

**Dores de crescimento: melodrama e identidade *queer* em
O Rapaz dos Cabelos Verdes (1948) e *Chá e Simpatia* (1956)**

Fátima Chinita

Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa

*If you scratch a child, you will find a queer,
in the sense of someone “gay” or just plain strange.*

- Kathryn Bond Stockton

Peter (Dean Stockwell) em *O Rapaz dos Cabelos Verdes* / *The Boy with Green Hair* (Joseph Losey, 1948) e Tom Lee (John Kerr) em *Chá e Simpatia* / *Tea and Sympathy* (Vincente Minnelli, 1956) – um ainda criança, outro já adolescente – têm em comum a sua inadaptação a uma sociedade que os rejeita e que os remete ao papel de vítimas. O primeiro é órfão de pai e mãe, pericidos aquando do Blitz germânico sobre Londres no decurso da Segunda Guerra Mundial e, conseqüentemente, forçado a um longo périplo de curtas etapas pela respectiva parentela sem se conseguir fixar em nenhuma “família” que o considere seu e a uma casa a que ele próprio possa chamar lar. O segundo, igualmente “órfão” de mãe (que ele não vê desde os cinco anos de idade), é filho de um pai distante que lhe dá por lar diversas instituições académicas em vez de um tecto onde coabitem os dois. Aparentemente, a colocação circunstancial de Peter e Tom Lee no seio do modelo de família burguesa disfuncional e de uma sociedade norte-americana tradicionalista e repressiva afigura-se como profundamente castradora, condenando-os à partida a um papel passivo que se traduz na aceitação das regras instituídas e do *status quo* vigente. Este cenário é típico do território do melodrama familiar clássico (Schatz 1981; Nowell-Smith 1987). Mais: sendo ambos os protagonistas do sexo masculino, pode afirmar-se que os dois filmes são um exemplo de *male weepies*, em que o sentimentalismo meloso (vulgo “choradeira”) é veiculado pelo suposto sexo forte, como argumenta Schatz, a quem me reporto sempre que aludir a este conceito.

Porém, ao invés do que sucede noutros melodramas protagonizados por jovens¹ – como *A Leste do Paraíso* (Elia Kazan, 1955) ou *Fúria de Viver* (Nicholas Ray, 1955) – o cerne destes

¹ Uso a palavra “jovens” em sentido deliberadamente lato, pois, em termos científicos, Peter é pré-adolescente (fase dos 10 aos 14 anos) e Tom Lee é adolescente (fase dos 15 aos 19 anos).

dois filmes não é um conflito geracional. Os problemas de Peter e Tom Lee não derivam essencialmente de uma disputa filial de fácil explicação edipiana, muito pelo contrário. Tanto assim é que Peter acaba por ser tutelado por Gramp (Pat O'Brien), um carinhoso humorista reformado, que desempenha com afã e êxito o duplo papel de pai e mãe e escuda o miúdo, tanto quanto possível, das agruras sociais. Tom Lee, por seu turno, encontra em Laura Reynolds (Deborah Kerr), a amável senhoria da sua residência estudantil, uma mãe alternativa que lhe dispensa muito mais do que chá e simpatia, no sentido simples e despegado do termo, ao qual alude, numa primeira instância, o título do filme. Os dois adultos, Gramp e Laura, desempenham verdadeiramente o papel de figuras redentoras e servem de modelos existenciais para os dois jovens, habilitando-os a uma funcionalidade que, de outro modo, eles não teriam. Logo, o verdadeiro cerne destes dois filmes é o embate com a sociedade que rodeia os protagonistas e não somente (ou não de todo) com a família nuclear. Embora os dois jovens sofram em virtude de uma lacuna emocional, aquilo que os distingue de outros protagonistas melodramáticos é um impasse individual relacionado com a sua identidade específica, ainda em formação no momento representado em qualquer dos dois filmes.

