UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

BRUNA MARIA ALEXANDRE GUIDO

PERTENCIMENTO E ARTIFICIALIDADE:
A expressividade das cores néon no cinema *queer* brasileiro a partir da década de 2010

Recife
2023

BRUNA MARIA ALEXANDRE GUIDO

PERTENCIMENTO E ARTIFICIALIDADE:
A expressividade das cores néon no cinema *queer* brasileiro a partir da década de 2010

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Comunicação. Área de concentração: Comunicação.
Orientadora: Profª Drª Ângela Freire Prysthon.
Coorientadora: Profª Drª Fernanda Capibaribe Leite.

Recife
2023

Catalogação na fonte
Bibliotecária Mariana de Souza Alves – CRB-4/2105

G948p Guido, Bruna Maria Alexandre
Pertencimento e artificialidade: a expressividade das cores néon no cinema queer brasileiro a partir da década de 2010 / Bruna Maria Alexandre Guido. – Recife, 2023.
115f.: il. fig.

Sob orientação de Ângela Freire Prysthon.
Coorientação de Fernanda Capibaribe Leite.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2023.

Inclui referências.

1. Cultura Visual. 2. Cinema. 3. Experiência estética. 4. Neon. 5. Cinema Queer I. Prysthon, Ângela Freire. (Orientação). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-148)

BRUNA MARIA ALEXANDRE GUIDO

TÍTULO DO TRABALHO: “PERTENCIMENTO E ARTIFICIALIDADE: A expressividade das cores néon no cinema queer brasileiro a partir da década de 2010**”.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Comunicação.

Aprovada em: 11.08.2023

BANCA EXAMINADORA:

Participação por videoconferência
PROFA. ÂNGELA FREIRE PRYSTHON
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Participação por videoconferência
PROFA. NINA VELASCO E CRUZ
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Participação por videoconferência
PROF. ANDRÉ ANTÔNIO BARBOSA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Ângela Prysthon e à Fernanda Capibaribe pelas orientações e discussões proporcionadas dentro e fora dos grupos de pesquisa. Essas trocas foram fundamentais para o amadurecimento dos textos que escrevo. Também sou grata por tornarem o processo de pesquisa tranquilo e autônomo.

Agradeço a Chico Lacerda e a Nina Velasco, juntamente com Ângela e Fernanda, pelas sugestões construtivas durante a banca de qualificação. As contribuições foram essenciais para que o projeto se tornasse objetivo, me ajudando a ter clareza e confiança na estruturação da pesquisa.

Agradeço a Renato Souto pelas conversas, o apoio durante o mestrado e o compartilhamento do estágio docência na disciplina Cinema e Artifício, foi enriquecedor e prazeroso.

Sou grata à FACEPE pelo auxílio financeiro de uma bolsa por dois anos, que possibilitou minha dedicação exclusiva e a realização de uma pesquisa diversa.

Agradeço a Rayane, minha querida amiga, que está cursando seu mestrado em biologia, pelos encontros sobre as alegrias e aflições de nossas pesquisas e vidas.

Gratidão a Maria, minha mãe, que sempre me incentivou por meio da educação, ainda que ela tenha sido privada dessa oportunidade. Ser a primeira graduada da minha família e ter a chance de ser a primeira mestra é uma conquista nossa.

Agradeço a Kaline, minha grande amiga e abstração perfeita, por sempre estar disponível para ouvir minhas indagações e reflexões. Seu apoio intenso e confiança em mim me motivam a seguir. Quando ela me diz: “Cada partezinha minha, ama cada partezinha sua”, compreendo o quanto o amor e a liberdade são ferramentas potentes para a autoestima e a saúde de toda uma sociedade.

Por fim, agradeço a todas as vivências que resistem. Que são, expressam e apreciam ser quem são.

RESUMO

As discussões sobre gênero e sexualidade no cinema brasileiro contemporâneo têm sido ampliadas através das perspectivas *queer*. Este estudo segue essa tendência ao observar a presença de manifestações estéticas do artifício nos filmes brasileiros da década de 2010, como o uso de cores e luzes néon. Para compreender essas conexões, no capítulo I, o estudo inicia abordando a teoria *queer* e suas proposições políticas, examinando as raízes estéticas do movimento *underground* de cinema norte-americano que influenciam atualmente. Em seguida, o projeto indica caminhos do cinema *queer* e suas estéticas, além de realizar um breve panorama da história do cinema *queer* brasileiro para entender a crescente estética do artifício. No capítulo II, a pesquisa se aprofunda na linguagem cinematográfica, observando a luz e a cor como elementos relacionados à moralidade, sensorialidade e espectatorialidade *queer*. São apresentados exemplos estéticos, assim como a história da luz néon, para compreender a diferenciação e a identificação dos sujeitos *queer* diante do seu uso. Por fim, no capítulo III, para ilustrar e fundamentar esse fenômeno, são indicados o uso do néon no cinema de maneira geral e uma *constelação fílmica* (SOUTO, 2019) é criada, denominando-se "néon *queer* brasileiro a partir de 2010", composta por 9 filmes que são analisados de forma comparativa.

Palavras-chave: Cultura Visual. Cinema. Experiência estética. Neon. Cinema *Queer*.

ABSTRACT

Discussions about gender and sexuality in contemporary Brazilian cinema have been expanded through queer perspectives. This study follows this trend by observing the presence of aesthetic manifestations of artifice in Brazilian films from the 2010s, such as the use of colors and neon lights. To understand these connections, in Chapter I, the study begins by addressing queer theory and its political propositions, examining the aesthetic roots of the underground American cinema movement that currently influences. Next, the project indicates the paths of queer cinema and its aesthetics, while also providing a brief overview of the history of Brazilian queer cinema to understand the growing aesthetics of artifice. In Chapter II, the research delves into cinematic language, observing light and color as elements related to morality, sensoriality, and queer spectatorship. Aesthetic examples are presented, as well as the history of neon lights, to comprehend the differentiation and identification of queer subjects in relation to their use. Finally, in Chapter III, to illustrate and substantiate this phenomenon, the general use of neon in cinema is briefly indicated, followed by the creation of a *film constellation* (SOUTO, 2019) called "Brazilian Neon Queer from 2010 onwards," composed of 9 films that are analyzed comparatively.

Keywords: Visual Culture. Cinema. Aesthetic Experience. Neon. Queer Cinema.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 8

2 CAPÍTULO I 17

2.1 Um panorama sobre os estudos *queer* 17

2.2 Cinema *underground* norte-americano: *Pink Narcissus* (1971, dir. James Bidgood) e *The Inauguration of the Pleasure Dome* (1954, dir. Kenneth Anger) 22

2.3 Perspectivas de um cinema *queer* 29

2.4 Cinema *queer* brasileiro 37

3 CAPÍTULO II 43

3.1 Atmosfera artificial no cinema: a moralidade na luz 41

3.2 O corpo *queer* em tela: sensorialidade e espectatorialidade 48

3.3 As armas estéticas do artifício 52

3.4 Descobrindo a superficialidade da luz néon: da publicidade à arte 58

4 CAPÍTULO III 72

4.1 Possibilidade de utilização do néon no cinema: o uso atípico 69

4.2 *Constelações fílmicas*: metodologia comparativa para seleção do *corpus* de pesquisa 74

4.3 Análise fílmica da formação constelar: um filme é a ferramenta de análise do outro 77

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 103

REFERÊNCIAS 109

1 INTRODUÇÃO

Nos últimos anos no Brasil, observa-se um crescente número de filmes que incorporam o néon como elemento visual, seja por meio do uso de cores vibrantes em objetos ou de recursos luminosos. Dentre esses filmes, destacam-se longas-metragens como: *Doce Amianto* (2013, dir. Uirá dos Reis e Guto Parente), *A Seita* (2015, dir. André Antônio), *Alice Júnior* (2019, dir. Gil Baroni), *Batguano* (2014, dir. Tavinho Teixeira)*, De Gravata e Unha Vermelha* (2015, dir. Miriam Chnaiderman), *Corpo elétrico* (2017, dir. Marcelo Gomes), *Boi Neon* (2015, dir. Gabriel Mascaro) e *Tinta Bruta* (2018, dir. Filipe Matzembacher e Márcio Reolon). E também curtas-metragens, como: *Latifúndio* (2017, dir. Érica Sarmet), *Perifericu* (2020, dir. Vita Pereira, Stheffany Fernanda, Nay Mendl e Rosa Caldeira), *CorpoStyleDanceMachine* (2017, dir. Ulisses Arthur) e *Peixe* (2019, dir. Yasmin Guimarães).

Ao incorporar o néon nas imagens dos filmes mencionados, torna-se evidente que esses exemplos não são casos aleatórios. O néon possui uma expressividade forte e excitante para os olhos, em contraste com outras cores, sendo caracterizado pelos seus excessos que distanciam o realismo e conferem artificialidade aos espaços. Ao se referir às luzes néon de Hong Kong, Kwok (2019, p. 24) indica que elas são capazes de construir um visual único, representando uma "cultura de rua rápida; enriquecem as histórias visuais da comunidade urbana; e mantêm o sentido de pertencimento nas pessoas que levam a vida sob seus matizes"[1].

Além do uso do néon, os filmes mencionados também abordam temáticas *queer*, relacionando-se à diversidade de corpos e indivíduos que não se enquadram nos padrões normativos de gênero e sexualidade. O cinema *queer* destaca essas sexualidades que historicamente foram ignoradas ou censuradas, explorando as formas de produção e recepção do cinema sob esse prisma (BENSHOFF; GRIFFIN, 2004).

As diversas formas de expressões *queer* desafiam mecanismos de conhecimento que são violentos e coercitivos, estes impõem padrões de naturalidade que essencializam e limitam as vivências humanas relacionadas aos seus corpos e identidades. Para Foucault (2009 [1969], p. 52), "nada pode existir como um elemento

[1] Tradução minha. Trecho original: "prompt street culture; enrich the urban community's visual histories; and maintain senses of belonging in those people who carry out life under their hues.".

do conhecimento se, por um lado, não se conformar a uma série de regras e características constrangedoras [...], e por outro, se não possui os efeitos de coerção".

Essas barreiras impostas aos indivíduos estão diretamente ligadas à dificuldade de representação e desenvolvimento de personagens *queer* no cinema. As personagens frequentemente são estereotipadas e reduzidas a um único modo de vida, estes associados à abjeção e marginalização, "pouco a pouco, contudo, alguns filmes passam a representar os/as 'desviantes' de um modo 'positivo', desejável, e/ou a desenvolver a narrativa a partir da ótica desses sujeitos." (LOURO, 2008, p. 87). Dessa forma, desenvolvem-se maneiras de expressar orgulho diante desses enquadramentos relativos à subalternização.

O New *Queer* Cinema, movimento iniciado nos Estados Unidos na década de 1990, é considerado um marco importante do cinema *queer* no ocidente. Ele questionou algumas convenções de gênero e sexualidade, indo além do que era considerado adequado de ser retratado nas telas. De forma mais ampla, o termo "queer" está associado a desvios e rupturas em relação ao que é prescrito socialmente. Assim, o movimento New *Queer* Cinema desenvolveu uma estética *queer* ao:

> [...] buscar imagens plurais que representa [sic] uma democracia real de sujeitos e corpos diversos. Criar polêmica e levar assuntos desconfortáveis ou que se consideravam já passados com a militância tradicional para o centro do combate. (LOPES; NAGIME, 2015, p. 16)

Considerando esses aspectos, é possível identificar uma estética presente nos filmes *queer* brasileiros, sobretudo no que se refere à utilização de valores cromáticos nas imagens. As cores néon possuem características distintas em relação às demais cores. Elas são encontradas em forma de tubos luminosos, como letreiros néon, ou em pigmentos presentes em tintas, tecidos e sinalizadores de segurança. Segundo Kwan (2015, p. 210), "essas cores néon são cores artificiais, não naturais, e emitem luz de todos os comprimentos de onda da luz visível criando uma sensação como se a cor estivesse irradiando para os arredores."[2]

Assim, dependendo das características do ambiente em que são apresentadas e da quantidade de cores e luzes presentes, é possível observar suas singularidades. Em ambientes noturnos, por exemplo, as luzes são capazes de criar espaços

[2] Tradução minha. Trecho original: "이러한 네온 컬러는 자연의 색이 아닌 인공적 색이며, 가시광선 전체 파장의 빛 을 발산하여 주변으로 발산하는 것 같은 색 감 각을 불러일으킨다. ".

sensoriais que proporcionam uma fuga da realidade, trazendo compreensões teatralizadas, remetendo ao apogeu do modernismo: “Na era da iluminação artificial e dos letreiros luminosos, a cidade estava se tornando cada vez mais superficial e teatral, clamando por mais e mais efeitos ”[3] (RIBBAT, 2013, p. 8).

