

THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT:

NOTAS SOBRE *THE LIVING END*, DE GREGG ARAKI

CLAUDIMAR PEREIRA SILVA¹

RESUMO Este artigo propõe uma análise de *The living end*, de Gregg Araki, filme fundamental do denominado New queer cinema, movimento cinematográfico que no início dos anos 1990 propunha novas formas de representação das sexualidades dissidentes da norma, de maneira mais heterogênea, política e confrontativa, como assinala Ruby Rich (2004). Lançado em 1992, o filme ficcionaliza o encontro entre Jon, um sensível crítico de cinema recém diagnosticado com HIV, e Luke, um garoto de programa *junky* que se prostitui pelas ruas de Los Angeles. Juntos, eles partem em viagem pela Califórnia, cometendo pequenos delitos, enquanto Jon já exhibe sintomas de Aids. Na instauração desse cronótopo íntimo enredado entre os dois rapazes, certas noções de risco, morte e desejo são mobilizadas, de modo a ressaltar, simultaneamente, a marginalização das existências *queer*, e o pânico moral diante da epidemia de Aids, na primeira metade da década de 1990. Nestes termos, partindo-se dos pressupostos teóricos de Vanoye e Goliot Lété (2008), objetiva-se a análise de *The living end*, de modo a explicitar como o relacionamento destrutivo de Jon e Luke é representado pela própria materialidade fílmica.

PALAVRAS-CHAVE *Road movie*; morte; Aids; *The living end*; *New queer cinema*.

ABSTRACT This article proposes an analysis of *The living end*, by Gregg Araki, a fundamental film from the so-called *New queer cinema*, a cinematographic movement that in the early 1990s proposed new forms of representations of sexualities that deviate from the norm, in a more heterogeneous, political and confrontational way, as Ruby Rich (2004) points out. Released in 1992, the film fictionalizes the encounter between Jon, a sensitive film critic recently diagnosed with HIV, and Luke, a junky hustler who prostitute himself in the streets of Los Angeles. Together, they go in a trip across California, committing petty crimes, while Jon already exhibits symptoms of Aids. In the establishment of this intimate chronotope between the two men, certain notions of risk, death and desire are mobilized in order to simultaneously highlight the marginalization of queer existences and the moral panic in front of the Aids epidemic in the first half of that decade. In these terms, based on the theoretical assumptions of Vanoye & Goliot Lété (2008), the objective is to analyze *The living end*, in order to explain how Jon and Luke's destructive relationship is represented in the filmic materiality itself.

KEYWORDS *Road movie*; death; Aids; *The living end*; *New queer cinema*.

1. Doutor em Estudos Literários pela UNESP, Campus de Araraquara. Atualmente desenvolve pesquisa preliminar, em âmbito de pós-doutoramento, sobre as relações intermediárias, mais especificamente pela intersecção literatura e fotografia, no que tange às representações literárias e visuais do *cruising*, isto é, o sexo quando realizado em espaços públicos, por sujeitos dissidentes da norma heterossexual.

Driving in your car I never never want to go home

Because I haven't got one anymore.

The Smiths, 1986.

Na cena inaugural de *The living end*, a obra mais irresponsável e visualmente anárquica do cineasta norte-americano Gregg Araki (como se lê nos créditos logo no início do filme), o protagonista Luke picha um muro com as palavras *fuck the world*, e em seguida vislumbra-se, em *contra-plongée*, sua expressão de satisfação com esse gesto romântico de rebeldia, o cigarro pendente nos lábios, destacado contra o céu azul límpido da Califórnia. Luke então rodopia teatralmente e, enquanto observa a paisagem árida de Los Angeles a seus pés, atira ao longe a lata de *spray*. Logo em seguida, um corte brusco na montagem nos apresenta Jon, que aparece em *close-up* lateral, parado em um estacionamento, usando óculos escuros na manhã ensolarada de Los Angeles. Jon parece angustiado e, quando dá partida no carro, a câmera focaliza um adesivo colado na parte traseira, em que se lê *choose death*. Ele então passa a narrar os acontecimentos da manhã, e diz, num tom sarcástico e despreocupado, que fez os primeiros testes de HIV de sua vida, e que eles vieram positivos.

