

## ***The Prom:* o Queer também pode ser zazz ou o amor enquanto tecnologia para a revolução**

***Djalma Thürler***<sup>1</sup>

***Marcelo Nogueira***<sup>2</sup>

***Marcus Lobo***<sup>3</sup>

**Universidade Federal da Bahia**

**Resumo:** O artigo examina o filme *The Prom* (2020) para mostrar como o cinema tem funcionado, não apenas como forma de ativismo social, mas também, como produção de políticas de subjetivação. De caráter interdisciplinar, contribui para múltiplos campos acadêmicos incluindo estudos literários e culturais, estudos de mídia e comunicação, estudos de cinema arte contemporânea, teatro e estudos de performance, estudos de gênero e sexualidade.

**Palavras-chave:** *The Prom*; cinema contemporâneo; Teoria Queer.

THÜRLER, Djalma; NOGUEIRA, Marcelo; LOBO, Marcus. *The Prom: o Queer também pode ser zazz ou o amor enquanto tecnologia para a revolução*. *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 9 (21): 227-240, setembro a dezembro de 2022. ISSN: 2358-5587

<sup>1</sup> Especialista em gestão e políticas culturais pela Universidade de Girona (ESP), é diretor artístico e dramaturgo da ATeliê voadOR Teatro (<http://www.atelievoadorteatro.com.br/>). Possui estágio de Pós-Doutoramento em Literatura e Crítica Literária pela PUC São Paulo. É Professor permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e Professor Associado II do IHAC/UFBA.

<sup>2</sup> Ator e doutorando do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e Professor Associado II do IHAC/UFBA.

<sup>3</sup> Diretor formado pela Escola de Teatro da UFBA, investigador da ATeliê voadOR Teatro de Teatro, mestrando do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e Professor Associado II do IHAC/UFBA.

## ***The Prom:*** **Queer can also be zazz or love as technology for revolution**

**Abstract:** The article examines the film *The Prom* (2020) to show how cinema has functioned not only as a form of social activism, but also as a production of subjectivation politics. Interdisciplinary in nature, it contributes to multiple academic fields including literary and cultural studies, media and communication studies, contemporary art film studies, theater and performance studies, gender and sexuality studies.

**Keywords:** The Prom; contemporary cinema; Queer Theory.

## ***The Prom:*** **Queer también puede ser zazz o el amor como tecnología para la revolución**

**Resumen:** El artículo examina la película *The Prom* (2020) para mostrar cómo el cine ha funcionado, no sólo como una forma de activismo social, sino también, como una producción de política de subjetivación. De carácter interdisciplinario, contribuye a múltiples campos académicos, como los estudios literarios y culturales, los estudios sobre medios de comunicación y comunicación, los estudios sobre el cine de arte contemporáneo, los estudios sobre el teatro y la interpretación, y los estudios sobre el género y la sexualidad.

**Palabras clave:** The Prom; cine contemporáneo; teoría queer.

Influenciados pela investigação acadêmica seminal de Teresa de Lauretis (2007) que propõe uma nova abordagem das tecnologias políticas, nesse estudo queremos pensar a partir das tecnologias culturais audiovisuais, a sua influência na construção social do gênero e os estereótipos e imaginários a ele associados. Observando que, se por um lado o sistema de produção, difusão e circulação de imagens – acelerado pelas novas tecnologias –, participa ativamente na mecânica de normalização das identidades de gênero, raça, classe e sexualidade, produzindo e reproduzindo vidas que importam, a heterossexualidade, a binaridade de gênero e a brancura em grande escala e estabelecidas como norma; por outro, há um movimento importante de expressão contra projetos normativos e o discurso dominante que, por óbvio, não se trata apenas de responder aos códigos da cultura heteronormativa, mas pelo contrário, são o local da crítica a estes códigos.

Metodologicamente desenvolvemos a scavenger methodology sugerida por J. Halberstam, sobretudo na escolha de diversas fontes textuais para a análise do filme *The Prom* (2020), bem como utilizar as práticas de leitura queer no intuito de perturbar o que tem sido nomeado como cultura cisheteropatriarcal. Segundo Pilcher (2017), desde o século passado, artistas tem criado uma infinidade de obras que desafiam os modelos tradicionais de gênero e sexualidade. Sérias ou lúdicas, grotescas ou líricas, cheias de implicações ocultas ou dirigidas diretamente ao espectador, estas obras são executadas em uma surpreendente variedade de estilos e técnicas, abrangendo temas como corpo e identidade, amor e desejo, protesto social e político, expresso através dos meios de pintura, escultura, desenho, fotografia e instalação que minaram os preconceitos em torno do sexo e gênero. Por esse amplo recorte, damos a entender que a teoria queer não se limita apenas às sexualidades ou direitos sexuais. Ela também questiona as relações de poder social, econômico e político que assumem hierarquias supostamente naturais e morais.

Também motivados pelo ensaio “Queer and Now” (2006) de Sedgwick, esperamos operar uma estrutura analítica queer, que pode contribuir com novos marcos teóricos significativos para a análise fílmica da sexualidade, um recurso primordial para a “sobrevivência” (SEDWICK, 2006: 3-4) queer, necessidade crucial para aqueles de nós que não se alinham, aqueles de nós cujas identidades não sinalizam de maneira convencional e inteligível, como argumentou Butler, que o gênero não é um elemento natural nem estável da identidade biológica ou social, mas é constantemente trazido à existência através de uma série de atividades performativas: gestos e ações cotidianas que têm o potencial de reconstituir noções e práticas de masculinidade e feminilidade e assim resistir à normatividade.

Assim, as estratégias de analítica queer aqui empregadas, seguindo as pistas de Caudwell (2006: 2), apesar de abandonar as políticas de identidade, com elas se relaciona para atingir muitas de suas metas, que

frequentemente incluem: expor o caráter contruído da sexualidade; expor a ilusão/ficção da identidade sexual; evitar identidades normativas e essencializadas; resistir à regimes de ‘normalidade’; violar relações compulsórias de sexo/gênero; dismantlar relações de gênero binárias; e minar discursos heteronormativos hegemônicos.