Para alcançar esses preceitos de pesquisa, é relevante discorrer sobre meus interesses e minha trajetória acadêmica. Em 2016, ingressei no curso de Arte e Mídia na UFCG em Campina Grande-PB. Um curso abrangente nas áreas artísticas que explora técnicas e conceitos teatrais, de áudio e artes visuais, além de sua aplicação em diversas mídias. Na época, com 18 anos, eu estava em um processo de autodescoberta das minhas habilidades e me encontrei no cinema, especialmente nas áreas de direção geral, roteiro e colorização de obras audiovisuais.

Durante o meu percurso acadêmico, recebi orientação do professor João de Souza Lima Neto, que estava estudando personagens *queer* em seu mestrado. Ele introduziu algumas perspectivas *queer* e feministas, quando trabalhávamos em um projeto sobre os aspectos gerais da cor e da luz na comunicação e na arte. Apesar do meu projeto final de graduação não abordar temáticas *queer*, ao me formar, comecei a fazer conexões entre o cinema *queer* e as cores presentes nos filmes, até que percebi uma constância relacionada ao uso do néon, servindo de base para o desenvolvimento deste projeto.

Nos filmes, o néon tinha o poder de me transportar para as festas que eu frequentava - e ainda frequento - e me levava a refletir sobre como esses espaços estavam sendo evocados no cinema. Ao buscar trabalhar com o cinema *queer*, que geralmente está associado a temáticas homoeróticas entre homens cis, desejo ampliar esse panorama na pesquisa atendendo aos interesses diante do meu recorte como mulher cis bissexual de classe baixa. Além disso, busco incorporar a interseccionalidade (COLLINS; BILGE, 2021) em minha pesquisa, a fim de analisar criticamente o cenário do cinema *queer* brasileiro atual. Com o objetivo de questionar e trazer discussões que abordem outros grupos da sigla LGBTQIAP+ e também considerem recortes de gênero e raça. Como agente pesquisadora, trago minhas marcas sociais e corporais como inteligibilidade.

> De modo que não pode ser pensado sem considerar a própria experiência corporal do agente pesquisador como alguém também el# assujeitad# por uma produção discursiva que porta as marcas de certa inteligibilidade social,

[3] Tradução minha. Trecho original: “In the era of artificial lighting and illuminated signs the city was becoming more and more superficial and theatrical, clamouring for more and more effects.”.

> que são recitadas cotidianamente e legitimadas por instituições excludentes, racistas, sexistas e classistas. (POCAHY, 2015, p. 35)

A partir da relação entre a artificialidade do néon e o cinema *queer*, é possível constatar essa tendência crescente no cinema brasileiro por Prysthon (2015), que analisa os lançamentos de 2014 e aponta a transição do realismo, antes predominante no cinema brasileiro, para narrativas mais ambíguas que utilizam elementos excessivamente frívolos para a criação de lugares utópicos. Dessa forma, esses filmes estariam articulando noções tidas como apolíticas advindas do artifício para desenvolver críticas e desestabilizar o real, possibilitando uma maior presença do néon a partir da década de 2010.

Outra perspectiva que pode ser considerada no cenário atual é a do “cinema de garagem”, uma categoria que engloba filmes independentes brasileiros destoantes, repletos de hibridismos e com pouca dramaturgia. Essa forma de realização cinematográfica possui outras características que reverberam para além do que é apresentado em tela, refletindo nas formas de produção e na hierarquia de funções no set, distanciando-se das regras estabelecidas pela indústria.

> “Cinema de garagem” não aponta apenas para um modelo de produção, para o barateamento dos equipamentos de produção, e para as possibilidades estéticas vistas antes como “amadorísticas”. Fala também de possibilidades estéticas, éticas e políticas que surgiram a partir dessas novas possibilidades. (ROCHA, 2017, p. 61)

Rocha (2017, p. 64) estabelece conexões entre o cinema de garagem e uma “estética do artifício”, abordando que as tecnicidades e as escolhas estéticas usadas na direção de arte dessas obras são definitivamente poéticas e políticas. Que recorrem a métodos alternativos de concepção, por meio das conhecidas “gambiarras” para produzir filmes com orçamentos reduzidos e em curto prazo.

Dessa forma, o projeto está alinhado com a área de comunicação, precisamente com a linha 2 de pesquisa do programa, que abrange estudos sobre Cultura Visual, Cinema e Estética das Imagens. O trabalho procura desenvolver sobre a construção da cultura *queer* nas imagens do cinema brasileiro nos últimos anos, e como essas imagens são recepcionadas e contribuem para a sensação de pertencimento e identidade da comunidade. O estudo inclui análises de filmes brasileiros contemporâneos, buscando vestígios culturais por meio das cores e luzes inspiradas nos letreiros néon de cidades americanas, inglesas e antigas colônias,

como Hong Kong, que se tornaram uma possibilidade estética. Em alguns momentos do texto, Sérvio (2004, p. 209) resume definições como esta:

> [...] os Estudos de Cultura Visual comprometem-se em analisar momentos de consumo/recepção/interpretação demonstrando que o significado dado a um mesmo objeto/fenômeno pode transformar-se através de usos e reapropriações.

O projeto abrange não apenas a área de Comunicação e seus estudos da Imagem, mas também contempla outras áreas devido à sua abordagem interdisciplinar. Incluindo a antropologia, ao explorar as expressividades de um grupo social específico e as estéticas do artifício empreendidas, e a tecnologia, ao investigar a história, a materialidade e a representação das luzes néon, assim como da iluminação cinematográfica. A partir das contribuições de Bourdieu, Lago (2015, p. 7) expressa:

> [...] a pesquisa em comunicação passa pela percepção da comunicação enquanto fenômeno. E a comunicação como objeto obriga a um olhar multidisciplinar, ou quando menos, a um entrecruzamento entre vários olhares possíveis. Ora, este empreendimento só poderá ser feito de forma coletiva e pressupõe um profundo trabalho de resgate do conhecimento já produzido [...]

De maneira geral, o cinema é uma forma de comunicação influente na nossa cultura contemporânea. Basta lembrar das inúmeras discussões online que surgem quando um personagem principal de um filme *live action* é interpretado por uma pessoa racializada, ou quando os gestos de um personagem em uma animação são interpretados como indicativos de sua orientação sexual. Respectivamente, exemplifiquei os casos do anúncio do filme *live action* A Pequena Sereia (2023, dir. Rob Marshall), que tem Halle Bailey como protagonista, e da animação Luca (2021, dir. Enrico Casarosa), que aborda uma infância *queer*. As escolhas feitas pelos grandes estúdios geram diversas reações moralistas de repúdio por parte do público.

Assim, o que está em evidência no cinema e nas plataformas de *streaming* são fontes de discussões políticas e culturais. A arte cinematográfica tem sido e continua sendo objeto de debates críticos a partir de perspectivas feministas, *queer* e pós-coloniais. Isso ocorre porque o cinema frequentemente é utilizado como uma ferramenta para normalizar discursos dominantes, o que muitas vezes prejudica outras formas de vida que não se encaixam nessas normas. Porém, através dessas críticas e da democratização do acesso, o cinema tem o poder de construir discursos, criando janelas para a exibição de vivências e subjetividades anteriormente ignoradas ou sub-representadas.

> As críticas feitas nestes campos abrem espaço para a reflexão sobre como o cinema poderia se constituir enquanto instrumento ideológico na construção de certos ideais de nação, de representações sobre o gênero e a sexualidade, sobre as relações raciais, possibilitando a consolidação se [sic] certas noções sobre dados sujeitos e subjetividades. (FERREIRA, 2015, p.181)

Durante algumas disciplinas e leituras, desenvolvi duas hipóteses para o projeto. A primeira considera a possibilidade de um aumento no uso de elementos néon no cinema devido à crescente preocupação com a representação *queer* nas telas. Ou seja, de uma maneira literal, o aspecto chamativo da imagem está ligado à visibilidade de temáticas *queer*. Antes do crescimento dos estudos *queer*, o cinema brasileiro frequentemente apagou personagens e discussões dissidentes, retratando de forma ridicularizada principalmente o estereótipo de *bicha efeminada* (LACERDA JÚNIOR, 2015a). Eram personagens postas para papéis secundários, de pouca importância narrativa, e frequentemente sofriam com tragédias e infortúnios. Nos últimos anos, essas temáticas têm sido amplamente trabalhadas, retratando as personagens de outras maneiras em vez de ridicularizá-las. E talvez, essa mudança de valores esteja acompanhada de uma maior expressividade luminosa e cromática.

A segunda hipótese surgiu ao pesquisar sobre a estética e sensibilidade *camp*, percebendo uma relação potencial com o néon. O *camp* foi desenvolvido por pessoas homoafetivas e tem sido estudado por diversos autores (SONTAG, 2021 [1964]; LOPES, 2002; DYER, 2002; SEDGWICK, 2003). De forma resumida, o *camp* envolve a apreciação do excesso, do artifício, da teatralidade e da ironia. Assim, com suas características, o néon poderia ser considerado uma manifestação do *camp*.

Essas hipóteses me auxiliaram na concepção dos temas abordados nos capítulos I e II, me indicando para reflexões iniciais que foram desenvolvidas e passaram por algumas alterações até chegar em uma configuração final dos capítulos do projeto.

Para investigar as conexões entre o cinema *queer* brasileiro e o uso do néon como manifestação estética, a pesquisa tem uma abordagem de natureza *qualitativa*, seguindo parâmetros *exploratórios* (PRODANOV; FREITAS, 2013) a fim de concentrar informações relevantes deste campo específico que proponho. Assim, o objetivo é compreender como essas relações técnico-simbólicas das luzes e as cores néon no cinema *queer* no Brasil podem ser associadas ao pertencimento de pessoas dissidentes. Isso será feito por meio de um levantamento bibliográfico, a partir de tópicos como o movimento *queer* e suas influências no cinema, estéticas

cinematográficas, iluminação artificial e a história da luz néon. E após essas bases teóricas, serão realizadas análises fílmicas prezando por corpos *queer* em imagens a partir da década de 2010.

Para a escolha do *corpus* será utilizada a metodologia das *constelações fílmicas* (SOUTO, 2019), buscando reunir diversas narrativas *queer* sob variadas formas de néon. Esta metodologia constrói relações entre diversos filmes e cria imageticamente uma representação de uma constelação, o qual alguns são mais centrais e maiores, outros mais distantes e menores, demonstrando sua importância temática. Tal formato permite que cada filme seja usado como fonte de análise para o outro, sendo um formato mais livre de conexão, fazendo com que variados filmes sejam analisados a partir de parâmetros relacionados ao tema. A *constelação fílmica* é feita a partir de conexões imaginativas de quem a produz, assim como as constelações astrais.

Para estabelecer os critérios de escolha do *corpus* utilizo o cinema *queer* como recorte, uma vez que ele não é considerado um gênero fílmico formal, e sim um segmento temático, esse aspecto será trabalhado no capítulo I. Já a compreensão do néon e sua plasticidade nestes filmes serão desenvolvidas ao longo dos capítulos II e III, nos quais utilizarei o néon como elemento crucial e conector sensível para a feitura de imagens *queer*.