Essa sequência dupla de *The living end* metonimiza com eficácia o que foi o *New queer cinema*, nomenclatura proposta pela crítica B. Ruby Rich (2004) para designar o *renaissance* luminoso de diretores e filmes da cena *gay* independente, que se propunham a representar, no início dos anos 1990 e em pleno ápice das necropolíticas da Aids, o cabedal múltiplo e movediço das sexualidades dissidentes, periféricas à norma heterossexual (Aaron, 2004). Diretores diversos como Barbara Hammer, John Waters, Gregg Araki, Gus Van Sant, Todd Haynes, Marlon Riggs, Derek Jarman e Isaac Julien, entre muitos outros, deram origem a um movimento estético-político que assentava-se visualmente sobre a mais absoluta heterogeneidade das formas fílmicas, dos longas aos curtas-metragens, passando pelos documentário, cinema etnográfico e cinema experimental, na composição de filmes imagética e narrativamente petulantes, que ostentavam uma postura mimética de desafio perante o cinema *mainstream*.

Como movimento fílmico *avant-garde*, o *New queer cinema* recusava a representação meramente propositiva e gratuita da experiência *gay*, lésbica e transgênero, efetuando, a partir disso, o revisionismo calculado

de figuras históricas, ao representar subgrupos marginalizados dentro da própria comunidade *queer*, além de promover uma investigação visual do impacto da epidemia de HIV/Aids, nas décadas de 1980 e 1990 (Aaron, 2004). Nas palavras de Rich, os filmes do *New queer cinema* “[...] não compartilhavam um único vocabulário estético, preocupação ou estratégia [...] em todos eles há traços de apropriação e pastiche e ironia, assim como uma revisão histórica com muito de construcionismo social em mente” (Rich, 2004, p. 16, tradução nossa).² Se a heterossexualidade compulsória ainda se estabelece como a grande norma, subvertê-la, então, implicava recorrer a modos estruturais iconoclastas de expressão que desestabilizassem o *ethos* heterossexual, situando-o em uma horizontalidade crítica e estético-política na qual certas verdades pudessem ser declaradas olho a olho. Ainda segundo Rich, a ruptura com parâmetros morais de representação das sexualidades dissidentes foi um propulsor estético para o *New queer cinema*: “Rompendo definitivamente com abordagens humanistas anteriores e filmes que seguiam as políticas de identidade, estes filmes são irreverentes, energéticos, alternadamente excessivos e minimalistas” (2004, p. 16).³

Lançado em 1992, *The living end* é um *queer road movie* cuja topologia visual desenvolve-se em torno de dois rapazes: Jon, um aspirante a crítico de cinema, às voltas com o *deadline* de um artigo sobre Derek Jarman, e recém-diagnosticado com HIV. O segundo é Luke, um *hustler* nômade e sem-teto de Los Angeles, sexualmente atraente, com tendências sociopatas. Depois de uma sequência de incidentes criminosos protagonizados por Luke, os dois rapazes partem em viagem de carro pela Califórnia, perfazendo um deslocamento geográfico bastante devedor das rotas cartográficas de iluminação e transcendentalismo ingênuo dos *beatniks* americanos nos anos 1950. Como dois homens de sexualidade desviante da norma, ambos de sorologia positiva e experimentando as ressonâncias do pânico moral e sexual em torno da Aids, Jon e Luke voltam as costas para a luminosidade aurática e enganadora do estilo de vida *gay* americano, e empreendem uma viagem sem destino definido, uma *flânerie* explosiva, na qual contemplam (e desafiam) as noções de morte e finitude.

