

Judy Garland, um Ícone Gay:

uma análise às suas canções e danças

*Judy Garland, a Gay Icon:
an analysis of her songs and dances*

Miguel Moreira Rodrigues

*Universidade de Coimbra Doutorando em Estudos Artísticos,
Área de especialidade: Estudos Fílmicos e da Imagem
miguelmrodrigues4@gmail.com*

04

Resumo

O presente artigo tem o objetivo de mostrar como determinadas canções interpretadas pela atriz Judy Garland e algumas das danças por ela executadas em alguns dos seus filmes podem contribuir para o seu famoso estatuto de ícone *gay*. Em termos metodológicos, a concretização deste trabalho partiu da leitura de teorias enquadradas essencialmente nos *Queer e Star Studies*, bem como do visionamento de alguns dos filmes de Garland. Em suma, este artigo visa aprofundar o conhecimento científico à volta da atriz enquanto ícone *gay*.

Palavras-Chave: Judy Garland; ícone *gay*; canção; dança.

Abstract

The aim of the present article is to show how certain songs interpreted by the actress Judy Garland, as well as the dances she performs in some of her films, can contribute to her famous *gay* icon status. The methodology of this article is qualitative: by reading some theories about Queer and Star Studies, and viewing several of Garland's films, I developed my own analysis. With this article, I hope to deepen the academic knowledge around Garland as a *gay* icon.

Keywords: Judy Garland; *gay* icon; song; dance.

É seguro dizer que, hoje, Judy Garland não é um ícone tão influente e mediático quanto o era nos anos 50 e 60. Certamente, não é uma artista que diga muito à comunidade *gay*¹ mais jovem, não tendo a mesma influência que outros ícones *gays* como Madonna ou Whitney Houston. Ainda assim, tem o mérito importante de ser um dos primeiros ícones *gays* provenientes da cultura de massas, abarcando vários aspectos que definem um ícone desta natureza: uma vida repleta de tragédias, a androginia na forma de se vestir e comportar e o seu inegável talento para o mundo do *show business*. Garland merece, assim, pelo menos academicamente falando, uma maior atenção que aquela que lhe tem sido prestada. Para que figuras mais recentes da mesma índole sejam alvo de análise e se compreendam as razões que lhes garantam tal estatuto, é necessário estudar aquelas que as precedem.

Ao contrário de ícones que defendem abertamente os direitos dos homossexuais (como Lady Gaga), Garland, dada a época mais conservadora em que viveu, muito raramente comentava publicamente tal assunto, que era obviamente *tabu*. No entanto, isso não significa que a atriz não tivesse plena consciência de que apelava à comunidade homossexual masculina, além de ter tido vários amigos *gays* ao longo da sua vida (COHAN, 2005, p. 320). De facto, a atriz sempre lidou com homens homossexuais (alguns deles assumidos): o realizador e ex-marido Vincente Minnelli (que se especula que poderia ser, na verdade, bissexual), os realizadores George Cukor e Charles Walters, o ator Van Johnson, e mesmo o seu pai, Frank Gumm (embora julgue que Garland apenas tenha descoberto a homossexualidade do seu progenitor anos depois da sua morte). É interessante aqui mencionar que, na sua vida privada, Garland era muito mais “aberta” sobre a questão da homossexualidade. Liza Minnelli chegou a citar a sua mãe, dizendo

¹ É importante esclarecer que, neste artigo, o termo “gay” bem como “comunidade gay” ou “homossexual” referem-se exclusivamente ao sexo masculino. Afinal, Garland é conhecida por ser um ícone para homens *gays* e não para mulheres lésbicas.

quando eu morrer, imagino *bichas* a cantar ‘Over the Rainbow’ [canção interpretada por Garland em *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939) e um ícone musical da cultura *gay*] e a bandeira de *Fire Island* [local frequentado por uma grande parte da comunidade *gay*] a meia-haste (DYER, 2004, p. 177).

Foi só após a morte de Garland (sucedida a 22 de junho de 1969) que o assunto da homossexualidade foi paulatinamente ganhando visibilidade e discussão no espaço público. De facto, foi apenas a partir da década de 70 que as paradas *gays*, que tanto contribuíram para isso, se começaram a realizar. É importante aqui relembrar que a morte da atriz (vítima de uma overdose acidental de barbitúricos) é frequentemente apontada como responsável pela “Rebelião de Stonewall”, considerado unanimemente o episódio iniciático da luta pelos Direitos Homossexuais e ocorrido em Nova Iorque logo após o funeral daquela. De facto, segundo Williamson Hendersom, presidente da Associação de Veteranos de Stonewall, dita rebelião não teria acontecido se Garland não tivesse falecido recentemente (HENDERSOM, 2009a). Era habitual a polícia inspecionar o bar *Stonewall Inn* (um estabelecimento localizado em Greenwich Village conhecido por ser frequentado por vários homossexuais), de modo a expulsar os seus clientes *gays*. Após o falecimento de Garland, em dito bar realizavam-se várias homenagens à atriz, ouvindo-se algumas das suas canções. Hendersom explica que foi este ambiente mais sensível e de luto que a polícia não teve em consideração quando decidiu, na própria noite do funeral, invadir o estabelecimento. Certamente que, desta vez, não conheceram um comportamento obediente por parte dos homossexuais. Como Hendersom afirma em tom coloquial, alguns polícias “*admitiram que foi burrice ter atacado o Stonewall [...] no mesmo dia do funeral da Judy em Manhattan*”, sendo que isto foi um “*ato muito desrespeitoso*” (HENDERSOM, 2009b). Esse seu ato insensível originou cinco dias tumultuosos que foram marcados por violência física entre polícias e homossexuais. Dos cinco dias, Hendersom recorda o último como tendo sido o mais violento de todos:

