

---

## *Jellicle Cats, Jellicle Audience: o fenômeno cult na recepção de cinema musical*<sup>1</sup>

Isabella Ricchiero Stefanini<sup>2</sup>  
Pedro Maciel Guimarães<sup>3</sup>  
Universidade Estadual de Campinas

### Resumo

O artigo se alinha a uma conceituação do *cult* a partir de critérios formais, temáticos e de recepção e, por meio de estudo do filme *Cats* (idem, Tom Hooper, 2019), propõe especificidades do *cult* na recepção do gênero musical. *Cats* é uma peça do teatro musical idealizada pelo compositor Andrew Lloyd Webber, com base nos poemas de T. S. Eliot, adaptada para a tela inicialmente em 1998, quando foi distribuída uma versão do espetáculo gravada em vídeo. O grande sucesso comercial de *Cats* impulsionou debates do fenômeno de megamusicals nos anos 1980; o fracasso de crítica do filme em 2019, no entanto, passou longe de se tornar o equivalente *blockbuster* do cinema e, dessa vez, o debate proposto é sobre o fenômeno *cult*.

**Palavras-chave:** *Cats*; filme *cult*; cinema musical; teoria da recepção.

### Introdução

Não há consenso na academia sobre a definição de um filme *cult*. Para Umberto Eco, por exemplo, um dos critérios de um filme *cult* é a grande intertextualidade que ele tem com outras obras do cinema, sendo tão permeado por situações narrativas clichês ou signos arquetípicos que os diálogos e planos do filme se desprendem do todo se transformando em uma textualidade viva, cujos fragmentos são tão fascinantes e memoráveis que a audiência sente-se nostálgica em relação ao filme e ao cinema como um todo, referenciado em cada arquetipo (ECO, 2008). Já Barry Keith Grant pensa o *cult* dentro de estruturas genéricas, uma fórmula marcada por modificar formas genéricas clássicas ou desafiar um gênero (GRANT, 2008); filmes *cult* teriam seu apelo na transgressão de valores culturais dominantes ao mesmo tempo em que discursam com segurança entre códigos dominantes. Jeffrey Sconce associa filmes *cult* à atitude disruptiva da audiência de rejeitar hierarquias de gosto e a alta cultura na sua fruição de

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na IJ04 – Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XVII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

<sup>2</sup> Recém-graduada em Comunicação Social – Midialogia (Instituto de Artes – Unicamp) e bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica – CNPq (2020 – 2021), e-mail: [i199244@dac.unicamp.br](mailto:i199244@dac.unicamp.br)

<sup>3</sup> Professor do Departamento de Multimeios, Cinema e Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Multimeios (Instituto de Artes – Unicamp), e-mail: [pedro75@unicamp.br](mailto:pedro75@unicamp.br)

cinema, ativamente celebrando filmes “ruins”, ou de mau gosto, entendendo-os simplesmente como filmes que não possuem qualidades tradicionalmente legitimadas pela crítica e a indústria (SCONCE, 1995). Entre tantas visões díspares, que percorrem das análises do texto fílmico aos estudos da espectralidade, o presente artigo propõe que o fenômeno *cult*, o acontecimento do culto ao filme, seja determinado pelo encontro de características intrínsecas ao filme (técnica, gênero, ideologia) com características extrínsecas ao filme (a crítica pelo público especializado, o consumo pelo espectador não iniciado). O encontro dessas características pode ser entendido como o código nesse sistema de linguagem, e o processo de significação de uma obra como *cult* vai depender de decodificações da audiência que são relativizadas em contextos culturais como sensibilidade e gosto.

Pretendo argumentar nesse artigo que existem especificidades no cinema musical, suas características intrínsecas, que potencialmente impulsionam o acontecimento do fenômeno *cult* na sua recepção, resultando também em formas ritualísticas do culto que são particulares do gênero.

### **O culto ao cinema de horror**

Tradicionalmente, os estudos de caso de filmes *cult* tendem a ser focados em filmes de horror e, normalmente, associados aos tais filmes “ruins”. Por filme de horror *cult*, entende-se orçamentos mínimos, mal escritos e dirigidos, sem qualquer qualidade técnica e com atuações terríveis; são excêntricos e estranhos (EVERMAN, 2008). Mas filmes de horror possuem a repulsa da audiência como uma própria convenção genérica e cenas repulsivas não exigem grande qualidade técnica para funcionarem. A audiência desse gênero é atraída pelas criaturas horríficas, as cenas obscenas, o *gore* ou o *exploitation*, a expectativa de algo desagradável ou aterrorizante por acontecer e a recompensa sensorial, experimentada na forma de aversão, pavor ou prazer (CAETANO, 2018). Welch Everman sugere que um filme de horror *cult* teria algo a mais, uma inovação, uma estranheza ou uma perversidade suficientes que o destaquem do resto, como o *cult Banquete de Sangue (Blood Feast, Herschell Gordon Lewis, 1963)* foi “o primeiro filme a oferecer não apenas litros de sangue, mas também entranhas expostas para nosso entretenimento” (EVERMAN, 2008, p. 214, tradução própria).