Doentia e emocionalmente vinculados, como os criminosos amorais de Jean Genet em *Diário de um ladrão*, os garotos erráticos do romancista Dennis Cooper, ou os rapazes da letra de *There is a light that never goes out*, da banda inglesa *The Smiths* (cujo pôster aparece em certo momento do filme), a psicologia enredada de Jon e Luke, dois indivíduos vivendo no limite, estreita-se mais depois do diagnóstico positivo do primeiro. Kylo-Patrick Hart (2010) ressalta a anarquia diegética de *The living end*, e o modo como tal premissa estética plasma-se na própria estrutura fílmica:

2. “[...] don’t share a single aesthetic vocabulary or strategy or concern. [...] there are traces in all of them of appropriation and pastiche, irony, as well as a reworking of history with social constructionism very much in mind” (Rich, 2004, p. 16).

3. “Definitively breaking with older humanist approaches and the films and tapes that accompanied identity politics, these works are irreverent, energetic, alternately minimalist and excessive.” (Rich, 2004, p. 16).

Com este filme, Araki apresenta não apenas uma poderosa obra de comentário social referente ao tratamento dado a não-heterossexuais e pessoas vivendo com Aids em um momento histórico particular, mas também desenvolve dramaticamente seu estilo autoral de filmagem ao retrabalhar gêneros fílmicos já estabilizados em cenários *queer*, e provê um interminável fluxo de imagens e representações confrontativas, às vezes controversas, de personagens *queer* em seus espaços múltiplos (Hart, 2010, p. 14, tradução nossa).⁴

Na realidade, Jon e Luke metaforizam duas dimensões divergentes do *New queer cinema*: a irresponsabilidade visual, narrativa e moral do movimento condensam-se na personalidade sexual e libertária de Luke, sempre flertando com o risco e com a mais absoluta desobediência a quaisquer leis. Jon, por sua vez, representa os padrões fílmicos que o *New queer cinema* precisava romper, para que atingisse sua máxima potencialidade expressiva e política. Não por acaso, o sensível e comportado Jon é um *crítico de cinema em crise* – metonimizando, portanto, certa visão oficial e normativa sobre o cinema – e é Luke quem o leva a romper com os parâmetros de uma vida banal, diante do abismo do nada e da morte. A rebeldia e ingenuidade expressas por Luke na cena que destacamos no início são análogas à heterogeneidade estético-narrativa e ao rompimento de paradigmas do *New queer cinema*, no que tange à mimese de sexualidades múltiplas – simultaneamente como cinema disruptivo calcado na representação confrontativa de *gays*, lésbicas e transgêneros, e revelando os contornos de sua própria limitação ideológica, ao ser irremediavelmente fagocitado pelo cinema *mainstream*, nos anos posteriores (Aaron, 2004).

Este artigo tenciona uma análise fílmica de *The living end* (1992), pela mobilização do aparato teórico-crítico de Vanoye e Goliot-Lété (2008), que consiste em “[...] despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, uma vez que o filme é tomado pela totalidade” (Vanoye; Goliot-Lété, 2008, p. 15). Para os autores, a análise fílmica efetiva-se pelo esfacelamento da estrutura fílmica em unidades menores, e a posterior exegese desses nódulos em separado, enquanto observa-se os componentes narrativos e imagéticos, com o objetivo de se obter a totalidade semio-diegética do produto audiovisual: “Parte-se, portanto, do texto fílmico para ‘desconstruí-lo’ e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme” (2008, p. 15). Em *The living end*, as diretrizes teórico-críticas de Vanoye e Goliot-Lété encontram sua própria crise e limitação, visto que a montagem final de Araki já se estabelece como gaguejante e fragmentada, bruscamente decepada em cortes e rupturas, de modo a mimetizar a urgência social, existencial e cósmica de Jon e Luke depois do diagnóstico de HIV, e a experiência desconfortável das fronteiras sociais e morais que eles transgridem na diegese.

4. “With this film, Araki not only presents a powerful piece of social commentary pertaining to the treatment of nonheterosexuals and people with AIDS at its particular historical moment, but he also dramatically further develops his authorial filmmaking style by reworking established film (sub)genres into queer scenarios and providing an endless stream of confrontational, at-times-controversial images and representations of queer characters in its various scenes” (Hart, 2010, p. 14).