Desse modo, ao desafiar narrativas hegemônicas de subjetivação, se esmeram em perturbar os entendimentos tradicionais sobre gênero e sexualidade e convidam leitores a pensar e experimentar lógicas que contradizem, tempos que mudam, gêneros que se misturam, futuros que são mais complexos do que o momento presente parece permitir.

*The Prom* é o último musical de sucesso da Broadway a obter uma adaptação cinematográfica. Dirigido por Ryan Murphy e adaptado por dois dos escritores da produção original, Chad Beguelin e Bob Martin, o filme foi lançado nos cinemas no dia 4 de dezembro de 2020 e depois atingiu Netflix no dia 11 do mesmo mês.

O musical, que estreou em Atlanta em 2016, e depois na Broadway, em outubro de 2018, no Longacre Theatre, em Nova York, e permaneceu em cartaz até agosto de 2019, é construído em torno de uma premissa inteligente e profundamente cínica: quatro estrelas da Broadway, obcecadas por si mesmas, confrontadas com a perda dos holofotes por causa de uma devastadora crítica ao seu último espetáculo (um musical baseado na vida de Eleanor Roosevelt), numa tentativa de reimpulsionar suas próprias carreiras – e, depois de saberem que um baile de formatura fora cancelado porque uma estudante lésbica fora proibida de levar a sua namorada como acompanhante – elaboram um esquema e, numa cruzada, decidem ir à para a pequena cidade de Edgewater, na conservadora Indiana, onde acontecera o ato de lesbofobia, sem serem solicitadas, lutar pelos seus direitos, derrotar o fanatismo dessa pequena cidade, e aproveitando que a imprensa estaria envolvida no escândalo, numa manobra publicitária, dar visibilidade ao caso e em si próprios, em seus egos machucados e recuperar suas carreiras no palco: “We’re gonna help that little lesbian whether she likes it or not!” (HASSENGER, 2020: sp).

Faz-se notar que a provinciana Indiana, enquanto locus de homofobia, já tinha sido cenário para *In & Out*, em 1997, comédia estrelada por Kevin Kline, como o professor de inglês Howard Brackett, de cerca de 40 anos de idade, noivo da sofredora Emily, interpretada por Joan Cusack que, na véspera de seu casamento, é retirado do armário acidentalmente pelo discurso de agradecimento ao Oscar de um dos seus, agora, famosos ex-alunos, Cameron Drake (Matt Dillon). Parece que em duas décadas, Indiana não se tornou mais esclarecida, pelo menos é como é evidenciada em *The Prom*.

A ideia da ação principal se passar em Indiana tem a ver com um projeto muito pessoal do realizador, Ryan Murphy, pois “the idea of not being able to go to the prom with the person of your choice is something I experienced in high school so I just had a personal relationship to it” (DILELLA e WEINTRAUB, 2020: sp). Não à toa, Ryan Murphy – por ser abertamente guei – sempre tem dado espaço para a diversidade sexual e de gênero em suas histórias e tem se tornado conhecido por sempre incluir uma “mensagem positiva de aceitação e tolerância, além de procurar narrativas com representatividade, principalmente para a causa LGBTQ+” (HONORATO, 2020: sp), como são os casos recentes de *Diários de Andy Warhol* (2022), *Halston* (2021), *Hollywood* (2020) e *The boys in the band* (2020). Hoje especula-se que sua próxima produção seja mais uma adaptação dos palcos, *The Legend of Georgia McBride*, uma comédia de Matthew Lopez que ficou em cartaz em 2015 no circuito Off Broadway, no Teatro Lucille Lortel. A peça mostra a saga de um imitador de Elvis Presley que, desempregado, casado e prestes a ter seu primeiro filho, tem a oportunidade de se transformar na drag queen Georgia McBride e acaba sendo um sucesso.

<sup>4</sup> “A ideia de não poder ir ao baile de formatura com a pessoa da sua escolha é algo que experimentei no ensino médio, então eu tinha uma relação pessoal com ela” (tradução nossa).

A adaptação de *The Prom* para o cinema tem um elenco estelar composto, entre outros, por Meryl Streep, James Corden, Nicole Kidman, Kerry Washington e Andrew Rannells.

**Figura 1** - Em sentido horário, James Corden, Nicole Kidman, Andrew Rannells e Meryl Streep.



Em termos de produção, é importante ressaltar um comentário do Los Angeles Times, de 12 de dezembro de 2020, o de que *The Prom* seria uma ode ao teatro musical, mas que Hollywood excluiria frequentemente os atores de teatro (LEE, 2020: sp).

De fato, nenhum ator ou atriz do elenco original de *The Prom*, da Broadway, conseguiu entrar no filme, nem mesmo os renomados Tony Brooks Ashmanskas, Caitlin Kinnunen ou Beth Leavel, o que nos leva a reconhecer que para o realizador, Ryan Murphy, não era uma prioridade considerar o elenco do espetáculo teatral e optou, no filme, pelo poder das estrelas: “Essa foi uma decisão que tomei muito cedo. Para mim, como realizador, escritor e produtor, queria fazer a minha própria coisa e explorar a minha própria visão do filme” (LEE, 2020: sp). Caitlin Kinnunen, que interpretou a protagonista adolescente Emma no palco, é a única artista que fez a audição para o papel que lhe deu origem, que acabou por ir para a novata Jo Ellen Pellman através de uma chamada de *casting* a nível nacional.

Murphy, também produtor de teatro, alertou imediatamente Meryl Streep, James Corden, Nicole Kidman e Kerry Washington e conseguiu que o projeto fosse aceito pela Netflix na primeira semana de fevereiro, enquanto a versão ao vivo ainda estava a decorrer na Broadway<sup>5</sup>.

