

## COREOGRAFIAS E REGULAÇÕES DE GÊNERO DO CINEMA:

### Gestos modernos em Maurice e outros filmes

Daniel de Andrade Lima <sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo discute o aspecto coreográfico dos filmes de época, tomando como fio condutor o filme Maurice (dir. James Ivory, 1987). A investigação aborda o cinema enquanto arte cinética e compreende o social a partir de regulações gestuais, debruçando-se sobre as possibilidades de abordar o meio cinematográfico enquanto tecnologia coreográfica. Assim, discute-se como filmes de época fabulam o passado gestualmente, a partir de teorias sobre nostalgia, coreografias sociais e de gênero. Neste processo, argumenta-se que tais filmes frequentemente frisam os gestos sociais, ao passo que projetam aspectos coreográficos do próprio meio fílmico amplamente. Enquadra-se predominantemente gestos constituídos a partir de regulações de gênero, inquirindo a construção da homossexualidade masculina moderna. Conclui-se que, teatralizando o sujeito moderno, tais filmes destacam o caráter regulado da gestualidade, tematizando possibilidades de desvio sexual e facilitando olhares inquisitivos sobre os gestos da branquitude.

**Palavras-Chave:** Coreografia. Filmes de época. Homossexualidade. Branquitude. Gesto.

### CHOREOGRAPHIES AND CINEMA'S GENDER REGULATIONS: MODERN GESTURES IN MAURICE AND OTHER FILMS

**Abstract:** The article discusses the choreographic aspect of period films, taking Maurice (dir. James Ivory, 1987) as a thread through which the discussion is unrolled. The investigation approaches cinema as a kinetic art, and understands the social through its choreographic regulations, turning to the possibilities of approaching the cinematic medium as a choreographic technology. Thus, it is discussed how period films fable the past gesturally, by investigating theories about nostalgia, social choreographies, and choreographies of gender. In this process, it is argued that period films often emphasize social gestures, while they also project choreographic aspects of the film medium itself. The article frames predominantly gestures constituted through regulations of gender, inquiring the construction of masculine homosexuality in modernity. It is concluded that, by theatricalizing the modern subject, the regulated aspect of gestures is highlighted, thematizing possibilities of sexual deviation and facilitating inquisitive looks upon gestures of whiteness.

**Keywords:** Choreography. Period Films. Homosexuality. Whiteness. Gesture.

*Recebido em: 18 de junho de 2021*

*Aceito em: 15 de outubro de 2021*

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Pernambuco, Brasil. E-mail: [daniel.andradelima@ufpe.br](mailto:daniel.andradelima@ufpe.br) / [danmalima@gmail.com](mailto:danmalima@gmail.com) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2179-4869>

### **Foi assim que se amaram os homens ingleses?**

A cena acontece por cerca de 20 minutos para dentro de *Maurice* (dir. James Ivory, 1987) e aparece como um disparador para este artigo<sup>2</sup>. Após uma breve sequência de planos gerais que nos localiza temporalmente em 1910 e geograficamente na King's College, o rosto branco de um jovem Hugh Grant (e quase esculpido em porcelana pela luz da Cambridge do filme) domina a tela em um close-up meticulosamente enquadrado. Com seu rosto transformado em superfície midiática, como poderia indicar Giuliana Bruno (2014), sua pele aparece tangível e expandida, convertida em tela por uma textura sutilmente granulada. Ao fundo, a música *Miserere Mei Deus*, de Allegri, originalmente composta para soar pela Capela Sistina, domina as caixas de som, construindo uma atmosfera sacra. Em milésimos de segundo, o ator pisca os olhos, nos lembrando que está vivo e cinematograficamente existindo, e então rápida e fluidamente muda o foco do seu olhar algumas vezes – em uma microcoreografia (Brannigan, 2011) que privilegia seus movimentos oculares, própria do uso fílmico do close-up.

Uma abertura progressiva do enquadramento revela que a cabeça de Grant, aqui no papel de Clive, repousa tensamente sobre as pernas de Maurice, interpretado por James Wilby; ambos vestidos em roupas de estudantes de elite. Os jovens conversam algo sobre estarem ou não bem, em sussurros graves e assertivos e rostos impassíveis – a não ser pelos olhares inquietos de Clive/Grant. Enquanto o movimento de câmera nos leva a um afastamento, a mão de Maurice/Wilby toca o rosto do seu parceiro, iniciando uma coreografia de carícias, tensão e aproximações – anunciadas por uma cadeira rangente que sonoriza cada transferência de peso, sinalizando as investidas entre os rapazes. Em um jogo de distanciamento e intimidade movido pelos movimentos de câmera, os dois atores terminam esculpido em um abraço hesitante e lentamente formado. Antes que possam compartilhar seu primeiro beijo, indicado pela aproximação controlada de seus rostos e pelo vagaroso e gradual fechamento do quadro, um corte nos leva para um distanciamento brusco, em que Clive/Grant se lança rodopiando urgentemente para longe do seu parceiro. Tal gesto é fruto do medo de serem descobertos por um grupo de rapazes que – suas vozes prenunciam – entrarão em breve na sala.

---

<sup>2</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da CAPES, a partir da concessão de bolsa para o desenvolvimento de meu doutorado no PPGCOM da Universidade Federal de Pernambuco. Agradeço também a Ângela Prysthon e Cesar Castanha, que me auxiliaram e me apoiaram em versões anteriores deste artigo.

O que a cena meticulosamente construída apresenta é uma coreografia elaborada, que, articulando câmera, montagem, espaço, som e corpos, encena um tenso projeto coreográfico que destaca os fluxos de controle, liberação, afastamento e aproximação entre os atores/personagens. As performances deles – suas tensões, repressões e desejos – são formuladas a partir de movimentos fílmicos que mobilizam a imagem e nos guiam pela tela, levando-nos à pele, ao olhar, à interação entre os dois e à separação brusca. Assim, a cena reflete um aspecto do cinema que aparece enquanto arte coreográfica, organizando modos de ver, aparecer, vocalizar e ouvir em termos de movimento.

Se o cinema é frequentemente abordado a partir de uma centralidade dos estudos do movimento, não é surpresa que haja esforços para compreendê-lo em relação à coreografia, outra arte propriamente moderna (Foster, 2011) que também lida com o movimento como base. Nesse sentido, autores como Erin Brannigan (2011) e Juan Bernardo Piñeda Perez (2006) têm abordado tal aspecto, remontando o momento de desenvolvimento do cinema no começo do século XX – concomitante com o estabelecimento da dança enquanto uma arte moderna (Lepecki, 2017). Em seu estudo, Perez toma as figuras de alguns coreógrafos-realizadores, como a pioneira Maya Deren, a nazista Leni Riefenstahl, o artista marcial Bruce Lee e o ex-militar Busby Berkeley para investigar como o movimento humano é abordado em termos fílmicos. Assim, com um interesse na decupagem do gesto pela montagem, Perez aborda como o cinema exercita saberes sobre o corpo em movimento que se articulam com procedimentos da dança, do militarismo e de discursos científicos e artísticos.

Brannigan se volta principalmente para os “*Dance Films*”, interessada em processos de trocas gestuais que se dão entre o cinema e a dança, mas principalmente na experiência fílmica: entre os corpos do filme e os da espectadora, em um sistema de transmissão de gesto por sensações de movimento. Em sua abordagem, afinal, mais do que representações de corpo, os gestos fílmicos são produzidos por “movimentos constituídos pela câmera, luz, edição, objetos, design, e também pelos gestos de espectadorialidade e de análise” (Brannigan, 2011: 173, tradução minha)<sup>3</sup>. As sensações de movimento dos cinemas em associação a como corpos se constituem por operações fílmicas, assim, em sua teoria, são centrais para pensar como fruimos com filmes por esquemas de trocas gestuais, que se referem a como “existem conhecimentos corpóreos

---

<sup>3</sup> “Gestures are not limited to movements of the body but include movements constituted by the camera, light, editing, objects, design, and also the gestures of spectatorship and analysis”

e experiências que são tanto dadas quanto recebidas no encontro estético” (Brannigan, 2011: 189, tradução minha)<sup>4</sup>. Dessa forma, explorando a dança em filmes, ela ressalta técnicas e parâmetros coreográficos do cinema amplamente, enfatizando as características performáticas do filme e “destacando a afinidade das operações formais com as do afeto” (Brannigan, 2011: 195, tradução minha).