Havia viaturas, polícia montada, bombeiros com mangueiras, mas elas não foram usadas porque era muito louco, as pessoas corriam de um lado para o outro [...] As ruas do Village são entrelaçadas. Os jovens jogavam garrafas, pedras, lixo e, quando os policiais iam atrás, eles já tinham sumido. Eu não joguei nada, estava com medo. Não sou um herói, fui apenas testemunha (HENDERSOM, 2009c)

Por muito que se saiba que Garland é um ícone *gay*, não há uma pesquisa fortemente substancial a justificar tal estatuto. Ainda assim, a internet apresenta algumas respostas bastante satisfatórias. Uma das mais frequentes é o facto da atriz ter tido uma vida trágica (refletindo, de certa maneira, a vida da própria comunidade *gay*). Outra é a de possuir uma maneira exagerada de se expressar (especialmente no fim da sua vida). De facto, é neste sentido que Hendersom explica o apelo de Garland dentro da comunidade *gay*, dizendo que ela era “*dramática, apaixonada*”, além de se expressar “*de uma maneira muito exagerada*” (HENDERSOM, 2009a).

A conhecida canção *Over the Rainbow* apresenta-se também como uma justificação plausível. Não existem certezas se a bandeira do arco-íris como sendo um símbolo *gay* (provavelmente o símbolo mais conhecido) tenha derivado do próprio título da canção. De qualquer modo, é grandemente conhecido o estatuto de *Over the Rainbow* (que foi originalmente escrita para o referido filme) como uma canção fortemente associada à comunidade *gay*. Este estatuto é facilmente compreensível dado que a letra da canção é sobre um mundo ideal: sem problemas, de paz e felicidade eterna. A história do próprio filme pode ser também ela entendida como uma metáfora da “saída do armário”: assim como Dorothy Gale (a personagem interpretada por Garland) sai do hostil e triste Kansas para o mundo mágico e literalmente colorido de Oz, os homens homossexuais assumem a sua sexualidade para viverem esta a sua condição sem mais segredos e angústias (COHAN, 2005, p. 308).

A tentativa de resposta mais detalhada e académica para justificar o estatuto de Garland como um ícone *gay* foi apresentada pelo professor universitário britânico Richard Dyer, pioneiro na área dos *Star Studies*, no seu conhecido capítulo “Judy Garland and gay men”, integrado no livro *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (publicado originalmente em 1986). Antes de avançar para a explicação da teoria de Dyer sobre Garland como um ícone *gay*, é importante, no entanto, esclarecer alguns aspectos sobre a sua tese do que é uma estrela (presentes no seu livro *Stars*, publicado pela primeira vez em 1979), bem como explicar a reflexão feita pelo investigador francês Edgar Morin sobre o estrelato nos anos 30 (época em que Garland começou a ser promovida enquanto celebridade).

Segundo Dyer, uma estrela como Garland pode ser encarada como uma imagem no sentido de ser um produto construído, em parte, por Hollywood. Afinal, Garland, a estrela, emergiu no seio do *Star system*, o método que os grandes estúdios utilizaram entre os anos 20 e inícios dos 60 para criar e promover celebridades (vários atores assinavam contratos de longo prazo com determinado estúdio, ficando à sua mercê). Na época do *Star system*, o cinema era, sem dúvida, um importante meio de sedução de massas. De facto, os filmes, segundo Dyer, ocupam um papel particularmente importante na construção da imagem que o público tem de uma estrela, na medida em que são estes que, por norma, dão a conhecê-la à audiência, tornando-a uma celebridade (p. 87). Além de terem um papel predominante nessa construção, os filmes devem ir igualmente ao encontro dessa mesma imagem que eles próprios ajudaram a criar. A procura em realizar um filme que corresponda à imagem de uma estrela pode assentar em vários aspetos como o tipo de personagem (como veremos, no caso de Garland, os de *All American-Girl*, rapariga comum e de aspecto virginal), o tipo de situação presente na narrativa ou o próprio género cinematográfico (como Garland e o musical ou John Wayne e o *western*), (DYER, 2001, p. 88).

Outro aspecto importante a ter em conta é o facto de Garland fazer parte de um grupo de estrelas de aparência e personalidade realista, o que certamente facilita a identificação por parte do público.

Esta ideia de realismo foi desenvolvida por Morin no seu famoso livro *The stars: an account of the star-system in motion pictures* (*Les Stars*, em francês), publicado originalmente em 1957. Neste livro, Morin aborda a mudança que o cinema sonoro provocou no estilo da estrela. Segundo o investigador, na época do cinema mudo, as estrelas eram “*sublimes*” e “*excêntricas*” (MORIN, 1961, p. 16). Na tela, estas viviam aventuras pautadas pela fantasia, pelo extraordinário e pelo seu final trágico (podendo dizer-se que Greta Garbo é a encarnação máxima desse desfecho) (MORIN, 1961, p. 18). Segundo o autor, no início dos anos 30, este paradigma começou a mudar. Com a chegada do cinema sonoro, os filmes e as estrelas passaram a ser mais realistas e, por isso, facilmente suscitadoras de identificação por parte da audiência. Certamente que o som acaba por conferir um “*clima ‘realista’*” às suas estrelas (MORIN, 1961, p. 17): estas, na tela, passam a falar entre si como os espectadores fazem uns com os outros. Aliado a este factor, há que ter em conta que os próprios filmes passam a ser caracterizados por uma forte faceta social (sendo que as suas personagens vivem problemas com os quais a audiência se pode identificar), (MORIN, 1961, P. 18). Ainda que a filmografia de Garland, na sua generalidade (incluindo os filmes aqui abordados), sejam mais centrados no mundo da fantasia (como quase todo o musical clássico de Hollywood), as suas personagens são, como veremos de seguida, bastante realistas: jovens vulneráveis, pouco atraentes e que sofrem problemas amorosos.