Para a análise fílmica, é interessante considerar nestes filmes selecionados pela *constelação* a perspectiva de Pocahy (2015, p. 34), que eles não devem ser somente objetos de pesquisa a serem investigados e decifrados com distanciamento e passividade, mas sim como elementos políticos de produção de conhecimento *queer* capazes de tecer novas subjetividades.

> O desatino impertinente e indisciplinado queer segue no rastro de tant#s outr#s que se movimentaram em posições dissidentes anticoloniais, antirracistas, antissexistas. Posições interseccionadas com as sexualidades, os corpos e as performances de gêneros minoritárias, não como objetos de investigação, mas como políticas de conhecimento e de tessitura de novas subjetividades.

O objetivo principal deste projeto é compreender a sensação de pertencimento proporcionada pelo o cinema *queer* brasileiro através da artificialidade do néon. Por meio do estudo do *queer* no cinema e a formação de subjetividades a partir dele, além do estabelecimento de conexões com estéticas artificiais como o *camp*, a estética do lindo e as diversas manifestações do néon. O recorte temporal será a partir da década

de 2010, e o *corpus* para análise consiste em 9 filmes escolhidos no capítulo III por meio da *constelação fílmica*.

Para alcançar esse objetivo de forma mais detalhada, irei desenvolver sobre o movimento *queer* e suas correlações no contexto cinematográfico, examinando a história do cinema *underground* norte-americano para estabelecer conexões junto ao contexto brasileiro. Além disso, irei estender o significado sobre iluminação artificial no cinema e discutirei as características do néon e das estéticas do artifício diante da subjetividade *queer* no cinema. Também analisarei as implicações morais e políticas das estéticas empreendidas no cinema *queer* brasileiro atual. Ou seja, de maneira geral, buscarei responder esta pergunta: por que a artificialidade do néon gera a sensação de pertencimento no cinema *queer* brasileiro nos últimos anos?

É importante ressaltar que, por motivos acadêmicos, alguns pontos precisam ser definidos. Porém, essas delimitações não se estendem aos filmes, uma vez que cada obra audiovisual possui universos particulares e intenções específicas. Não gostaria de reduzir as obras a essas categorias, mas sim destacar essa tendência criativa presente nelas. Da mesma forma, é importante não deslegitimar filmes que apresentam o uso de néon, mas não necessariamente possuem temáticas *queer*, assim como filmes *queer* que não fazem uso de néon ou outros artifícios.

Embora o uso do néon tenha se destacado em várias produções audiovisuais importantes no Brasil nos últimos anos, essa temática ainda não foi abordada em pesquisas científicas. Essas são questões profícuas que ainda não foram suscitadas, mesmo que se discuta estéticas artificiais, pouco se fala sobre o néon como um dos elementos visuais para sua materialização. Por isso, é fundamental produzir materiais teóricos que possam compreender as relações entre a história das luzes néon e suas manifestações no cinema *queer* brasileiro. Além disso, é crucial traçar rotas estéticas e poéticas que possam contribuir para outras pesquisas que analisem imagens *queer* e o uso do néon não apenas em filmes, mas também em publicidade, videoclipes, fotografias e outras mídias.

No capítulo I, pretendo estabelecer diálogos entre as políticas *queer*, o movimento *underground* americano e o cinema *queer*, assim como seu contexto no Brasil, por meio de uma abordagem histórica. Para delinear esse panorama, é vital fazer algumas considerações do termo *queer*, a fim de demarcar o arcabouço fílmico presente na dissertação. Para isso, é preciso elaborar suas possibilidades de forma a não impor limitações ao termo, reconhecendo seu propósito questionador e libertário.

Neste seguimento, podemos tecer algumas perguntas, tais como: Ser *queer* é necessariamente sinônimo de ser LGBTQIAP+? Ser *queer* vai além de se autodenominar uma pessoa não-hétero? Será que ser *queer* implica em tensionar o modelo de vida cisheteronormativo? A partir dessas indagações, é possível estabelecer critérios para classificar um filme como *queer*.

Já no capítulo II, o objetivo é traçar caminhos para relacionar o néon à temáticas *queer*, uma ideia pouco investigada teoricamente, e por isso, será uma sessão definitivamente exploratória. Inicialmente, é interessante discutir o cinema enquanto linguagem, examinando como as cores e luzes nas narrativas podem ser realistas ou artificiais, levando em consideração seu âmbito moral. Também será desenvolvida a ideia de sensibilidade junto a espectatorialidade *queer.* Além desses aspectos, abordarei a estética do artifício, como *camp*, o conceito de *lindo* (GALT, 2015) e da *superfície* (BARBOSA, 2015), explorando suas críticas pertinentes ao capitalismo e à colonialidade a partir dos parâmetros visuais. Para concluir, dissertarei sobre a história do néon e como esse elemento versátil é incorporado na arte, compreendendo suas relações com as experiências vividas nos subúrbios dos Estados Unidos, sua sensibilidade luminosa e seu teor erótico.

No capítulo III, realizo um recorte para explorar a presença do néon no cinema, estabelecendo dois tipos de uso: o típico e o atípico. O uso típico refere-se ao emprego comum e inicial das luzes néon na forma de letreiros publicitários, enquanto o uso atípico é mais frequente nos filmes *queer* e envolve a reprodução do *efeito néon*, seja através das luzes, da materialidade ou do uso de efeitos digitais. Esse uso atípico está relacionado a uma estética mais artificial, pois vai além do aspecto visual comum e adquire outras interpretações.

Por fim, ainda no mesmo capítulo, apresento a metodologia do *corpus* e construo a *constelação* intitulada "néon *queer* brasileiro a partir de 2010", para em seguida analisar os filmes que a formam. A análise de cada filme do *corpus* é realizada por meio de exemplos de cenas que apresentam a presença do néon em suas diversas formas: luz, cores dos objetos ou efeitos visuais. Levo em consideração o discurso, a sensorialidade e a subjetividade *queer*, além de explorar como essas imagens são construídas: suas características, as sensações expressas e suas composições.

2 CAPÍTULO I

2.1 Um panorama sobre os estudos *queer*

Inicialmente, o termo *queer* surgiu na língua inglesa como uma prática homofóbica de tratamento, sendo empreendido de maneira depreciativa para ofender aqueles que eram considerados estranhos e anormais. Diante das transformações políticas e culturais ao longo do século passado, principalmente referentes às pautas identitárias, as estratégias combativas e reformulações se tornam frequentes. O termo *queer* foi apropriado pelas próprias vítimas, passando de um estigma patologizante para um motivo de orgulho e identificação dos que eram considerados diferentes.

As mudanças são inerentes às formações linguísticas, discursivas e de conhecimento. *Queer* surge sendo relacionado principalmente às homossexualidades, porém em constante transformação, ele possui poder de vínculo a outros aspectos na contemporaneidade. Com base nas teorias de Derrida e J.L. Austin, Butler (1993) argumenta que o termo *queer*, ao ser pronunciado e reiterado, incorpora influências do passado e expectativas do futuro, adquirindo um caráter performativo. Como este termo é advindo de formas de exclusão, é importante tomar cuidado para que ele não se torne também excludente. Não há uma definição eterna e única para as expressões, contudo há critérios que podem ser levados em consideração neste caso.

Nota-se nos textos brasileiros sobre estudos *queer*, a presença de dois lugares comuns de abordagem: a) o termo guarda-chuva e b) a política anti-normativa. Entretanto, não há consenso sobre o termo, ele pode assumir simultaneamente as duas definições, sendo utilizado de acordo com cada situação específica. É comum e natural que o termo *queer* se expanda no âmbito acadêmico, mesmo que ele não seja adotado nas vivências cotidianas no contexto brasileiro. Por exemplo, Nay Mendl (em entrevista para OLIVEIRA, 2020, p. 47), uma das diretoras de *Perifericu*, recusa a aproximação direta ao norte global e diz que o filme não é *queer* e sim *cuir*, na tentativa de uma contextualização abrasileirada do termo.

> Primeiramente que nosso filme não é queer pois somos, latinas e latinos brasileires, periféricos. Poderíamos dizer que somos *Cuir*, *transmasculines*, *travestis*.... Cinema queer existe enquanto gênero há algum tempo e nós flertamos com as ideias discutidas dentro desse gênero em nosso filme, mas não diríamos que fizemos isso. Sabemos que existe esse movimento de "etiquetar" as obras, como comentamos ali em cima. Mas de verdade, é um

> filme sobre nossas vivências dissidentes a partir do nosso território. (grifos no original)

O termo *queer* é usado como guarda-chuva para sintetizar e substituir a sigla LGBTQIAP+, focando na designação das sexualidades e no caráter identitário. Porém, como política anti-normativa, o termo consegue alcançar e desenvolver pontos mais estruturais na reformulação dos conhecimentos. Nesse último caso, os estudos *queer* vão além de simplesmente nomear, promovendo possibilidades metodológicas, estéticas, epistemológicas de percepção da verdade, indo em busca da formação discursiva para refletir e questionar determinados poderes coercitivos. O termo *queer* ultrapassa o âmbito individual, reconhecendo as estruturas inscritas nos processos culturais, sendo localizado em um contexto pós-identitário (LOURO, 2004, p. 59 e 60).

As pautas sobre identidade mudam a partir das indagações pós-estruturalistas, os modelos de ativismos antes separados em gay e lésbico vinculam-se e continuam na forma de ativismo *queer*, com seu ápice político na crise de AIDS (JAGOSE, 1996, p. 75 e 76). Ao reconhecer que os estudos *queer* se constituem a partir da perspectiva pós-estruturalistas, entende-se que sua crítica se concentra nos discursos, evitando a essencialização dos sujeitos. Por discurso, entende-se as regulações de ideias e ações para estabelecer normalidade e estabilidade social, as quais podem ser negociadas e disputadas. O discurso, assim como os processos performativos, são consensos sociais que desembocam nos corpos dos sujeitos através da performatividade: “não há identidade anterior ao uso, assim como não há sujeito anterior à linguagem, ao discurso.” (SILVA, 2017, p. 65). Indicando que o ser social não é algo subjetivo e individual, e sim criado pelas formulações socioculturais.

Dado que se trata de um fenômeno discursivo e não natural, a abordagem foucaultiana sugere, de maneira metodológica, questionar criticamente nossas formas de agir e pensar. Por exemplo, Foucault (2014, p. 139) define sexualidade como: “um conjunto dos efeitos produzidos nos corpos, nos comportamentos, nas relações sociais, por um certo dispositivo pertencente a uma tecnologia política complexa”, observando que nas relações sexuais não há impedimentos, e sim um conjunto discursivo complexo que sugestiona na formação dos sujeitos.

Portanto, é possível afirmar que os discursos nos constituem e alteram as percepções sobre os nossos corpos. O corpo não possui uma definição autônoma, o período histórico em que estamos inseridos determina como ele deve se comportar, quais características sociais irão exaltá-lo ou puni-lo, apesar dele permanecer o

mesmo. Como sugere Butler, os discursos habitam corpos e se acomodam neles, "carregam discursos como parte de seu próprio sangue" (BUTLER em entrevista a PRINS e MEIJER, 2002, p. 163).

Sendo assim, o gênero, por meio de discursos e performances, impõe obrigatoriedades aos corpos, e os indivíduos só são considerados sujeitos quando atendem às expectativas. Na feminilidade, por exemplo, a visibilidade ou a qualificação de mulheres é apreciada quando estas seguem as normas da performatividade de gênero, ou seja, é preciso agir e adotar certos comportamentos para que suas vivências sejam legitimadas.

> Realmente, não há "um" que possa assumir uma norma de gênero. Ao contrário, essa repetição da norma de gênero é necessária para se qualificar como "um", para se tornar viável como "um", onde a formação do sujeito depende da operação prévia que a legitimação das normas de gênero fazem.[4] (BUTLER, 1993, p. 23)

Os estudos *queer* têm uma intenção crítica de questionar todos os protocolos sociais, atualmente focando principalmente em desafiar os binarismos de gênero (homem/mulher) e as sexualidades monossexuais (homossexual/heterossexual). Ampliam-se nossas compreensões ao reconhecer diferentes vivências que não se enquadram diante desses valores. Além disso, esses estudos procuram explorar outras estratégias de análise e epistemologias para desestabilizar as estruturas e instituições (LOURO, 2004, p. 46).