Segundo Ernest Mathijs e Xavier Mendik (2008), “tipicamente, um filme *cult* é definido por meio de uma variedade de combinações que incluem quatro elementos

principais: 1. anatomia 2. consumo 3. economia 4. status cultural” (2008, p. 1). Para cada um dos elementos, os autores sugerem ainda subcategorias, visando uma sistematização das características formais, temáticas e de recepção para a conceituação da categoria cinematográfica *cult*. Embora não seja a definição final e absoluta do *cult*, o livro de Mathijs e Mendik reúne estudos de caso e historiciza reflexões de mais de sete décadas sobre o assunto, apresentando uma das abordagens acadêmicas mais completas sobre o tema. Segue no Quadro 1 uma esquematização dos elementos citados, feita para simplificar a contribuição dos autores nesse artigo.

Quadro 1 - Elementos de composição de um filme *cult*

<b>Anatomia</b>		<b>Consumo</b>	
1. Inovação	5. Intertextualidade	1. Celebração ativa	4. Comprometimento
2. Má qualidade	6. Pontas soltas	2. Comunidade	5. Revolta
3. Transgressão	7. Nostalgia	3. Vivacidade	6. Canonização alternativa
4. Gênero	8. Gore		
<b>Economia</b>		<b>Status Cultural</b>	
1. Produção		1. Estranhamento	3. Sensibilidade
2. Promoção (marketing)		2. Alegoria	4. Política (discurso)
3. Recepção			

Fonte: Mathijs e Mendik (2008).

A notoriedade de *Banquete de Sangue* está na sua anatomia. O elemento do *gore* (anatomia, item 4, Quadro 1), explícito daquela forma, foi transgressor para as convenções fílmicas da época, inovador na sua representação sangrenta da violência, de qualidade estética e moral duvidosas. Segundo o *The New York Times* (2011), sacos de vômito foram distribuídos para o público na entrada dos cinemas, promovendo o filme por meio do seu caráter excepcionalmente nauseante. Mais tarde, no Reino Unido, em meio ao pânico moral com a circulação de fitas de vídeos explícitos, o *Banquete de Sangue* acabou censurado, integrando a lista de *video nasties*<sup>4</sup> do país. Esses dois acontecimentos na economia do filme, respectivamente sua promoção e recepção, são escândalos que impulsionam o senso de estranheza e proibição ao redor do filme,

<sup>4</sup> Traduzido como “nojentos”, os *nasties* eram um selo de conteúdo impróprio aplicado inicialmente em livros de horror e, nos anos 1980, com a chegada dos vídeos, aplicado em filmes muito explícitos do gênero (NEWMAN, 2021).

---

sedimentando nichos e mercados fetichistas de uma audiência *cult* (MATHIJS; MENDIK, 2008).

A canonização alternativa (consumo, item 6, Quadro 1) é considerada pelos autores a etapa final no consumo de um filme *cult*. Pela celebração excepcional por parte do público, por uma série de motivos que se posicionam além do tradicional bom gosto, um filme de outro modo insignificante pode se tornar um cânone do cinema. Os filmes *cult* são os cânones informais, que não necessariamente se concretizaram pela crítica especializada, os números de bilheteria ou as cerimônias de premiação, mas pela celebração da audiência garantiram seu espaço na história do cinema.

*Banquete de Sangue* teve uma bilheteria surpreendentemente alta, considerando a péssima recepção crítica, e a sua transgressão *gore* acabou se tornando possível convenção do modo horrífico – o trabalho de Herschell Gordon Lewis influenciaria os filmes de diretores como os Irmãos Coen, Wes Craven, David Cronenberg, Brian de Palma e Quentin Tarantino (MATTOS, 2003). Além da herança deixada aos realizadores de cinema, *Banquete de Sangue* também teve um efeito duradouro em outros espaços de circulação. Em 2010, quase meio século após sua estreia, Herschell Gordon Lewis foi eleito convidado de um evento de cinema em uma pequena cidade de Illinois pelo voto popular:

Lewis ter sido a primeira escolha para a maioria dos fãs participando de uma convenção dedicada a filmes *trash* e de *exploitation* indica o duradouro legado cultural de seu trabalho. Este legado, sem dúvida, deve muito de sua durabilidade aos esforços de Lewis para diferenciar *Banquete de Sangue* [...] da concorrência. (FESHAMI, 2010, p. 72, tradução própria).

De modo geral, sim, foram os litros de sangue e as entranhas expostas que diferenciaram *Banquete de Sangue* da concorrência e em última análise o transformaram em um filme *cult*. No entanto, esse status exigiria uma audiência disposta a celebrar esses aspectos do filme, disposição que se destrincha desde circunstâncias da produção até subjetividades do público. O objetivo com essa apresentação inicial é apontar as diferenças que existem entre um filme conquistar espectadores pelo fenômeno *cult* e um filme receber apreciação por qualquer outro motivo que comumente justifique recepções positivas: bom gosto, alta qualidade técnica, pertinência temática, códigos dominantes.