A problemática da virilidade, tão presente nos *male weepies*, é aqui reconvertida num *processo* de vida e não num *momento* de crise necessariamente superado como acontece em *Atrás do Espelho* (1956), de Nicholas Ray, cujo final feliz é – diga-se – muito pouco convincente. Peter e Tom Lee são dois jovens apenas parcialmente inseguros, contrariamente à norma melodramática: Peter recusa-se inicialmente a cortar o seu cabelo verde, absolutamente ímpar, não obstante ser ridicularizado pelos colegas e pressionado a fazê-lo pela comunidade local; Tom Lee não procura esconder os seus dotes para a costura ou a sua preferência por música clássica, em detrimento do padronizado entusiasmo por desportos colectivos. Aliás, ambos os protagonistas assumem, a meio do filme, a sua alteridade, com resignação (no caso de Tom Lee) ou orgulho (no caso de Peter). Nenhum deles é uma personagem verdadeiramente passiva, embora ambos estejam vulneráveis e sejam impotentes para alterar o rumo dos acontecimentos à sua volta. Com efeito, Peter procura, sem êxito, fazer da sua diferença um motivo de agregação da comunidade em prol da tolerância e da mudança de paradigma na condição humana; ao passo que Tom Lee, que é um exímio jogador de ténis na categoria de singulares, não consegue ser encarado como uma mais-valia, nem pela instituição académica que frequenta, nem pelo seu próprio genitor (que o considera um motivo de embaraço e não de orgulho). Os dois jovens acabam por sucumbir, não sem dar luta, aos desejos da maioria. É

nesse sentido que os filmes são melodramas: a sua resistência exponencia a injustiça de que são alvo em termos sociais.

O Rapaz dos Cabelos Verdes e *Chá e Simpatia* são filmes sobre o direito à diferença em vez da tradicional adequação a um determinado modelo social preconizada no cinema de Hollywood em geral. Quando confrontados com os seus pares numa economia de escola, ambos os jovens se mostram renitentes (no caso de Peter) ou incapazes (no caso de Tom Lee) de se adequarem ao que os restantes jovens e a comunidade esperam deles. Ambos detêm particularidades que os tornam diferentes dos restantes colegas e do universo envolvente. Gramp declara mesmo que talvez o cabelo verde de Peter seja uma coisa positiva, como uma “marca” ou “talvez uma medalha”. Esta alteridade é, inclusive, o que mais distingue ambos os filmes do resto do panorama melodramático posterior à Segunda Guerra Mundial, fazendo dos dois filmes uma defesa, mais ou menos velada, de um determinado tabu proibido pelo Código Hays, ou código de censura, e relacionado com a orientação sexual e/ou identidade de género dos protagonistas. Através destas personagens, os filmes emitem um discurso muito mais liberal do que à primeira vista pode parecer. Repare-se que a natureza dos dois jovens não é jamais retratada pela enunciação fílmica como disfuncional, perversa ou indesejável. Pelo contrário, é sobre a comunidade que recaem as flechas certeiras dos autores.² Do mesmo modo, contrariamente ao indicado por Christine Gledhill a respeito dos heróis melodramáticos (1987: 30), nenhum destes dois jovens é realmente representado como merecedor de piedade. Aliás, Tom Lee faz questão de rejeitar esse suposto tratamento por parte de Laura.

Sendo que ambos os protagonistas são do sexo masculino, convém referir que os filmes propiciam uma leitura *queer*, mas não necessariamente gay.³ Tudo depende de os espectadores considerarem que o estádio existencial em que se encontram Peter e Tom Lee é ou não ultrapassado no final da obra. Ambos os filmes suportam as duas leituras, mas é a primeira que irei analisar de seguida, por ser transgénérica e universal.⁴ O que mais me interessa nestes filmes é a sua ambivalência, que se abre à *possibilidade* de uma diferença.

² Para este efeito ideológico, entendo aqui como “autores” tanto os realizadores como os argumentistas (*O Rapaz dos Cabelos Verdes* foi escrito por Ben Barzman e Alfred Lewis Levitt, com base numa ideia de Betsy Beaton; *Chá e Simpatia* foi adaptado para o ecrã por Robert Anderson, com base na sua própria peça teatral).

³ Efectuada, obviamente, em termos retrospectivos, porquanto em 1948 e 1955 o termo ainda não existia com a conotação que detém actualmente.

⁴ Sobre a outra, cf. David Gerstner (“The Production and Display of the Closet”, 1997), que contém uma leitura abertamente homossexual do filme *Chá e Simpatia*, baseada no epíteto “Sister Boy” auferido por Tom Lee. Segundo este autor, o conteúdo homossexual patente na peça da Broadway (estreada em 1953) terá sido atenuado na adaptação cinematográfica, para o filme se adequar aos ditames do código de censura,

[E]very child is queer.

- Kathryn Bond Stockton

O termo *queerness* tem uma abrangência que por vezes é ignorada. Como forma de alteridade sexual que se pode expressar em arte, não se refere exclusivamente à homossexualidade (masculina ou feminina); como forma artística que se pode manifestar no gênero ou estilo melodrama,⁵ permeia todas as obras desta tendência (embora umas mais do que outras).