. Assim, o objetivo do movimento *queer* não é substituir o poder existente por uma visão determinante, mas sim desafiar as estruturas opressivas de forma ampla. *Queer*, enquanto conceito, é um mecanismo de resistência que se contrapõe ao que está posto a fim de desestabilizar as ideias dominantes, servindo de escape para os enquadramentos e formas de punição ao criar caminhos metodológicos. Luhmann (2000, p. 151) discorre sobre o certo e errado nas pedagogias *queer*: "Em vez de colocar o conhecimento (certo) como resposta ou solução, a teoria e a pedagogia *queer* [...] colocam o conhecimento como uma questão interminável". (*apud* LOURO, 2001, p. 552)

Outras metodologias baseadas nos estudos *queer* são fundamentais para promover diversas formas de pensar sobre os sujeitos *queer*. Como as noções de

[4] Tradução minha. Trecho original: "Indeed, there is no 'one' who takes on a gender norm. On the contrary, this citation of the gender norm is necessary in order to qualify as a 'one', to become viable as a 'one', where subject-formation is dependent on the prior operation of legitimating gender norms."

fracasso colocadas por Jack Halberstam (2020, p. 49): “[...] mudo o direcionamento do significado de fracasso para o acúmulo de modos afetivos que foram associados ao fracasso e agora descrevem novos direcionamentos na teoria queer.”. Halberstam mapeia as compreensões de inadequação diante das ideais envolvendo o fracasso, promovendo “uma relação diferente com o saber” (Ibidem, p. 49) por meio de uma política de *deixar de ser*. Já Louro (2004 p. 13) compreende o sujeito *queer* como inevitavelmente corajoso, explorador, disposto a correr riscos e a perturbar as regras. A autora também destaca que, mesmo que possa soar pejorativo para pessoas homoafetivas, *queer* pode estar associado ao estranho, ao excêntrico, a algo raro ou até ridículo (LOURO, 2001).

Na maioria das vezes, o sujeito *queer* é colocado na posição de "outro", em oposição ao que é considerado a "maioria" ou o "normal", seguindo uma lógica binária e de dominação ocidental para lidar com as diferenças. Em uma abordagem recente, Viviane Vergueiro tece críticas sobre a *ciscolonialidade* e a cisgeneridade, propondo estratégias trans ao direcionar os considerados “normais” no lugar oposto, no lugar que corpos *queer* ocupam, na anormalidade. Assim, a autora faz uma espécie de desestruturação crítica a partir da binariedade apontando um espelho para aqueles que nos apontam os dedos.

> [...] desestabilizam a naturalidade das performatividades cisgêneras, do objetivismo e certeza científica diante das categorias “homem” e “mulher” através de ultrassons, formas corporais, intervenções cirúrgicas, diagnósticos psiquiátricos, certidões, rituais, lápides. (VERGUEIRO, 2015, p. 40)

A perspectiva colonial pressupõe a normalidade com base em um viés científico, o que torna essencial tecer críticas ao que a ciência eurocêntrica sustenta por meio de atos performativos e das performatividades dos corpos, já que isso define o que é considerado normal e anormal. Essa abordagem exclui vivências perfeitamente normais dos corpos, patologizando-os. Vergueiro (2014) exemplifica em entrevista:

> Se eu tomo uma lente descolonial para olhar isso, eu vou olhar para o sistema médico como um sistema que vem dessa racionalidade eurocêntrica, *essa perspectiva eurocêntrica que é de catalogação das anormalidades, em termos de saúde, em termos de comportamentos.* Então, quando penso nas identidades de gênero Trans, por exemplo, que hoje seguem patologizadas, ou seja, seguem colocadas em uma posição de anormalidade em relação ao padrão, ao padrão que é Cisgênero. (grifo meu)

Dentro dessas discussões, é importante reconhecer que ser *queer* em uma sociedade marcada por normas carrega um aspecto de desejo e busca por

pertencimento. É nesse contexto que a apropriação do termo *queer* tem se desenvolvido, e Pocahy (2015, p. 36) reflete sobre a criação desse lugar demarcado, mesmo que *queer*, não deixa de ser uma forma de sujeição diante dos desejos de pertencer.

> As políticas queer querem disputar,pois somos tod#s restos e rastros desse mundo arregimentado por ilusões normativas, pela suposta segurança da normalidade. Afinal, sempre flertamos com alguma norma, desejos#s de algum conforto e reconhecimento. Dizer-se queer já seria, em si mesmo, docilizar o queer. E talvez eu tenha feito isso; afinal, toda apropriação pode funcionar como forma de sujeição.

Aqueles que criticam ou buscam alterações nos estudos e no termo *queer* podem ser acusados de despolitizá-lo. Contudo, a crítica contínua também desempenha um papel democrático na promoção do reconhecimento identitário dos sujeitos, ou seja, "a crítica do sujeito queer é crucial para a *democratização* contínua da política queer."[5] (BUTLER, 1993, p. 19, grifo no original). Isso é importante para a conscientização histórica do ativismo *queer*, apesar de ser uma ferramenta importante na luta pela liberdade dos sujeitos, já foi excludente em certos momentos. O ativismo *queer* engloba movimentos feministas e antirracistas que antes eram marginalizados, e hoje são movimentos imprescindíveis e de potencial de abrir novas possibilidades para o futuro *queer*.

Dessa forma, é importante compreender os lugares que o termo *queer* faz sentido e pode ser utilizado. O conceito *queer* não se restringe exclusivamente a vivência LGBTQIAP+, e especialmente neste projeto, o termo tende a ser utilizado no sentido de vivências que tensionam as normas cisheteronormativas, abrangendo não apenas a explicitação da sexualidade e identidade, e sim outras dimensões políticas presentes nas imagens.

Embora uma pessoa LGBTQIAP+ esteja em uma posição de existência desviante, isso não implica necessariamente que ela apoie as políticas *queer*. Ser *queer* envolve questionar normas e concepções que nos aprisionam, como os binarismos de gênero, a performatividade de gênero e as presunções heterossexuais. São formas de pensar e agir. Sendo assim, é possível que indivíduos se identifiquem como LGBTQIAP+ e reivindiquem lugares que se enquadrem nas normas hegemônicas. Porém, o mesmo não se aplica àqueles que se consideram *queer*.

[5] Tradução minha. Trecho original: "[...] then it follows that the critique of the queer subject is crucial to the continuing *democratization* of queer politics."

“Gays e lésbicas normalizados, que aderem a um padrão heterossexual, também podem ser agentes da heteronormatividade” (MISKOLCI, 2016, p. 15).

Em suma, a discussão sobre os estudos *queer* abrange várias perspectivas e pode ser explorada em diferentes direções. É importante considerar que essa discussão pode envolver contradições e desafios argumentativos, uma vez que as novas perspectivas *queer* são pavimentos inacabados, pesquisas exploratórias e tentativas de alcance. Ao apresentar a amplitude do termo e destacar pontos de vista divergentes, é possível adentrar e compreender as dinâmicas *queer* na história do cinema.

2.2 Cinema *underground* norte-americano: *Pink Narcissus* (1971, dir. James Bidgood) e *The Inauguration of the Pleasure Dome* (1954, dir. Kenneth Anger)

Antes do surgimento do cinema *underground* norte-americano na década de 1950, os movimentos do cinema amador e o de vanguarda desempenharam um papel importante no seu desenvolvimento. Ainda que, muitas vezes seja negligenciado nas discussões sobre cinema *underground*, o cinema amador exerceu sua influência a partir dos anos 1930, com o advento de inovações tecnológicas. O cinema amador começou a se desenvolver como uma forma independente de expressão cinematográfica, permitindo que pessoas além da indústria cinematográfica tivessem acesso aos equipamentos de filmagem.

O cinema de características amadoras, ausente de financiamento e da glamourização do cinema comercial, tem como base filmagens domésticas e cotidianas. Inicialmente restrito à elite burguesa, o cinema amador expandiu para outras classes e ganhou popularidade nos anos 1960. Porém, o próprio cinema de vanguarda passou a demonstrar hostilidade diante da expansão do movimento amador, ignorando sua popularização por falta de familiaridade. Principalmente, na década de 1970, onde há uma recusa das ideias socialistas como a valorização do ócio, algo essencial no movimento.

A cinematografia amadora apresenta características distintas em suas imagens. Ao contrário do cinema comercial, que busca simular a percepção do olho humano por meio da alta nitidez e estabilidade nas formulações fotográficas, o cinema amador possui uma estética própria. As imagens produzidas na indústria

cinematográfica são caracterizadas por um estado de hiperlucidez, de iluminação clara, foco profundo e fluidez na filmagem dos planos, resultado do uso de diversos equipamentos e do planejamento da execução, entre outros aspectos; por outro lado, os filmes amadores costumam apresentar imagens mais opacas e translúcidas, que podem ter vibrações e ondulações, marcadas por riscos, arranhões e sujeiras (REEKIE, 2007, p. 108). Dessa forma, enquanto o cinema mais experimental busca explorar características hápticas, envolvendo a sensação tátil e o envolvimento sensorial além da visão, o cinema *mainstream* geralmente se concentra na visualidade.

Assim, o cinema amador transmite uma sensação de autenticidade que muitas vezes falta nos filmes comerciais, os quais buscam um realismo, demonstrando sua ficcionalidade e rigidez. No amadorismo cinematográfico se conjectura o real, encontra-se a naturalidade, onde a falta de pretensão das imagens permite uma aproximação com a realidade (REEKIE, 2007, p. 109).

Tendo isso como base, o cinema experimental e o *underground* se desenvolveram a partir do movimento amador, impulsionados pela democratização do cinema e pela ampliação do acesso da população. Algumas características do cinema amador se perderem com o surgimento do cinema *underground* no final dos anos 1950. Principalmente devido ao pós-guerra e à demonização do socialismo, visto que o cinema amador foi inicialmente impulsionado pelo ócio e pela ideia de trabalho livre, contornando os ideais capitalistas de monetização e exaustão dessa prática criativa.

Nos anos 60, fica mais evidente que Hollywood é uma estrutura de influência econômica e social de disseminação dos valores burgueses, principalmente por induzirem atitudes antiautoritárias e padrões de consumo (ARTHUR, 1992, p. 19 e 20). A desestabilização destas noções foi feita pelo cinema que registrava momentos banais, desafiando e questionando a autoridade do fazer cinematográfico industrial, expandindo a ideia de realização dentro da sétima arte. As “distinções imutáveis entre gravação amadora e produção comercial se confundiam na fantasia do potencial libertador do filme.”[6] (ARTHUR, 1992, p. 18).

[6] Tradução minha. Trecho original: “immutable distinctions between amateur recording and commodity production were blurred in the fantasy of film's liberatory potential.”

O cinema experimental norte-americano ascendeu, em parte, devido à contribuição do cinema de vanguarda europeu. Nomes importantes do movimento advinham da Europa, como os irmãos Mekas, que criaram nos Estados Unidos associações para a disseminação dos filmes e a revista *Film Culture*. Porém, essa influência não ocorreu como uma transferência cultural contínua e direta entre a Europa e os Estados Unidos. Para a consolidação e institucionalização do cinema experimental e *underground* nos anos de 1950 foi importante três manifestações socioculturais: 1- o expressionismo abstrato modernista americano; 2- a mobilidade e a valorização cultural americana em relação à europeia; 3- a interação complexa entre as culturas consideradas legítimas e ilegítimas enfrentada pelas pessoas afro-americanas, que buscavam agenciar suas manifestações diante das estruturas racistas e coloniais (REEKIE, 2007, p. 134 e 135).