THE LIVING END: A URGÊNCIA DA FORMA

Iniciamos a análise fílmica com a seleção de algumas cenas referentes a Jon e Luke em *The living end* (tabela 1).

TABELA 1: sequências selecionadas para análise, <i>The living end</i> (1992)	
CENAS SELECIONADAS	TEMPO NO FILME
Luke picha as palavras <i>fuck the world</i> e exhibe uma expressão de satisfação/ Jon recebe seu diagnóstico HIV positivo.	22" / 2'27"
Jon e Luke fazem sexo <i>bareback</i> durante o banho/Luke ameaça se suicidar diante de Jon.	51'58" / 32'23"
O adesivo colado no carro de Jon/As palavras pichadas por Luke durante a viagem	1'15' / 44'05"
O <i>male gaze</i> desejante da câmera em Luke/A câmera direta e objetiva em Jon.	11'22" / 1'50"
O cronótopo da viagem de Jon e Luke/O assalto ao banco.	1h19'04"/1h22'38"
Luke estupra Jon enquanto mantém um revólver na boca/O vínculo entre os dois rapazes persiste e eles continuam juntos.	1h19'04" / 1h22'38"

Na primeira sequência de *The living end* (figura 1), Jon registra em seu diário os acontecimentos do dia. Entre o lugar difuso da banalidade de sair para comprar um CD da banda *Dead can dance*, e o instante decisivo de um diagnóstico positivo para o HIV, Jon reflete, em narração *off*, enquanto dirige pelas ruas de Los Angeles: “Um dia como qualquer outro. O primeiro dia do resto de minha vida” (1'29"). Dá-se então a clivagem subjetiva que fratura a vida de Jon em dois blocos temporais, o segundo deles marcado pelo enfrentamento possível com a finitude. No instante em que Jon recebe o resultado dos exames, ele é admoestado pelo médico à prática do sexo seguro, e esta é uma das normas que ele contestará ao lado de Luke, quando posteriormente eles praticam *bareback*, em um hotel. Nesse momento, os destinos dos rapazes rapidamente se friccionam, quando Jon passa por Luke (que está numa rodovia pedindo carona), mas ele segue adiante. A reação desolada de Jon diante do diagnóstico apenas ressalta o quanto há de performativo no adesivo colado em seu carro, que diz *choose death* (“escolha a morte”), focalizado em movimento e em *close-up* pela câmera (figura 2), como um pequeno paralelismo visual antecipatório à própria viagem deles. Aquilo que parece um rompante iconoclasta de negação da vida, na realidade, revela-se de um niilis-



Figura 1 — Jon recebe seu diagnóstico de HIV positivo, enquanto Luke picha *fuck the world* em uma parede. Fonte: Mubi, 2024.

mo farsesco: Jon não apenas está preocupado com sua saúde depois do diagnóstico, como também, posteriormente, durante a viagem, demonstrará apego à vida, quando se preocupa com as diversas ocorrências no percurso que lançam os dois rapazes à criminalidade, tornando-os fugitivos da polícia. Se a experiência do diagnóstico do HIV divide-se sobretudo em um *antes* e um *depois* (Pollak, 1990), em especial no contexto da primeira metade da década de 1990 quando o tratamento ainda era restrito e poucos sobreviviam, essa cisão entre “saber” e “não saber” materializa-se narrativamente no filme, no momento em que Jon topa sair em viagem errática ao lado de Luke.

Enquanto Luke situa-se no território da liberdade limítrofe, como indivíduo desterritorializado, social e moralmente (em outro instante do filme, ele minimiza a importância do sexo seguro, no contexto da Aids), Jon está circunscrito a seu cotidiano previsível, e a dissonância visual-espacial entre os dois planos que apresentam os rapazes no início do filme — o céu aberto e límpido em Luke, e os espaços fechados do carro e do apartamento de Jon — potencializam esses sentidos (figura 1).