Com base nessas discussões, ao abordar a cena de *Maurice* a partir de uma atenção às disposições de movimento, o que espero é apontar para a aspiração deste artigo: compreender que filmes possuem tendências coreográficas que se manifestam mais enfaticamente em determinados cinemas. Assim, investigar o cinema enquanto coreografia nos leva a cruzar aspectos formais, afetivos e culturais que percorrem o meio fílmico. Se Perez (2006) abordou a questão predominantemente a partir do cinema de ação e musical, e Brannigan (2011) o fez a partir da chave dos filmes de dança (incluindo o cinema musical em sua empreitada), compreendo que um movimento oportuno é se voltar para os filmes de época. Tal cinema, afinal, especulando gestos de variados momentos históricos e abordando frequentemente diferenças de gênero entre personagens, ressalta não só o aspecto coreográfico do cinema, mas também um aspecto coreográfico da vida social – fazendo da coreografia um operador central.

Esse aspecto coreográfico dos filmes de época – que assumem a coreografia como operação fílmica, mas também como tema narrativo –, se faz aparente em uma diversidade de filmes. *Colette* (dir. Wash Westmoreland, 2018; coreografado por Alex Reynolds), por exemplo, encena o começo do século XX na França a partir de uma articulação entre o desvio de gênero e a pantomima, em que a personagem-título encontra novas maneiras de se posicionar socialmente, vivenciando sua bissexualidade ao passo em que revê e reformula seus gestos para o palco artístico. *Um Método Perigoso* (dir. David Cronenberg, 2011), por sua vez, trabalha o descontrole gestual a partir de um agenciamento da histeria – de maneira que os gestos espasmódicos da paciente Sabina Spielrein na clínica se associam às suas cenas mais sexuais com Carl Jung e Sigmund Freud, jogando com um conjunto de imagens misóginas e discursividades médicas. Em *Anna Karenina* (dir. Joe Wright, 2012), o espaço fílmico é declaradamente cruzado com o palco teatral. No filme, forja-se uma encenação amplamente coreográfica – com um time de coreógrafos encabeçado pelo artista da dança Sidi Larbi Cherkaoui –, em que a

---

<sup>4</sup> “one allows for the fact that there are *corporeal* knowledges and experiences that are both given and received in the aesthetic encounter”

cisão com os modelos gestuais da coreografia cênica acompanha os desvios das normas sociais e as quebras de expectativas de gênero para mulheres. Aos seus modos, tais obras demonstram a forte vinculação entre filmes de época e operações coreográficas.

Enquanto tais filmes abordam diretamente os vínculos entre gestos e regulações sociais, abordando coreografias e os descontroles gestuais diretamente, *Maurice* é tomado como um fio condutor para a minha discussão por apresentar convenções dos filmes de época, destacando, porém, o coreográfico sem recorrer à dança e às estereotípias da etiqueta gestual que comumente são empregadas em tal cinema. Visa-se, assim, construir uma discussão que aborde coreografias dos filmes de época, mas que, ao fazê-lo, compile parâmetros para discutir o cinema enquanto arte coreográfica amplamente.

Neste percurso, muito da investigação se deve ao campo dos estudos atorais, que visam posicionar a atuação cinematográfica no centro de sua problemática, “como lugar de expressão, de produção de sentido, de construção de formais visuais e narrativas, de possibilidade de circunscrição histórica pelo estudo cronológico de suas práticas e de intermediação afetiva entre texto fílmico e espectador” (Guimarães, 2019: 81). Tais estudos discutem o *star system*, trajetórias de atores, problemáticas de composição da cena, dentre outros aspectos, estando sempre atentos a como os recursos fílmicos configuram a própria atuação. Em seu trabalho, por exemplo, as autoras Cynthia Baron e Sharon Carnicke (2008) investigam atuações a partir de várias frentes, explorando o potencial analítico de tradições das artes da cena. Assim, elas enquadram atores e atrizes analiticamente a partir de parâmetros que abordam seus desempenhos em relação à espacialidade das cenas, à construção da dicotomia personagem/ator e mesmo na articulação com teorias da montagem cinematográfica, atentas a como “escolhas estéticas descritas em termos de enquadramento ou edição são frequentemente, na verdade, decisões sobre a apresentação das performances de atores” (Baron e Carnicke, 2008: 49, tradução minha). Nesse panorama, elas frisam que os estudos da atuação são tão importantes para a compreensão do cinema quanto outros campos tradicionalmente consolidados, como da fotografia e do roteiro.

Ao abordar um aspecto coreográfico do cinema espero me articular com o campo dos estudos atorais em dois níveis, ainda que eu não me atenha centralmente à investigação da atuação. Primeiramente, reconheço que uma percepção coreográfica de filmes pode colaborar com tal campo ao cruzar desempenhos de atores com os projetos cinéticos dos filmes amplamente, apresentando uma possibilidade analítica centrada nos

estudos da dança e do movimento, tomando a gestualidade em relação ao desempenho de outros elementos que atuam igualmente no processo coreográfico. Assim, estudar filmes a partir das coreografias envolve atravessar atores, montagens, movimentos de câmera etc., traçando os projetos cinéticos desenvolvidos a partir dessas relações. Em segundo lugar, discutir coreografias pode ajudar a refletir como as escolhas estéticas de atuação se articulam com projetos hegemônicos amplos. Isso porque discutir o cinema enquanto tecnologia coreográfica é estar atento ao desempenho atoral e do dispositivo fílmico, mas também reconhecer o papel que coreografias exercem enquanto dispositivo de organização do social, que é operado pelo cinema, mas que também atravessa a produção de subjetividades e corpos amplamente – o que *Maurice* ajuda a revelar.

Isso se conecta ao momento no qual *Maurice* se ambienta: o começo do século XX, em que artes e ciências na Europa desenvolviam intenso interesse no gesto, a partir de produções como as da bailarina Isadora Duncan, da artista cênica e realizadora fílmica Loie Fuller, dos escritos de Sigmund Freud, Aby Warburg e Bela Balasz, do cinema dos Lumière, das esculturas de Rodin e da medicina de Tourette, agenciando a patologização e liberações de gestos vinculados a práticas sexuais dissidentes. Como argumenta Lucia Ruprecht (2019), pode-se pensar que muitos dos saberes sobre gestualidade empreendidos naquele momento ressoam hoje a partir de um imaginário gestual moderno, já fundado em uma sociedade midiaticizada, que abordava o gesto a partir de seus potenciais midiáticos, artísticos e científicos, de maneira multifacetada e transnacional. Assim, ainda que *Maurice* não aborde diretamente tais práticas artísticas, ele se informa das concepções gestuais desenvolvidas e projetadas em tal período.

Compreendo que, voltando-me para tal contexto, estou centrando meu interesse predominantemente nos processos coreográficos de sujeitos brancos – trabalhados nos filmes a partir de associações à etiqueta, às artes modernas e aos projetos de construção de estéticas burguesas. Apesar de alguns filmes de época tematizarem os encontros raciais oriundos das práticas coloniais, compreendo que tais filmes frequentemente se constroem em consonância com a branquitude, “entendida como resultado da relação colonial que legou determinada configuração às subjetividades de indivíduos e orientou lugares sociais para brancos e não brancos” (Silva, 2017). Nesse sentido, estou buscando encarar filmes de época a partir de seu potencial ambíguo de gerar fascínio por gestos da branquitude – e de suas estéticas e projetos de poder –, ao passo que fornecem performances excessivamente estilizadas que permitem estranhá-los.

*Maurice*, ao apresentar as regulações gestuais a partir da repressão sexual e das tentativas de sua superação, apresenta momentos fílmicos pertinentes para conduzir a discussão. Assim, interessa-me abordar as relações entre o filme de época e a coreografia, compreendendo (a) a noção de filme de época e a sua relação com certa ideia de passado, em especial no que diz respeito a concepções modernas sobre sexualidade, (b) tomando tal concepção do passado em relação a um projeto gestual normativo e eurocentrado da modernidade, abordado a partir da conceituação de coreografia, e (c) investigando como o social, em tal cinema, é tomado a partir de procedimentos coreográficos frequentemente centrados na regulação de gênero.