Feita esta contextualização, explicarei, de seguida, as três razões básicas que, segundo Dyer, fazem com que Garland apele à comunidade *gay*.

A primeira é a “*normalidade*” (“*ordinariness*”) que a sua imagem construída e constantemente enfatizada pela Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) apresenta. A atriz, nas suas películas (com destaque para os filmes de adolescentes com Mickey Rooney), interpretou frequentemente a *All-American Girl*, a *Girl-Next-Door*, a rapariga comum plenamente integrada na sociedade patriarcal, sendo que a sua vida social se resumia a ir a uma *drugstore* tomar um batido e conversar inocentemente com

os seus amigos. Esta sua imagem não corresponde à sua vida polémica e mediática, repleta de problemas pessoais, profissionais e de saúde que a atriz enfrentou constantemente (a rapariga que encarnava jovens “normais” e que era obrigada, pela MGM, a ser fotografada de maneira angelical, entra em choque com a Garland que acabou por experienciar vários casamentos, problemas com drogas, consequentes atrasos no trabalho e tentativas de suicídio). A revelação pública, tornada clara após 1950 (ano em que Garland foi despedida da MGM), de que a atriz não tinha um comportamento e vida “comum” foi fulcral na sua nomeação como ícone *gay*. Para Dyer, vários homens homossexuais vêem esta situação da atriz como um espelho das suas vidas: assim como Garland foi levada pela conservadora MGM a vender uma imagem oposta à realidade, os homens homossexuais, no contexto de uma sociedade homofóbica, são igualmente forçados a viver de aparências (vivendo numa ficção como os filmes da própria Garland), podendo eventualmente acabar por revelar a sua própria orientação sexual (DYER, 2004, p. 153).

A segunda resume-se ao facto de Garland se apresentar, em vários dos seus filmes, de uma maneira andrógina (o número *Get Happy*, de *Summer Stock* (Charles Walters, 1950), onde a estrela veste uma indumentária algo masculina - do ponto de vista convencional - é um dos exemplos mais evidentes). Esta androginia sugere que o género feminino e masculino são puramente uma construção social. Segundo Dyer, os homens e as mulheres homossexuais identificam-se com esta androginia por não obedecerem completamente à masculinidade e à feminilidade cultivadas pela heterossexualidade (DYER, 2004, p. 165).

Por fim, temos o facto de Garland ser *camp*. Isto significa, entre outros aspetos, que a atriz é facilmente imitada, caricaturada, parodiada. Jim Bailey ou Craig Russell foram algumas das famosas *drag queens* que imitaram Garland. A sua atitude *camp* manifesta-se tanto através da maneira de ser da atriz como das suas personagens no cinema. O seu estilo histórico e repleto de humor (que pode ser perfeitamente detetado em entrevistas ou em concertos), ou mesmo a “*normalidade*” manufac-

turada pelos seus primeiros filmes, são facilmente objeto de caricatura (DYER, 2004, p. 176).

Embora as razões de Dyer, sustentadas em citações feitas por homens homossexuais, sejam completamente válidas e coerentes, julgo que há mais dois fatores que devem ser tidos em conta para se perceber por que razão Garland resulta apelativa dentro da comunidade *gay*: as canções interpretadas pela atriz e as suas danças/ movimentos corporais (são estes, portanto, os meus objetos de estudo). Dyer faz referência a estes dois aspetos, mas, ainda assim, a sua análise é bastante breve. Daí, eu pretender desenvolvê-la. Os próximos dois capítulos responderão precisamente em que sentido algumas canções (analisando certos versos das letras) e danças parecem ter contribuído para o estatuto de Garland enquanto ícone *gay*. De uma forma geral, podemos considerar perfeitamente que o simples facto de Garland ter entrado em musicais repletos de números grandiosos e de estilo visual exagerado, fatores que justificam, para muitos, a fascinação dos homens homossexuais por este género (COHAN, 2005, p. 42), contribui para o seu estatuto de ícone *gay*. O *plot* dos musicais não costuma variar muito, tratando de uma simples história de amor heterossexual; é essencialmente no estilo e nos números musicais extravagantes que a “aura *gay*” existe. Contudo, é interessante observar que também Fred Astaire, Rita Hayworth ou Jane Powell participaram em musicais extravagantes, não sendo, no entanto, considerados ícones *gays* - ou, pelo menos, não com a mesma dimensão que Garland. Assim, um estudo mais pormenorizado focado naquelas duas áreas artísticas revela-se essencial.