A tônica *queer* destes dois filmes pode ser colocada na alteridade imanente à própria juventude em sentido lato, a qual é pautada por uma profunda busca identitária. “Ele é diferente dos outros e, obviamente, eles melindram-se com isso”, como observa, de modo paternalista, o senhorio de Tom Lee.⁶ O melodrama gera-se, nestes dois exemplos fílmicos, pela dinâmica dos pares na tenra idade dos protagonistas, num estádio concreto da sua evolução física (a passagem à puberdade de Peter) ou psíquica (a transição para a idade adulta de Tom Lee).⁷ Nestes pontos charneira da existência humana os indivíduos, de ambos os sexos, buscam integração ao mesmo tempo que procuram manter a sua singularidade (Villar e Abreu 2011: 139). Num primeiro momento, Peter rejeita o seu cabelo verde e recusa ser diferente até que, numa epifania fantasiosa (representada em *tableau vivant*, como no melodrama de palco), outros órfãos de guerra lhe comunicam que vale a pena ser diferente, pois essa diferença tem significado. Embora Peter e Tom Lee tenham idades diferentes e, portanto, se possa cientificamente argumentar que vivem experiências distintas, a verdade é que a sociedade conservadora da

implementado por William H. Hays. Para Gerstner, a ameaça da homossexualidade latente e a homofobia generalizada da sociedade norte-americana dos anos 50, período do MacCarthismo, são os verdadeiros temas do filme; o realizador Minnelli, ele próprio bissexual, defendia antes a criatividade e a terna suavidade do protagonista, sem qualquer referência explícita à homossexualidade (1997: 22). *O Rapaz os Cabelos Verdes*, que literalmente é um panfleto antibélico, também pode recair sobre a alçada *queer* numa perspectiva mais sexualizada. O Relatório Kinsey (*Sexual Behavior in the Human Male*, de Alfred Kinsey), datado de 1948, tal como o filme de Losey, pode ser invocado como um subtexto para os espectadores mais esclarecidos. O medo de que a homossexualidade se transmita à juventude, como uma doença contagiosa, por mera exposição social à mesma, é muito antigo, como denota Clifford J. Rosky (“Fear of the Queer Child”, 2013).

⁵ Para esta problemática, cf. Alexander Doty, *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1991), no qual se traça diferentes perspectivas possíveis do termo “*queer*” e a sua distinção face a outros mais sexualmente conotados (como “gay” ou “straight”).

⁶ Esta e as outras traduções do filme são da minha lavra. Sempre que os originais contribuam para o tom melodramático dos filmes, eles serão incluídos em nota de rodapé.

⁷ Tom Lee procura perder a virgindade precisamente na véspera de fazer 18 anos.

América do Norte nos anos 50, auxiliada pelo cinema do *mainstream* (de base popular e universal), tende a infantilizar ambos por igual. Logo, a descoberta que Peter faz do seu corpo (típica da puberdade) não é assim tão diferente da tentativa de descoberta da sexualidade por Tom Lee. A manifestação do cabelo verde em Peter é uma referência capilar simbólica ao aparecimento dos pêlos púbicos, do mesmo modo que a intenção de Tom Lee de perder a virgindade física com uma mulher experiente é uma tentativa de replicar um ritual de transição másculo. Ambos os jovens são igualmente virgens (tal como o normativo colega de quarto de Tom Lee) e, nessa medida, “inocentes”. É essa suposta inocência que é *queer*, embora não necessariamente do mesmo modo. Se apenas Peter se encontra anatomicamente na “idade do armário”,⁸ não é menos certo que algumas dúvidas que vigoram na mesma se fazem igualmente sentir em Tom Lee, que numa leitura estritamente gay do filme se encontra num armário auto-imposto.⁹

Na “idade do armário, as crianças não são nem carne nem peixe, o que quer dizer que os seus comportamentos não podem ser analisados como se fossem homens ou mulheres adultos” (Villar e Abreu 2011: 200). Nos rapazes, maneirismos aparentemente efeminados e ausência de interesse sexual pelo sexo oposto podem dever-se unicamente à imaturidade (200). A ser assim, a forma de andar de Tom Lee, o seu gosto por teatro (ao ponto de não rejeitar um papel feminino numa peça) e o seu repúdio de ter sexo forçado com uma mulher por quem não está apaixonado podem ser entendidos como passageiros.¹⁰ Kathryn Bond Stockton proclama a indefinição infantil, a que chama “*darkness*” [escuridão] (2009: 3): ao “pulo” físico dos jovens a autora opõe o retardamento evolutivo dos mesmos. Ou seja, em vez de contemplar o crescimento infantil como um movimento exclusivamente vertical (em inglês, “*growing up*”), Stockton sugere que este também ocorre em termos horizontais: para os lados e para trás, permanentemente (2009: 4). Assim, os novos traços adquiridos podem coexistir com outros que nunca perdemos verdadeiramente, apesar de transitarmos para uma nova fase da nossa existência. Para a autora, a idade do armário é aquele estádio em que o jovem ruma ao futuro sem saber o que aquele lhe destina. Ou, como diz Laura Reynolds em *Chá e Simpatia*: “Eu sei