### **As estéticas “generificadas” dos passados especulados**

Se invisto em pensar o cinema em seus projetos coreográficos a partir dos filmes de época, é porque tais filmes, ao fabularem um passado, precisam criar para ele um projeto cinético, enquanto se articulam com os modos pelos quais materiais estéticos diversos do passado já foram agenciados em tradições midiáticas. Isso está em jogo na própria noção de cinema de época, “em que ‘o Passado’ (como mito original ou momento fundante) ressoa no presente pelo espetáculo visual (e auditivo) de sua condição de ser do passado e dos seus signos intrincados” (Vidal, 2012: 09, tradução minha)<sup>5</sup>. Isso acontece de maneira que, como argumenta Belen Vidal (Ibid.), o gênero cinematográfico dos filmes de época é informado pela sua própria historicidade, atuando no presente pelas convenções que estruturam a relação com o passado em cada contexto. Nesse sentido, os filmes de época fazem parte de um empreendimento nostálgico comum nas culturas populares midiáticas, como aponta Angela Prysthon (2014) ao pensar uma nostalgia que se dá pelo estilo, “pelo modo com que determinadas épocas foram eternizadas, mais do que pelo ‘passado em si’” (Prysthon, 2014: 14). Assim, configura-se “uma temporalidade ambígua, como uma dimensão paralela da memória, como uma instância alternativa dos arquivos” (Prysthon, 2014: 16).

É notável que os filmes de época, então, aparecem por um empreendimento que estiliza e fabula a memória e que, em suas convenções genéricas, comumente investe em

---

<sup>5</sup> “This subtle distinction underlies the pleasures of the period film, in which the ‘the Past’ (as original myth or foundational moment) resonates in the present through the visual (and aural) spectacle of pastness, and its intricate signs.”

uma dramatização maneirista, voltando-se para as “qualidades visuais ‘superficiais’ de um motivo ao qual é atribuído peso e duração especiais” (Vidal, 2012: 11, tradução minha<sup>6</sup>). Tal encenação do passado a partir de modos maneiristas é frequentemente tomada como um empreendimento vinculado a uma concepção estereotípica de feminilidade, especialmente no que toca a vinculação de tal cinema ao melodrama. Assim, compreende-se que o gênero cinematográfico do filme de época está recorrentemente vinculado às noções estéticas que operam na construção da feminilidade, de modo que tal gênero fílmico também se articula com as relações de gênero que produzem feminilidades e masculinidades hegemonicamente<sup>7</sup>.

Pelo maneirismo, o passado emerge como um espaço temporal carregado de emoções e de afeto, não só historicizado, mas postulado esteticamente e manufaturado para o presente, de modo que a maneira como as relações de gênero, mas também de raça, classe e nação, são abordadas em tal cinema se dão a partir das tensões atuais. Assim, filmes de época se configuram enquanto um empreendimento fílmico em parte especulativo, que, como diria Prysthon ao abordar amplamente as narrativas nostálgicas do pop, pode ser utópico na medida em que aponta para o caráter prospectivo da memória, destacando certo “espaço futuro da nostalgia” (2014: 16).

Tal maneira de pensar a nostalgia prospectivamente coincide, inclusive, com a classificação mais específica em que *Maurice* é frequentemente localizado: a dos filmes de herança. Enquanto a categoria “de época” destaca amplamente o interesse de recortar um período temporal e formulá-lo cinematograficamente, o termo “filme de herança” se popularizou na segunda metade do século XX, referindo-se a filmes feitos na Europa após a Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, “filme de herança” é uma classificação que recorta os filmes de época em seus períodos de produção, reconhecendo neles um empreendimento comum sobre o passado, que cria o risco de ressaltar valores burgueses eurocentrados. Tais filmes, como aponta Claire Monk (2011), foram tomados especificamente a partir de sua ambivalência, sendo associados aos processos nacionalistas e conservadores da Europa, enquanto são também comumente centrados em

---

<sup>6</sup> Mannerism points to a mode in which the narrative priorities of the cinematic image shift to the visual emphasis and affective meanings of figuration – not in the sense of a displaced (metaphorical, deep) function of language but, on the contrary, as attention to the ‘surface’ visual qualities of a motif that is afforded special weight and duration.

<sup>7</sup> Neste artigo, com o fim de evitar confusões entre gênero fílmico e gênero (*film genre* e *gender*), sempre que me referir apenas a “gênero”, sem especificá-lo em termos midiáticos, literários etc. estou visando abordar as configurações do sistema que designa corpos a partir do violento binário masculino/feminino (*gender*).



personagens femininos e/ou homossexuais em conflitos com as pressões sociais de seus tempos.

Nesse sentido, é importante se demarcar que a ampla maioria dos filmes de época – e, mais especificamente, de herança – como é o caso de *Maurice*, se volta especificamente para contextos europeus, formulando certa escassez de personagens e atores não-brancos. Enquanto algumas produções, como a série *Bridgerton* (Netflix, 2020), desafiam essa lógica, construindo um passado europeu multirracial a partir de escolhas na composição do elenco, a maioria das produções de época ainda se orientam em torno de personagens brancos e seus contextos. Tal recorte, evidentemente, privilegia temáticas e estéticas fundadas em torno da branquitude, que é contextualmente específica, como afirma Priscila Elisabete da Silva (2017). É importante se ter em mente, assim, que mesmo quando personagens racializados aparecem, tais aparições são comumente organizadas em função do encontro colonial e de suas reverberações, a partir de romances e conflitos sexuais, articulando-se com as hierarquizações que formam bases da branquitude. Assim, a visibilidade hegemônica de pessoas brancas em tal cinema parece caminhar em direção a uma espetacularização de seus passados gestuais – ao passo que tematiza as opressões, em especial de classe e gênero, vivenciadas dentro de tais sociedades profundamente hierarquizadas.

Interessado na ambiguidade de tal cinema, Richard Dyer (2005) criou um inventário de filmes de herança centrados nas experiências masculinas homossexuais, que surgem a partir do momento em que identificações coletivas operam a partir da emergência da categoria “gay”, produzindo “um prazer utópico de uma visão de integração mesmo em sociedades homofóbicas do passado” (Dyer, 2005: np, tradução minha). Assim, tais filmes projetam uma maneira contemporânea de estar no mundo para a história, imaginando que homens “queers tenham sido gays o tempo todo” (ibid.). Para construir esse argumento, Dyer se apoia em uma diferenciação entre Herança e História, compreendendo que uma “herança” depende de uma construção de senso de pertencimento aos aspectos apreciáveis de um passado, em um resgate mnemônico. Em sua perspectiva, os filmes de herança – como os filmes de época mais amplamente – têm um forte potencial conservador e de construção de alianças perigosas entre pessoas brancas europeias, o que se acentua por ser uma valise atribuída a filmes variados de diferentes nações do continente, criando certa homogeneidade a partir da branquitude. Por outro lado, eles também funcionam como um empreendimento sobre a história, que,

no caso dos homossexuais, das mulheres e dos imigrantes, funciona para construir a emergência de uma herança coletiva de narrativas silenciadas – consonante com a ideia de Prysthon sobre o espaço futuro da nostalgia.

No caso de *Maurice*, esse potencial utópico do passado parece se associar a um cenário em que por em práticas desejos desviantes afeta o rígido sistema de classes inglês. Baseado em romance homônimo de E. M Forster, afinal, a narrativa de Maurice “ênfatiza um entrelaçamento de hierarquias de classe e homofobia, de modo que um reconhecimento da homossexualidade presume o enfrentamento da divisão social entre privilegiados e classe trabalhadora” (Souza, 2019: 138). No filme, Maurice desenvolve suas primeiras práticas homossexuais com Clive, sendo os dois alunos de Cambridge. Tal relação é marcada, porém, por uma constante tensão em que o desejo sexual não aparece plenamente realizado – o que é demonstrado pelo jogo coreográfico das cenas e pelos cortes constantes que borram a compreensão sobre se os dois se tocaram, se beijaram, ou transaram. Maurice logo é expulso de Cambridge por seus desvios, e vive, de maneira reprimida, como um burguês bem-sucedido. É a partir da figura de Alec Scudder (Rupert Graves), um trabalhador de classe baixa, que o protagonista vai realizar sexualmente seus desejos, levando-os a um final esperançoso em que os dois fogem para viver juntos, longe dos sistemas de classe, trabalho e sexo que estão dispostos na Inglaterra do período.