Embora os filmes de horror preencham os critérios do Quadro 1 com maior compreensibilidade, não são os únicos com uma audiência *cult*. Na década de 1970, com o início das exhibições da meia-noite, “lideradas por *The Rocky Horror Picture Show*,

*Eraserhead, A Noite dos Mortos-Vivos e O Massacre da Serra Elétrica*” (MATHIJS; MENDIK, 2008, p. 392), surgiu a forma de apreciação *cult* repetitiva, interativa e ritualística que pretendo discutir nesse artigo. Todos os filmes se enquadram no gênero horror ou são de alguma forma atravessados pelo modo horrífico e atendem vários dos critérios para categorização *cult*. No entanto, foi *The Rocky Horror Picture Show* (idem, Jim Sharman, 1975) que se solidificou como um dos maiores eventos *cult* no cinema, com rituais enraizados na fruição do filme até hoje ao redor do mundo, e posa como um dos objetos de estudo mais recorrentes na abordagem de cinema *cult*.

### **As particularidades ritualísticas no cinema musical**

*Rocky Horror* é um exemplo muito evidente da contradição que define uma audiência *cult*. De um lado, o consumo *cult* pressupõe liberdade, agenciamento e uma decodificação transgressora na sua determinação de gosto, prevendo uma audiência autorreflexiva sobre sua apropriação do filme, consciente da sua apreciação ritualística e crítica dos códigos fílmicos. *Rocky Horror* é um pastiche musical de ficção científica e horror de baixo orçamento, extremamente metalinguístico e reflexivo em sua narrativa, contendo inúmeras menções a filmes de gênero – somente na música de abertura, é praticamente citado um filme por verso<sup>5</sup>. As referências ao cinema e outras artes são incontáveis tanto na narrativa quanto na iconografia do filme, de forma que a celebração de *The Rocky Horror Picture Show* pela sua audiência possa ser também uma celebração dos intertextos e subtextos. Ao mesmo tempo, com as proporções comerciais que o filme atingiu após sua reestrela nas sessões da meia-noite e a retomada também comercial – especialmente para o mercado juvenil – que teve a partir dos anos 2000<sup>6</sup>, além de ter permanecido por todas essas décadas no circuito alternativo, é improvável que todos os espectadores apreciem hoje esse filme *cult* criticamente, conscientes de que nessa

---

<sup>5</sup> *Michael Rennie was ill* / *The Day The Earth Stood Still* [O Dia em que a Terra Parou, Robert Wise, 1951] / *But he told us where we stand* / *And Flash Gordon* [idem, Frederick Stephani e Ray Taylor, 1936] / *was there in silver underwear* / *Claude Rains was* / *The Invisible Man* [O Homem Invisível, James Whale, 1933] / *Then something went wrong for Faye Wray and King Kong* [idem, Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, 1933]

<sup>6</sup> Notadamente, existiram alusões ao musical na turnê de 2005 do grupo mexicano jovem Rebelde, quando cantaram *Baile Del Sapo*, uma versão em espanhol de *Time Warp*; no videoclipe da música *Hold It Against Me* (2011), da cantora pop Britney Spears; no longa-metragem *As Vantagens de Ser Invisível* (*The Perks of Being a Wallflower*, Stephen Chbosky, 2012); nas séries de TV *Cold Case* (2ª temporada, 2005) e *Glee* (2ª temporada, 2010); e no remake *The Rocky Horror Picture Show: Let's Do the Time Warp Again* (idem, Kenny Ortega, 2016).

---

narrativa estranha e imagens excêntricas exista toda essa metalinguagem. É provável, pelas dimensões que o evento *cult The Rocky Horror Picture Show* tomou, que parte dos seus espectadores participem da cerimônia e cultuem esse objeto na demonstração capitalista de um consumo acrítico, simplesmente porque tornou-se um evento popular e rentável.

Isso não deslegitima a motivação de nenhum espectador e também não deslegitima *Rocky Horror* como um filme *cult*. Ele não possui esse status pelo seu conteúdo ou suas qualidades (e nem a falta delas). É um filme *cult* porque seus fãs organizam exposições, convenções e revistas temáticas; nas sessões, se vestem como os personagens e interpretam ao vivo; chamam pelos cortes de câmera e ações dos personagens; participam dos diálogos, acrescentando perguntas e respostas aos personagens; levam objetos cênicos para o cinema, arremessados à tela nos momentos certos da narrativa, segundo as tradições do evento<sup>7</sup>. “Filmes *cult* não são feitos (da mesma forma que alguém intenciona fazer um musical, faroeste, etc.), mas eles acontecem ou se tornam” (AUSTIN, 2008, p. 393, tradução própria). Principalmente, o *cult* é uma categorização flutuante, um status, porque a audiência atuante na significação de um filme como *cult* se renova com o tempo.