⁸ Corresponde à pré-adolescência e verifica-se dos 10 aos 15 anos, embora este factor dependa de jovem para jovem. A expressão clínica “idade do armário” refere-se ao desejo metafórico dos pais em *fechar* os filhos num armário durante a adolescência dos mesmos para não terem de lidar com tão delicada fase (Villar e Abreu 2011).

⁹ Uma vez que, perante a sociedade, procura seguir a normatividade de género, escondendo os seus verdadeiros impulsos.

¹⁰ Também podem ser entendidos como uma manifestação heterossexual do seu amor por Laura Reynolds, que foi actriz; ou como preparação para uma vida homossexual.

como se pode sofrer nesta idade. É uma etapa lancinante. Já não são rapazes e ainda não são homens, cismando sobre o que lhes será exigido enquanto adultos e como podem estar à altura dessas expectativas”.¹¹

Na sequência desta linha de raciocínio, proponho aqui a adopção de uma nova designação teórica a juntar a várias que já vigoram no âmbito do melodrama: “filme de crescimento”. Do mesmo modo que Jeanine Basinger define o filme de mulheres (*woman’s film*) como um filme sobre assuntos de mulheres (emocionais, sociais e psicológicos), protagonizado por uma mulher (1993: 20), creio que se pode dizer que os filmes *O Rapaz dos Cabelos Verdes* e *Chá e Simpatia* são filmes sobre jovens em crescimento, cujos problemas, internos e externos, residem precisamente nesse crescimento *queer* e tudo o que ele envolve: “[...] a dor, os armários, o sofrimento emocional, os aspectos sexuais e as mudanças enviesadas [*sideways movements*] que atingem todas as crianças por mais que o neguemos” (Stockton 2009: 3, tradução minha). Este crescimento é retratado como doloroso, pois trata-se de uma adequação forçada a um papel social no qual os jovens não se reconhecem imediatamente, o que exponencia o seu sentimento de diferença imanente à aquisição de um novo corpo e de uma nova mentalidade. A violência, sobretudo psicológica, que ambos os filmes aqui em apreço contêm e que os torna tão memoráveis em termos sentimentais, reside muito provavelmente no facto de a perda de inocência de Peter e Tom Lee ser natural, ao contrário de outros melodramas em que ela se verifica por uma culpa própria ou por intromissão do acaso. Crescer é uma inevitabilidade, carregar o fardo de uma herança pesada (*Escrito no Vento*, de Douglas Sirk, 1956) ou apaixonar-se por uma pessoa socialmente menos conveniente (*Tudo o que o Céu Permite*, de Douglas Sirk, 1955) não necessariamente, ou não da mesma forma.

Tão natural é a alteridade dos protagonistas contida nestes dois melodramas de crescimento que ambos surgem conotados com a verdejante natureza. O cabelo de Peter assume essa tonalidade após o jovem colocar sobre a mesa do repasto um vaso com uma planta que, tal como ele, precisa de atenção e carinho. A metamorfose do protagonista é, pois, uma espécie de assimilação de matérias e seres, e o horror do miúdo que se descobre mutante tem contornos vagamente kafkianos. Tom Lee, por seu turno, partilha com a sua senhoria os dotes e conhecimentos de jardinagem (ambos possuem “*green thumb[s]*”, como Tom afirma a respeito de Laura). Curiosamente, até os caracteres contidos no genérico de abertura de ambos os filmes são ostensiva e unicamente verdes. Em *O Rapaz dos Cabelos Verdes* ao *design* gráfico dos

¹¹ “I know how this age can suffer. It’s a heartbreaking time. They’re no longer a boy, and not yet a man, wondering what’s going to be expected of them as men, how they’ll measure up”.

títulos em caracteres deliberadamente infantilizados, seguem-se, inclusive, planos da floresta. Neste sentido, a “verdura” dos dois jovens protagonistas deve ser entendida também como uma transição da inocência existencial para a maturidade, com todas as perdas que tal facto implica. Ambos procuram reter o seu penteado, considerado pelas demais personagens como rebelde e não normativo. Na fase do armário, a assunção de um estilo capilar radical é uma procura de afirmação e construção identitária, mais do que um indício sexual (Villar e Abreu 2011: 139), e deve ser mantida para não interferir com a auto-estima dos jovens, uma vez que o aspecto físico é um dos principais marcadores individuais.¹² O corte forçado do cabelo nesta(s) idades(s) constitui um violento acto de castração, literalmente contranatura.