Nesse sentido, o filme se volta para um momento específico em que sujeitos “passaram a ser designados como homossexuais. Ou seja, tiveram na sexualidade um dispositivo a produzir e interditar suas individualidades e experiências” (Souza, 2019: 159). Assim, o filme aborda a trajetória de Maurice a partir de um lento processo de reconhecimento de que o nacionalismo e o elitismo que o privilegiavam estavam entranhados à homofobia que o marginalizaria. Podemos pensar que tacitamente, como aponta Dyer (2017), o desvio de sexualidade é também um desvio de ideais raciais que sustentam os valores burgueses europeus. Tal desvio, se não faz perder o privilégio racial, aproxima o sujeito desviante de uma hierarquização racista que categoriza tais desejos como “escuros” e próprios de povos não-brancos – abordados no filme a partir do medo de “Clive” de perder sua *pureza* e da busca de Maurice de recorrer a terapias de conversão sexual para se recuperar de seu *vício*. A interseção de classe e sexualidade, junto à carga erótica do filme, é um dos aspectos que faz, como demonstra Monk (2011) ao se voltar para fãs contemporâneos dos filmes de herança, com que *Maurice* seja recorrentemente enxergado como uma obra que erotiza o corpo masculino, enquanto também aponta para

perspectivas esperançosas sobre conflitos de classe na Europa – deixando problemas raciais fora dessas discussões.

Tal aspecto narrativo de *Maurice* é reforçado sensivelmente pelas características estilísticas do filme. Como é comum em filmes de época, afinal, ele se associa ao gênero midiático do melodrama, que, como aponta Vidal, demarca “o persistente retorno a narrativas que traduzem o passado em um idioma da melancolia e da perda” (2012: 22, tradução minha). A autora argumenta que, em filmes de época, o melodrama é agência do como um modo, vinculando o cinema às tradições dramáticas da pintura, da literatura e das próprias artes fílmicas, tomando-as a partir de suas condições de serem do passado. Assim, para Vidal, em um sagaz uso da polissemia, o passado emerge *superficialmente* em tal cinema. Nesse sentido, sua perspectiva ressoa na visão de Giuliana Bruno (2014), para quem as características materialmente superficiais (das telas, da luz, das roupas, das imagens que se movem) confundem afetivamente visão, pensamento e toque, ativando emoções e criando um *denso* engajamento com as diferentes camadas das mídias. Dessa maneira, apelando para suas superfícies, os filmes de época ressaltam o próprio meio fílmico, já que, sendo “um agente da modernidade, um filme literalmente vem à vida como luz-dançante em uma tela-superfície” (Bruno, 2014: 55, tradução minha).

Evidentemente, as discussões de Vidal sobre filmes de época (e as de Bruno sobre superfícies em geral) confrontam críticas difundidas de que tal cinema, para além de politicamente conservador, seria raso. O prazer de assisti-los, afinal, se associa também a um prazer visual, que podemos acionar a partir do “lindo” enquanto uma categoria estética, como trabalhado por Rosalind Galt (2009) ao discutir o “*pretty*”.

Em seu texto, Galt observa que a retórica da teoria fílmica e da crítica de cinema tem frequentemente desonrado a decoração da superfície, “considerando a pele atrativa da tela como falsa, rasa, feminina ou apolítica” (2009: 2, tradução minha), de modo que, por exemplo, o termo “espetáculo vazio” aparece como um tropo em críticas fílmicas. Dessa maneira, a categoria “lindo”, ainda que frequentemente não enunciada, é secretamente elencada como uma qualidade negativa.

O que Galt demonstra em seu texto então, atravessando cânones da estética e do cinema, como Michel Chion, Schiller e Kant, é que existe uma tendência iconofóbica nas tradições fílmicas, que, rejeitando o lindo, se esforçam para conseguir rejeitar as próprias características *superficiais* do cinema enquanto um meio. Daí talvez se justifique a negligência a que se refere Bruno (2014) ao citar a escassez de estudos específicos sobre

as telas fílmicas. Em geral, mesmo reconhecendo que uma escolha formal não garante determinados efeitos políticos, Galt afirma que o lugar que foi conferido ao “lindo” faz ver como valores estéticos se articulam com certos regimes de verdade.

Nesse fluxo, uma ideia de excesso de cores, estilização e de lindeza ressoa em concepções sobre gênero e em maneiras patriarcais de ver o mundo. Em soma, como frisa a autora, tais excessos também esbarram em noções sobre raça, dado que grande parte das bases teóricas críticas ao “lindo” se desenvolveu em conjunto aos encontros coloniais com um outro racializado, tomado como excessivamente estilizado e potencialmente desviante. Esse aspecto se faz visível, inclusive, nos usos de orientalismo feitos frequentemente por filmes de época, a exemplo de *Dracula de Bram Stoker* (Dir. Francis Ford Coppola, 1992), em que uma ida para o suposto “oriente” da Transilvânia carrega o filme de estilizações, que ressoam em uma Inglaterra já “orientalizada” em vestes e papéis de parede. Em *Maurice*, enquanto figurinos sóbrios e masculinos são utilizados para estetizar diferenças de classe e repressão sexual (Dyer, 2005), enfatizando a encenação do sujeito eurocentrado hegemônico, estampas adornadas se espalham pelas roupas de cama, interiores e luminárias, articulando certa lindeza a partir de tais influências.

Lidar com esses estilismos, em suma, envolve perceber que

[...] enquanto uma categoria estética, o lindo contém em si uma ambivalência sobre o status de verdade da imagem que subscreve a teoria fílmica. Indo além, a palavra liga a suspeita da imagem estética aos assustadores termos políticos de sua incorporação. Para os estudos fílmicos, o lindo exerce uma demanda de que imagens sejam lidas precisamente no ponto de suas exclusões estéticas, uma prática que pode revelar diferentes formas do corpo cinemático. (GALT, 2009: 31, tradução minha<sup>8</sup>).

São essas reflexões sobre estéticas, que se voltam para uma construção *superficial* do passado, estilizando-o e apelando ao lindo, que permitem que enxerguemos tais filmes como obras em que a coreografia é não apenas parte de um processo de direção de cena, mas também um dos principais agentes de prazer de tal cinema – organizando movimento e espetacularizando corpos nas superfícies da tela. Tais corpos e movimentos, evidentemente, podem ser formulados a partir de categorias estéticas marginalizadas, mas, nos filmes de época, ainda aparecem ambigualmente associados à branquitude.

---

<sup>8</sup> As an aesthetic category, the pretty contains within itself the ambivalence about the truth-status of the image that underwrites film theory. Moreover, the word bonds suspicion of the aesthetic image to the haunting political terms of its embodiment. For film studies, the pretty exerts a demand that images be read precisely at the point of their aesthetic exclusion, a practice that might reveal different shapes for the cinematic body.

## As coreografias superficiais de gênero

Em um breve plano passeio, podemos ver um pouco da vida social de Maurice e Clive com outros jovens, após a faculdade. Na cena, os ingleses estão sentados à mesa, posta com flores, prataria e utensílios sofisticados, e vestidos com roupas de gala, adornados em bordados e acessórios. Inicialmente, a imagem faz ver dois figurantes (uma mulher e um homem) e Clive/Grant. Enquanto a câmera nos aproxima de maneira flutuante, suas vozes se tornam audíveis e vemos as interações entre eles: Clive mostra algo em sua boca, a jovem mulher ri e se volta para o extracampo, interagindo visualmente com alguém. Risadas tomam conta das caixas de som. O passeio imagético continua circularmente, aproximando-se de Clive/Grant, que se distrai da conversa e, então, volta-se para seu lado esquerdo, para pedir um cigarro a outra mulher, que agora se faz visível. A câmera prossegue até revelar Maurice/Wilby, que também está à mesa e ri, encenando um breve diálogo que agora engloba os dois secretos amantes.

Assim, o passeio flutuante revela a interação entre os jovens, que falam entre si à medida que surgem na imagem, passando a compor a interação de grupo – em uma organização que favorece os enfeites dos seus cenários, a luz dourada e a dinâmica fluida das interações à mesa, que, por sua vez, distingue pessoas em função dos seus gêneros, organizando homens e mulheres de maneira intercalada. A cena exemplifica o que coloca Bruno (2014) ao postular que *moção* (*motion*) e *emoção* (*emotion*) se aproximam pela maneira como imagens se mobilizam, criando uma atmosfera afetiva, própria do meio fílmico:

As imagens em movimento revelam imagens mentais, e essas imagens realmente nos “movem”. Conforme as projeções no filme se manifestam, ficamos comovidos quando afetos fornecem acesso ao conhecimento, quando alcançam seu próprio tecido, encenando uma passagem de experiências, uma transferência mediada de estados mentais, sentimentos e humores que se desdobram entre as pessoas através do espaço superficial. A imagem em movimento é, portanto, não apenas uma linguagem de movimento mental, mas uma linguagem para emoção – uma maneira atmosférica e temperamental de moldar afetos em tecidos intermediários e transmissíveis. (BRUNO, 2014: 29, tradução minha<sup>9</sup>).