A canção ao dispor das frustrações de Garland

A meu ver, as canções de Garland são um aspeto crucial para entender o apelo da atriz dentro da comunidade *gay*. Como já abordei na introdução, uma das razões justificativas de Garland ser um ícone *gay* reside na canção *Over the Rainbow*, dada a sua temática onírica sobre um mundo perfeito. No *site* brasileiro *A Capa*, é possível ler-se

um interessante excerto de uma reportagem da revista *Time*, datada de 18 de agosto de 1967, que aborda um espetáculo de Garland realizado no Palace, em Nova York:

Curiosamente, uma parte desproporcional de sua claque parece ser de homossexuais. Os garotos de calça apertada reviram os olhos, rasgam os cabelos e praticamente levitam de seus assentos, particularmente quando Judy canta: *If happy little blue birds fly / beyond the rainbow / why oh why can't I* (BARROSO, 2009)

É pouco arriscado dizer que esta “metáfora dos pássaros felizes”, que serve para exprimir sentimentos de incapacidade e inferioridade em relação aos “outros”, é facilmente suscitadora de identificação por parte da comunidade *gay* (os “outros”, aqueles que vivem dentro da “norma social” – heterossexualidade - podem viver, no que à sua orientação diz respeito, sem mentiras, ocultações, frustrações e medo de reprovações). Além da letra das canções, há que ter em atenção o modo de Garland cantar para a compreender como um ícone *gay*. Tanto Dyer como o investigador Steven Cohan chamam a atenção para o modo intenso como Garland canta. Segundo Dyer, esse modo de cantar confere autenticidade àquilo que ela está a entoar (DYER, 2004, p. 158). Esta qualidade facilita, por conseguinte, a identificação por parte da audiência homossexual. No mesmo sentido, Cohan explica que mesmo que as letras das canções tenham invariavelmente uma temática heterossexual, é a forma emocionalmente intensa com que Garland canta, a qual se sobrepõe à letra, que lhe confere uma faceta *queer* (COHAN, 2005, p. 102).

Notemos que, em *The Wizard of Oz*, os amigos de Dorothy, o Espantalho (Ray Bolger), o Homem de Lata (Jack Haley) e o Leão Cobarde (Bert Lahr), não lhe têm qualquer interesse amoroso. Isoladamente, este facto não resulta relevante do ponto de vista de uma análise de cariz homossexual. No entanto, se nos apercebermos de que várias das personagens de Garland despertam a simpatia dos personagens masculinos, mas sem qualquer interesse amoroso por parte destes, a questão

adquire relevância. Esta falta de interesse está essencialmente presente nos filmes de adolescentes da atriz com Rooney. O facto do jovem não se deixar seduzir por ela faz com que, por vezes, a personagem de Garland cante melancolicamente sobre sentimentos de frustração, rejeição e insegurança. É importante destacar também que as personagens de Garland guardam os seus sentimentos amorosos e de decepção para elas mesmas, mantendo-os, mais ou menos, em segredo (as canções são quase sempre interpretadas em solitário, isto é, as personagens de Garland não as cantam em frente a ninguém, muito menos daqueles por quem estão apaixonadas). Garland, no cinema, é o “patinho feio”, a rapariga que se tem de confrontar com personagens/atrizes consideradas, do ponto de vista convencional, muito mais atraentes e com *sex appeal*, capazes de conquistar o seu interesse amoroso com bastante facilidade: por exemplo, Lana Turner em *Love finds Andy Hardy* (George B. Seitz, 1938) ou June Preisser em *Babes in Arms* (Busby Berkeley, 1939). Não é difícil imaginar que este tipo de papéis e filmes tenham reforçado o conhecido sentimento de inferioridade que Garland sentia na vida real face a outras colegas, em especial Turner (o exemplo de beleza suprema para a atriz), que, ao contrário daquela, foi vendida pela MGM como estrela glamorosa e *sex symbol* (CLARKE, 2000, p. 128).

A meu ver, este papel de rapariga amargurada, sem uma beleza ortodoxa (fazendo-a sentir-se desenquadrada), que não consegue o amor desejado e que guarda as suas tristezas para si mesma, tem repercussões na comunidade *gay* (ainda mais quando a própria atriz sentia isso mesmo na vida real). Afinal, assim como as personagens de Garland se sentem excluídas, rejeitadas e frustradas, os homossexuais são frequentemente alvo de discriminação por parte da sociedade, o que gera tristeza ou revolta. Quero com isto dizer que não são completamente aceites por ela (que os encara como “diferentes” do convencional), sendo que o medo de não serem acolhidos leva a que ocultem, não raras vezes, a sua orientação (vivem os seus sentimentos em segredo, assim como as personagens de Garland).

No filme *Love Finds Andy Hardy*, Betsy Booth (Garland) depara-se, para seu desespero, com a atração lasciva que Andy Hardy (Rooney), aquele que ela ama (ainda que de um modo infantil), sente face à sensual Cynthia Potter (Turner).² Para Hardy, Booth é demasiado nova e pouco atraente para lhe despertar interesse. Esta rejeição fá-la começar a cantar a melancólica *In-Between* de maneira “espontânea” (isto é, o número musical não paralisa a ação, decorrendo em palco, mas está integrado plenamente na narrativa, contribuindo para o avançar da mesma). Através desta canção interpretada em solitário, Booth, de 12 anos, lamenta não ser ainda suficientemente crescida para viver uma aventura amorosa, não conseguindo alcançar o mundo social e afetivo dos adolescentes mais velhos que ela. A personagem mostra-se, portanto, descontente, ao estar privada daquilo que deseja: ser aceite por aquele mundo e viver um romance com um rapaz. A audiência *gay* pode aqui rever-se, ao saber que ela também está “à margem” dos demais, não se sentindo integrada no meio social.