Em *The Boy with Green Hair*, que faz precisamente desta questão o cerne do filme, a farta cabeleira de Peter é aceite na sua coloração inata (ou seja, castanha), tornando-se mesmo um objecto de fetiche, ainda que involuntário, por parte dos adultos: afagar o cabelo da criança equivale ao reconhecimento do jovem como pré-púbere e à sua ausência de vontade própria. Uma vez clorofilizada, a mesma cabeleira é temida e considerada *contagiosa*. Normativamente, Peter é alvo de um contacto indesejado para ele, mas uma vez assumida a sua diferença (e o jovem transmite-a, voluntariamente, a toda a comunidade como um traço positivo) é sujeito a uma mutilação, a despeito do seu verdadeiro desejo. Neste caso, a violência é tanto maior quanto são os adultos a requerê-la, encontrando-se entre eles a figura tutelar do amantíssimo pai adoptivo, Gramp. O jovem deixa-se castrar por amor, de modo a enquadrar-se nos padrões sociais. O facto é tanto mais melodramático quanto é este acto voluntário que acaba por, realmente, vitimizá-lo, e não a coloração do seu cabelo (que, aliás, desencadeia em Peter um comportamento mais assertivo e um reforço da sua auto-afirmação) ou mesmo a orfandade (que o diferencia apenas dos seus pares infantis). Na cena em que vemos a máquina zero fazer o seu devastador efeito, a lágrima que escorre pela face de Peter, captada em grande plano, exprime o sentimentalismo melodramático. Porém, simbolicamente, é muito mais do que isso: equivale à conversão do jovem no estereótipo do “coitadinho”, uma criança enferma de uma doença potencialmente incurável. Deste modo, um ser saudável é transformado, pela via institucional (na cadeira do barbeiro e perante assistência dos notáveis da comunidade, todos do sexo masculino) num produto com selo de aprovação social. Estamos aqui em presença do que Caél Keegan (2013) apelida de “cena *queer* sensacionalista” (“*queer sensation scene*”), reportando-

¹² Mais uma vez, em *Chá e Simpatia*, só Laura Reynolds tem um lampejo deste facto, quando intercede com o marido para que Tom Lee seja poupado à humilhante praxe de ser desnudado em público: “[...] poderá afectá-lo para o resto da vida, torná-lo inseguro e hesitante...”

se à inclinação da América do pós-guerra em transformar os seus cidadãos caucasianos do sexo masculino em exemplos másculos de heterossexualidade e autogovernança capazes de garantir a continuidade das instituições.¹³

*We go to the movies not to think but to be moved.
In postsacred world, melodrama represents one of the most significant,
and deeply symptomatic, ways we negotiate feeling.*

- Linda Williams

Conjugar melodrama e *queerness* num único texto pode parecer controverso, mas no âmbito do cinema clássico americano é profundamente natural e até desejável.

Na recensão crítica ao livro de Jonathan Goldberg *Melodrama: An Aesthetics of Impossibility*, Hesford conota *queerness* com uma certa alteridade. Na sua mistura de “melo” e “drama”, este estilo/género invoca um alhures social (2019: 369) que põe em evidência o quão diferente o mundo real é de um mundo artístico hipotético permeado de situações e identificações “impossíveis” (isto é, não normativas) (Hesford 370, ambas as traduções são minhas). A música é usada para realçar um espaço de indefinição, ou seja, uma ocorrência em que existe a hipótese de uma identificação transgenérica por parte das personagens a qual, todavia, pode permanecer ambígua na economia da história (Hesford 370). Na verdade, o cinema clássico americano, usualmente considerado escapista, é uma fábrica de irrealidade, encontrando-se o género musical recheado de sequências oníricas estilizadas, muitas delas da autoria de Vincente Minnelli, especialista nos dois géneros mais estilizados do classicismo de Hollywood: o melodrama e a comédia musical. No entanto, em *O Rapaz dos Cabelos Verdes e Chá e Simpatia* é o próprio enredo que enfatiza esta relação. Peter é adoptado por um cançonetista de vaudeville que na única cena do filme que não faz avançar a história – um número musical absolutamente estilizado, e provavelmente fruto da imaginação de Peter – entoa uma canção sobre os tempos de escola de um rapazinho, a qual serve de elo de ligação afectivo entre o adulto e o jovem ao longo da obra e os une numa cumplicidade