Segundo matéria de Courtney Howard (2020), Meryl Streep ainda não tinha visto a montagem no teatro quando recebeu o telefonema de Murphy para que interpretasse Dee Dee Allen, uma diva envelhecida do circuito da Broadway, mas,

THÜRLER, Djálma; NOGUEIRA, Marcelo; LOBO, Marcus.  
*The Prom: o Queer também pode ser zazz ou...*

<sup>5</sup> A produção ficou em cartaz de outubro de 2018 a agosto de 2019.



judging by the audience's reaction to show, when she finally was able to catch it, she was surprised to learn it was set to close. At the film's recent virtual press conference, she said, I couldn't believe it! It was absolutely packed. I've honestly never heard a reaction like that in a theater. People were standing on their seats, screaming and crying and laughing<sup>6</sup>. (HOWARD, 2020: sp)

Ainda segundo a matéria de Howard, o elenco ocupou um grande espaço nas dependências da Paramount Pictures e, por seis semanas – o que pareceu, segundo depoimento de Nicole Kidman nessa mesma entrevista, tempo incomum para as produções cinematográficas, acima dos padrões vigentes – ensaiaram o máximo que puderam os números musicais, Segundo Murphy, “I think when you're making a musical, it's where the cast becomes like a Broadway troupe. Everybody cheered each other on. There were injuries and ice and it became a very great bonding experience. Everybody was free to try things<sup>7</sup>” (HOWARD, 2020: sp).

Quantos musicais lésbicos você conhece? A pergunta não precisa de respostas, porque “não adianta contabilizar as “aparições” da lésbica no cinema, em um exercício perverso que só pode levar a uma conclusão: ela falta, elas faltam, pois são múltiplas as existências lésbicas” (BRANDÃO e SOUSA, 2020: 104), o que encontra eco nas palavras de Adrienne Rich (1980: 199), afinal,

whatever is unnamed, undepicted in images, whatever is omitted from biography, censored in collections of letters, whatever is misnamed as something else, made difficult-to-come-by, whatever is buried in the memory by the collapse of meaning under an inadequate or lying language—this will become, not merely unspoken, but unspeakable<sup>8</sup>.

As palavras eloquentes de Rich capturam as experiências de anonimato e censura da comunidade LGBT+ nos EUA durante a maior parte da história moderna,<sup>9</sup> só se modificando a partir da revolução sexual do final dos anos 60 e 70, do século XX, no turbilhão pós-Stonewall que incluiu o crescimento de bairros gueis em grandes cidades como Nova York, Chicago, Boston e São Francisco, e a explosão da vida noturna queer nessas cidades; a formação de organizações nacionais dedicadas à libertação queer; a abertura de diretórios de estudantes gueis em faculdades e universidades progressistas, a fundação de arquivos e memórias dedicados à cultura e à preservação da história queer.

Neste período – de ascensão do movimento pelos direitos dos LGBT+ – muitos gueis nos grandes centros metropolitanos estavam encontrando uma espécie de liberdade sexual e abertura que nunca haviam conhecido antes. Depois de décadas dentro do armário, tendo que se esconder, de não poder se encontrar, nem mesmo reconhecer a quem se poderia pedir um encontro, os gueis celebraram esta nova liberdade com um excesso sexual que não é assim tão surpreendente. No Brasil também eram grandes as transformações comportamentais. Heloísa

<sup>6</sup> “A julgar pela reação do público ao espetáculo, quando finalmente foi capaz de assisti-lo, ela ficou surpreendida ao saber que estava pronta para fechar. Na recente entrevista à imprensa virtual sobre o filme, ela disse: Eu não podia acreditar! Estava absolutamente lotado. Eu honestamente nunca ouvi uma reação como essa em um teatro. As pessoas estavam em pé em seus assentos, a gritar e a chorar e a rir”. (Tradução nossa).

<sup>7</sup> “Penso que quando se está a fazer um musical, é onde o elenco se torna como uma trupe da Broadway. Todos aplaudiram uns aos outros. Houve lesões e gelo e tornou-se uma experiência de ligação muito grande. Todo mundo era livre de experimentar coisas” (tradução nossa).

<sup>8</sup> “O que quer que seja inominado, imperceptível em imagens, o que quer que seja omitido na biografia, censurado em coleções de cartas, o que quer que seja mal nomeado como outra coisa, dificultado por, ou que quer que esteja enterrado na memória pelo colapso do significado sob uma linguagem inadequada ou mentirosa - isto tornar-se-á, não apenas não dito, mas indescritível” (tradução nossa).

<sup>9</sup> Nessa época, em que os bares gueis eram regularmente invadidos pela polícia (THÜRLER e WOYDA, 2020), e os gueis americanos praticamente não tinham direitos civis na maioria dos estados, personagens gueis apareciam em filmes como *Cruising*, *The Day of the Jackal*, *The Eiger Sanction*, *The Fan* ou *The Road Warrior*, geralmente como assassinados, ou cometiam suicídio porque não conseguiam viver consigo mesmos.

Buarque de Hollanda afirma que eram momentos muito intensos, seu divórcio, por exemplo, se dera, não por causa do feminismo, mas pela “turbulência dos anos 1960/70” (HOLLANDA, 2019: 101). O final dos anos 70 e início dos anos 80 parece ter sido o início de um novo tipo de luta para LGBTQ+ americanos: o assassinato de Harvey Milk,<sup>10</sup> a eleição do conservador social Ronald Reagan para a presidência, e os primeiros sinais da AIDS<sup>11</sup> entre gays e bissexuais em Nova York e São Francisco.