*Rocky Horror* em seu lançamento foi um fracasso de crítica e bilheteria. No ano seguinte, tornou-se um grande sucesso das sessões da meia-noite. Hoje, quase meio século depois, virou um produto mais acessível, assimilado em circuitos *mainstream*, com seu culto institucionalizado em normas ritualísticas reproduzidas por fãs regulares a espectadores de primeira viagem. Um processo oposto pode ser observado no musical *A Noviça Rebelde* (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1965) que, de imediato, arrecadou a maior bilheteria doméstica daquele ano e recolheu prêmios pelos Estados Unidos e Europa (SEGGIE, 2020). Na década seguinte, passou a ser exibido consistentemente todo final de ano na televisão, fazendo parte das tradições familiares no Natal (SEGGIE, 2020). E em 1998, no Festival de Cinema Gay e Lésbico de Londres, *A Noviça Rebelde* teve sua primeira sessão *Sing-A-Long*: “uma experiência tipo karaokê” em que a audiência cantava junto “com as letras das músicas projetadas na tela”, “cheia de homens gays, crianças e pessoas que passaram o final de semana trabalhando em suas fantasias”, um evento “destinado a virar o próximo *Rocky Horror Show*” (LANE, 1999, tradução própria).

---

<sup>7</sup> Um guia completo de participação está disponível no site do jornal Tampa Bay Times, que indica ainda a obrigatoriedade dos costumes (2012).



---

*The Rocky Horror Picture Show* e *A Noviça Rebelde* são extremamente distintos na economia de produção, no texto, na temática e na técnica, possivelmente agrupados apenas por serem musicais. O gênero musical, assim como o horror, segue convenções extremamente perceptíveis; a espontaneidade dos personagens começarem a cantar uma música e os corpos se transformarem em coreografia é um critério único do gênero e posa como um obstáculo ao realismo da narrativa que é normalmente esperado na fruição de filmes representativos-industriais. Nesse sentido, o gênero cria uma nova fruição, onírica, ao renegociar os códigos com a sua audiência, permitindo um grande alargamento na narrativa para a entrada de um número musical e recompensando os espectadores com alegria por meio da música. Esse alargamento abre certo espaço para o espetáculo, o colorido, o exagerado e pode apelar para sensibilidades mais subversivas no seu encontro com a obra.

Sobre *Rocky Horror* e o também *cult* musical *Hedwig – Rock, Amor e Traição* (*Hedwig and the Angry Inch*, John Cameron Mitchell, 2001), Mathijs e Mendik afirmam que “por causa da maneira altamente particular com que esses filmes parecem convidar leituras *queer*, eles costumam ser associados ao *camp*” (2008, p. 375). A sensibilidade *camp* é em si um processo de resignificação irônica e autorreflexiva dos exageros e, embora nem todo filme *cult* seja necessariamente *camp* e nem tudo que é *camp* tenha necessariamente passado por uma leitura *queer*, as intersecções resultam em audiências simultaneamente entusiasmadas e críticas. A personagem Hedwig, criada e interpretada por John Cameron Mitchell, surgiu em um bar *drag* no início dos anos 1990, fazendo performances de músicas rock e glam-punk. Aos poucos, a narrativa foi se construindo diante da audiência, e Hedwig se transformou nessa babá e prostituta da Berlim Leste que conta sua história de vida complexa e excessiva pelos bares onde se apresenta. O material das apresentações era inédito e testado ao vivo, como um “cruzamento entre a estética do teatro musical, punk e performance de *drag*” (SYMONDS, 2018, p. 24), em um ambiente que de certa forma se assemelhava às transgressões (anatomia, item 3, Quadro 1), o estranhamento (status cultural, item 1, Quadro 1) e o senso de comunidade (consumo, item 2, Quadro 1) que caracterizam um evento *cult*:

O que começou como um lugar para desajustados *queer* que preferem ouvir um riff de guitarra do que uma batida de disco se transformou em um [evento] pansexual aberto para todos. Hétero ou gay. Engomadinho ou punk. Homem ou mulher (ou algo no meio). (SYMONDS, 2018, p. 24).

---

O caráter subversivo acompanha as apreciações *cult*; o filme *cult* é uma obra ressignificada. Existe um exercício pedagógico no encontro entre o texto do filme e a experiência do espectador que Elizabeth Ellsworth (2001) chama de diferença entre endereçamento e resposta, na qual muito do significado oferecido se perde e uma pluralidade de novos significados é criada. Endereçamento é a expectativa que um filme tem sobre o perfil da sua audiência; para quem a narrativa é construída e o discurso é direcionado. A resposta, portanto, está em dois tipos de espectador: o que corresponde às expectativas do filme e o que não corresponde. A disputa de poder na significação de um filme está nesse espaço, da diferença, que pode ser preenchido por um espectador passivo, que responde ao filme da maneira esperada, ou apossado por uma audiência ativa, que deliberadamente se opõe ou negocia com a orientação de como deveria entender aquele filme. A subversão não precisa estar em desgostar do filme, mas também em gostar dele por outros motivos ou de outras maneiras distintos do esperado.