¹³ A “pureza do corpo social” (Keegan 2013: 106) é mais patente em *Chá e Simpatia*, filme explicitamente abordado por este autor, mas verifica-se igualmente no filme de Losey. Apesar de Keegan fazer uma leitura gay dos melodramas que contêm uma crise juvenil masculina, o seu principal argumento também se aplica à minha argumentação, um tudo-nada mais neutra (não só porque não exclui a coincidência – presente ou futura – das realidades *queer* e gay, como também, no último caso, não se aplica somente à homossexualidade masculina).

supracomunitária. Por seu turno, Tom Lee inicia o filme de guitarra em punho, também ele entoando uma canção de tom romântico, desta feita à janela do seu quarto, numa serenata simbólica a Laura e, genericamente, preferindo ouvir Bach em auto-imposta reclusão do que participar em másculas actividades ao ar livre. O jovem incorre mesmo no desprezo paterno por desejar ser cançonetista profissional (*folk singer*).

O melodrama, no entender de Linda Williams, “é o fundamento do cinema clássico de Hollywood” (1998: 42), “a forma dominante das narrativas populares com imagens em movimento” (58, ambas as traduções são minhas). A sintonia emocional entre espectadores e personagens, pedra de toque no cinema de Hollywood, traduz-se numa *simpatia* institucional que se reflecte na própria diegese: “O melodrama está repleto de personagens que desejam ser amadas, que são dignas de amor, e que o espectador deseja que alcancem esse amor [...]” (Neale 1986: 17, tradução minha). Porém, o amor dos protagonistas nem sempre é correspondido na história, ou leva muito tempo a sê-lo, o que exponencia a angústia vivenciada pelo espectador de melodramas. Linda Williams afirma que os espectadores simpatizam profundamente com o herói-vítima (1998: 58). No caso dos melodramas de crescimento que aqui defendo, é precisamente neste aspecto que reside a verdadeira pungência do género/estilo.¹⁴

Michael Cobb (2005) observa que a mera presença de uma criança num filme pode ser um acto gerador de angústia, face ao que culturalmente as crianças significam. Para este autor, as crianças lembram-nos o tempo: tanto a nossa esperança no futuro, quando ainda desconhecíamos o que aquele nos reserva; como as nossas recordações, nostálgicas ou traumáticas, do passado e tudo o que ele contém (2005: 119). Todavia, a presença de uma criança num filme é intensa também por outra razão: “[a]s crianças provocam as *nossas* ansiedades, as *nossas* alegrias, a *nossa* ética, o *nosso*, amor [...] sobretudo quando há valores políticos ou morais em causa” (Cobb 2005: 119, o ênfase e a tradução são meus). Kathryn Stockton defende mesmo que a presença de uma jovem personagem hipoteticamente gay pode activar um sentimento de ternura e emoção em espectadores propensos a relembrar o seu próprio passado *queer*: “Podemos ser espicaçados, afligidos por sentimentos relativos à nossa infância, os quais, ainda hoje, sentimos como emotivas, genuínas e melodramáticas pontadas de desespero ou de ansiedade aguda” (2009: 3, tradução minha).¹⁵

¹⁴ À semelhança de Mercer e Shingler (2004), prefiro não tomar partido por nenhuma destas duas possibilidades.

¹⁵ “One may be pricked by, pained by, feelings—about one’s childhood—that, even now, are maudlin, earnest, melodramatic, but understandable pangs of despair or sharp unease”.

Tanto *O Rapaz dos Cabelos Verdes* como *Chá e Simpatia* efectuam um regresso ao passado, a um espaço de inocência, o qual constitui o miolo do enredo. Com efeito, a maior parte dos dois filmes consiste num encaixamento mnésico introduzido por uma moldura narrativa. Ambos os filmes são, pois, memórias de factos já vividos e inicialmente tidos como agradáveis: um tempo em que Peter ainda tinha cabelo castanho e uma época em que Tom Lee era amparado por Laura, alguém que compreendia a sua sensibilidade musical, poética e solitária. No fundo, um tempo e um espaço de afectos correspondidos, como anunciado no refrão do tema “Nature Boy” que serve de ilustração musical ao genérico do filme de Losey: “*The greatest thing you’ll ever learn is just to love and be loved in return*”.¹⁶ Todavia à época a que se reportam os *flashbacks*, os protagonistas não têm perfeita consciência deste facto, que só se lhes afigura como notório posteriormente. Ambos os filmes se pautam por uma mescla de tempos e de sentimentos diegéticos, fundindo na mesma obra a natureza que Cobb imputa à juventude (em sentido lato) com o inevitável crescimento que aquela implica. O final de ambas as obras é ambíguo em dois sentidos, interligados entre si: um diz respeito à natureza intrínseca de cada um dos jovens e à hipotética diferença que preservam, na transição para o estádio de vida posterior; o outro concerne essa transição propriamente dita, como etapa formativa de todos os indivíduos.