No início da canção, Booth queixa-se, afirmando “*Fifteen thousand times a day/ I hear a voice within me say/ Hide yourself behind the screen/ You shouldn’t be heard, you shouldn’t be seen/ You’re just an awful in between*”. Afirmações como “*Hide yourself behind the screen*” e “*You shouldn’t be heard*” e “*seen*” remetem perfeitamente para a “consciência *gay*” vivida numa sociedade homofóbica: esconder a sua verdadeira identidade dentro de um “armário”, pois a homossexualidade não deve ser ouvida, olhada, isto é, encarada e aceite. Seguindo a perspectiva de Dyer, Garland, ao cantar de um modo bastante intenso, acompanhado de um rosto muito expressivo, confere autenticidade ao sofrimento da

² Notemos que, na vida real, Garland tentou ter um caso amoroso com Rooney, que nunca aconteceu. Este, por sua vez, teve encontros amorosos com atrizes de beleza convencional como Ava Gardner (com quem casou) e a própria Turner, mas nunca se interessou amorosa ou sexualmente por Garland. Este paralelismo entre vida real e tela reforça, muito provavelmente, a identificação *gay* com Garland. Informações sobre a vida pessoal e amorosa de Garland podem ser consultadas no livro *Get Happy: the life of Judy Garland* (2000), de Gerald Clarke.

sua personagem. A sua amargura, ao ser tão autêntica, pode facilitar a identificação por parte do espectador *gay*.

É interessante fazer uma breve referência ao que Dyer diz sobre o termo “*in-between*”. Dada a sua androginia, Garland parece estar, assim como os homens e as mulheres homossexuais, entre (*between*) a masculinidade e a feminilidade convencionais (DYER, 2004, p. 165). Também o facto de encarnar várias adolescentes, uma etapa entre a infância e a idade adulta, reforça a ideia de Garland como alguém deslocado, que não pertence a um papel específico (DYER, 2004, p. 166). Como sabemos, este desenquadramento é parte das razões que, a meu ver, fazem de Garland um ícone *gay*.

Em *Babes in Arms*, a personagem de Garland, sendo, mais uma vez, rejeitada pela de Rooney (dada a presença de uma rapariga mais glamorosa) acaba por cantar, novamente sozinha, a triste *I Cried for You*. A letra desta canção de estilo *jazz* não é demasiado importante para ser aqui analisada, mas o simples facto da atriz cantar, com intensa emotividade, sobre a frustração de não ser correspondida, aceite, guardando, para si mesma, os seus sentimentos amorosos, faz com que este seu número tenha igualmente uma “ressonância *queer*”. Também na mesma cena, não poderia faltar a queixa que a sua personagem faz sobre a sua falta de beleza e sensualidade. Olhando para uma fotografia de Rooney, ela desabafa “*I know I’m no glamour girl... But maybe someday you’ll realize that glamour isn’t the only thing in the world... Anyway, I might be pretty good-looking myself when I grow out of this ugly duckling stage*” (nota-se aqui, mais uma vez, a questão de Garland estar na desconfortável posição de *in-between*).

Outro exemplo semelhante está presente em *Andy Hardy Meets Debutante* (George B. Seitz, 1940). Ao contrário das duas canções anteriores, a canção *pop I’m Nobody’s Baby* não surge “espontaneamente”, ou seja, é interpretada por Garland num palco de uma festa. No entanto, Booth faz uso da letra da canção para refletir os seus verdadeiros sentimentos. Essa canção é claramente uma queixa dirigida a Hardy pelo facto do jovem não a amar. Embora Hardy assista extasiado à sua *per-*

formance, Booth, mais uma vez, não consegue conquistar o seu coração. A audiência *gay* pode identificar-se, num sentido muito particular, com esta cena. Afinal, mesmo que, desta vez, a personagem de Garland não esconda, de Hardy, a sua frustração amorosa (Booth canta diretamente para ele, desafiando-o, encarando-o com a sua voz e o seu olhar), este, ainda assim, não se interessa por ela. No fim de contas, a “saída do armário” está longe de significar aceitação e compreensão. Independentemente de cantar ou não para Hardy, a letra é claramente amarga e, só por ela, parece-me haver possibilidade de uma fácil identificação *gay*, dado o sentimento de solidão e rejeição nela expresso: “*I’m nobody’s baby/ I wonder why? [...] But nobody wants me/ I’m blue somehow*”.

Em 1944, Garland estreia um dos filmes mais importantes da sua carreira, o clássico *Meet Me in St. Louis* (Vincente Minnelli). Esta película inicia uma notável mudança na sua imagem de estrela. A sua etapa com Rooney havia terminado e a época dos seus musicais gloriosos filmados em Technicolor, onde ela interpreta jovens adultas, estava a começar: estes musicais extravagantes constituíram um dos géneros mais populares dos anos 40 e 50, sendo que, todavia, vivem hoje numa “*marginalidade cultural*”, sendo apreciados essencialmente pela comunidade *gay* (COHAN, 2005, p. 2).

Em *Meet Me in St. Louis*, a personagem de Garland, Esther Smith, vive uma paixão platónica pelo seu vizinho John Truett (Tom Drake) que é devidamente correspondida. Todavia, isso não significa que, pelo menos antes de iniciar tal relação, ela não cante de um modo melancólico para si própria sobre o desejo de que o seu vizinho repare e se apaixone por ela. A sensível e merencória canção, que tem por título *The Boy Next Door*, é interpretada enquanto Smith espreita o seu amado pela janela da sua casa. No mesmo sentido que outras canções, *The Boy Next Door* parece contribuir para o estatuto de Garland enquanto ícone *gay*. Afinal, a sua personagem oculta os seus sentimentos amorosos de quase todos, incluindo do “rapaz da porta ao lado”. Smith está dentro de casa (“armário”), espreitando o jovem que se encontra no exterior. Há determinados versos (“*But he doesn’t know I exist/ No matter how I may*

persist/ So it's clear to see there's no hope for me [...] Doesn't try to please me/ Doesn't even tease me") que podem perfeitamente espelhar a frustração da comunidade *gay* face ao facto de serem excluídos socialmente, mesmo que se esforçando para contrariar essa realidade.