Apesar dos contextos sociopolíticos e culturais às vezes radicalmente diferentes, as formas de produção cultural de experiências lésbicas, sua intimidade, identidade e pertencimento, se estendem através dos contextos culturais e sociais que as moldam, criando a ideia de uma cultura lésbica transnacional (BAUER e MAHN, 2014), que seria, na opinião das autoras, uma sugestão de que as experiências vividas de desejo lésbico criariam uma afinidade particular entre as mulheres que se estenderiam através dos diferentes contextos culturais, políticos e sociais. Sara Ahmed argumenta que a experiência compartilhada do desejo por outras mulheres abre novas formas de representação, o que ela chama de “paisagem lésbica”, “um terreno que é moldado pelos caminhos que seguimos ao nos desviarmos da linha reta da heterossexualidade” (AHMED, 2004: 20). Entendemos que a ênfase aqui reside nas construções socioculturais e contingenciais de gênero e sexualidade e no reconhecimento de que o teatro e a arte, de maneira geral, teriam um importante papel de que um senso de identidade individual e coletiva é sempre formado a partir de políticas de subjetivação e de identificação, tais como gênero, sexualidade, raça e classe.

Nesse sentido, as paisagens lésbicas em musicais são reconhecidamente espécie de *bodylands*,

uma *bodyland* é um corpo a corpo de mulheres e o desejo pulsante de uma pela outra, o gesto de olhar e ser olhada de volta, mas também de tocar e ser tocada, a atividade do desejo sexual reconhecida no roçar da pele na pele, a vida proibida que incomoda, os desvios da normalidade rasurando os corpos que aparecem no filme, no corpo do filme, e no corpo da espectadora. A *bodyland* é o direito ao espaço fílmico como narrativa *queer* e, por isso mesmo, política. O direito não só de (se) ver e ser vista, mas de ser assistida, em pelo menos dois sentidos do termo: 1) o de ser reconhecida na imagem; mas também 2) o de poder residir na imagem, fazer dela uma morada, uma casa, um ambiente em que ela mesma se reconheça pela pertença. (BRANDÃO e SOUSA, 2020: 110)

Talvez, por isso, *Fun Home*<sup>12</sup> (2013), que fez grande sucesso quando ganhou o prêmio de melhor musical, além de outros quatro prêmios, no Tony Awards, tenha sido tão importante à época. Tesori e Kron, responsáveis pela adaptação

<sup>10</sup> Em 1978, o vereador franciscano Harvey Milk foi assassinado pelo colega vereador Dan White. Mas embora White tenha atirado em Milk e no prefeito Moscone à queima-roupa, embora ele tenha confessado os assassinatos, ele foi condenado pela menor acusação de homicídio culposo e seria elegível para a liberdade condicional em cinco anos.

<sup>11</sup> Aliás, um dos mais importantes eventos históricos que contribuiu para o desenvolvimento da Teoria do Queer foi a epidemia de AIDS, que dizimou as comunidades queer nos Estados Unidos durante os anos 80. A recusa do governo Reagan em reconhecer a crise de saúde estimulou a formação de grupos ativistas como o ACT UP e o Queer Nation. Essas organizações chamaram a atenção da mídia para a doença e para as práticas homofóbicas que retardaram o progresso em direção ao tratamento e à cura. Uma característica chave da teatralidade política do ativismo contra a AIDS foi uma postura pouco desculpável e assertiva em relação às sexualidades queer, como exemplificado no agora famoso mantra, “we’re here; we’re queer; get used to it”. Essa atitude desafiadora se tornou a sensibilidade definidora da teoria queer, da política queer e da estética queer à época.

<sup>12</sup> *Fun Home* é a adaptação do musical feita pela escritora Lisa Kron e pela compositora Jeanine Tesori baseada no romance gráfico *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006), de Alison Bechdel. O espetáculo estreou pela primeira vez no The Public Theater em Nova York, no outono de 2013. Depois de uma série de grande sucesso que se estendeu várias vezes até janeiro de 2014, o musical foi transferido para a Broadway e estreou em outubro de 2015. Ambas as obras, o romance gráfico e o musical, apresentaram uma Bechdel adulta refletindo sobre a vida conturbada de seu pai, um homossexual no “armário” e sua possível morte por suicídio.

musical, tornaram *Fun Home* particularmente notável pela forma com que dimensionaram a representação da lésbica *butch*<sup>13</sup> para contar a história de Alison e, como a história humanizou essa figura, essa identidade, frequentemente estereotipada, ao trazê-la para o centro da narrativa.

The portrayal of 'butchness' in the show, from the very beginning, was something that I was very concerned about how we would succeed at doing it. It's an elusive thing. It's not about maleness. It's something else. If you understand that dynamic, it's very clear to you what it is. If it's not something you've encountered, in my experience, it's something that's actually hard to make clear what it is<sup>14</sup>. (NORTON, sd: sp)

Como diz a escritora Lisa Kron, em entrevista a Connor Norton no excerto acima, havia muita dificuldade em entender o que significava ser uma *butch*, devido à sua presença multifacetada na sociedade. Se dentro da cultura *mains-tream*, a lésbica *butch* é definida como uma mulher que apresenta características masculinas, “faz o tipo mais durona, toma a iniciativa em boa parte das situações e apresenta uma fachada de autossuficiência [enquanto a] Femme, [seria a] lésbica mais identificada com vestidos e maquiagem, aparente fragilidade, sedução indireta e comportamento de quem gosta de ser ajudada e elogiada (BRIGHT, 1998), há debates contínuos que discutem o *butch* enquanto uma categoria de não-conformidade de gênero, uma performance que joga com essas expectativas e as vira de cabeça para baixo. Talvez esse tenha sido o *plot* de humanização dado pelas autoras na adaptação musical, quando Alison, já adulta, olha para trás através de suas memórias e percebe como tempo social impactou as decisões do seu pai, Bruce, guei reprimido, que não conseguiu se separar de sua mãe e sair, enfim, do armário.