O casamento de Tom Lee, cuja esposa não é jamais vista no filme, sendo a sua existência real vislumbrada apenas através de uma aliança no dedo do protagonista, bem como a possibilidade, não cientificamente comprovada, de o cabelo de Peter voltar a crescer da mesma cor que tinha antes da sua metamorfose, não revertem por completo o tom amargo de cada um dos filmes nem o ambiente nostálgico que impregna o relato, a cargo dos próprios protagonistas. A inocência é irrecuperável e a perda subsiste, quer na ausência do cabelo (Peter ainda é completamente calvo quando o filme termina, sendo o seu futuro capilar incerto), quer no enigmático destino de Laura Reynolds (de que não vemos qualquer imagem no encerramento fílmico de *Chá e Simpatia*, ouvindo meramente, em voz off, o conteúdo de uma carta deixada a Tom Lee). O desenlace de ambos os filmes, que parece restituir aos protagonistas a sua dignidade, não lhes devolve o tempo perdido nem apaga os traumas experienciados.¹⁷ Neste

¹⁶ “A mais importante coisa a aprender é amar e o ser amado a este afecto corresponder”. A canção, com letra de Eden Ahbez, foi popularizada por Nat King Cole em 1948, ano da estreia do filme de Losey.

¹⁷ Refira-se que a experiência de crescimento de ambos os jovens nestes dois filmes é extrema: Peter foge da pequena localidade onde era feliz com Gramp, para ser encontrado pela policia e levado para uma esquadra, onde faz o seu relato a um psicólogo a meio da noite; Tom Lee, ao ser alvo de troça da mulher experiente com quem se prestava a dormir para perder a virgindade e provar que era um homem “como os outros”, tenta suicidar-se e é expulso do colégio.

sentido, Peter, que o Dr. Knudson, o médico de família local, afirma “estar a fazer história clínica” e Tom Lee, que depois da escola se celebriza ao exorcizar o infortúnio dos seus tempos de estudante num livro que lhe granjeia fama como escritor, continuam a ser “heróis-vítimas” de acordo com a concepção de melodrama de Linda Williams (1998). A ambivalência do final reforça o desconforto espectral e o ambiente nostálgico de ambos os filmes. Visualmente, essa ambivalência é transmitida em *Chá e Simpatia* por uma *inversão* do eixo quando a câmara regressa ao presente do relato fílmico, já na moldura narrativa final. Assim, o relato dos acontecimentos vividos por Tom Lee dez anos antes inicia-se com um *travelling* à frente para o protagonista sentado do lado direito da janela e termina com um *travelling* atrás com o protagonista sentado do lado esquerdo, como se algo de irreduzível tivesse ocorrido entretanto.

Tratando-se *O Rapaz dos Cabelos Verdes* e *Chá e Simpatia* de melodramas de crescimento, este final é duplamente *estranho*. A evolução física e psíquica das crianças e adolescentes traduz-se, em condições normais, na superação do facto traumático e na passagem ao estágio posterior. Ora, o que constatamos é que Tom Lee regressa voluntariamente ao local do seu sofrimento, mas continua a ser ostracizado pelos demais colegas de curso, que, inclusivamente se esqueceram do humilhante epíteto que lhe haviam atribuído e lhe negam agora qualquer identidade concreta (*what's-his-name?*). Por sua vez, Peter regressa à escola, para ser novamente colega dos mesmos jovens que o emboscaram na mata para lhe cortarem o cabelo verde à tesourada e que haviam afirmado que um jovem de cabelo verde não tinha lugar na escola. Fazendo jus à canção “Nature Boy”, ambos os protagonistas permanecem diferentes e especiais, a despeito de substanciais alterações ocorridas na sua vida: “*There was a boy, a very strange enchanted boy*” [...] “*A little shy and sad of eye, but very wise was he*”.¹⁸ A pretensa maturidade destas personagens revela-se não na alteração de estado civil ou numa transformação física acentuada, mas sim na resolução da respectiva crise identitária. Assim, Peter não receia voltar à escola e à companhia dos colegas porque não teme que o cabelo lhe volte a crescer outra vez verde; Tom Lee assume, perante um jovem do seu antigo colégio, ser o autor do livro que relata os factos traumáticos da sua vida porque os exorcizou publicamente. Trata-se, parece-me, de uma modificação interior que se traduz na assunção plena da sua alteridade. Ambos compreendem, por fim, que são amados, independentemente de serem diferentes. Peter aceita a singularidade do seu cabelo clorofilizado e a notoriedade que ele atrai, a qual se traduz – como lhe havia dito Gramp – na “esperança e na promessa de uma nova vida”. Tom Lee vê confirmada, por carta, a sua suspeita de que o sacrifício moral de Laura, o