Outra canção do mesmo musical que deve ser tida em conta é a famosa *The Trolley Song*. Esta canção *pop* é entoada para um grupo de jovens de ambos os sexos que se encontram alegremente de passeio num elétrico. Ao interpretar entusiasticamente tal canção, Smith confessa, aos seus amigos, os seus sentimentos amorosos de uma maneira quase orgásmica (tanto no que respeita à letra como à própria voz e *performance*): "*Clang, clang, clang went the trolley/ Ding, ding, ding went the bell/ Zing, zing, zing went my heart strings/ From the moment I saw him I fell*". Se se assistir a *Meet Me in St. Louis* segundo uma ótica *gay*, *The Trolley Song* pode ser interpretada como uma celebração. Afinal, Smith finalmente dá a conhecer, pelo menos aos seus amigos, o seu interesse amoroso, sendo, por eles, bem encarada. Tudo resulta numa festa de cores e sons vibrantes, culminando no encontro entre a jovem e Truett, que se mostra recetivo aos sentimentos eufóricos da jovem.

Ainda na mesma sequência musical, perto do final da canção, Smith, extasiada, agarra a mão de uma das raparigas que a ouve cantar. Nesse mesmo momento, ela entoa "*As he started to leave/ I took hold of his sleeve with my hand*". Segundo Dyer, este é um breve momento lésbico do filme (DYER, 2011, p. 71). De facto, este aspeto chama claramente a atenção de um espectador que esteja familiarizado com o facto de Garland ser um ícone *gay*. A questão da mão de Garland deixa-me introduzir a minha próxima temática a ser debatida: a dança da atriz ao seu serviço enquanto estrela *gay*. Afinal, assim como a letra das suas canções, alguns dos movimentos corporais da atriz revelam uma natureza andrógina que deve ser analisada.

Garland e a androginia da sua dança e dos seus movimentos

À parte de *The Trolley Song*, as cenas em que Garland interpreta as canções até agora analisadas não resultam, no que à dança diz respeito, as mais relevantes de serem estudadas à luz de uma análise focada na questão da homossexualidade (são, na sua generalidade, bastante estáticas). Em contrapartida, em *Ziegfeld Follies* (Vincent Minnelli, 1946), *Easter Parade* (Charles Walters, 1948) e *Summer Stock*, encontram-se números musicais cujas danças são indiscutivelmente interessantes. Além do mais, no caso de *Easter Parade*, deve ser tida igualmente em conta a letra da canção para uma análise mais completa.

Em *Easter Parade*, na cena em que Hannah Brown (Garland) vai buscar Don Hewes (Astaire) a sua casa para irem passear pela 5ª Avenida, a jovem começa-lhe a cantar “espontaneamente” a famosa canção que dá título ao filme. Como está patenteado na letra, essa canção deve ser interpretada por um homem e dirigida a uma mulher, elogiando-se o seu adornado chapéu para, como manda a tradição norte-americana, ser exibido no conhecido desfile de Páscoa em Nova York. A personagem de Garland, ao assumir a posição masculina de interpretar a canção, coloca inevitavelmente a personagem de Astaire numa posição feminina. É certo que as palavras originais *lady* e *girl* são substituídas por *fellow* e *guy* respetivamente. Ainda assim, a troca de papéis de género é óbvia, não estivesse Brown a fazer de conta de que a cartola masculina de Hewes (que ela lhe ofereceu como se ele fosse a “fêmea” do casal) é, na verdade, o típico chapéu de senhora “*with all the frills upon it*” (apesar de masculino, o chapéu do ator tem inclusive uma fita cor-de-rosa, a cor mais associada convencionalmente ao feminino, que, a certa altura, é retirada por Hewes, dado este estar a sentir-se pouco varonil), (Figura 1). Reparemos, aliás, que antes de começar a cantar, Brown queixa-se a Hewes por este ainda não estar totalmente pronto para sair de casa, dizendo “*Aren't you ready yet? Just like a man*”. Como se sabe, é costume

afirmar-se que é o género feminino, e não o masculino, aquele que se demora mais a arranjar. No entanto, em *Easter Parade*, não é isso que se verifica. Mais uma vez, a personagem de Garland, mesmo que se referindo a Hewes como *man* e não como *woman*, faz de feminina a personagem de Astaire. Esta troca de papéis de género, desafiadora dos convencionalismos impostos e refletora de que aqueles são meramente um produto social, contribui, muito provavelmente, para o estatuto de Garland como ícone *gay*. Repare-se, também, como a dança da atriz é atrevida em desafiar os papéis de género, ao movimentar-se e gesticular-se como se fizesse uma serenata a Hewes. Devo acrescentar que alguns dos seus gestos são bastantes exagerados, facilmente imitados, conferindo-lhe uma qualidade *camp*, que, como já foi referido, é uma característica que apela à comunidade *gay*. Perto do final da cena, há um momento em que Brown “convida” a personagem de Astaire a sentar-se “delicadamente” sobre o seu joelho (como se fosse um homem a fazer uma serenata à jovem que se debruça sobre ele para o escutar). Embora Hewes, com toda a sua feminilidade, aceite o “convite”, acaba por ficar, logo a seguir, bastante constrangido, ao aperceber-se do que está a fazer. Finalmente, após a masculinidade ser, por Hewes, “recuperada”, os dois saem de casa para desfrutar do desfile.



Figura 1: Garland canta para Astaire, elogiando o seu chapéu. Repare-se na cara de desconforto do bailarino. Logo a seguir a este momento, a personagem de Astaire decide retirar a fita cor-de-rosa do chapéu, espelhando, de seguida, um notório alívio por assim se sentir mais masculino. Figura retirada de: <http://hollywoodsonhos.blogspot.pt/2015/07/>. Acedida em 25 set. 2018.