Outra produção lésbica também indicada ao prêmio Tony foi *Indecent*<sup>15</sup> (2015), de Paula Vogel, cocriada e dirigida por Rebecca Taichman. Nesta versão, apresentada pela primeira vez no teatro do Yale Repertory Theater, em 2015 e que se tornara um marco do drama moderno, Vogel e Taichman não contam apenas a história de amor entre Rivkele, uma adolescente, e Manke, uma prostituta, que Sholem Asch escreveu originalmente, mas, acrescentam o fatídico caso do processo que a encenação de *The God of Vengeance* sofreu em 1922 por ser provocadora e imoral demais, em que o produtor, Harry Weinberger, e elenco foram indiciados e condenados. Essa licença poética, que soma uma camada de realidade à ficção, metalinguisticamente – é a história sobre uma peça teatral – é, também, uma história de amor ao próprio teatro:

*Indecent* is based on fact, Vogel says, "but we took a lot of license. We created the character of this lovely stage manager, this young man who walks into a living room and has never heard a play before and becomes fixated with a love for theatre that remains through his life. Which I think is the story for all of us who do theatre. There's a moment when we walk into the room and we never want to leave that room again.<sup>16</sup> (BRANTLEY, 2017: sp)

<sup>13</sup> A dinâmica “butch/femme” se relaciona com a atribuição de papéis heteronormativos nas relações lésbicas.

<sup>14</sup> “O retrato de ‘butchness’ na peça, desde o início, era algo que me preocupava muito, sobre como teríamos sucesso em fazê-lo. É uma coisa esquisita, fugidia. Não é sobre masculinidade. É outra coisa, algo mais. Se você compreende essa dinâmica, é muito claro para você o que ela é. Se não é algo que tenha encontrado, na minha experiência, é algo que é realmente difícil deixar claro o que é”. (Tradução nossa).

<sup>15</sup> A obra é baseada em “The God of Vengeance” (1907), de Sholem Asch, e estreou, originalmente, no mesmo ano. Em 1922 recebe nova encenação no Teatro Apollo, na Broadway. Em 1923, a peça foi considerada tão escandalosa que em março de 1923, sob a lei penal de Nova York, elenco e produtores foram considerados culpados de apresentar drama “imoral” no palco da Broadway.

<sup>16</sup> *Indecent* é baseado em fatos, diz Vogel, “mas tivemos muita licença. Criamos a personagem deste adorável encenador, este jovem que entra numa sala de estar e nunca tinha ouvido uma peça de teatro antes e se fixa com um amor pelo teatro que permanece ao longo da sua vida. Que penso ser a história para todos nós que fazemos teatro. Há um momento em que entramos na sala e nunca mais queremos sair dessa sala”. (Tradução nossa)



*Indecent* impressionou por alguns aspectos, por sua compreensão das questões de classe, patriarcado e gênero, a compaixão pelas prostitutas, mas sobretudo, pela sensibilidade para suas personagens lésbicas, à época, ainda apresentadas como piadas, ou pior, totalmente invisibilizadas da narrativa da cultura *pop*.

Talvez, por isso, Ariana DeBos, intérprete em *The Prom* da personagem Alissa, tenha falado sobre a responsabilidade que sentiu ao contar a história de uma jovem lésbica negra:

It's not often that we get to see stories about young, beautiful brown girls who identify as queer (...) I can't remember the last time I saw it done on a big screen. And therefore, I wanted to make sure that I did it right and that I bought everything that I could to it<sup>17</sup>. (DAVIES, 2020: sp).

A rendição de *The Prom* emociona duplamente pela sua atualidade. Primeiro que o filme chega à Netflix em dezembro de 2020, época em que a nossa realidade pandêmica promovida pela Covid-19 se tornava, a cada dia, mais aterradora e desoladora. De março a dezembro de 2020, já se somavam dez meses desde a última vez que estivemos no lugar de Tom Hawkins, personagem interpretado por Keegan-Michael Key, o diretor da escola que poupa todo o seu dinheiro para uma viagem anual a Nova Iorque para ver o maior número de espetáculos musicais que pudesse. Lá, sentado em meio a estranhos para uma experiência teatral, partilhada, olhando para um palco com espanto e admiração, de pé numa casa cheia para aplaudir as estrelas e revelando o poder real da performance, a magia do teatro ao vivo. Este breve e belo número registrado no filme sublinha sem hesitações a história *queer* de *The Prom*, que encapsula experiências reais e muito vividas ainda nos dias de hoje: isolamento de adolescentes LGBT+, *bullying*, preconceito e discriminação como sendo, também, uma carta de amor à Broadway, uma ode ao teatro musical, frases utilizadas por numerosos críticos em suas análises ao filme.

Depois, emociona pela história em si, que merece ser contada, e não poderia ser mais atual, já que estamos vivendo, infelizmente, em tempos de intolerância extrema e nostalgia pelas paixões tristes, aquelas que diminuem a potência e enfraquecem a capacidade de existir de qualquer corpo não normativo (PALBERT, 2017), ou seja, enquanto o olhar sobre as possibilidades infinitas de uma família moderna continuar evoluindo, filmes como *The Prom* serão sempre relevantes. Na contramão dessa evolução é que uma diretora conservadora, Sra. Greene, defendida com intensidade por Courtenay Collins – e, também mãe de Alyssa Greene, a namorada de Emma, aluna que se formará – se acha no direito de impedir o baile, simplesmente por conta da orientação sexual lésbica do casal.

Mesmo que a lesbofobia e os julgamentos morais contra Emma e Alyssa tenham se tornado um *subplot* e a segunda parte do filme exista apenas para dar a cada um dos quatro atores veteranos seu próprio *showtopper*, *The Prom* exala o que Brandão e Sousa (2020) denominam de *prazer queer* “um prazer que escapa pelas brechas da normatividade, pelos intervalos das imagens, nas entrelinhas das narrativas heterocentradas, recusando a domesticação e a paralisia dos desejos e dos corpos não normativos” (*idem*: 107).