De fato, a transição do cinema experimental para o *underground* ocorreu gradualmente por meio de eventos formativos nos dois últimos anos da década de 1950 em Nova Iorque. O ativista lituano Jonas Mekas foi essencial nessa transição ao se envolver nos antros da crítica de cinema independente e experimental, estabelecendo conexões com vários cineastas da época, quando se compromete tanto eticamente quanto esteticamente como uma resistência ao cinema comercial. No manifesto do movimento, publicado pela revista *Film Culture*, foi ressaltada a busca por um cinema que não se preocupasse com a polidez, mas sim que fosse forte, vivo e genuíno, rejeitando a falsidade que caracterizava os filmes comerciais (REEKIE, 2007, p. 140 e 141). Buscavam ser inclusivos em relação às formas de expressão que não eram consideradas pela indústria cinematográfica, valorizando construções amadoras e espontâneas, e assim construíram o cinema *underground* norte-americano.

É notável que o cinema *underground* norte-americano tenha se desenvolvido a partir de subculturas marginalizadas, incluindo os Beats, os anti-artes, os boêmios, a cultura negra, feminista e *queer* (na época, restritos a gays e lésbicas). Esses movimentos foram fundamentais para criação de um cinema *underground* híbrido, multifacetado, diverso e considerado ilegítimo. No entanto, essas subculturas foram moldadas em diversos aspectos culturais pelas opressões sistemáticas da época, um exemplo é a hibridização do que era considerado alta cultura junto às criações e manifestações artísticas negras. Manifestações estas percebidas pela burguesia

como imorais, promíscuas, preguiçosas, sensuais, extravagantes, paródicas, desinibidas; atitudes que reivindicam o *camp*, a liberdade sexual e a sexualidade, defendido também pelos boêmios do período (REEKIE, 2007, p. 136).

Os excessos, a carnavalização e o *camp* passaram a se tornar elementos recorrentes no cinema *underground*. Cineastas experimentais como Maya Deren, apaixonada pelo vodu, e Kenneth Anger e Jack Smith, que exploraram a cultura popular e Hollywood, enriqueceram a cena com suas preferências e fascinações excêntricas (REEKIE, 2007, p. 135).

Os filmes que indicavam realismo e retrataram o imaginário da cidade de Nova Iorque foram substituídos pelo movimento de cinema *underground* por expressões excêntricas ligadas à sexualidade. A intensidade dessas novas imagens foi marcada por dicotomias, poéticas e ao mesmo tempo grotescas, foram chamadas por Jonas Mekas de cinema "Baudelairiano" em exemplos como "os filmes de Ron Rice, Ken Jacobs e especialmente Jack Smith, seguidos logo depois pelos primeiros filmes de Andy Warhol"[7] (JAMES, 1992, p. 10 e 11). Pelas atitudes incomuns e os afrouxamentos das normatividades sociais nas abordagens dos filmes, essas produções foram vistas como uma afronta, resultando em tentativas de censura e ataque a Jonas Mekas e aos cineastas do período. Nas exibições dos filmes *Flaming Creatures* (1963, dir. Jack Smith) e *Chant d'amour* (1950, dir. Jean Genet), respectivamente, ocorreu na Bélgica em 1963 uma revolta no festival, e em 1964 em Nova Iorque, Mekas foi preso pela acusação de obscenidade (Ibidem).

O Grupo de artistas engajados no movimento, juntamente a Mekas, estavam comprometidos de trazer ao cinema outras formas estéticas mais diversas, menos entediantes e menos superficiais, em contraste com as produções do cinema comercial. Em sua busca por reformular as estruturas do cinema *mainstream*, Mekas, dentro de seus métodos complexos e contraditórios, percebeu que essa transformação era inviável. Ele percebeu que seria mais eficaz a democratização e reformulação da gramática formal do cinema a partir dessas novas visões. E para isto, seria necessário que aparato cinematográfico chegasse aos mais diversos grupos

[7] Tradução minha. Trecho original: "the films of Ron Rice, Ken Jacobs, and especially Jack Smith, soon followed by Andy Warhol's early films"

sociais, propondo uma desorganização dos sentidos calcados nos filmes (Ibidem, p. 8, 9 e 10).

No contexto do cinema *underground*, enquanto se buscava escapar do tédio e da superficialidade temática do cinema comercial, começaram a surgir debates sobre a estética *camp* e a representação da cultura homoafetiva através de pensadores como Susan Sontag e Richard Dyer. O cenário foi propício para o desenvolvimento da expressividade do desejo e do erotismo gay de maneira imagética.

> Em filmes como *Tea and Sympathy* (Vincente Minnelli, 1956) e *Pink Narcissus* (James Bidgood, 1971), em romances pulp como *Desire in the Shadows* de Joe Leon Houston (1966), e em imagens de pin-up promocionais de estrelas de Hollywood, Dyer examina como uma ampla constelação de textos pode se dirigir a um público de homens que desejam outros homens, os quais, mesmo que tenham experienciado essa imagética de forma isolada, podem ter passado a se ver como geradores da vida sociosexual gay.[8] (POWELL, 2018, p. 158 e 159, grifos no original)

A sensibilidade gay apresentada no filme *Pink Narcissus* (1971, dir. James Bidgood) estendia as perspectivas dos romances literários de noções ligadas ao dandismo. Ao mesmo tempo, que conseguiu ser visionário diante da manutenção e desenrolar da cultura homoerótica em questões como o narcisismo, por exemplo. Porém, devido ao perfeccionismo do diretor, o lançamento do filme foi demorado e sua montagem final não refletiu sua visão original, levando-o a retirar seu nome dos créditos e cair no anonimato por muitos anos. O que não impediu o impacto estético que o filme teve na história do cinema.

O filme retrata Narciso, um garoto de programa, imerso em suas fantasias sexuais entre os atendimentos de seus clientes em seu apartamento rosa. Ele se imagina sendo um toureiro espanhol em sala de espelhos, um escravo romano, um imperador e outras personagens. O contraste do filme advém quando ele se depara com a *Times Square* em sua forma fantasmagórica, crua e grotesca. Nesse cenário noturno, há copulação, prostituição e outros atos que ocorrem nas ruas da cidade. Os letreiros néon expressam em suas frases os desejos sexuais envoltos a esse cenário sombrio. (Figura 1)

[8] Tradução minha. Trecho original: “In films such as *Tea and Sympathy* (Vincente Minnelli, 1956) and *Pink Narcissus* (James Bidgood, 1971), pulp novels such as Joe Leon Houston’s *Desire in the Shadows* (1966), and promotional pinup images of Hollywood stars, Dyer examines how a wide constellation of texts might speak to an audience of male-desiring men who, even if they experienced this imagery in isolation, may have come to see themselves as generators of gay sociosexual life.”

Figura 1 - Quadros do filme *Pink Narcissus* quando fica mais sombrio.

Fonte: *Pink Narcissus* (1971, dir. James Bidgood).

É um filme homoeroticamente explícito, mas é considerado *softcore* pelas cenas abstratas e oníricas ligadas à sexualidade. Para o diretor, o desejo e os afetos físicos só podem ser plenamente expressos pela arte pornográfica, pois esta consegue extrair "uma resposta física."[9] (SANDBERG, 2022). Junto aos estímulos do corpo, *Pink Narcissus* explicita uma poética do erotismo gay a partir de suas composições e da plasticidade dos seus cenários construídos no apartamento do diretor James Bidgood. Na iluminação e na arte, as cores saturadas e arroxeadas pela mistura entre o rosa e o azul inundam a noite e descolam do *fundo* sempre escuro do filme. Diante dessas características, percebo as influências de *Pink Narcissus* em filmes brasileiros como *Vento Seco* (2020, dir. Daniel Nolasco) e *Sol Alegria* (2018, dir. Tavinho Teixeira e Mariah Teixeira).

> Ao longo de uma única noite longa - muitos anos longa, mas isso não importa - em uma metrópole incandescente, através de um banheiro sujo para homens, um campo encantado, um quarto cor-de-rosa e becos assombrados por néon, a borboleta é aniquilada, rasgada em pedaços e espalhada ao vento, ejaculada na noite amena. É o ciclo natural de um sonho que morre.[10] (SANDBERG, 2022)

[9] Tradução minha. Trecho original: "To Jim, art was pornographic because it ought to demand a physical response."

[10] Tradução minha. Trecho original: "Over the course of one long night – many years long, but that's beside the point – in an incandescent metropolis, through a seedy men's toilet, an enchanted field, pink

Outro filme relevante para o movimento *underground* americano foi o média-metragem *The Inauguration of the Pleasure Dome* (1954, dir. Kenneth Anger). Assim como *Pink Narcissus*, este filme é também extravagante, *camp* e imerso em escuridão. No entanto, a narrativa é menos óbvia, objetiva e explícita. Inspirado nas cerimônias esotéricas e orgiásticas do culto de Thélema, assim como pelas festas das estrelas de Hollywood, o filme apresenta os deuses mitológicos por meio da experiência alterada de consciência durante esses encontros (MALVEZZI, 2021, p. 21 e 22). (Figura 2)

Figura 2 - Quadros do filme *The Inauguration of the Pleasure Dome*.

Fonte: *The Inauguration of the Pleasure Dome* (1954, dir. Kenneth Anger).

Desde o início, o filme expressa um crescimento progressivo das mudanças dos estados de consciência e, consequentemente, dos atos a partir disso. As personagens tomam bebidas, pílulas e há diversas introduções bucais de diferentes objetos. É uma demonstração bem ritualística, evocando a imagem de uma seita, que me remeteu ao final do filme brasileiro *A Seita* (2015, dir. André Antônio).

Em *The Inauguration of the Pleasure Dome* há diversas poses, máscaras, movimentos repetitivos e sobreposições imagéticas, e ao longo da progressão temporal, o erotismo se intensifica, deixando indícios sugestivos, ainda que não

bedroom and haunted neon alleyways, the butterfly is annihilated, ripped to shreds and scattered to the wind, ejaculated into the balmy night. It's the natural cycle of a dream that dies."

explicitados. Nota-se um receio de quem realiza o filme e de suas personagens em relação a isto. Porém, ao final, abraça-se o prazer, as proximidades, os gemidos e a imoralidade, em conjunto a uma figura diabólica. Para Malvezzi (2021, p. 23), *The Inauguration of the Pleasure Dome* cria uma autorreflexão sobre o cinema e suas estrelas, os relacionando a um tipo de inferno:

> Assim como o inferno, o espetáculo é o lugar da perdição sensorial e moral, no qual o cinema e suas estrelas são ao mesmo tempo oficiantes de um ritual macabro que se repete sempre igual (o filme) e corpos sacrificados que continuamente se renovam nesta cerimônia, projeção após projeção, nunca encontrando a paz espiritual.

As contribuições não se limitaram apenas a esses dois filmes, mas também a outras obras, que formaram um banco de imagens de enfrentamento para os movimentos cinematográficos posteriores, que buscavam reivindicar a liberdade identitária e sexual. Apesar das reivindicações civis e de liberdade sexual do público *queer* nos anos 60 e 70, ainda não existia uma "cinefilia identitária", esta ganharia força nos festivais direcionados ao cinema gay e lésbico que aconteceriam alguns anos depois (OLIVEIRA, 2015, p. 114 e 115). Após os caminhos do cinema *underground* impulsionarem os festivais de cinema gay e lésbico, os quais desempenharam papéis importantes nas transformações sociais e artísticas, esses movimentos estabeleceram as bases para as subsequentes rupturas, como no *New Queer Cinema* e na atual onda *queer* no cinema brasileiro.

2.3 Perspectivas de um cinema *queer*

O cinema é o foco principal deste projeto, o que é comum nos estudos *queer*. Os filmes geralmente ocupam uma posição de destaque quando se trata de análises *queer*, "os teóricos *queer* deram maior atenção à análise de obras fílmicas, artísticas e midiáticas em geral" (MISKOLCI, 2009, p. 155, grifo no original).