---

<sup>9</sup> Motion pictures unfold mental pictures, and such pictures actually “move” us. As projection in film makes manifest, we are moved when affects provide access to knowledge, when they reach its very fabric, enacting a passage of experiences, a mediated transfer of states of mind, feelings, and moods unfolding between persons across surface space. The moving image is thus not only a language of mental motion but a language of emotion – a moody, atmospheric way to fashion affects in intermediated, transmittable fabrics.

O que a cena de *Maurice*, que articula diversas ações em menos de 30 segundos, faz ver é que o movimento do qual fala Bruno ao se referir ao meio fílmico pode aparecer também como coreografia, organizando as interações entre pessoas a partir do momento em que elas se fazem visíveis, nos mobilizando afetivamente enquanto alegoriza as relações sociais, orquestradas em termos de gênero. Nesse sentido, as tecnologias de câmera, filmagem e edição, bem como os modos de filmar (flutuando, estaticamente, em balanços...), são importantes por criarem diferentes universos cinéticos. No caso do filme, assim, o movimento afetivo das imagens é coreográfico; as interações que se visibilizam por ele também o são.

A coreografia aparece como termo pela primeira vez em 1517, a partir de um manual de dança escrito pelo jesuíta Thoinot Arbeau (Lepecki, 2017). De lá para cá, ela surge, segundo André Lepecki, como “uma tecnologia que cria um corpo disciplinado para se mover de acordo com os comandos da escrita” (Ibidem: 30), construindo agenciamentos entre o “sujeito que se move e o sujeito que escreve” (Ibidem: 30), de tal maneira que o dançar se entrelaça à modernidade, constituindo “um modo cinético de ser no mundo” (Ibidem: 31). O pensar coreográfico se associa, então, à história da dança enquanto arte e a uma preocupação com determinadas autonomias do movimento. Assim, coreografia não só designa uma série de movimentos, mas é uma concepção que nos informa sobre os modos a partir dos quais os processos de sujeição se constituem corporalmente – sobre como incorporamos saberes diversos sobre corpo a partir de práticas coreográficas, que articulam discursividades e ações diversas.

No livro “Exaurir a dança: performance e a política do movimento”, de Lepecki (2017), a modernidade não é tomada simplesmente como um período histórico em determinada delimitação geográfica, mas sim como uma série de processos de subjetivação que projetam uma forma particular de sujeição, de tal maneira que se configura como “um longo projeto duracional que produz e reproduz, metafísica e historicamente, um enquadramento psicofilosófico” (Lepecki, 2017: 43). A partir de tal projeto moderno, privilegia-se hierarquicamente um sujeito constituído em torno de raça, gênero, sexualidade, classe e nacionalidade, categorias importantes para tornar sujeitos inteligíveis por meio de um viés colonial. A colonialidade moderna se associa, aqui, a uma ideia de movimento incessante, que se articula à noção de progresso e de expansão a partir de uma motilidade autossuficiente, própria de determinada expansão capitalista.

Dessa forma, a noção de coreografia, para Lepecki, não pode ser tomada simplesmente como uma metáfora para pensar o social e o político, mas é uma “matéria prima, o conceito, que nomeia a matriz expressiva da função política” (Lepecki, 2012: 46), a partir de regulações e economias que se dão sobre o movimento. Coreografias, enfim, constituem como os corpos se articulam uns aos outros, fazendo ver uma estética que age nas economias sociais do mover.

Nesse sentido, como argumenta Susan Foster (2011), é importante que se tome a coreografia como um dispositivo que é minuciosamente desenvolvido na modernidade e que é reivindicado e sofisticado pela dança – em especial pela dança moderna europeia –, mas que excede o dançar. Isso se torna mais evidente quando, como demonstra a autora, percebe-se que a catalogação e descrição de gestos para a dança, ritos sociais, construção de etiquetas em função de gênero e diferenciação racial, por exemplo, fazem parte de processos interligados. Exemplo disso é o destaque que a autora dá às partituras coreográficas que passavam da Europa para suas colônias em um esquema em que o violento processo civilizacional enredava o treino para a dança com o treino gestual amplamente.

Andrew Hewitt (2005), influência importante para o pensamento de Lepecki e de Foster, ao pensar sua noção de coreografia social, se volta especificamente para a modernidade do começo do século XX – em consonância com o empreendimento de Ivory, em *Maurice*. Em sua proposta, Hewitt está preocupado com como o estético opera na base da experiência social, compreendendo que processos ideológicos e hegemônicos também operam no nível coreográfico. Assim, “o estético vai funcionar – e aqui nós encontramos a importância do performativo dentro da nossa noção de coreografia social – como um espaço em que possibilidades sociais são tanto ensaiadas quanto performadas” (Hewitt, 2005: 4, tradução minha). O autor argumenta que a sociedade europeia moderna se voltava para teorizar, performar e criar procedimentos como a caminhada, os passeios urbanos, o gesto da dança e do cinema (procedimentos que são operados e atualizados ainda hoje), e assim também exacerbava a função coreográfica na construção dos projetos hegemônicos da vida social. Ao voltar-nos para as teorias sobre coreografias, o que podemos é perceber como parâmetros de organização do movimento articulam as artes com o cotidiano, coreografando sujeitos, seus desejos e seus afetos moventes.

Anteriormente, citei como os filmes *Colette* (dir. Wash Westmoreland, 2018), *Um Método Perigoso* (dir. David Cronember, 2011) e *Anna Karenina* (dir. Joe Wright, 2021)

enredam as coreografias e regulações sobre os corpos femininos ao se voltarem para as articulações entre pantomima e bissexualidade, entre histeria e clínica psicanalítica e entre a arte da dança e os gestos do cotidiano, respectivamente. É notável que tais filmes – como *Maurice* – se voltam especificamente para o imaginário gestual do começo do século XX europeu, o que coincide com o empreendimento teórico dos autores que abordam a coreografia enquanto um dispositivo regulatório do social, que também marcam a importância de tal contexto histórico na emergência da coreografia. Curiosamente, todos esses filmes são estrelados pela atriz inglesa Keira Knightley, persona importante para a orientação internacional dos filmes de época europeus para públicos globais (Vidal, 2012). Podemos compreender que, entre gritos, espasmos, danças elaboradas inspiradas na valsa, gestos da pantomima, cenas passionais de sexo com homens e mulheres e uma etiqueta elegante à mesa, a atriz encena diferentes gestos (regulatórios, desviantes, libertários) das concepções fílmicas do que é ser uma mulher moderna na Europa – agenciando diferentes discursos e imagens sobre mulheres e coreografando gênero.



Dentre as coreografias que podemos entender como sociais estão precisamente as coreografias de gênero – proposta de Susan Leigh Foster (1998) para operacionalizar a discussão sobre performatividade de gênero de Judith Butler (2019) de maneira corporalmente mais precisa. As duas autoras compreendem gênero enquanto uma



sucessão de atos reiterados, que constituem um processo de formação social mimético que forja o gênero pela ação em articulação com discursos e regulações, de maneira que o gênero não é um produto e nem é previamente dado, mas é produzido processualmente e constrói consigo o próprio sujeito que pretendia expressar. Tais construções dependem de um efeito performativo que as regulações discursivas de gênero exercem nos processos de sujeição, condicionando possibilidades de aparecimento em função de gênero e diferenciando gestos inteligíveis de outros, desviantes. Refletir sobre “coreografias de gênero”, como propõe Foster, apresenta uma maneira de pensar teoricamente pelo corpo: não simplesmente para analisá-lo, mas para compreender que os processos corpóreos são também proposições e investigações teóricas. Assim, diferentes propostas coreográficas sobre gênero reorganizam as normas e regulações que nos fazem enquanto sujeitos “generificados”.

A proposta de Foster é também uma teoria da transmissão gestual: aprender uma coreografia envolve se alterar em função dela e alterá-la no processo, mas, em casos normativos, ainda tentando manter certa matriz de gênero reconhecível para que se reduza os riscos de desvio. Assim, uma coreografia parte de interpelações em sua construção, mas também é interpelativa no modo como é refeita e reapropriada pelos sujeitos – reformulando-os nesse processo. Dessa forma, uma coreografia articula construção de sentido e gesto, negociando sensações (de queda, recuperação, força, leveza, dentre outras) com uma espécie de formação sintática própria do pensar coreográfico. Tais sensações se transformam e se transmitem também pelas experiências estéticas, configurando-se por maneiras de filmar, editar e de organizar o mundo cineticamente – como demonstra Brannigan (2011) ao pensar o cinema.