Eu esperei 11 anos por esse momento, eu esperei por uma comédia romância lésbica desde o dia que me assumi, eu chorei (mais de 1x) eu ri, eu sou tão grata por alguém

<sup>17</sup> “Não é frequente vermos histórias sobre jovens, belas meninas negras que se identificam como lésbicas (...) Não me lembro da última vez que vi isto feito em uma tela de cinema. E por isso quis ter a certeza de que o fiz bem e que investi tudo o que pude para ela” (tradução nossa).

ter investido dinheiro em algo como uma comédia romântica para adolescentes lésbicas... Por favor assistam, se você é da comunidade assista para dar engajamento e incentivar que filmes assim sejam feitos (talvez não musicais para atingir o público que não curte musical), se você é mãe de um guei ou lésbica, assista para entender de forma leve a dor, e o que seu filho ou filha quer, se você gosta de ver pessoas felizes, assista.... pelo amor do que vocês acreditam, simplesmente assistam para que esse não seja o último, pois tem um peso gigante para nós da comunidade algo assim. Filmes de ativismo temos centenas, dramas então nem se fala, mas isso... esse filme... é mágico... é um filme estilo sessão da tarde, e isso é tudo o que eu e muitas garotas por aí sempre sonhou... é nós ali na tela, o nosso amor não sendo menosprezado ou uma de nós morrendo, é amor. (ENDRES, 2020: sp)

A declaração entusiasmada de Tamara Endres parece concordar com a ideia de que *The Prom* atira para muitos lados, mas acerta todos os alvos e se, a versão da Broadway não foi um sucesso, certamente desenvolveu um culto de fãs dedicados, muitos deles *queer*, que encontraram esperança, alegria e segurança na sua história. *The Prom* é capaz de despertar as paixões alegres que aumentam a potência e promovem ganho existencial aos corpos que não importam para a sociedade heteropatriarcal. Sim, o *queer* pode ser alegre.

On Netflix, newcomer Jo Ellen Pellman, for all her sparkling vocal resonance, falls flat at the hands of what appears to be a very singular direction: Keep smiling. It's bizarre to watch Emma sing her first number, "Just Breathe," and grin through the whole thing. Even while doing backstroke laps in the school pool. It's a funny song with dry lyrics about popping Xanax and moving to San Francisco to be among the gays, but all that gets lost behind the never-ending smiling. It makes it hard to invest in Emma's very real pain, to believe she's terribly upset at all about not being able to take her girlfriend to the prom. Being the only out gay kid at a conservative high school would likely be painful. Stressful. Rage-inducing. Wearying. It would make you want to scream and cry and vomit at the same time. I was deep in the closet at my own conservative high school and even that experience, despite its relative safety, didn't elicit ear-to-ear happiness on the regular.<sup>18</sup> (KIRCHER, 2020: sp)

*The Prom* mostra que as existências queers não são definidas apenas pela tragédia; há alegria e risos também e, por essa razão, não concordamos com a ideia de que "the impulse to give everyone a happy ending undermines the very community this film is supposed to serve"<sup>19</sup> (KIRCHER, 2020: sp), por isso a apoteose do número final é tão fundamental, que Emma e Alyssa estivessem cercadas de amor e aceitação, especialmente de si mesmas, afinal, "there's an Emma in every queer woman"<sup>20</sup> (WHALEN, 2019: sp). Nesse diapasão, *The Prom*, ao mesmo tempo em que agrada e diverte, também educa a partir do amor enquanto tecnologia para a revolução.

A adaptação de *The Prom* ao cinema não é nova na histórica relação entre Hollywood e a Broadway, num ciclo que já adaptou peças com repercussões muito desiguais, como *Les Misérables* e *Cats*. No Brasil, é menos comum a adaptação de sucessos teatrais para o cinema, que parece ser um fenômeno recente. Podemos lembrar de casos como *A Partilha* (2001), *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), *A Dona da História* (2004), *Trair e Coçar é só Começar* (2006), *Os Homens São*

<sup>18</sup> "Na Netflix, a estreante Jo Ellen Pellman, por toda a sua brilhante qualidade vocal, cai às mãos do que parece ser uma direção muito singular: Continua a sorrir sempre. É bizarro ver Emma cantar o seu primeiro número, "Just Breathe", e sorrir apesar de tudo aquilo que diz. Mesmo enquanto dá voltas de costas na piscina da escola. É uma canção engraçada com letra seca sobre estourar Xanax e se mudar para São Francisco para estar entre os gueis, mas tudo se perde por detrás do sorriso interminável. Torna difícil investir na verdadeira dor de Emma, acreditar que ela está muito chateada por não poder levar a namorada ao baile de formatura. Ser a única jovem lésbica de uma escola secundária conservadora seria provavelmente doloroso. Estressante. Induziria à raiva. Cansativo. Iria fazer com que quisesse gritar e chorar e vomitar ao mesmo tempo. Se eu estivesse no fundo do armário da minha própria escola conservadora e, mesmo essa experiência, apesar da sua relativa segurança, não acharia normal revelar felicidade de orelha a orelha". (Tradução nossa).

<sup>19</sup> "o impulso para dar a todos um final feliz mina a própria comunidade a que este filme supostamente pode servir". (Tradução nossa).

<sup>20</sup> "Há uma Emma em cada mulher sapatão". (Tradução nossa).

de Marte... E é pra lá que eu vou! (2014), *Confissões de Adolescente* (2014), *Minha Mãe é uma Peça* (2013, 2016, 2019), entre outras produções.

Nas críticas americanas a *The Prom*, há uma ideia recorrente de que a escalção de James Corden, ator heterossexual, para viver a personagem Barry Glickman<sup>21</sup>, que é um ator guei, seria inoportuna e caricata. Para a crítica, Corden “ostensibly knows nothing of what it’s like to be a queer person<sup>22</sup>” (KIRCHER, 2020: sp). Mas Barry Glickman é um personagem ridículo, camp, exagerado e, sim, estereotipado; mas também, cheio de sinceridade: “It’s really challenged me to just embrace being as honest as possible. I’m usually out to be just a funny guy, which is fine; I love making people laugh. But there are layers to this character. It’s really refreshing, honestly<sup>23</sup>” (HOFLER, 2018: sp), disse Ashmanskas em uma entrevista de 2018 para a *Backstage Magazine*.

