filme.

PARIS IS BURNING. Direção: Jennie Livingston. Estados Unidos: Miramax Films, 1990. Documentário.



THE DICKSON EXPERIMENTAL SOUND FILM. Direção: William K. L. Dickson. Estados Unidos: Edison Manufacturing Company, 1894. Filme.

VIVER ATÉ O FIM (The Living End). Direção: Gregg Araki. Estados Unidos: Desperate Pictures, 1992. Filme.