Embora as noções de cinema *mainstream* e cinema *cult* apresentem semelhanças nas suas práticas<sup>8</sup>, elas certamente divergem no exercício pedagógico com o filme. Inicialmente, *A Noviça Rebelde* teria sido chamado por parte crítica de “brega”, “artificial”, “pretensioso” e “sentimental” (SEGGIE, 2020, p. 2-3, tradução própria), porém apesar desses elementos tidos como pejorativos, ainda foi um sucesso no cinema. É um musical leve e divertido, uma história de amor familiar que se desdobra no processo da invasão nazista à Áustria. “Em 1965, a guerra tinha acabado 20 anos antes. No momento da experiência *Sing-A-Long*, mais de 50 anos teriam se passado desde o armistício” (p. 11). Pelas notas de Susan Sontag, o tempo pode liberar a obra de arte da relevância moral, entregando-a à sensibilidade *camp* (status cultural, item 3, Quadro 1); se a sensibilidade da cultura erudita é moralista, a sensibilidade *camp* é simplesmente estética (2008). O *camp* celebra exageros, artifícios, obras ambiciosas que não podem ser levadas à sério por conta das suas extravagâncias (SONTAG, 2008). “Quando o tema é importante e contemporâneo, o fracasso de uma obra de arte pode nos deixar indignados. O tempo pode mudar isso” (SONTAG, 2008, p. 48). O tempo permite, no segundo momento da recepção, que a audiência se vista de freiras e cante enquanto os nazistas invadem a Áustria, recuperando as leituras bregas e sentimentais do filme com a ironia

---

<sup>8</sup> Considerar, por exemplo, a devoção dos fãs de filmes de super-herói *blockbusters* nos fóruns de discussão online, nas convenções de quadrinhos e elaboração de *cosplay*.



*camp* “de ser descrito como, e conseqüentemente amado por, ser tão ruim que é bom” (SEGGIE, 2020, p. 10).

O *camp* não é exclusividade do cinema e o alargamento na narrativa não é exclusividade do musical (pode-se argumentar, por exemplo, que as longas sequências de perseguição, explosões ou lutas são também convenções pouco realistas do cinema de ação, negociadas com a audiência do gênero). Eles são, novamente, apenas sugestões de um fator extrínseco e um intrínseco que poderiam influenciar em um fenômeno *cult* de recepção. A exclusividade do cinema musical *cult* está nas possibilidades ritualísticas de interação com o filme por meio da música e da dança; a vivacidade do evento é inigualável. O culto aos musicais é intenso e até mais organizado que ao horror. Possui características marcantes, como um repertório visual, gestual e discursivo assimilado.

Em *A Noviça Rebelde* (1965), em meio às paisagens etéreas dos alpes austríacos, um plano aberto (Figura 1) tem Julie Andrews elevada em uma cadeira, de frente para a câmera, ensinando as crianças, que preenchem o restante do quadro de costas para a câmera, assumindo a perspectiva da audiência, a cantar “Então vamos começar do princípio / É sempre o melhor lugar / Pra ler eu aprendo / A – E – I / Para cantar eu aprendo Dó – Ré – Mi”. A audiência é ali uma das crianças, que assiste, aprende, e canta junto. Na música *Time Warp*, de *Rocky Horror* (1975), existe até uma instrução gráfica (Figura 2), apresentada pelo narrador que diretamente endereça o espectador do filme como se este estivesse apenas fora do campo, sobre como dançar: “É apenas um salto para a esquerda / e então um passo para a direita / Ponha suas mãos em seus quadris / E junte bem os seus joelhos”. Por último, em *Hedwig – Rock, Amor e Traição* (2001), o fora do quadro é completamente explicitado durante a performance de *Wig in A Box*. No refrão, a banda é enquadrada pela janela do trailer (Figura 3) e olha diretamente para a câmera. As legendas aparecem na tela e são acompanhadas por um ícone da peruca de Hedwig, entregando o exercício do karaokê no próprio material fílmico. E é nesse momento, depois de procurar imitar outras identidades, que Hedwig finalmente se reconhece como a figura que quer ser na diegese do filme e que apenas consegue ser no fora do filme: “De repente eu sou essa estrela punk e rock do palco e da tela / E eu não vou nunca / Nunca voltar atrás”.

Figura 1 – Plano aberto de Maria e as crianças.



Fonte: A Noviça Rebelde (1965)

Figura 2 – A instrução gráfica em *The Time Warp*.



Fonte: *The Rocky Horror Picture Show* (1975).

Figura 3 – Hedwig e sua banda enquadrados pela janela.



Fonte: *Hedwig – Rock, Amor e Traição* (2001).

Paralelamente, em *Cats* (2019), Mr. Mistoffelees é um gato inseguro que precisa do apoio do público (do baile) para sua mágica funcionar. A repetição dos versos “e todos nós vamos dizer / Nossa, eu nunca imaginei / será que já existiu / um gato tão inteligente / como o mágico Senhor Mistoffelees?”, conforme se espalham pela audiência em apoio ao gato (Figura 4), são uma parte essencial da performance para que ele consiga salvar o baile. Mas não existe, no filme, nenhuma decupagem que integre também a audiência fílmica na performance, não existe nenhuma didática na sua forma que propositalmente convide os espectadores a cantarem junto. Ainda assim, cantaram.