Ao falar da dança de Garland, é inevitável não abordar dois números musicais em que a atriz baila com um grupo de dançarinos do sexo oposto. Estes sucedem-se em *Ziegfeld Follies* e *Summer Stock*. Embora este tipo de número seja bastante frequente no cinema, os bailes de Garland rodeada de homens diferenciam-se notoriamente dos demais. Neste tipo de número, é comum os bailarinos estarem focados na beleza e sensualidade da intérprete. O melhor exemplo é a cena em que Marilyn Monroe canta *Diamonds are a Girl's Best Friend* em *Gentlemen Prefer Blondes* (Howard Hawks, 1953). Contido nos seus movimentos, o grupo masculino e viril acompanha a personagem interpretada por

Monroe, contemplando-a e tentando seduzi-la com jóias e promessas de amor. Assumindo a perspectiva da ensaísta britânica Laura Mulvey presente no seu icónico ensaio “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (publicado originalmente em 1975), Monroe é o objeto passivo a ser alvo da atenção por parte do *male gaze*. Em *Ziegfeld Follies*, como agora veremos, não é isto que se verifica. Neste musical extravagante, Garland entra no mítico número *A Great Lady Has an Interview*, uma paródia à estrela dramática da MGM, Greer Garson (Figura 2). Neste número, Garland caricatura Garson de forma extremamente exagerada, o que faz da sua própria *performance* algo facilmente imitado (está-se, portanto, perante o seu estilo *camp*).

O número começa com um grupo de enérgicos e fanáticos jornalistas do sexo masculino a chegar a casa da *Great Lady* (Garland) para a entrevistar (estamos perante um dos poucos filmes em que Garland não interpreta a *All-American Girl* mas sim uma vedeta). Como Cohan chamou a atenção, estes rapazes comportam-se de maneira extremamente exagerada, ao entrarem “saltitando de braço dado para dentro da sala [da *Great Lady*]” com “maneirismos e linguagem” que sugerem que “eles pertencem a outro tipo de fraternidade”, além da mera amizade ou companheirismo profissional (COHAN, 2005, p. 122). Partilhando do ponto de vista do autor, este grupo enérgico de jornalistas chega a mostrar-se mais centrado no sentimento de comunidade que partilha entre si do que na sua admiração pela *Great Lady* (COHAN, 2005, p. 126). De facto, já perto do final da cena, todos dançam de maneira igual e entusiasticamente, acabando por quase ignorar a sua presença. A diva, que não consegue, apesar dos seus esforços, acompanhar a dança frenética e coreografada dos rapazes, aparenta mesmo ficar irritada pela camaradagem entre eles vivenciada (COHAN, 2005, p. 126).

A energia dançante entre os jornalistas é tão forte que um deles chega mesmo a empurrar a *Great Lady*, para poder continuar a acompanhar os seus colegas. Não poderíamos estar mais longe do número de Monroe, onde é esta que baila essencialmente, controlando a dança e movendo o seu corpo com confiança e feminilidade, sendo o centro

de toda a atenção masculina. Ao contrário da personagem de Monroe, a *Great Lady* não controla a dança, nem consegue atrair a atenção dos bailarinos (ainda que se mostre irritada com isso, chegando mesmo a brincar com o seu lenço verde na cara de um dos rapazes de forma a chamar a sua atenção). Estamos, mais uma vez, perante a ideia de que as personagens de Garland se encontram desenquadradas e frustradas (neste caso por não conseguirem acompanhar a coreografia e captar a atenção dos demais). A personagem de Garland está, portanto, “à margem” (como já foi dito anteriormente, este aspeto pode suscitar a identificação por parte da audiência *gay*).

É possível especular-se que o facto da *Great Lady*, ao invés da personagem interpretada por Monroe, procurar acompanhar os bailarinos, lhe confere uma certa androginia. Como já foi dito, este é outro factor que apela à comunidade *gay*. Ainda assim, esta questão revela-se bastante forçada dado os gestos dançantes dos jornalistas não serem convencionalmente viris. Para finalizar esta análise, repare-se ainda que Garland, por oposição a Monroe que se encontra de cor-de-rosa, está vestida de azul, a cor tradicionalmente associada ao universo masculino. Se se tiver em conta a comparação entre a cor dos dois vestidos, faz sentido afirmar que este contraste cromático reforça ainda mais a androginia presente em *A Great Lady Has an Interview* e a feminilidade presente em *Diamond's are a Girl Best Friend*.



Figura 2: Parte da sequência do número musical *A Great Lady Has an Interview*. Figura retirada de: <https://theblondeatthefilm.com/2015/10/28/ziegfelf-dollies/>. Acedida em 29 set. 2018.

Ao representar os jornalistas de tal forma frenética, este número parece estar ciente da grande percentagem de fãs homossexuais que Garland possui. Diria que aparenta querer mostrar que tal percentagem existe, de um modo indireto e humorístico. Esta especulação ganha força se se pensar que ele foi concebido por três homossexuais: escrito por Roger Edens e filmado por Minnelli, além de que a coreografia ficou a cargo de Walters (não nos esqueçamos que este é também o diretor de *Easter Parade* e de *Summer Stock*).