Que Brooks Ashmanskas, que é abertamente homossexual, tenha dado maiores nuances sobre a densidade da personagem, que tenha tido maiores cuidados na composição dos traços psicológicos que o compõem e, que por isso, tenha desempenhado melhor o papel nos palcos, tudo isso é justificável, como destaca a crítica de Robert Hofler, em *The Prom Broadway Review: Indiana’s Back on the LGBT Chopping Block* (2018). Hofler, inclusive, declara que, na maior parte das vezes, Corden ofereceu uma versão mais tonificada do papel na adaptação do musical da Broadway pela Netflix, contrariando a ideia de que sua versão não seria nada além de exagero barato, enquanto “Brooks Ashmanskas somehow manages to be even gay on stage than ever before<sup>24</sup>” (HOFLER, 2018: sp).

Mas afirmar que o trabalho de Corden é inferior porque “he ostensibly knows nothing of what it’s like to be a queer person — the anxiety of recognizing that living authentically could destroy relationships you’ve known your whole life and vanish your support network”<sup>25</sup> (KIRCHER, 2020: sp) ou que Ashmanskas é melhor porque seria ele um homem guei defendendo um personagem guei é desconhecer princípios elementares da arte teatral, do ofício mesmo do ator. E, também, por essa razão, parece inapropriada e equivocada a tentativa, por parte da crítica, da criação de algo que poderia ser chamado de gueiface, a insistência de que atores e atrizes heterossexuais não teriam tido, ao longo da história do cinema e do teatro, desempenhos magistrais em papéis não-heterossexuais, o que garantiria, antemão, o investimento em novas personagens. Anna Menta, em *James Corden Is Fine in The Prom, But He’s No Brooks Ashmanskas* chega ao absurdo de afirmar que

The half-hearted lisp that Corden does in *The Prom* is, admittedly, baffling. The real Corden does not have a lisp, and neither did Ashmanskas’s version of Barry on Broadway, so why do it? But mostly, it’s merely an attempt to stay faithful to the character. But he never had a hope of recreating the honesty that Ashmanskas brought—the kind of honesty that makes a stereotypical character like Barry Glickman feel OK. When Corden sings about going to the prom or breaks down crying in his mother’s arms, it’s fine, because Corden is a capable actor. He hits his notes, because Corden is a good

<sup>21</sup> Na Broadway, o papel de Barry Glickman foi desempenhado por Brooks Ashmanskas que recebeu a indicação ao Tony de melhor ator em musical, em 2019, pela sua atuação no espetáculo, tendo perdido para Santino Fontana, na comédia musical “*Tootsie*”, baseada no filme de mesmo nome de 1982.

<sup>22</sup> “aparentemente nada sabe o que é ser uma bicha” (Tradução nossa).

<sup>23</sup> “desafiou-me a ser o mais honesto quanto possível. Normalmente, quero ser apenas um tipo engraçado, o que é ótimo; adoro fazer as pessoas rirem. Mas há camadas para este personagem. É realmente refrescante, honestamente” (Tradução nossa).

<sup>24</sup> “Brooks Ashmanskas consegue, de alguma forma, ser ainda mais guei no palco do que nunca” (Tradução nossa).

<sup>25</sup> “ele ostensivamente nada sabe do que é ser um guei - a ansiedade de reconhecer que viver autenticamente pode destruir as relações que conheceu durante toda a sua vida e desaparecer da sua rede de apoio

singer. But you don't feel it, the way you did with Ashmanskas. Corden is a pale imitation at best, and this whole thing could have been avoided if Ashmanskas had been allowed to play the role he was born to play on screen<sup>26</sup>. (MENTA, 2020: sp)

Figura 2 - Foto: Bruce Glikas/WireImage.



*The Prom*, no intuito de ser pequeno e grande, se torna, definitivamente, um marco para as *queer girls*, para a comunidade lésbica de maneira geral, ao desafiar a nova onda de lbtfofobia e, afirmando, corajosamente que as sapatonas não voltarão a se esconder, basta pesquisar no Twitter e tabular as respostas e sensações das espectadoras sobre o filme. Nesse sentido, segue os passos de *Fun Home* e *Indecent* para mostrar que as mulheres bi/pan/*queer*/lésbicas tem histórias que valem a pena contar e, mesmo que o relacionamento amoroso de Emma e Alyssa não atinja o *status* de casal musical icônico como, por exemplo, Sandy e Danny em *Grease*, ou mesmo Gabrielle e Troy em *High School Music*, não temos dúvidas de que elas irão inspirar uma nova geração de jovens LGBT +.

A batalha, sabemos, está longe de terminar. Com um Presidente brasileiro flagrantemente anti-LGBT+, que se orgulha de sua lgbtfobia e endossa a violência como forma de conversão; com uma Ministra dos Direitos Humanos que investiu nenhum centavo dos R\$ 4,5 milhões orçados para a Diretoria de Políticas de Promoção e Defesa dos Direitos LGBT em 2020 (AMADO, 2021), muito se tem a percorrer no campo das micropolíticas, que é o caso da Arte e, nesse caminho, um

<sup>26</sup> “O cecear sem convicção que Corden faz em “The Prom” é, sem dúvidas, desconcertante. O verdadeiro Corden não tem língua presa, e nem a versão de Ashmanskas do Barry, na Broadway, então porque o faz? Mas, sobretudo, é apenas uma tentativa de permanecer fiel à personagem. Mas ele nunca teve a esperança de recriar a honestidade que Ashmanskas transmitiu - o tipo de honestidade que faz uma personagem estereotipada como Barry Glickman sentir-se bem. Quando Corden canta sobre ir ao baile de formatura ou cai chorando nos braços da sua mãe, está tudo bem, porque Corden é um ator capaz. Ele alcança as suas notas, porque Corden é um bom cantor. Mas não o sente, da forma como o fez com Ashmanskas. Corden é uma imitação pálida na melhor das hipóteses, e tudo isto poderia ter sido evitado se Ashmanskas tivesse sido autorizado a interpretar o papel que nasceu para interpretar no cinema. (Tradução nossa).



musical sobre lesbofobia não parece mais um documento de época engraçado sobre os anos 80, ao contrário, o filme é um lembrete gritante para o público em geral: as pessoas não-heterossexuais ainda estão sendo condenadas ao ostracismo de suas famílias, injuriadas, rejeitadas e mortas pela sociedade. Talvez por isso, seja importante o final arrebatadoramente alegre. Emma precisava de um final feliz e inspirador por ela e por todos nós: aquelas pessoas, todas as pessoas, estão dispostas a aprender.