Com razão, uma vez que o cinema junto com a televisão desempenha papéis fundamentais na manutenção da cisheteronormatividade, reafirmando estereótipos de gênero e sexualidade (LOPES, 2006). Antes da consolidação do movimento *queer*, por exemplo, as representações de sujeitos dissidentes eram formuladas apenas por ideais cisheteronormativos, ou seja, "os gays afeminados, as lésbicas masculinizadas, as travestis, todas as 'fechativas', os promíscuos que não desejam casar e ter filhos" (COLLING ET. AL., 2012, p. 98) eram considerados representações negativas pelos

membros da própria comunidade. Tinha-se a noção que essas abordagens restringiam e resumiam um grupo diverso a apenas algumas características, estas elaboradas de maneira vexatória diante de uma conduta moral esperada.

Essas características são alguns dos efeitos de verdade que se constataram durante o tempo através das reiterações de representações no cinema. As pedagogias da sexualidade, segundo Louro (2000), exercem um grande poder de sedução e autoridade nas plateias que as assistem.

> Ainda que tais marcações sociais sejam transitórias ou, eventualmente, contraditórias, seus resíduos e vestígios persistem, algumas vezes por muito tempo. Reiteradas e ampliadas por outras instâncias, tais marcações podem assumir significativos efeitos de verdade. (LOURO, 2008, p. 82)

As formas como o cinema e outras mídias abordam questões de gênero e sexualidade são coercitivas. Segundo pensadores como Teresa de Lauretis e Jonathan Ned Katz, essas mídias não retratam os sujeitos com base na verossimilhança ou realidade, mas os inventaram dentro das concepções ocidentais para manter a ordem social, utilizando de enquadramentos de gênero, raça e sexualidade.

> Teresa de Lauretis dizia, em 1984, que o cinema não se tratava, apenas, das formas de representação dos sujeitos e da realidade. Para Lauretis, o cinema e a literatura são tecnologias de gênero: não apenas representam, mas constituem sujeitos generificados, sexuados e racializados. [...] Jonathan Ned Katz (1996), [...] também investiga como os meios de comunicação de massa do século XX, entre eles o cinema, contribuíram para a própria invenção do sujeito cisgênero e heterossexual e sua suposta normalidade na cultura ocidental. (MARCONI, 2020, p. 143)

Essa percepção histórica se faz fundamental para compreender os aparatos que podem ser utilizados para alterar cenários cansativos e repetitivos diante de representações no cinema. Cria-se margem para que o cinema *queer* possa agir demonstrando novas perspectivas de ser, descaracterizando lugares vistos apenas como negativos. As representações têm impacto nas relações sociais e nas identidades, as imagens não devem ser subestimadas mediante ao seu poder no contexto contemporâneo de construção de realidade (SHOHAT, 2001). O cinema *queer* tal qual seu movimento precursor, também, se faz através do caráter discursivo, rejeitando regimes normativos de gênero e sexualidade, contestando as representações alimentadas pela cultura visual.

> [...] parto da perspectiva de que a análise e interpretação de discursos fílmicos pode ser um caminho profícuo para rompermos com entendimentos “normalizados”, dos agentes políticos, institucionais e educacionais sobre a produção e circulação de representações *queer* na cultura visual. (BARROS, 2016, p. 54, grifo no original)

Ademais, assim como o movimento que abarcou políticas antirracistas e feministas, o cinema *queer* vai trilhando o mesmo caminho, englobando outras temáticas sociais que envolvem sujeitos oprimidos. O cinema *queer* funciona para fins pedagógicos para além dos conhecidos fins identitários ou de desejo, abarcando as esferas sociais pelo caráter interseccional.

> ensinar usando o cinema *queer* pode ser intrinsecamente subversivo, porque ele questiona noções de identidade, subjetividade e desejo e, por meio de suas características intertextuais, incorpora investigações mais amplas da esfera pública sobre cidadania, raça, classe, entre outras. (BARROS, 2016, p. 54 *apud* DIAS, 2007, p. 718, grifo no original)

Vale salientar que o cinema *queer* possui diversas abordagens e estéticas. Não é necessariamente por ser um cinema intrinsecamente político, que ele esteja repleto de didatismo ou instruções. Além do mais, atualmente, o cinema *queer* está se afastando da abordagem baseada no tabu e das representações centradas nas diversas formas de violência enfrentadas pela comunidade. Essa abordagem era comum e foi influenciada pela característica do cinema brasileiro, que tinha uma ideia intensa de que um filme para ser considerado político deveria apresentar verossimilhança ou transmitir um teor de revolta. No entanto, essa perspectiva e outras semelhantes carregam uma compreensão moralizante, sendo assim redutivas e essencialistas. Como, por exemplo, a crença de que existem representações completamente positivas ou negativas no cinema *queer*.

> [...] é preciso cuidado para não reduzir a política de um filme às políticas de representação que são, em última instância, sustentadas por uma estética de verossimilhança; ou, ainda, pelo pressuposto de que as imagens são espelhos da realidade vivida e que, portanto, os cinemas brasileiros só podem ser políticos quando se limitam a (re) apresentar as desigualdades sociais ou (re) elaborar a revisão de fatos históricos em tons de indignação e revolta. (MARCONI, 2020, p. 143 e 144)

Levo em consideração a visão de Lacerda Júnior (2015a, p. 23) diante da representação de sujeitos em obras culturais. Ele faz uma vasta pesquisa histórica sobre o cinema gay brasileiro apontando os estereótipos depreciativos e o uso da falsa transgeneridade para criticar a forma que eram apresentadas. Em nenhum momento reduzindo os gestos afeminados ou os comportamentos afetados como algo negativo. Assim, o autor busca respostas sobre a representação por meio da visualização crítica do contexto que as personagens estão inseridas para considerar o escopo político da obra.

Diante dessas circunstâncias, o realismo cinematográfico está sendo deixado de lado em favor da consolidação de um conjunto de temáticas *queer* que buscam abordar com naturalidade afetos, gestos e comportamentos por meio de uma abordagem artificial. A maioria dessas produções opta por abordar questões que vão além do "sair do armário" e da aceitação social. Não se trata mais apenas da representação fiel de dados estatísticos, narrativas baseadas em medos e traumas; em seu lugar, surgem perspectivas utópicas e inventivas que buscam configurar o sensível por meio de imagens que criam novas realidades *queer*.

A partir da visão desenvolvida pelos estudos *queer* de pensar o ser como múltiplas possibilidades desejantes e performáticas, dois pensamentos de Muñoz (2017; 1999) podem ajudar a entrelaçar esse pensamento estético de configuração do sensível a partir da imagem utópica: 1- criação utópica de memória *queer* e 2- desidentificação. No primeiro, o autor contribui ao desenvolver a “memória utópica *queer*” articulada a performance:

> de uma utopia que entende que seu tempo estende-se para além de um passado nostálgico (que talvez nunca tenha ocorrido) e de um futuro cuja chegada é continuamente retardada – uma utopia no presente. (MUÑOZ, 2017, p. 9).

Essa utopia *queer* se estabelece pela criação de memórias (sempre) política por meio das narrações ritualizadas e depois materializadas “através do filme, do vídeo, da performance, da escrita e da cultura visual ” (Ibidem, p. 7).

Com base nesse pensamento de Muñoz (2017), as narrações ritualizadas podem ser tomadas como gestos de criação documental, seja pela escrita, fotografia ou vídeo (PEIXOTO, 2018). Ele estabelece uma conexão entre a arte *queer* e os gestos documentais por meio da performance autoetnográfica, gerando uma outra perspectiva para os sujeitos dissidentes. Esta junção é concretizada a partir dos gestos de criação visíveis, sendo eles intencionais ou não, que produzem utopias da memória *queer*. As quais criticam o presente em busca de recriar o futuro diante dos arquivos em constante produção documental.

Diana Taylor (2013, p. 19) ao discorrer sobre a performance nos processos de arquivo e repertório contribui para a discussão ao mostrar a performance como epistemologia. A performance possui mecanismos de conhecer e entender diversos aspectos da vida, gerando conhecimento e promovendo reivindicações político-identitárias, “a performance transmite memórias, faz reivindicações políticas e manifesta o senso de identidade de um grupo.”. Taylor (2013) não apenas apresenta

sobre o âmbito acadêmico, também agrega o conhecimento da corporalidade mediante a cultura em devir. Assim, as utopias de memória *queer* criam espaços de agenciamento por meio das imagens de uma consciência autoetnográfica e de novas noções de autorrepresentação, gerando conhecimento identitário através da performance.

Seguindo para a desidentificação, o segundo pensamento desenvolvido por Muñoz (1999), que são processos e estratégias a partir de uma estética-subjetiva para o agenciamento identitário. O qual trabalha - com e contra - as hegemonias culturais, sendo uma maneira subversiva de resistência para sujeitos *queer* precarizados socialmente. São reformulações produzidas por performances autoetnográficas, que desestruturam os modelos normativos por meio de artifícios críticos e irônicos, aproximando-se de noções estéticas como o *camp* e *kitsch*.[11] É uma espécie de reapropriação que estimula, ativa e fortifica sujeitos *queer*.

As contribuições de Muñoz (2017; 1999) acerca da criação de memórias *queer* por meio da prática de documentação, não necessariamente dizem respeito aos registros fiéis da realidade, podem ser quaisquer criações utópicas que rasuram as convenções dos meios de comunicação. E a desidentificação - que pode aflorar, principalmente por meio dos artifícios - são articulações importantes para pensar obras cinematográficas para além do caráter de representação identitária, visando a reconfiguração política das imagens e sujeitos pelas estéticas do artifício.

Esse distanciamento do realismo e a aproximação de narrativas que brincam com o absurdo e os excessos foram crescentes na última década nas produções brasileiras. O cansaço no cinema brasileiro diante de imagens cruas e histórias diretas estavam dando espaço para as ambiguidades e frivolidades, não só no cinema *queer* como também na ficção científica:

> Filmes como Branco sai, preto fica (Adirley Queiroz), Brasil S.A. (Marcelo Pedroso), Medo do escuro (Ivo Lopes de Araújo) ou Batguano (Tavinho Teixeira), todos eles lançados em 2014, aderem, de maneiras muito distintas entre si e em diferentes graus e níveis, ao artifício para elaborar sobre o real, criando heterotopias, estabelecendo mundos alternativos. (PRYSTHON, 2015, p. 68)

Ao elaborar sobre o cinema do palestino Elia Suleiman, Prysthon (2015, p. 67) também indica os caminhos contemporâneos que outros cinemas estão tomando por

[11] *Camp* é uma estética ligada a sensibilidade homossexual caracterizada pelo uso exgerado de artifícios, da teatralidade, do humor e do deboche. Já a estética *Kitsch*, está mais relacionada a artigos de valor barato que possuem apelo popular.

meio do artifício. Quando estes criam possibilidades técnicas e imaginativas para falar sobre assuntos sérios, usando de lugares do entretenimento ao utilizar da linguagem bem humorada, do ilusionismo e dos excessos. O cinema *queer* brasileiro atualmente está trilhando caminhos como este – procurando lugares outros, além dos situados no discurso – para destacar as tessituras das imagens, evitando pensar a estética *queer* como algo determinante, percebendo-a como uma possibilidade para a criação de paisagens e superfícies amplamente aproveitadas.

> Nesse sentido, há filmes *queer* brasileiros contemporâneos que nos convidam a deixar de lado esse apego ao logocentrismo ocidental e a pensar a relação entre imagem, política e estética sem reduzi-las unicamente a um dispositivo de cunho textual ou discursivo. (MARCONI, 2020, p. 150, grifo no original)

O cinema tem o poder de produzir corpos, subjetividades, práticas e comportamentos, resultando na criação de realidades alternativas que podem desafiar ou reforçar a ordem estabelecida. Na perspectiva *queer*, rotas de fuga podem ser traçadas contra esse regime ao se "apostar em gestos cinematográficos *queerizadores*" (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS; 2016, p. 24, grifo no original). Aparentemente, esses gestos possuem maior impacto do que as representações identitárias mais contidas e comedidas presente nos filmes, uma vez que "revelam as sociedades em suas diversidades, gerando perplexidades e permitindo que nos olhemos de outra maneira" (DAUSTER, 2007, p. 8). A partir desses gestos *queerizadores*, ocorrem cisões, deturpações e alterações na realidade, porém, dificilmente esses elementos são contemplados em filmes de grande alcance e/ou pelo cinema comercial.