Se, como dito, *Maurice* não alegoriza o aspecto coreográfico do social de maneira tão assertiva quanto *Collete* ou *Anna Karenina*, ele ainda a toma centralmente. Não só várias cenas articulam as interações sociais a partir de movimentos de câmera, entradas e saídas de campo e gestos organizados entre si (como é próprio do cinema), mas tematicamente os próprios gestos de desvio aparecem em consonância aos imaginários gestuais do momento histórico em que o filme é ambientado. Ao ver um colega ser preso por homossexualidade e temer o mesmo destino, Clive, por exemplo, é acometido por um mal que o faz desmaiar, ficar febril e cair em choro. Tais gestos são compreendidos como históricos e são consonantes com concepções sobre feminilidade da época, como aponta Souza (2019) e como postulado nas próprias tradições fílmicas, como coreografam os

filmes estrelados por Keira Knightley. Maurice, ao recorrer a uma terapia hipnótica de conversão sexual, passa por processos em que seu corpo rígido se mobiliza a partir de espasmos, choros tensos e outros sintomas próprios do universo médico do começo do século XX – coreografando para o cinema tais gestos patológicos.

Nesse fluxo, é notável que esses personagens masculinos não têm suas masculinidades colocadas em risco simplesmente por exercerem gestos que poderiam ser reconhecidos como femininos. Afinal, eles estão majoritariamente protegidos por regimes gestuais que homogeneízam os gestos nas formalidades da etiqueta, a não ser quando certa feminilidade emerge nos momentos em que eles “perdem” os gestos sociais de convívio em suas crises. Tais momentos são feitos através de coreografias espasmódicas que alegorizam a própria perda do gesto – fenômeno que, segundo Agamben (2008), seria próprio do começo do século XX europeu.

Em *Maurice*, os homens se colocam frequentemente em risco, porém, ao se tocarem de maneiras inesperadas, se aproximarem mais do que deveriam e fazerem ver os desejos entre os corpos. Tal projeto coreográfico parece ser consonante com o do romance de E.M Forster, tomado por David Halperin (2012) como o exemplo mais eloquente de como a homossexualidade passou a ser projetada de maneira dissociada da feminilidade e dos desvios de gênero, de maneira dissonante aos primeiros usos médicos e patologizantes do termo “homossexual”, que o compreendiam em relação a existências transgêneras. Assim, o filme é, de certa forma, consonante com a ideia de que ser homossexual consiste prioritariamente em uma prática sexual, que não afeta necessariamente as expressões de gênero. Enquanto esta é uma concepção hegemônica e moderna sobre homossexualidade, ela é colocada em risco sempre que os desejos homossexuais se espalham pela construção de afetos e comunidades que excedem as práticas sexuais – como demonstra Halperin. Aderindo à homossexualidade como uma identidade estritamente sexual, a não ser pelos momentos coreografados de colapso e “perda” gestual, *Maurice* projeta um universo em que o sujeito homossexual não se dá necessariamente por desvios às concepções vigentes sobre feminilidade, pois se desenvolve prioritariamente por como os personagens homossexuais se comportam em relação a outros homens; o que configura modos específicos de aparecer para a câmera.

É importante notar que, mais do que “representar corpos”, as coreografias no cinema materializam as possibilidades do corpo audiovisual: organizam suas vozes, diálogos e falas, bem como orquestram sons, suprimindo-os e forjando-os, associando-os

a gestos da imagem. Os procedimentos fílmicos nos aproximam e afastam dos atores, nos fazem passear por suas partes do corpo, roupas e nudezes, os fazem se beijarem, se tocarem e acariciarem, promovendo encontros materiais entre seus corpos e entre nós e as imagens. Ao assistir *Maurice*, o frisson do beijo entre os personagens se confunde com o desejo de testemunhar a proximidade, por exemplo, entre os atores Hugh Grant e James Wilby. Dessa maneira, grande parte das funções coreográficas de como *Maurice* lida com o passado, mas também com o próprio meio fílmico, se dá por uma atenção coreográfica aos espaços entre corpos.

### **Criando passados que dançam**

Talvez nenhuma tradição fílmica tenha sublinhado tanto o caráter coreográfico da modernidade europeia quanto às adaptações dos livros de Jane Austen, cujas narrativas antecedem o começo do século XX, mas já indicam as coreografias do período. Marcados por cenas de baile, protocolos de recepção de visitas e maneiras de se portar nas refeições, os filmes baseados nas obras de Austen parecem propor concepções sobre os entrelaçamentos de público e privado, enfatizando os limites de gênero e classe entre os personagens. Assim, agenciando uma sociedade estratificada, tais filmes organizam os movimentos sociais de ascensão, declínio e permanências, que se articulam com os movimentos literais (ora de câmera, ora de atores) de aproximação, dos deslocamentos e das longas caminhadas, demarcadas narrativamente pelas impossibilidades de se deslocar com o uso de carruagens emprestadas.

Nora Stovel (2013) aborda extensamente o papel específico da dança tanto nas adaptações de Jane Austen quanto nas próprias obras da autora. Em seu texto, ela argumenta que, enquanto muitas vezes se compreende que as danças são apresentadas como uma metáfora para o social, o dançar, nos livros de Austen, é desde já agente de transformações sociais literais, de maneira não-metafórica. As cenas de dança, assim, “enquanto cruzam fronteiras culturais, geográficas e históricas, dramatizam o conflito de gênero entre a heroína e o herói de Austen enquanto sua sagaz coreografia sucede em eventualmente levá-los ao altar” (Stovel, 2013: np, tradução minha). Enquanto dançam, afinal, personagens se afastam e se aproximam, flertam, trocam de casais e podem ensaiar regulações que são exercidas no cotidiano. Nesse sentido, tal dinâmica dialoga com uma discussão sobre a valsa proposta por Hewitt (2005), que argumenta que tal dança não só

alegorizava as dinâmicas do cotidiano, mas também as possibilitava e superava, criando espaços desviantes em que homens e mulheres podiam se aproximar e flertar vitalmente, rearticulando seus lugares sociais.

Stovel demonstra, voltando-se para os impactos narrativos das adaptações de Austen, como os usos da câmera propõem diferentes maneiras de ver a dança: ora agenciando um olhar desejante e masculino, ora criando empatia com as sensações de movimento da protagonista, podendo servir também para apresentar organizações coreográficas amplamente, em planos abertos de bailes. Evidentemente, no cinema, cenas do tipo têm sido usadas para apresentar dinâmicas sociais que excedem o momento da dança e que também são transformadas por ela – o que é tomado como uma convenção em filmes de época para além das adaptações de Jane Austen.

Em *...E o Vento Levou* (1939, dir. Victor Fleming, sem coreógrafo creditado), por exemplo, o baile encena os cortejos e disputas dos personagens, bem como a opulência dos cenários, a partir de possibilidades de filmar que introduzem certa tridimensionalidade na construção espacial por meio do uso do design de set. Assim, conhecemos os salões cinematográficos do sul dos Estados Unidos por meio de filas móveis de pessoas, gestos cortesês e cruzamentos de pares que nos guiam pelo cenário, instaurando conflitos sociais. O italiano *O Leopardo* (1963, dir. Luchino Visconti; coreografado por Alberto Testa), por sua vez, usa sua longa cena de baile, no último ato do filme, para construir uma Itália unificada e dos excessos. Enquanto o set e figurinos são desenhados de maneira elegante (como em *...E o Vento Levou*), o filme introduz certo excesso gestual estranho às representações de baile no cinema anglófono: a tela aparece com frequência preenchida por gente. Tal elite italiana dança, costurando o palácio em trezinhos, em que uma pessoa se agarra à outra pela cintura. Em outros momentos, a burguesia italiana permanece longamente nos salões, numa dança incessante que enquadra, com certa melancolia, (a partir de câmeras pouco móveis) o próprio projeto cineticamente exaustivo da modernidade tardia. Martin Scorsese, com *A época da Inocência* (1997, danças assessoradas por Elizabeth Aldrich), também propõe um projeto próprio de baile: em sua Nova Iorque do século XIX, a festa burguesa aparece como um momento propício para apresentar a sociedade da época. Isso se dá por meio de desfiles estilizados voltados para a câmera, por narrações em off que verbalizam as complexas relações sociais da elite e pela encenação de longos planos-passeio. Esses momentos

agenciam – com movimentos fluidos e lentos – cumprimentos, diálogos, costuras entre os microcosmos de vários cômodos de mansões e detalhes de diversas obras de arte.