Enquanto Jon recebe a notícia que alterará o roteiro de sua vida dali em diante, em outra parte de Los Angeles Luke envolve-se em diversos incidentes: pega carona com um casal de lésbicas fãs de k.d lang, e, depois de ser ameaçado, rouba o carro e um revólver delas. Em seguida, é abordado por um cliente *bds*m que o leva para casa, e enquanto estão na cama são flagrados pela esposa dele, que assassina o marido a facadas, em uma sequência cômica bastante devedora da estética sanguinolenta do *slasher*. Mais adiante, Luke é ameaçado por três *skinheads* vestidos com camisetas de filmes independentes, entre eles *Sex, lies and videotapes* (1989), de Steven Soderbergh, e *Drugstore cowboy* (1989), de Gus Van Sant, a referência metafílmica salientando o aspecto interno combativo

do *New queer cinema*. Luke atira nos três e foge, e nesse instante encontra Jon, a quem pede carona, selando o destino dos dois em direção aos limites abissais de seu próprio vínculo.

As relações entre desejo e morte são mimetizadas, no filme, nas cenas em que Luke ameaça suicidar-se, colocando o cano do revólver dentro da boca, em analogia límpida com o sexo oral e a ejaculação (figura 3). Como em *Un chant d'amour*, curta dirigido por Jean Genet em 1950, no qual dois presos emulam a penetração sexual pela troca de fumaça de cigarro entre orifícios improvisados na parede da cela – *glory holes* milimétricos como passagens para a liberdade, o imaginário e o desejo – em *The living end* o vínculo desejo-morte catalisa os sentimentos coletivos diante da Aids, uma síndrome grave na qual estas duas metáforas, compreendidas aqui nos termos de Susan Sontag (1989), apareciam inextricavelmente ligadas, dado o contexto médico e farmacológico que prevalecia na época.



Figura 2 — Imagens de desejo e risco em *The living end* (1992): Jon e Luke fazem sexo sem preservativo durante o banho/ O adesivo performático no carro de Jon. Fonte: Mubi, 2024.

Durante a viagem de carro pela Califórnia, Luke e Jon usam cartões de crédito roubados, hospedam-se em motéis, e assaltam caixas eletrônicos. Em vários momentos, Luke aparece escrevendo enunciados em paredes, todos ressaltando sua posição de *outsider*: depois de *fuck the world* no início do filme, ele escreve, no pilar de um estacionamento, *I blame society* (“Eu culpo a sociedade”). Em outro momento, Luke subverte o picho homofóbico de um banheiro público, que diz *Kill fags* (“Matem as bichas”). Na mais significativa dessas inscrições, enquanto Jon conversa ao telefone com sua melhor amiga Darcy, Luke escreve com pincel, na parede de vidro da cabine: *Jon + Luke together, till death do us apart* (“Jon e Luke juntos, até que a morte nos separe”), o sinal de adição semantizando o vínculo entre eles e a sorologia de ambos (figura 3).

Essas garatujas infantilizadas são a mediação visual e simbólica entre Luke e o mundo frente ao qual ele se sente deslocado, como vestígios regressivos inscritos no entre-lugar de sua subjetividade e sua posição social errante, como homem *queer*. A pichação na cabine de telefone opera ainda como modo evasivo de expressar a Jon o desejo de afeto, já que em nenhum momento do filme Luke expressa verbalmente seus sentimentos ao amigo de maneira tão direta. Daí a opção pela encenação fílmica através da *transparência do vidro* da cabine que, se permite ver com clareza, também se interpõe como barreira substancial entre os dois rapazes, semantizando ainda a resistência de Jon aos arroubos inconsequentes de Luke.



Figura 3 — Luke introduz o cano do revólver na boca, como simbolização das relações entre erotismo e morte no filme/As diversas inscrições de Luke em *The living end* (1992). Fonte: Mubi, 2024.