Ampliando a compreensão dos gestos e demais conceitos explorados neste contexto, Daniel Williford (2009) desenvolve estudos para uma "estética *queer*". Nesta ótica, as representações descentralizadas vão além de retratar os sujeitos comumente marginalizados como são na realidade, mas sim como poderiam ser, criando perspectivas de futuro, utopias. Esse caráter ambíguo entre o real e o simulado cria novas concepções sobre esses sujeitos e comunidades, rompendo com noções de certo e errado, e mesclando percepções ficcionais e documentais para imaginar novas vivências.

A ideia de reconfiguração das experiências culturais por meio de uma estética *queer*, de acordo com a proposta por Williford (2009), atua através de agências: usa-se da estética (algo estruturante) junto à políticas *queer* (agência) para ressignificar

essas representações. Ou seja, buscar novas estéticas como forma de criticar as imagens que perpetuam normas culturais e estereótipos, por meio da criação de novas imagens, é uma tentativa de construir novos olhares no cinema.

> [...] as representações podem criar e ao mesmo tempo transformar subjetividade e sujeitos em processo de disputa e confronto, negociação e transformação, reconfigurando experiências coletivas e individuais. (FERREIRA, 2015, p. 184)

Na última década, os filmes *queer* brasileiros têm expressado narrativas mais inquietantes, explorando ambiguidades e artifícios, muitas vezes por meio do *camp* e do dandismo. É possível observar o surgimento de diversos estudos recentes sobre obras com essas características. Esses gestos também são parte de um movimento cinematográfico mais alternativo, que não é necessariamente popular, mas vem ganhando espaço a cada ano no Brasil. O pensamento é que a partir da estética vista nesses filmes, vê-se que a imagem não precisa explicitar noções políticas em seu discurso para transmitir uma mensagem política.

> Seguir utilizando o termo *imagem política* sem, ao menos, refletir sobre ele, talvez siga nos induzindo ao erro de acreditar que uma imagem só pode ser adjetivada como política em função do seu discurso: quando está denunciando de modo pedagógico racismo ou homofobia e, na mesma tomada, criticando estereótipos; ou quando expõe diferentes formas de dominação, exploração e injustiças que afligem sujeitos historicamente subalternizados; ou, ainda, quando convoca espectadores a assumirem uma postura de crítica, de indignação ou revolta. (MARCONI, 2020, p. 150, grifo no original)

Ao final de um texto sobre as relações entre teoria *queer* e o cinema, os autores provocam uma reflexão sobre a performatividade de gênero, buscando por narrativas que transcendam aquelas que "envolvam personagens, afetos e/ou práticas *queerizadas/queerizadoras*, estranhar (*to do queer*), ou incendiar (*to burn)*" (SIERRA; NOGUEIRA; MIKOS; 2016, p. 24, grifos no original), e propõem um cinema *queer* de experimentação, com filmes que permitam vivenciar as desconfianças e incertezas das verdades moralizantes.

> Propostas, certamente, não prescritivas, que possam ser abandonadas, transformadas, hibridizadas [...] no campo da linguagem cinematográfica, bem como no que tange aos processos de regulação e disciplinarização dos corpos e afetos. Filmes-experiências, filmes-experimentos. (Ibidem, 2016, p. 24)

Contrariando as perspectivas acadêmicas atuais, é comum que filmes sejam considerados *queer* fora do âmbito acadêmico apenas por apresentarem a representação de certas identidades, mesmo que a narrativa não explore ou aborde questões além disso. Geralmente são filmes inseridos em configurações imagéticas

tradicionais e realistas, deixando de explorar a carga subjetiva que poderia surgir ao considerar a criação de novas espacialidades. Alguns desses apresentam personagens dissidentes ou apenas fazem menção a sua existência como tal, evitando desdobramentos maiores que este, usando da prática conhecida como *queerbaiting*[12]. Como mencionado anteriormente, é possível que uma pessoa se identifique como LGBTQIAP+ e ainda assim seja favorável a sistemas que aprisionam os corpos dentro de certas "verdades" dominantes, ignorando as políticas *queer*.

> produções que são definidas como *queer* seja pelos cineastas/roteiristas e/ou pelos críticos de cinema e público em geral, é realizada distante das perspectivas históricas feministas e *queer*, ignorando o problema da identidade política e a questão da experiência na construção da subjetividade e na significação do real. (BARROS, 2016, p. 53, grifos no original)

Um filme *queer*, segundo Benshoff e Griffin, não necessariamente precisa apresentar personagens *queer*. Eles consideram como elemento principal o desenvolvimento de problemáticas *queer* realizadas de uma maneira expressiva, “sem simplesmente denegrir ou se aproveitar do tema” (2006, p. 9-10 *apud* SILVA, 2016, p. 48). Sendo assim, apesar de não ser nomeado como tal, o cinema *queer* existe antes de passar a ser classificado desta forma. O que vemos atualmente são análises minuciosas e produções cuidadosas, devido ao histórico de deturpação e alienação diante das expressões de gênero e sexualidade.

> Susan Hayward aponta que "o cinema queer já existe há décadas, apesar da ausência de um rótulo". Atualmente, os estudos históricos desse cinema são lançados em paralelo com análises de personagens e temáticas homossexuais. Se são conceitos distintos, às vezes ainda se misturam em propostas de realização, curadoria e em análises. Tal fato é explicado por se referirem, em geral, a um mesmo conjunto de filmes, apesar das abordagens críticas serem diferentes. Além disso, o termo queer ainda é algo um tanto obscuro e mesmo ignorado em alguns países. (SILVA, 2016, p. 46)

Diante desse panorama, ao analisar um filme como *queer*, o projeto levará em consideração os recortes teóricos expostos, avaliando se os aspectos apresentados na obra fazem jus às significações importantes e a historicidade do termo *queer*, bem como seus desdobramentos estéticos. Em suma, examinando os elementos que sustentam ou desafiam as ideias cisheteronormativas, de forma correlata a abordagem de Lacerda Júnior (2015a, p. 17), que propõe uma forma estratégica de criação ativista para autores na análise de filmes com conteúdo homoerótico,

[12] “um artista ou uma produção audiovisual utiliza a estética fluída dos queer para angariar atenção e apoio financeiro da comunidade LGBTQIA+, mas sem se identificar pessoalmente com a causa.” (SOUZA, 2022)

sugerindo perceber se essas obras se aproximam ou se afastam do caráter heteronormativo e suas instâncias.

2.4 Cinema *queer* brasileiro

A partir dos anos 1960, no Brasil, a presença homoerótica masculina nos filmes se torna mais evidente, o que resulta em reações negativas e homofóbicas. Contudo, os filmes possuem estratégias de conotação para velar a sexualidade, “restando ao desejo homoerótico as margens e o caráter de desvio.” (LACERDA JÚNIOR, 2015a, p. 57). Durante muito tempo, a utilização da ambiguidade e da marginalização foi a forma pela qual o gênero e a sexualidade foram abordados, diferente do tratamento dado aos personagens heterossexuais.

No final dos anos 80, houve um aumento dos estudos *queer* e, consequentemente, das noções liberacionistas no cinema. Isso aconteceu em resposta à disseminação opressora da assimilação para gays e lésbicas, bem como à negligência governamental diante da grave crise da AIDS.

Apesar da relevância do trabalho ativista realizado por meio das mídias alternativas na abordagem de diversas pautas, foi somente na década de 1990 que as discussões sobre a representação nos meios de comunicação de massa começaram a ser abordadas pelos movimentos. Esse período foi denominado por Regina Facchini como a terceira onda do movimento homossexual brasileiro (LACERDA JÚNIOR, 2015a, p. 17). Nesse momento, as imagens, personagens e discursos estavam moldados em um modelo homoerótico "higienizado" nos filmes. Porém, ao mesmo tempo, o homoerotismo e a transgeneridade passaram a ser abordados como vivências que escapavam das noções heteronormativas e se aproximavam de experiências pessoais. O cinema estava sendo feito de uma perspectiva “de dentro” (LACERDA JÚNIOR, 2015a, p. 129).

Durante a fase da Retomada do cinema nacional, os perfis sociais representados mudaram, antes as personagens eram de “classe baixa, subemprego, ligação com a marginália, comportamento feminino, tendência à solidão e incapacidade de relação monogâmica" (MORENO, 2001, p. 291). Esse perfil da personagem homossexual foi modificado para incluir características de pessoas brancas, cisgênero e de classe média, juntamente com noções da monogamia. Esse

formato teve continuidade para os filmes de longa-metragem após 1990, tornando-se constante durante os anos 2000 (LACERDA JÚNIOR, 2015a, p. 133).

Indo contra as tendências do cinema *queer* brasileiro, o lançamento do filme *Madame Satã* (2002, dir. Karim Aïnouz) foi um ponto marcante de resistência, sendo visionário. A obra resgata a figura da bicha e a reintrodução de elementos estéticos *camp* no contexto cinematográfico nacional, essenciais na construção do cinema *queer* até hoje. O diretor teve uma vivência direta com o movimento americano *New Queer Cinema* (NQC), participando da produção de filmes nos anos 1990 durante a crise da AIDS nos Estados Unidos. Assim, a influência desse movimento no cenário brasileiro, assim como o de Karim Aïnouz, desempenharam um papel importante para acelerar essas transformações.

> Isso não significa, porém, que tenha sido necessário ao cinema brasileiro o contato com o NQC para que essa abordagem se tornasse exequível. Pelo contrário: ainda que não fossem majoritárias, abordagens transgressoras do estereótipo já existiam na década de 70, sendo um dos exemplos mais notórios o de Eloína (Anselmo Vasconcelos), travesti de *República dos Assassinos* (1979, Miguel Faria Jr.). (LACERDA JÚNIOR, 2015b, p. 126, grifo no original)

A evolução das discussões sociais sobre gênero e sexualidade teve como resultado um aumento de obras cinematográficas *queer* ao longo da última década, a partir dos anos 2010. Em 2017, segundo o festival Mix Brasil – referência no cinema LGBTQIAP+ – foram exibidos 32 filmes brasileiros das cinco regiões, “uma amostra clara do fôlego e energia de uma produção audiovisual *queer* brasileira crescente e desafiadora” (Mix Brasil, 2017 *apud* DENNISON, 2020, p. 8, grifo no original).

Com o aumento das pautas no Brasil, também ocorreu um crescimento de movimentos ultraconservadores que têm causado instabilidade política e democrática, resultando em protestos contra representantes dos estudos *queer*. Judith Butler, por exemplo, sofreu represálias em 2015 quando esteve no país. Em outra visita, em 2017, tentaram impedir sua participação em uma conferência por meio de uma petição online, que obteve mais de 360.000 assinaturas. Os “protestos [...] insignificantes em tamanho, eram maiores [...], e provocaram fortes reações [...] com a queima de uma efígie de Butler por um membro da multidão.” (DENNISON, 2020, p. 15).

Nesse contexto, é perceptível o quanto o Brasil é um país relutante diante desses debates, e por isso a presença do teor *queer* nos filmes, ainda que em pequena quantidade, é transgressora, sendo fundamental reconhecer a importância dos filmes que desafiam o pensamento dominante.

Historicamente, a visibilidade e a representação LGBTQIAP+ no cinema brasileiro estiveram mais voltadas para a homossexualidade masculina, ainda que muitas vezes de maneira conotativa. No cinema lésbico das décadas de 1970 e 1980, as personagens enfrentavam o machismo e a homofobia, sendo fetichizadas e punidas com tragédias, infelizmente uma abordagem ainda comum atualmente. Foi apenas em 1984 com o lançado *Amor Maldito* (dir. Adélia Sampaio) que se teve o primeiro filme dedicado inteiramente a temática lésbica, sendo também, o primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher negra no Brasil. Ao contrário do cinema gay, que possui uma variedade de filmes com diferentes abordagens e perspectivas, o cinema lésbico ainda é bastante nichado. Os filmes com temáticas ou cenas lésbicas têm pouco protagonismo e centralidade, e quando existem, costumam ser exclusivos para pessoas brancas, cisgêneras, monogâmicas e de classe média.