Figura 4 – Mister Mistoffelees e a audiência de gatos.



Fonte: *Cats* (2019).

### A audiência *Jellicle*

O musical *Cats* é sobre os gatos *jellicle* que se reúnem no baile *jellicle* para competirem pela escolha *jellicle*. O termo *jellicle* – assim como grande parte dos nomes dos personagens e letras das canções do musical – tem origem nos poemas do modernista T.S. Elliot e sua definição é amplamente discutida, não existindo consenso sobre o processo de criação da palavra (LAMBERT, 2013). Sua conotação, no entanto, é conhecida e incontestável. O uso da palavra *jellicle* invoca uma tribo diversa de felinos noturnos, cantantes e dançantes, cujas performances são literalmente uma passagem para uma vida melhor. Para concluir o artigo, sugiro o surgimento de uma audiência *jellicle*, um acontecimento *cult* na recepção da adaptação fílmica de *Cats* que fez dos espectadores do filme, vestidos como gatos, em exhibições noturnas, cantando e dançando, participantes do baile.

*Cats* teve uma má recepção pelo público após de ter sido distribuído pela Universal Pictures como “o evento musical do ano”. O filme ganhou notoriedade pelas controversas escolhas naturalistas na representação dos atores como gatos, resultando em desproporções entre o cenário e os personagens e em efeitos especiais incompletos que mantiveram características humanas na criação dos corpos felinos. Apesar disso, não muito depois da estreia começaram a surgir exhibições interativas à meia-noite, sessões de *sing along* e pessoas indo ao cinema fantasiadas de gato (WEISS, 2020); em Toronto, aconteceu até uma encenação ao vivo do baile *Jellicle* durante uma exibição do filme, com *open mic* e premiação para as performances (WILNER, 2020).

Não existe diálogo que você necessariamente precise ouvir para entender a narrativa. Não existe um enredo que você precise focar sua atenção. Na verdade, prestar atenção no pouco de história que existe em *Cats* faria apenas a escolha *jellicle* menos satisfatória. Isso deixa a audiência livre para se deliciar nas imagens grotescas, para cantar junto com Mr. Mistoffelees e [...] berrar “Grande Deut!” [...] cada vez que Judi Dench ganhava um prolongado close-up. (SINGER, 2020, tradução própria).

Se em outros gêneros a vivacidade no consumo *cult* interage com os diálogos e ações, no musical são adicionados o canto e a coreografia incitando a continuação do espetáculo ao vivo pela performance da audiência. Outra sugestão é que a intertextualidade (anatomia, item 5, Quadro 1) presente na anatomia do musical com outras formas, como o teatro musical, a música e a dança, é convidativa para o público sentir nostalgia (anatomia, item 7, Quadro 1) do mundo narrativo do filme para além das suas exibições, contribuindo para a cauda longa na recepção que é característica da economia do filme *cult*.

A escolha de *Cats* para análise da peculiaridade da categoria *cult* no gênero musical é pela forma imediata e acelerada com a qual ele se transformou em um filme *cult*. Ele foi idealizado por uma grande produtora de Hollywood sob direção de Tom Hooper, um cineasta que opera dentro de um sistema dominante de significações e cujos últimos três filmes haviam sido vencedores no Oscar, uma das premiações mais tradicionais da indústria, e falhou no aspecto menos provável para uma produção de orçamento multimilionário: *Cats* é tecnicamente ruim. O acidente catastrófico de pós-produção e os mitos que circundam a falha seriam um ótimo catalisador da transformação *cult* do filme com o tempo. A má-qualidade do filme, como apontado anteriormente, costuma ser também um bom ponto de partida para o acontecimento de celebrações transgressoras *cult*, com o tempo. Mas *Cats* já tinha o seu público comprometido para cantar no cinema, apesar de qualquer crítica negativa, porque eles cantaram essas músicas no teatro de Andrew Lloyd Webber; cantaram com a cópia em VHS ou DVD do filme de 1998; cantaram nas caudas longas dos CDs, YouTube ou Spotify. O fenômeno *cult* de recepção talvez acontecesse de qualquer forma, mas ele foi imediato por se tratar de um musical adaptado do palco para a tela – assim como foram *A Noviça Rebelde*, *Rocky Horror* e *Hedwig*.

O livro *Twenty-First Century Musicals: from stage to screen* (2018) reúne estudos de casos de filmes musicais adaptados do teatro, investigando como a forma fílmica pode proporcionar novas dimensões de significado, levantando possibilidades do que faz uma adaptação bem sucedida e quais práticas podem levar ao fracasso de recepção, seja da crítica ou bilheteria. Entre as dificuldades de transferir o material do palco para a tela, é sugerida a flexibilização da noção de fidelidade entre mídias pela necessidade em alguns casos de a obra ter sua estética adequada para a do novo meio.