O desejo de ruptura com as prerrogativas sociais e a analogia constante entre erotismo e morte que perpassam *The living end* (Hart, 2010) condensam-se na figura de Luke, mais especificamente na imagem de seu corpo definido e musculoso. Em diversas cenas, o *male gaze* da câmera de Gregg Araki passeia lentamente pelo torso e abdômen definidos de Luke, de modo a ressaltar o desejo pervasivo de autodestruição que propulsiona a viagem dos dois, além de expressar a hegemonia do corpo masculino na teia intrincada de fantasias *gays* de libertação e vivência plena da sexualidade (figura 4). Nesse sentido, o corpo musculoso e ainda saudável de Luke se estabelece como simulacro portentoso de um pacto sensual e consciente com a morte, aceito de ambos os lados. Em outras sequências, a recorrência da técnica de *contraplongée* focalizando Luke ressalta sua dominância sobre Jon, seja quando o mostra sendo ativo sexualmente, seja nas cenas em que eles transam, com Luke sempre aparecendo deitado sobre Jon. Este, por sua vez, é perspectivado na maior parte das vezes ao nível da câmera, de modo a estabelecer um processo horizontal de identificação com o espectador, além de ressaltar o autoenfrentamento subjetivo de Jon depois do diagnóstico (figura 4).

Luke performatiza uma masculinidade protetora em relação a Jon, quando o defende de uma ofensa homofóbica, sendo a figura hiperviril e a centralidade masculina de *The living end*, uma espécie de homem-criança social e sexualmente dissidente, brincando com uma arma de fogo. Jon, por sua vez, é um rapaz intelectualizado, cinéfilo e fã de rock alternativo (durante todo o filme, inúmeras referências à cultura *pop* aparecem, como às bandas *Joy Division*, *Echo & The Bunnymen*, e aos cineastas Derek Jarman, Jean-Luc Godard e John Waters).



Figura 4 — O corpo de Luke como metáfora para o desejo de ruptura/Jon focalizado ao nível da câmera. Fonte: Mubi, 2024.

A sintaxe diegético-espacial de *The living end* remete constantemente à terra devastada ocasionada pela epidemia de Aids, na mobilização espacial de topologias marcadas pelos signos do trânsito, da impermanência e da impessoalidade, ou, como define Augé (1994), pelo conceito de não lugar: “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (Augé, 1994, p. 73).

Em diversos momentos do filme, sobretudo em sua terceira parte, a diegese é tomada por espaços decrepitos, paredes pichadas, terrenos baldios, estacionamentos abandonados, ou ainda placas e *outdoors* focalizados em *contraplongée*, com Jon e Luke sob eles (figura 5). Estes espaços operam como marcadores espaciais simbólicos da epidemia de HIV e Aids (corpos e corporalidades que desabam na progressão da síndrome, espaços que se deterioram pela passagem do tempo), e ressaltam não apenas a qualidade *road movie* do filme, como parecem estabelecer um diálogo com a série *Hustlers* (1990-1992), de Philip-Lorca Dicorcia, na qual o artista fotografou vários *hustlers* em Santa Mônica, Califórnia, solitários e mergulhados em introspecção intensa diante de placas, sob marquises ou ainda em estacionamentos (figura 6).



Figura 5 — Os espaços decrépitos e letreiros/outdoors em *The living end* (1992). Fonte: Mubi, 2024.

Figura 6 — Philip-Lorca Dicorcia, *Hustlers*, 1990-1992.⁵

5. Disponível em: <https://x.gd/hQRif>.

Ainda que *The living end* seja um *road movie*, a topografia da estrada aparece nele apenas elipticamente – contrastando, por exemplo, com filmes como *Mala noche* (1986) e *My own private Idaho* (1992), de Gus Van Sant, nos quais há longos e soníferos *takes* existencialistas da estrada. Sabemos que Jon e Luke estão em peregrinação pela Califórnia através dos planos visuais penumbrosos em que os dois aparecem de costas dentro do carro, grande parte deles com Jon ao volante. Henrique Rodrigues (2015) analisa a estrada em *The living end* como sendo “[...] o verdadeiro destino, já que é nela que as personagens encontram aquilo que realmente buscam, ou seja, a liberação sexual que lhes foi negada” (2015, p. 75). A estrada, diante disso, toma a forma de uma heterotopia, como sugere Foucault (2013), um espaço no qual “[...] se alocam os indivíduos cujo comportamento é desviante em relação à média, ou à norma exigida” (2013, p. 117), no caso, dois homens *gays* de sorologia positiva. Para Rodrigues, Jon e Luke lançam-se neste espaço de trânsito, de mobilidade, uma geografia da fuga e da evasão, como afastamento da heterocentralidade homofóbica, onde podem finalmente fruir livremente o desejo e a sexualidade.