Enquanto *Maurice* não apresenta cenas específicas de dança, é notável que uma sensibilidade do baile pode ser identificada a partir dos passeios de câmera que organizam diálogos, trocas de objetos e demais interações sociais, articulando as dinâmicas entre personagens. Por vezes, alguns movimentos são frisados pelo uso da trilha de Richard Robbins, que, ao coincidir com um gesto, funciona como uma sonoplastia musical que sonoriza a coreografia – como na cena em que Maurice/Wilby beija Alec/Graves pela primeira vez, ato que é ressaltado pela sua sincronia com a música. De outra maneira, em um jogo de cricket logo após Maurice ter transado pela primeira vez com Alec, os três atores principais constroem um jogo de afastamentos, tensão, flerte e desconforto, aproximando-se e afastando-se em uma dinâmica na qual o universo masculino do esporte toma o lugar comumente assumido pelos bailes dos filmes de época.

Todas essas cenas misturam os aspectos coreográficos do social com as capacidades coreográficas do meio fílmico, atrelando tais coreografias a um prazer cinético que se dá pela relação com o audiovisual. Mary Hong (2005) demonstra bem a capacidade do cinema de se basear em tais cinestésias para projetar determinados mundos coreograficamente. Ao se debruçar sobre o *Orgulho e Preconceito* de Joe Wright (2005, coreografado por Jane Gibson), Hong postula como o filme desenha certa ideia pós-

moderna de cotidiano a partir de sua forma cinético-narrativa. Em sua perspectiva, Wright propõe um projeto de movimento cinematográfico que cria *Orgulho e Preconceito* a partir de uma exploração de paradigmas modernos, dentre os quais está a própria noção de cotidiano.

Os planos-sequência frequentes e precisos, que fazem uso de trilhos e manuseios de câmeras móveis por steadicam, aparecem no filme de maneira a costurar espaços domésticos e externos. Eles cruzam também diferentes quartos de uma mesma casa, expandindo a sensação de movimento dos bailes para outras situações narrativas, comumente relegadas à estabilidade. Tal feito, para Hong, enfatiza uma construção do cotidiano que se baseia em uma invenção do privado e da interioridade, de maneira que o filme – por meio de coreografias de câmera, atores e montagem – expõe os gestos que formam as técnicas de caracterização de certo passado doméstico. Nesse sentido, os jogos coreográficos também enfatizam o caminhar da narrativa, tomando o enredo supostamente banal de Austen, mas sublinhando seus acontecimentos a partir de diferentes qualidades cinéticas, encenando as mulheres como agentes do social – o que se enfatiza pela presença de Keira Knightley como uma protagonista vigorosa e responsiva. Assim, viradas de câmera, costuras entre diferentes cômodos e diversos usos de planos-passeio demarcam os modos pelos quais as transformações supostamente interiores das personagens (e das casas) se constituem a partir de uma exterioridade cineticamente sensível.

A argumentação de Hong, noto, é precisa ao perceber a forte função coreográfica de *Orgulho e Preconceito*, que apresenta uma maneira de pensar o cotidiano – e certa ideia de passado – fugindo da concepção estereotípica e, por vezes, masculinista que associa Austen ao tédio. O filme, assim, elabora um revisionismo que ressignifica as cenas outrora banais, tomadas agora como acontecimentos que reorganizam alguns aspectos do social. Assim, *Orgulho e Preconceito* acentua – a partir do seu uso inventivo das sensações cinéticas para o cinema de época – o papel do movimento e das maneiras de enquadrá-lo e fazê-lo no dispositivo do cinema na construção dos corpos modernos.

*Maurice*, de maneira mais discreta e comedida, parece apresentar aspectos formais que já apontam para tais artifícios. Nas cenas internas, as dinâmicas de movimento da imagem em relação às coreografias dos atores em cena é que parece orquestrar os movimentos de maneira a enfatizar os pequenos gestos, acentuando o entrosamento entre personagens. Assim, uma maçã que passa da mão de Clive/Grant para

Maurice/Wilby, por exemplo, pode se tornar um acontecimento que materializa um desejo incomum, fugindo da banalidade por como o gesto é lentamente revelado pelo jogo de câmera. De fato, a cena descrita na primeira parte deste trabalho – apresentada em termos de movimentos de olho, transferências de peso, pequenos toques e um abraço hesitante – só se torna tensa e sensual por conta de como é coreografada em conjunto à câmera. Nesse sentido, é o uso do meio fílmico que reposiciona nossos olhares para que eventos que poderiam ser ordinários – os toques entre homens, um abraço, uma aproximação – sejam enquadrados como acontecimentos que instauram um desvio da ordem coreográfica performada até então. Assim, tal cena se constitui como um momento decisivo no enredo por conta de como ela se encaminha coreograficamente: os atores se aproximam de uma maneira que não haviam feito antes, não mais com certa belicosidade e ludicidade que é própria dos jovens estudantes, mas a partir de toques que insistem, de olhares que não desviam, de mãos que deslizam mais do que socam. Tais gestos são possíveis ao serem formulados por um plano que persiste, fazendo visíveis as pequenas intimidades, empregando cada deslocamento como um movimento importante para a dinâmica da cena – nos lembrando que, se há densidade em *Maurice*, ela se faz também nas superfícies da tela, dos sons e dos toques entre os atores/personagens.

### **Considerações finais: os gestos que podem desviar**

Quando Perez (2006) e Brannigan (2011) se voltam para pensar um aspecto coreográfico dos filmes, ambos estão articulando como as técnicas fílmicas estão entranhadas a maneiras de compreender corpo e gesto em diferentes momentos históricos – tomando o cinema como agente de tais discussões. O que autores como Hewitt (2005), Lepecki (2017) e Foster (1998 e 2011) fazem ao pensar coreografias e seus desenvolvimentos sociais é especificamente compreender como diferentes maneiras de se organizar em espaços agenciam também concepções específicas sobre corpo, poder e movimento. Ao voltar-me para os filmes de época, e em especial para *Maurice*, o que pretendo é ter conseguido apontar para como as concepções sobre o social – e sobre passados sociais específicos – são atravessadas por aspectos coreográficos e como, em conjunto, se formulam coreograficamente no cinema. Ao postular danças, etiquetas, costumes e, especialmente, regulações entre os corpos, filmes de época estão frequentemente ressaltando como processos hegemônicos se atualizam pela estética, a

partir de maneiras de filmar, montar e apresentar que se associam a concepções específicas de corpo.

Tais filmes, como discutido, agenciam uma ideia de passado especulativamente, tomando-o em formas afetivas. Dessa maneira, podemos considerar que a ênfase na coreografia faz parte da exaltação do lindo e dos aspectos superficiais dos filmes, que, se podem ser desconformados com ideais estéticos canônicos na Europa, idealizam a modernidade eurocentrada. Tal processo se funda também a partir da ambiguidade de como tais filmes lidam com as coreografias, abordando-as paradoxalmente enquanto dispositivos regulatórios e enquanto agentes de prazeres e mobilizações afetivas próprias do meio fílmico. Nesse esquema, essas duas possibilidades não são opostas, e o prazer na coreografia não é uma máscara para seus aspectos disciplinares. O jogo entre regulação e liberação, afinal, é o que, em grande parte, mobiliza tais filmes, complexificando os aspectos sensíveis do social. Nesse sentido, é importante se observar que a tomada do melodrama enquanto modo, bem como o apelo ao “lindo”, inclusive coreograficamente, parece ser importante para o potencial gay de *Maurice*, que não só encena tensões homossexuais, como o faz a partir de convenções estilísticas que têm sido recorrentemente associadas a afetos e desejos gays – como aborda Halperin (2012) ao pensar a sexualidade como algo que excede a prática sexual. É importante se demarcar, em geral, que abordar coreografias no cinema envolve se atentar para como tecnologias e artifícios fílmicos organizam movimento e corpos – lidando com cortes, com diferentes manuseios de câmeras móveis e fixas que articulam projetos gestuais e cinéticos específicos, bem como com aspectos sonoros que se associam aos movimentos.