---

Para o público, assistir a um musical no palco e a um filme musical são experiências diferentes. A suspensão da descrença necessária para a linguagem teatral de um musical se torna mais desafiadora nas circunstâncias do meio cinematográfico, que é mais naturalista, e em não habitar o mesmo espaço físico dos artistas ao vivo. (WOOLFORD, 2018, p. 86, tradução própria).

A produção original de *Cats* é um show completamente cantado e dançado por atores vestidos como gatos em um cenário fixo durante as quase três horas de apresentação, que são unicamente ocupadas por apresentações dos diferentes gatos e a escolha *jellicle* de um gato no final; basicamente, os gatos competem um show de talentos cujo prêmio é ser escolhido para morrer. É um espetáculo praticamente sem história, sustentado pela aura da performance, e que foi recordista de tempo em cartaz justamente com o que tinha para oferecer. Na versão de Tom Hooper, até as coreografias foram finalizadas por computação gráfica, os números musicais foram articulados em uma narrativa industrial mais tradicional, tecendo justificativas, arcos e motivações dentro da história, e essa tentativa de adaptação para a estética mais naturalista do meio cinematográfico acabou denunciando fragilidades do musical que, no palco, funcionavam. Cássio Starling (2019), referenciando a “recepção azeda” que o filme teve nos Estados Unidos e Inglaterra, sugere que nem aperfeiçoando os efeitos de computação gráfica, que fizeram com que o filme fosse recebido com “imensa zombaria”, o fracasso se resolveria. Para Starling, “este conceito de musical total exige [...] um nível a mais de encantamento, de envolvimento que faça a plateia ceder ao artificialismo”, o que não ocorre em *Cats*, cuja principal dificuldade está na decupagem do filme, que faz “o prazer cenográfico e coreográfico [sumirem] de cena”.

A recepção repulsiva aos efeitos de computação gráfica e rostos dos personagens aproxima *Cats* do estranhamento observado nos filmes de horror *cult* e o modo de produção do filme e o resultado técnico exemplificam uma falha na seriedade muito passível de apreciações *camp*, os “exemplos puros de *camp*” que “não pretendem ser engraçados” (SONTAG, 2008, p. 46), além das sessões ritualísticas de karaokê que imediatamente sucederam o lançamento do filme o aproximarem do consumo de um filme musical *cult*.

O filme teve uma repercussão tão negativa desde os primeiros trailers de divulgação que só assistir no cinema já era uma atitude contra a corrente. Ao contrário de *A Noviça Rebelde*, *Cats* não precisou de nenhum distanciamento para cair no gosto *camp*, porque antes mesmo de assistir ao filme a audiência já simpatizava com suas músicas e



já condenava suas imagens. Não quero sugerir que todo musical seja exagerado nem automaticamente tenha uma leitura *camp*, só pelos alargamentos na sua narrativa, nem que todo musical tenha necessariamente um potencial *cult*, só porque os fãs podem ouvir e dançar suas músicas. Mas, em última análise, o *cult* é um fenômeno da recepção que inteiramente depende da sua audiência, o agenciamento, as decodificações e a resposta dessa audiência. Quando a audiência de *Cats* se divide entre as pessoas que saem da sala de cinema em ultraje e as que começam a cantar junto com o filme, porque conhecem aquelas músicas, meio caminho da canonização *cult* já está andado – e como efeito das particularidades que o cinema musical oferece, nasce a audiência *jellicle*.

### Referências Bibliográficas

AUSTIN, Bruce A. Portrait of a cult film audience: The Rocky Horror Picture Show. In: MATHIJS, Ernest; MENDIK, Xavier (ed.). **The Cult Film Reader**. Berkshire: Open University Press, 2008. p. 392-402.

**BANQUETE de Sangue**. Direção de Herschell Gordon Lewis. USA: Box Office Spectaculars, 1963. (67 min.), mono, color.

CAETANO, Lucas Procópio. **Monstros gigantes, jaulas pequenas: o modo horrífico em filmes brasileiros contemporâneos**. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2018. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/334993>. Acesso em: 9 ago. 2021.

**CATS**. Direção de David Mallet. UK: Really Useful Films, 1998. (120 min.), son., color.

**CATS**. Direção de Tom Hooper. USA: Amblin Entertainment, 2019. (110 min.), son., color.

ECO, Umberto. Casablanca: Cult movies and intertextual collage. In: MATHIJS, Ernest; MENDIK, Xavier (ed.). **The Cult Film Reader**. Berkshire: Open University Press, 2008. Cap. 1.5. p. 67-75.

ELLSWORTH, Elizabeth. **Teaching Positions: difference, pedagogy, and the power of address**. Nova York: Teachers College Press, 1997.

EVERMAN, Welch. What is a cult horror film? In: MATHIJS, Ernest; MENDIK, Xavier (ed.). **The Cult Film Reader**. Berkshire: Open University Press, 2008. p. 212-215.