No entanto, logo no início do filme, sugere-se que Jon e Luke, ainda que cerceados pela hegemonia heteronormativa, não deixaram de vivenciar suas sexualidades de maneira livre, sendo o resultado disso a própria sorologia positiva de ambos. Não por acaso, ao conversarem sobre o diagnóstico de Jon enquanto tomam café da manhã, Luke diz: “Somos *vítimas* da revolução sexual” (23’56”) – e a anarquia visual de Araki agregando, nesse mesmo plano visual, latas de cerveja, uma caixa de sucrilhos da Barbie e um pôster dos *Smiths*. Sem descartar a hipótese excelente de Rodrigues (2015), consideramos que a estrada possua significados menos palpáveis, na diegese fílmica.

Diante disso, o cronótopo da estrada em *The living end*, isto é, a “[...] ligação técnica e abstrata do espaço e do tempo, pela reversibilidade dos momentos da série temporal e pela sua possibilidade de transferência no espaço” (Bakhtin, 2014, p. 225), refere-se mais ao percurso *circular, subjetivo e inescapável* do vínculo entre Jon e Luke, do que a um espaço simbólico de libertação sexual (circular porque, no final, Jon e Luke permanecem atados). A estrada tem menor importância em *The living end* porque importa mais essa estrutura circular do vínculo emocional estabelecido entre Jon e Luke. As sequências penumbrosas no carro, nas quais acompanhamos seus diálogos, ressaltam essa cartografia íntima percorrida pelos dois, enquanto palmilham uma estrada física. Jon perfaz o caminho médico e existencial da sorologia negativa para a positiva, e para o embate possível com a morte, enquanto abandona seu cotidiano banal para a viagem inconsequente com Luke. Este, por sua vez, empreende uma verdadeira cruzada contra as leis, a moralidade e a heteronormatividade, além de implodir os discursos correntes sobre sexo seguro (figura 7).



Figura 7 — A estrada em *The living end* (1992) é mais subjetiva do que física. Fonte: Mubi, 2024.

Monica B. Pearl (2004) ressalta que o *New queer cinema* não apenas esteve atento à epidemia de Aids, como assimilou formalmente, a partir de suas linguagens, narratividade e descontinuidades, a própria experiência estigmatizante da doença, ainda que nem todos os filmes do movimento representem sujeitos atingidos pela síndrome (Pearl, 2004). No caso de *The living end*, o HIV aparece como partícula viral que estreita e legitima o vínculo imediato entre Jon e Luke. Para Jon, o HIV delimita um antes e um depois, a fratura irreversível de seu cotidiano sob o peso possível de uma ruptura maior, que será a morte. Para Luke, o HIV é menos importante (como ele mesmo afirma em certo momento do filme), figurando como elemento que acentua sua recusa sistemática de assimilação às representações, gestos e artifícios opressivos da heteronormatividade.