¹⁸ “Havia um rapaz, um estranho e encantado rapaz. [...] Algo tímido e de olhar tristonho, mas por demais sagaz”

adultério praticado com o jovem, fora motivado por genuíno afecto (e não por piedade), provavelmente devido à sua ternura e delicadeza, aspectos que o diferenciavam da “tribo” masculina do colégio: “Sobre uma coisa estavas certo: a esposa manteve, algures no seu coração, a profunda estima pelo rapaz”.¹⁹

O final feliz forçado, que Thomas Schatz imputa ao melodrama familiar (1981), e a homossexualidade latente dos jovens, conjugam-se aqui numa resolução lógica e satisfatória que serve propósitos diversos, consoante o que se entenda por *diferença*.

Referências:

- Basinger, Jeanine. *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960*. Londres: Chatto and Windus, 1993.
- Cobb, Michael, “Childlike: Queer Theory and Its Children”, *Criticism*, vol. 47, no. 1 (2005): 119-130. <http://digitalcommons.wayne.edu/criticism>. Acedido em 25-8-2019.
- Doty, Alexander (org.). *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press, 1993.
- Herstner, David. “The Production and Display of the Closet: Making Minnelli’s *Tea and Sympathy*”, *Film Quarterly*, vol. 50, no. 3 (1997): 13-26. <http://jstor.org/stable/1213613>. Acedido em 25-8-2019.
- Gledhill, Christine (org.). *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: BFI, 1987.
- Hesford, Victoria. “Music and Impossibility: Music and Melodrama”, *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 25, no. 2 (2019): 369-371. <https://muse.jhu.edu/article/724706/pdf>. Acedido em 20-9-2019.
- Keegan, M. Cáel. “Queer Sensations: Postwar American Melodrama and the Crisis of Queer Juvenility”, *Thymos: Journal of Boyhood Studies*, vol. 7 (2013): 105-119. https://www.academia.edu/7220088/Queer_Sensations_Postwar_American_Melodrama_and_the_Crisis_of_Queer_Juvenility. Acedido em 25-8-2019.
- Mercer, John e Martin Shingler. *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*. Londres e Nova Iorque: Wallflower, 2004.
- Neale, Steve. “Melodrama and Tears”, *Screen*, vol. 27, no. 6 (1986): 6–22
- . *Genre and Hollywood*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000.

¹⁹ “About one thing you were correct: the wife did always keep her affection for the boy somewhere in her heart”.

- Nowell-Smith, Geoffrey (1987), “Minnelli and Melodrama”, in Christine Gledhill (org.). *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*. Londres: BFI, 1987. 70-74.
- Rosky, Clifford J. “Fear of the Queer Child”, *Buffalo Law Review*, vol. 61, no. 3 (2013): 607-697. <https://digitalcommons.law.buffalo.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4525&context=Buffalolawreview>. Acedido em 25-8-2019.
- Schtaz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. Boston McGraw-Hill, 1981.
- Sockton, Kathryn Bond. *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham e Londres: Duke University Press, 2009.
- Villa, Penélope e Rodrigo Marrecas de Abreu. *A Idade do Armário*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2011.
- Williams, Linda (1998), “Melodrama Revised”, in Nick Browne (org.). *Refiguring American Film Genres*. Berkeley: University of California Press. 42-88. Acedido em 25-8-2019. <https://pt.scribd.com/document/384172596/Melodrama-Revised-Williams#download>.

Filmografia

- Kazan, Elia (1955), *A Leste do Paraíso (East of Eden)*.
- Losey, Joseph (1948), *O Rapaz dos Cabelos Verdes (The Boy with Green Hair)*.
- Minnelli, Vincente (1956), *Chá e Simpatia (Tea and Sympathy)*.
- Ray, Nicholas (1955), *Fúria de Viver (Rebel without a Cause)*.
- (1956), *Atrás do Espelho (Bigger than Life)*.
- Sirk, Douglas (1955), *Tudo o que o Céu Permite (All that Heaven Allows)*
- (1956), *Escrito no Vento (Written on the Wind)*