Summer Stock apresenta um dos números musicais mais associadas ao “mito Garland”, *Get Happy*, coreografado por Walters. A letra desta cena musical pode ser interpretada como tendo algo de *queer*, ao transmitir a mensagem esperançosa e positiva de que devemos, apesar

das adversidades, aproveitar a vida, esquecendo os nossos problemas. Todavia, o que me interessa especialmente analisar aqui é a dança, aspeto deveras mais cativante. De acordo com Dyer, este número musical contribui para o fascínio da comunidade *gay* por Garland, não apenas pela forma andrógina como a atriz se encontra vestida (*smoking e fedora*), mas também pelos seus próprios movimentos de dança. Segundo o autor, o gesto executado por Garland de inclinar o chapéu na sua cabeça de maneira a ocultar um olho é típico da *Dança Apache*. Este gesto masculino sugere o sinal de ataque sexual por parte do homem (DYER, 2004, p. 168).

Em *Get Happy*, a personagem interpretada por Garland é novamente acompanhada por um grupo de bailarinos (estes mais viris e contidos nos seus movimentos que os rapazes de *A Great Lady Has an Interview*), (Figura 3). Dyer afirma que a relação da personagem de Garland com aqueles é “*ambivalente*”, na medida em que os bailarinos não parecem, tal como em *Ziegfeld Follies*, fortemente interessados na sua presença (de facto, ela dança bastante sozinha, ainda que, neste número, não revele querer captar a atenção masculina), encarando-a basicamente como mais “*um deles*” (“*one of the boys*”), (DYER, 2004, p. 170).



Figura 3: Garland em *Get Happy* com os restantes bailarinos. Figura retirada de: <https://theblondeatthefilm.com/2014/04/21/summer-stock-1950/>. Acedida em 29 set. 2018.

Ainda que se revele segura ao dançar e se mova à sua maneira, destacando-se dos bailarinos que se movimentam de um modo semelhante entre si, a sua dança não é acentuadamente feminina. A personagem de Garland está lá como mais um companheiro dos bailarinos. Mais uma vez, este não é de todo o número em que a personagem de Monroe se exhibe aos seus “pretendentes”, que a circundam lascivamente e onde a diferença de género está fortemente vincada.

Feita esta análise aos momentos de dança de Garland, é possível refletir que estes espelham, portanto, uma posição pouco feminina num sentido convencional. Se se adicionar a isto os momentos em que a atriz canta de modo a revelar (para o espectador) as suas frustrações, é impossível não concluir que Garland, através das suas personagens, assume um papel facilmente suscitador de identificação por parte da audiência *gay*.

Conclusão

No decorrer deste artigo, procurei mostrar como alguns dos números musicais interpretados por Judy Garland podem contribuir para o seu estatuto de ícone *gay*. Viu-se como as personagens interpretadas por Garland sofrem, muitas vezes, de amores não correspondidos dada a sua falta de beleza convencional, o que as leva a cantar, em segredo, melodias de frustração. A meu ver, esta falta de *glamour* e de correspondência no campo amoroso pode fazer eco dentro da comunidade *gay*. De facto, tal como as personagens de Garland sofrem a rejeição e se encontram “deslocadas”, vários homossexuais sentem-se discriminados pela sociedade atual, que os encara negativamente como “diferentes”.

Em relação às danças e movimentos físicos, é possível reparar que, em alguns dos seus filmes, a atriz assume, sob um ponto de vista convencional, uma posição pouco feminina, quer seja pelo facto de imitar gestos próprios de um bailarino masculino, quer seja por, ao dançar com um grupo de homens, assumir-se essencialmente como

mais “um deles”. Esta sua androginia na maneira de se mover suscita a identificação *gay*.

Através da realização deste artigo, estudei academicamente uma *movie star*, sendo que espero ter contribuído para uma maior compreensão sobre a razão de Garland apelar fortemente à comunidade *gay*. A par disso, espero também ter conseguido contribuir para o enriquecimento dos próprios *Queer* e *Star Studies*, sendo este último um campo de investigação que raramente se centra numa só estrela em particular.

Não poderia encerrar esta minha conclusão sem demonstrar uma faceta mais pessoal. Apesar de ser investigador e procurar analisar as estrelas de cinema, devo assegurar que a auréola de mistério encantatório (fabricada, é certo) que as circunda se mantém intacta. Quero acreditar que não quebrei o feitiço.

Referências

COHAN, Steven. *Incongruous entertainment: camp, cultural value, and the MGM musical*. Durham and London: Duke University Press, 2005.

DYER, Richard. *Las estrellas cinematográficas: Historia, ideología, estética*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2001.

DYER, Richard. *Heavenly bodies: film stars and society*. London: Routledge, 2004.

DYER, Richard. *In the Space of a Song: the uses of song in films*. 2 Park Square: Routledge, 2011.

HENDERSOM, Williamson. Morte de Judy Garland pode ter motivado levante de Stonewall. [online] Disponível em: <https://disponivel.uol.com.br/acapa/politica/morte-de-judy-garland-pode-ter-motivado-levante-de-stonewall/2/5/8579>. Acesso em 25 set. 2018.

HENDERSOM, Williamson. “Judy Garland tem tudo a ver com Stonewall”, diz veterano da rebelião de 69. [online] Disponível em: <https://disponivel.uol.com.br/acapa/mobile/noticia.asp?codigo=8597>. Acesso em 25 set. 2018.

HENDERSOM, Williamson. “Todo gay e lésbica tem um Stonewall em sua vida para superar”, diz veterano de 59 anos. [online]. Disponível em: <https://acapa.com.br/todo-gay-e-lesbica-tem-um-stonewall-em-sua-vida-para-superar-diz-veterano-de-59-anos/>. Acesso em 7 dez. 2018.

MORIN, Edgar. *The stars: an account of the star-system in motion pictures*. New York: Grove Press, 1961.