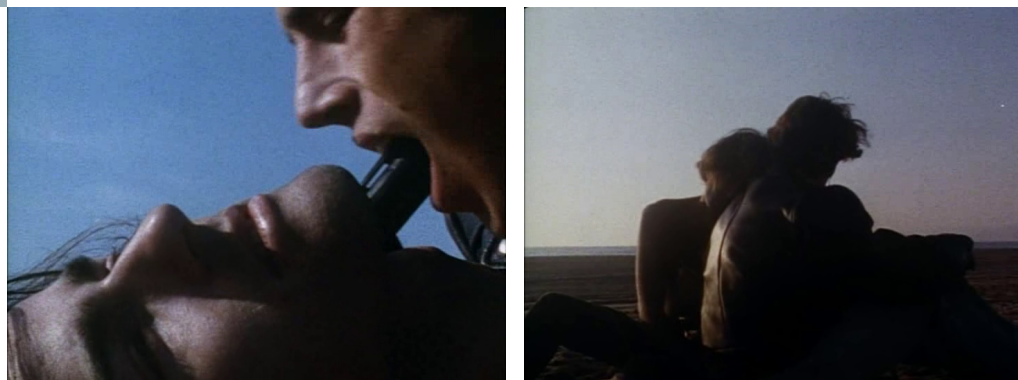


Figura 8 — No final do filme, Jon e Luke permanecem unidos. Fonte: Mubi, 2024.

Vivian Sobchack (1992) no fundamental estudo *The addressing eye*, compreende a entidade fílmica como uma alteridade radical, quando aquilo que se assiste projetado em uma tela constitui-se como a percepção expressa de um *Outro* anônimo, não nomeado, porém espectralmente presente: “À medida que assistimos a projeção expressiva da experiência de um outro, nós, também, expressamos nossa experiência perceptiva” (1992, p. 9, tradução nossa).⁶ Dentro dessa grande alteridade fílmica autônoma que é *The living end*, Jon e Luke, duas figuras diaspóricas da heteronormatividade, também se constituem como alteridades resistentes ao enfeixamento de valores morais, sociais e normativos que eles burlam o tempo todo, nesse filme de Araki.

Depois de uma tentativa malograda de assalto a banco, Jon e Luke se desentendem, e Luke golpeia Jon com a arma. Ele em seguida amarra o amigo e o leva a uma praia deserta, posiciona o cano do revólver na boca, e faz sexo com Jon, uma relação não consentida, visto que Jon está parcialmente desacordado (figura 8). Finalmente, sob o som disperso das ondas quebrando na praia, *The living end* (1992) não se fecha sobre conclusão alguma, a não ser a de que Jon e Luke estão irremediavelmente atados, e provavelmente caminharão juntos para o abismo – seja o do desabamento corporal advindo das manifestações do HIV/Aids (Jon começa a sentir os sintomas no final do filme), seja o caminho redentor, plástico e luminoso da morte e da autodestruição.

6. “[...] as we watch this expressive projection of an ‘other’s experience’, we, too, express our perceptive experience (Sobchack, 1992, p. 9).

REFERÊNCIAS

- AARON, Michele. *New queer cinema: a critical reader*. Edinburgh University Press, 2004.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini [et al]. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.
- FOUCAULT, Michel. "De espaços outros". Trad. Ana Cristina Arantes Nasser. *Estudos avançados*, v. 27, n. 79, 2013. p. 113-122.
- HART, Kylo-Patrick R. *Images for a generation doomed: the films and career of Gregg Araki*. United Kingdom: Lexington Books, 2010.
- PEARL, Mônica B. Aids and New Queer Cinema. In. *New queer cinema: a critical reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- POLLAK, Michael. *Os homossexuais e a Aids: sociologia de uma epidemia*. Trad. Paula Rosas. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.
- RODRIGUES, Henrique. A irresponsabilidade em trânsito: notas sobre a estrada no New queer cinema. In. *New queer cinema: cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015.
- RICH, B. Ruby. New Queer Cinema. In. *New queer cinema: a critical reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- SOBCHACK, Vivian. *The address of the eye: a phenomenology of film experience*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- SONTAG, Susan. *Aids and its metaphors*. New York, NY: Farrar, Straus & Giroux, 1989.
- THE living end. Direção de Gregg Araki. Estados Unidos, 1992. (84 min).
- THE Smiths. There is a light that never goes out. In. *The very best of The Smiths*. CD. São Paulo: Warner Brasil, 2007.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. Tradução de Marina Appenzeller. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2008.