Ao esquadrihar, visibilizar e enfatizar gestos da modernidade europeia, a maior parte dos filmes de época parece frisar a branquitude e seus processos civilizacionais enquanto empreendimentos que são também corpóreos. Assim, se parte do poder da branquitude depende, como apontam Dyer (2017) e Silva (2017), de sua possibilidade de se produzir como universal, esses filmes parecem territorializar tal população, trabalhando-a a partir de suas técnicas. Quando Marcel Mauss (2017), em 1934, discute as técnicas de corpo, é o encontro com as diferenças dos outros racializados – compreendidos a partir de seus diversos procedimentos corporais – que o leva a ponderar sobre suas próprias técnicas francesas, dividindo-as por diferentes grupos sociais (de gênero e geração, centralmente). Tal movimento teórico é frequentemente retomado como um gesto que pode ajudar a desnaturalizar alguns procedimentos hegemônicos do



cotidiano, já que reconhecer práticas corpóreas enquanto técnicas envolve, em algum ponto, compreender que elas não são naturais, sendo frutos de treinos e aprendizado. Em consonância, o que proponho é que os filmes de época fabulam os corpos do passado europeu a partir de uma especulação sobre suas técnicas e, assim, acabam criando espaços em que é possível se estranhar produções corpóreas que muitas vezes são tomadas como dadas. Isso é, ao estilizar procedimentos corporais de um passado imaginado, tais filmes enfatizam que as tradições gestuais que se atribuem a esses supostos passados diferem de coreografias do presente, sublinhando-as enquanto técnicas de corpo. Nesse sentido, códigos de etiqueta, maneiras de se sentar, caminhar, falar e se portar, e mesmo movimentos vinculados à “perda” do gesto – como os espasmos patológicos e os desmaios –, podem aparecer enquanto técnicas que nos informam sobre gestos cotidianos e sobre como os sujeitos do presente configuram corporalmente certa ideia de passado.

Compreendo que tal potencial de estranhamento não é absoluto – tais filmes, afinal, são frequentemente associados a projetos nacionalistas de reificação dos valores europeus e, sendo assim, seus projetos coreográficos também operam nesse sentido. Como aponta bell hooks (1992) no ensaio “*Representations of whiteness*”, atenta às economias e políticas do olhar, populações não-brancas constroem representações cotidianas sobre a branquitude que diferem de como pessoas brancas se representam. A autora ensaia especificamente um pânico e medo instaurado pela presença de pessoas brancas e pela ausência de pessoas negras em diversos espaços de sua vida. O cinema de época que abordo, ao se voltar predominantemente para a branquitude, pode gerar tal desconforto e é violento por suas enormes ausências e discriminações. Mas, como também coloca hooks (1992) em “*The oppositional gaze*”, tais ausências e problemas raciais frequentemente levam à formulação de um olhar opositivo – que a autora configura a partir das experiências de mulheres negras estadunidenses, que precisam construir uma maneira inquisitiva de se engajar com filmes, praticando um prazer no olhar crítico e, por vezes, encontrando potências em filmes que encenam brancos de modos menos hegemônicos.

Nesse sentido, ao se voltarem principalmente para os dramas femininos e homossexuais da Europa, forjando-os a partir dos modos coreográficos, do melodrama e da lindeza, os filmes de época comumente agenciam uma branquitude sob pressão: enfatizando sua gestualidade e, com ela, suas regulações. Considero que isso pode facilitar inquisições sobre tais técnicas corporais e seus sistemas gestuais. O aspecto

espetacular do coreográfico parece ter um papel de feminizar as heranças gestuais europeias, dado que “a feminilidade geralmente é considerada como o gênero espetacular” (Butler, 2019: 389), enquanto a masculinidade é compreendida como menos performática. Nesse sentido, engajando com tradições coreográficas diversas, filmes como *Maurice* apresentam as masculinidades como sendo, também, alegóricas, demarcando os esforços necessários para o forjamento de um sujeito masculino em dada sociedade do “passado”, especialmente no que diz respeito à regulação sobre a organização dos espaços e toques entre homens. Assim, uma vez que tais sujeitos são destrinchados coreograficamente, as coreografias de gênero necessárias para a manutenção da heteronormatividade podem ser destacadas e, com isso, as técnicas e artifícios nos quais determinadas masculinidades se assentam podem ser encenados.

Finalmente, *Maurice* – em narrativa, imagem, atuação e direção de elenco – nos lembra que as coreografias sociais oferecem frequentes espaços de manobras e que os gestos que já dominamos podem, em pequenas transformações, se tornarem outros. Fazer-se outro também depende dos gestos de espetatorialidade, que compreendem as sensações que carregamos quando vemos tais coreografias e quais prazeres e tensões experienciamos ao testemunhar seus desvios – articulando como incorporamos tais corporeidades a partir da experiência fílmica. Proponho que, como em *Maurice*, outros filmes, voltando-se para as regulações, ausências e presenças do gesto, também possam suscitar experiências outras, experiências desviantes, ou, esperançosamente, experiências utópicas, como propõe Prysthon (2014). Existem sensibilidades (atravessando o projeto colonial, o nacionalismo, a branquitude e as regulações de gênero), afinal, que agem em nossos prazeres, nos lembrando que outros gestos e desvios – que talvez ainda não tenham sido feitos – são possíveis.



Maurice/Wilby e Clive/Grant coreografam um desvio da heteronorma em *Maurice* (Dir. James Ivory, 1987). Fonte: frame do filme.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. In. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, p. 09-14, jan. 2008.

BARON, Cynthia; CARNICKE, Sharon Marie. *Reframing Screen Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2008.

BRANNIGAN, Erin. *Dancefilm – Choreography and the moving image*. New York: Oxford University Press, 2011.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam – os limites discursivos do sexo*. São Paulo: N-1, 2019.

DYER, Richard. *The Culture of Queers*. London: Taylor & Francis e-library, 2005. E-book.

\_\_\_\_\_. *White: essays on race and culture*. London: Routledge, 2017. E-book.

FOSTER, Susan Leigh. Choreographies of gender. In. *Signs*. Vol. 24, No. 1, pp. 1-33. 1998

\_\_\_\_\_. *Choreographing empathy: kinesthesia in performance*. New York: Routledge, 2011. E-book.

GALT, Rosalind. Pretty: Film theory, Aesthetics, and the History of the Troublesome Image. In *Camera Obscura*, Durhan, 71, v. 24, n. 2, p. 1-41, 2009

GUIMARÃES, Pedro. O ator como forma fílmica: metodologia dos estudos atorais. In. *Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, vol. 6, n° 2, p. 81-92. 2019.

HALPERIN, David. *How to be gay*. Cambridge: Massachusetts, 2012. E-book.

HEWITT, Andrew. *Social Choreography – Ideology as performance in dance and everyday movement*. Durham e Londres: Duke University Press, 2005.

HONG, Mary. Visualizing Interiors – The Language of Movement in the 2005 Film *Pride and Prejudice*. In. *Genre*, vol. 46, n. 3, p. 189-211. 2013

HOOKS, bell. *Black Looks: race and representation*. New York: Routledge, 1992.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. In. *ILHA*, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan/jun. (2011) 2012.

\_\_\_\_\_. *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. São Paulo: Annablume, 2017.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In. Mauss, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Ubu Editora, 2017. E-book.

MONK, Claire. Heritage Film Audiences 2.0: Period Films Audiences and Online Fan Cultures. In. *Participations – jornal of Audience & Reception Studies*, v. 8, n. 2, p. 431 – 477. 2011.

PEREZ, Juan Bernardo P. *El coreógrafo-realizador y la fragmentacion Del Cuerpo em movimiento dentro Del film de accióm y el film de danza*. Tese (doutorado em artes). Departamento de Escultura, Universidade Politécnica de Valencia, 2006.

PRYSTHON, Ângela. *Utopias da frivolidade – ensaios sobre cultura pop e cinema*. Recife: Cesárea, 2014.

RUPRECHT, Lucia. *Gestural Imaginaries – dance and cultural theory in the early twentieth century*. New York: Oxford University Press, 2019. E-book.

SILVA, Priscila Elisabete da. O conceito de branquitude: reflexões para o campo de estudo. In. MULLER, Tânia; CARDOSO, Lourenço. *BRANQUITUDE – estudos sobre a identidade branca no Brasil*. Curitiba: Editora Appris, 2017. E-book.

SOUZA, José Ailson. L. de. *E.M. Forster no cinema: questões de gênero e sexualidade nos filmes de James Ivory*. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura), Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2019.

STOVEL, Nora. “Will you dance?” Film adaptations of *Pride and Prejudice*. In. *Persuasions on-line*. V. 34, n. 1. 2013. Disponível em: <http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol34no1/stovel.html>. Acesso em: 23/12/2020.

VIDAL, Belen. *Figuring the past – Period Film and Mannerist Aesthetic*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.