FESHAMI, Kevan A. **"THAT BLOOD IS REAL BECAUSE I JUST CAN'T FAKE IT": CONCEPTUALIZING, CONTEXTUALIZING, MARKETING, AND DELIVERING GORE IN HERSCHELL GORDON LEWIS'S BLOOD FEAST**. Dissertação (Mestrado) – Master Of Arts, Bowling Green State University, Ohio, 2010. Disponível em: [https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws\\_olink/r/1501/10?p10\\_etd\\_subid=49477&clear=10](https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_olink/r/1501/10?p10_etd_subid=49477&clear=10). Acesso em: 9 ago. 2021.

GRANT, Barry K. Science Fiction Double Feature: Ideology in the cult film. In: MATHIJS, Ernest; MENDIK, Xavier (ed.). **The Cult Film Reader**. Berkshire: Open University Press, 2008. Cap. 1.6. p. 76-87.

**HEDWIG – Rock, Amor e Traição**. Direção de John Cameron Mitchell, 2001. USA: Killer Films, 2001. (95 min.), son., color.

LAMBERT, Anne H. Eliot's Naming of Cats. **Names: A Journal of Onomastics**, v. 38, n. 1, p. 39-42, 1 jun. 1990. University Library System, University of Pittsburgh. Disponível em: <http://ans-names.pitt.edu/ans/article/view/1240>. Acesso em: 4 ago. 2021.



- LANE, Harriet. Ray, a drop of golden nun... **The Guardian**. Londres, 3 out. 1999. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/1999/oct/03/3>. Acesso em: 11 ago. 2021.
- MATHIJS, Ernest; MENDIK, Xavier (ed.). **The Cult Film Reader**. Berkshire: Open University Press, 2008.
- MATTOS, A. C. Gomes. **A outra face da Hollywood**: filme B. São Paulo. Rocco, 2003.
- NEWMAN, Kim. Vile VHS: unspooling the history of the 'video nasty' controversy. **British Film Institute**: Maio, 2021. Disponível em: <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/history-british-video-nasties>. Acesso em: 9 ago. 2021.
- NOVIÇA Rebelde, A. Direção de Robert Wise. USA: Twentieth Century Fox, 1965. (172 min.), son., color.
- ROCKY Horror Picture Show**, The. Direção de Jim Sharman. USA: Twentieth Century Fox, 1975. (100 min.), mono, color.
- SCONCE, Jeffrey. **Trashing' the Academy**: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style. *Screen*, v. 36, n. 4, Winter. 1995. p. 371-393.
- SEGGIE, Innes. **How Do You Solve A Problem Like Cult Cinema?** *Camera Stylo*, Toronto, v. 20, n. 6, 1 ago. 2020. Disponível em: <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/camerastylo/article/view/35998>. Acesso em: 10 ago. 2021.
- SINGER, Matt. Prepare Yourself: The Cult of 'Cats' Is Here. **Screen Crush**: Janeiro, 2020. Disponível em: <https://screencrush.com/Cats-midnight-movie-rules/>. Acesso em: 13 abr. 2021.
- SONTAG, Susan. Notes on 'camp'. In: MATHIJS, Ernest; MENDIK, Xavier (ed.). **The Cult Film Reader**. Berkshire: Open University Press, 2008. p. 41-42.
- STARLING, Cássio. Prazer coreográfico some de cena em versão de 'Cats' para cinema. **Folha de Pernambuco**: Dezembro, 2019. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/prazer-coreografico-some-de-cena-em-versao-de-cats-para-cinema/126064/>. Acesso em: 04 set. 2021.
- SYMONDS, Dominic. Drag, rock, authenticity and in-betweenness: hedwig and the angry inch. In: RODOSTHENOUS, George (ed.). **Twenty-First Century Musicals: from stage to screen**. Abingdon, Oxon; New York, Ny: Routledge, 2018. p. 18-33.
- TIMES staff. 'The Rocky Horror Show': a guide to props and participation. **Tampa Bay Times**: Abril, 2012. Disponível em: <https://www.tampabay.com/features/performingarts/the-rocky-horror-show-a-guide-to-props-and-participation/1224353/>. Acesso em: 04 set. 2021.
- WEBER, Bruce. David F. Friedman, Horror Film Pioneer, Dies at 87. **The New York Times**. Nova York, 15 fev. 2011. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2011/02/15/movies/15friedman.html>. Acesso em: 10 ago. 2021.
- WEISS, Josh. EVERYONE HISSED AT CATS, BUT THE CAMPY FLOP IS NOW CLAWING ITS WAY TO INSTA-CULT CLASSIC. **Syfy Wire**: Janeiro, 2020. Disponível em: <https://www.syfy.com/syfywire/Cats-cult-classic>. Acesso em: 13 abr. 2021.
- WILNER, Norman. Cats is already getting the cult classic treatment in Toronto. **Now Toronto**: Janeiro, 2020. Disponível em: <https://nowtoronto.com/movies/features/Cats-movie-cult-classic-toronto-revue/>. Acesso em: 13 abr. 2021.
- WOOLFORD, Julian. Where did we go right (and wrong?): success and failure in the adaptations of The Producers from and to the screen. In: RODOSTHENOUS, George (ed.). **Twenty-First Century Musicals: from stage to screen**. Abingdon, Oxon; New York, Ny: Routledge, 2018. p. 80-93.