Ao final do baile de formatura, depois de cumprir sua clássica jornada da heroína – de pária a celebrante –, Emma já era dona de seu poder e de sua voz, isso porque a corista Angie Dickinson, espécie de artista-mentora interpretada por Nicole Kidman, a encoraja a sair com uma atitude potente e festiva, alegre e *queer*, também conhecida como “zazz”, que significa viver a vida segundo seus próprios termos, ao mesmo tempo em que faz pose.

Desse modo, conforme garantimos no título deste ensaio, o *queer* performado por Emma é zazz e, em sua essência, reverbera exuberância, alegria e vitalidade. É essa a dupla potência de *The Prom*, a primeira, em ressignificar através da leveza e da alegria o quanto o *queer*, através das dissidências sexuais pode subverter a normatividade cisheteropatriarcal, perturbando e politizando as normas de identidade e as relações presumidamente naturais entre sexo, gênero, corpo, sexualidade e desejo; a segunda, enquanto política de subjetivação, produzir imagens cinematográficas que ajudam a moldar nossa compreensão de quem e como desejamos, e com quem e como nos identificamos; elas potencialmente abrem espaços a partir dos quais podemos desenvolver subjetividades eróticas, sensuais, múltiplas e desejosas à medida que negociam a inteligibilidade da matriz sexo/gênero/desejo.

E, enfim, para o ponto final, concordamos com Murphy quando revelou o porquê de *The Prom* ter sido tão importante para ele, porque saíra da sessão no Longacre Theatre tão arrebatado. A resposta é que quando ele era jovem, gostaria de ter visto um filme como este porque se sentiria menos sozinho. Por isso *The Prom*, ao reorganizar as relações de sexualidade na contemporaneidade, a partir da descentralização das heterorrelações, é a celebração *queer* que precisávamos em 2020.

Recebido em 26 de abril de 2022.

Aprovado em 15 de agosto de 2022.

## Referências

AHMED, S. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press, 2004.

AMADO, G. Damares não usou verba para políticas LGBT em 2020. *Revista Época*, 10 de jan. de 2021.

BAUER, H.; MAHN, C. Introduction: Transnational Lesbian Cultures. *Journal of Lesbian Studies*, 18 (3): 203-208, 2014

BRANDÃO, A.; SOUSA, R. L. Bodylands para além da in/visibilidade lésbica no cinema: brincando com água. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audio-visual*, 9 (2): 98-118, 2020.

BRANTLEY, B. Indecent Pays Heartfelt tribute to a Stage Scandal. *The New York Times*, 18 de abril de 2017.

BRIGHT, S. *Sexo entre mulheres*. São Paulo: Edições GLS, 1998.

CAUDWELL, J. "Introduction". In: CAUDWELL, Jayne (ed.). *Sport, sexualities and Queer/Theory*. New York: Routledge, 2006. pp. 1-9.

DAVIES, M. The Prom's Ariana DeBose used 'all the pressures' of growing up queer to tell a lesbian love story the right way. *Pink News*, 11 dez 2020.

DILELLA, B. F.; WEINTRAUB, A. 'The Prom', a Broadway Classic, Premieres on Netflix. *New York City Published*, 10 de dez de 2020.

ENDRES, T. *A Festa de Formatura*. 11 de dez 2020.

FARREL, P. Caitlin Kinnunen & Isabelle McCalla: 5 Fast Facts You Need to Know. *Heavy Entertainment*, 23 de nov. de 2018.

HASSENGER, J. An all-star cast goes to The Prom in Ryan Murphy's insufferable Broadway adaptation. *The AV. Club*, 12 de jan. de 2020.

HOFER, R. 'The Prom' Broadway Review: Indiana's Back on the LGBT Chopping Block. *The Wrap*, 16 de nov. de 2018.

HOLLANDA, H. B. de. *Onde é que eu estou?* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HONORATO, R. "A festa de formatura (The Prom)". *Plano Crítico*, 14 dez. 2020.

HOWARD, C. [Interview] Meryl Streep and Nicole Kidman find their zazz in 'The Prom'. *FreshFiction.tv*, 9 de dez. de 2020.

KIRCHER, M. M. The Prom Isn't the Gift to Queer Teens It Thinks It Is. *Vulture*, 14 de dez. de 2020.

LAURETIS, T. *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*. Paris: La Dispute, coll. Le genre du monde, 2007.

LEE, A. Los Angeles Times. *Movies*, 12 de dez 2020.

MENTA, A. James Corden Is Fine in 'The Prom,' But He's No Brooks Ashmanskas. *Decider*, 2 de dez de 2020.

NORTON, C. Virginia Stage Company iat the Wells Theatre. *Dramaturgy Diving Deeper*, 1 de out. de 2019.

PELBART, P. P. *Estamos em guerra*. Série Pandemia. São Paulo: n-1, 2017.

RICH, A. "It Is the Lesbian in Us.". In: *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966-1978*. London, 1980.

SEDWICK, E. K. "Queer and Now". In: *Tendencies*. Durham: Duke Univ., 2006.

THÜRLER D.; WOYDA, D. Os efeitos marginalizadores da heteronormatividade em 'The boys in the band'. *Apotheke*, 6: 128-142, 2020.

WHALEN, L. E. How 'The Prom' Is a Milestone for Queer Girls. *American Theatre*, 6 de fev. de 2019.