O cinema lésbico progressista e interseccional encontra espaço em curtas-metragens, ainda são poucas produções e estas possuem alcance nacional limitado. Alguns nomes importantes dos últimos anos são: *Perifericu* (2019, dir. Nay Mendl, Rosa Caldeira, Stheffany Fernanda, Vita Pereira), *Peixe* (2019, dir. Yasmin Guimarães), *Rebu - A Egolombra de uma Sapatão Quase Arrependida* (2019, dir. Mayara Santana), *Latifúndio* (2017, dir. Érica Sarmet), *Tea for Two* (2018, dir. Julia Katherine) e *Quebramar* (2019, dir. Cris Lyra). Atualmente, embora a visibilidade no cinema gay seja estereotipada e normatizada dentro do cinema comercial, as outras letras da sigla LGBTQAIP+ são praticamente invisíveis nas mídias brasileiras, quase inexistentes. Porém, nos últimos anos, o cinema brasileiro tem aos poucos preenchido essas lacunas de uma historicidade inteira, mesclando-se e interseccionando, e trazendo presenças importantes para papéis de protagonismo, criando assim espaços mais plurais dentro do cinema *queer*.

Silva (2022, p. 52) reforça essa percepção ao pontuar que o cinema brasileiro foi constituído de uma maneira excludente, construindo ao longo do tempo um imaginário nas subjetividades pautado por imagens de “desigualdades estruturais e discursos hegemônicos, além de ter suas construções discursivas e estéticas forjadas em uma lógica colonial, racista e cisheteronormativa”. Apesar de mudanças graduais, esse cenário passa por uma alteração mais significativa na década de 2010, apresentando um cinema que busca se opor a esse legado canônico do norte global. Houve “uma diversificação nos perfis e contextos dos realizadores, o que se reflete na proposição e pautação de novas estéticas, novos sujeitos e novas temáticas, além de

tensionamentos nas estruturas tradicionais.” (Ibidem, p. 52 e 53). Silva (2022, p. 53) considera dois movimentos principais geradores dessa onda: 1- a democratização do acesso a dispositivos e a internet para a prática cinematográfica, em comparação com outros períodos e 2- o resultado das políticas públicas nos governos de Lula e Dilma, que além disponibilizar um acesso maior a educação universitária na área de audiovisual, criou editais para alcançar grupos fora dos grandes centros urbanos, aumentando a produção de curtas-metragens. A “diversificação e descentralização das produções e eventos de exibição, permitindo que as verbas fossem direcionadas a sujeitos e grupos sociais antes apartados do mercado cinematográfico.”.

Diante desse cenário nacional, é de suma importância que se dê continuidade a esse acesso à produção cinematográfica. As políticas públicas possibilitam o processo de democratização ser interseccional. É preciso realizar rasuras sistemáticas e imagéticas, a partir da mesma percepção de Jonas Mekas no cinema *underground* norte-americano, pois para horizontalizar narrativas *queer* é imprescindível diversos contextos e vivências. Se as histórias continuarem a serem feitas por quem sempre pode fazê-las, teremos narrativas iguais às de sempre.

3 CAPÍTULO II

3.1 Atmosfera artificial no cinema: a moralidade na luz

No cinema, os termos naturalismo e realismo muitas vezes são usados como sinônimos, mas há diferenças importantes entre essas abordagens. O realismo, de fato, se propõe a seguir a realidade de maneira objetiva, no sentido de representar a materialidade como é apresentada no mundo, deixando de lado figuras mitológicas, por exemplo, o qual o naturalismo abraça. O naturalismo mostra criaturas não existentes e lugares irreais, mas ainda sim, busca pela passabilidade nos convencendo de sua realidade e verossimilhança.

> Elementos sobrenaturais não são proibidos em filmes clássicos, afinal naturalismo não significa realismo, tanto que situações impossíveis, figuras mitológicas e poderes paranormais povoam as telas desde o cinema mudo. (PUCCI JR., 2008, p. 58)

A discussão deste tópico não se concentra na presença ou ausência de elementos sobrenaturais no cinema, mas sim em como a linguagem cinematográfica foi desenvolvida através da iluminação para criar imagens naturais ou artificiais. Nesse sentido, compreendo que o realismo, o naturalismo e a busca pela verossimilhança são contrapontos da artificialidade.

Em toda a história do cinema a iluminação cinematográfica sempre buscou pela verossimilhança, principalmente quando se trata do cinema *mainstream*. A busca pelo naturalismo avançou junto ao desenvolvimento tecnológico, conforme novos tipos de lâmpadas artificiais foram sendo criadas. Por vezes, esses instrumentos técnicos conseguiam representar melhor a iluminação naturalista do que a própria luz solar, devido ao maior controle para criação de especificidades mais difíceis ou incontroláveis com a imprevisibilidade da natureza. Moura (2001, p. 89) aponta duas razões para o uso dos refletores: “A primeira razão é econômica: redirecionar os raios da luz para onde sejam mais úteis. A segunda, é artística: modificar a natureza da luz segundo a vontade do fotógrafo.”

A busca pela verossimilhança encontrava sua expressão na imitação da realidade, ainda que os primeiros filmes fossem feitos em preto e branco, se intensificando no desenvolvimento e criação de técnicas de coloração das imagens na película, segundo Martin (2005, p. 86), “os produtores não têm outra preocupação que não seja a do *realismo* e é conhecido o lema que fez furor na época: *cores cem por*

cento naturais.” (grifos no original). Essa espécie de procura tende a atrapalhar o cinema no desenvolvimento de outras estéticas, o qual foi percebido pelos realizadores a não necessidade dessa cópia do real e sim a busca pelos impactos psicológico que as cores e seus valores poderiam criar nos espectadores. Mesmo nessa perspectiva, o volume de filmes realizados para simular a realidade produziu códigos de como representá-la para gerar certas sensações. Assim, o cinema desenvolveu padrões de linguagem que se convencionaram como retrato da realidade.

Ao se falar sobre a importância da luz no cinema, os textos frequentemente destacam sua capacidade de criar atmosfera, sensorialidade, dramaticidade e emoção. Nesse sentido, as invenções de novos aparelhos técnicos para iluminação possibilitaram a ampliação de expressões artísticas. A luz tem propriedades que se diversificam na criação de nuances e efeitos, como textura, contraste, intensidade, difusão e temperatura de cor, entre outras características.

No desenvolvimento e constituição da linguagem, esta essencial para a existência do cinema, as escolhas de iluminação para espaços, objetos e pessoas orientam e ensinam de forma pedagógica as maneiras de como se sentir nos filmes. Por exemplo, tem-se as noções percebidas por meio dos aspectos físicos da intensidade transmitida pela “iluminação fraca [que] é geralmente usada para a tragédia ou o drama, e a brilhante tem freqüentemente a função de transmitir impressão de alegria, calor, com um tom emocional otimista.” (MARTINS, 2004, p. 35). De acordo com essa perspectiva, cenas mais claras e visíveis tendem a evocar sentimentos positivos, enquanto as mais escuras são propensas a evocar sentimentos negativos.

Embora as imagens de um filme não representem a realidade, elas foram consagradas como tal, quando um filme *mainstream* se distancia dos enquadramentos e códigos considerados realistas, este é geralmente visto como artificial, no sentido negativo e não como uma obra com proposta experimental. Em textos sobre iluminação cinematográfica, é comum o estabelecimento de um conjunto de diretrizes do que é ser um bom fotógrafo: emular e simular o realismo. Martin (1993, p. 49) evidencia a diminuição de valor relativo a usos de excessos da luz: “a fotogenia da luz é um recurso fecundo e legítimo de prestígio artístico para o filme com a condição de que não seja utilizada como um fator de dramatização artificial” (*apud* MARTINS, 2004, p. 40). O cineasta Truffaut, que aprecia a ficção e seu poder de encantamento

faltante no documentário, acredita que a luz em demasia massacra, comprime e empobrece a ficção (MARTINS, 2004, p. 43).

Em outro exemplo, que argumenta a favor desta percepção, o autor diferencia a luz usada em shows e boates daquela usada em um set de cinema, citando o uso de filtros e gelatinas na fotografia, deixando claro o desdém pela artificialidade luminosa no cinema. Ele argumenta que o cinema não busca por um efeito fantasia, e que um bom resultado seria possível com uma luz certa para tonalizar a pele dos atores e para deixar as cores da atmosfera do filme parecidas com a realidade. Ainda que haja filmes que se baseiam nessa busca pela fidelidade da realidade, é notável que esses textos refletem sobre o cinema de maneira generalizada, não fornecendo pequenos contrapontos ou mesmo uma sessão do texto para falar sobre outras iluminações. A noção é pautada de maneira binária sobre o certo e errado, e o artifício acaba sendo não reconhecido como uma possibilidade para cinemas de diferentes abordagens.

> Esse uso dos filtros e gelatinas, como se pode notar, não tem nada a ver com a iluminação de *shows* e de boates. Nos *shows e* boates, se queremos uma luz vermelha, colocamos um filtro vermelho na frente do refletor e estamos conversados. Nos *shows* de *rock* e na iluminação de teatro é a mesma coisa: quando se quer dar a uma luz uma certa cor, coloca-se, na frente do refletor, a gelatina daquela cor e não se fala mais nisso. Em fotografia de cinema, vive-se em outro mundo. Aqui não estamos atrás do que chamamos dos efeitos de fantasia, que se resumem em colorir uma parte da cena. Em cinema, em filmes com atores e histórias, o que nos interessa é ter a luz certa para o filme certo. Queremos que a cor da pele se pareça com a cor da pele que vemos todo dia, e que todas as outras cores sejam como as vemos na realidade. Como os filmes são fabricados para dar bons resultados com uma certa luz, só com essa luz teremos o rendimento correto das cores. (MOURA, 2001, p. 160, grifos no original)

Este trabalho visa perceber a luz como um elemento distintivo e de expressão *queer*. Assim, me chama a atenção a forma de exemplificação usada pelo autor na separação do uso de luzes de festa para luzes de cinema, não somente no teor técnico, mas também em relação à conotação de valor que elas representam. Ainda que as luzes de festas e shows circundam vivências e possam retratar elementos do cotidiano, o autor parece valorizar mais e apenas as luzes próprias para o cinema, possivelmente devido a uma suposição cultural ou a experiência empírica que delimita o que é artisticamente válido.

A partir dos exemplos citados, compreende-se que usar dos excessos luminosos e da estética do artifício no cinema representa se opor aos métodos tradicionais considerados a melhor forma de se fazer cinema.

As imagens criadas através do uso da luz são capazes de gerar subjetividades, fomentar ideias, mensagens e sensações que contribuem para a construção de imaginários culturais. Em contraposição, o cinema alternativo e descentralizado se prolifera e ganha contornos justamente nas recusas de uma linguagem considerada apropriada, e portanto, hegemônica. A luz se torna uma das várias demarcações em que esse cinema se posiciona contra a cultura dominante, rejeitando a linguagem realista/naturalista e buscando outras formas de expressão visual.

Percebo que o cinema hegemônico está associado a noções de equilíbrio, constância, discrição e sobriedade, propriedades que não condizem com proposições *queer*. No cinema comercial, há um desejo de controle das significações desde a criação do projeto à recepção do público, sendo necessário tudo estar justificado para evitar que, por exemplo, a fotografia tenha sobressaltos ou gere algum desconforto na audiência. É a busca e o desejo pelo Belo, por algo considerado perfeito, sem ranhuras.

A luz e sua ausência são essenciais na nossa relação de conhecimento como um corpo no mundo, criando vivências e ciclos a partir de “seus efeitos [que] determinam desde as atividades cotidianas relacionadas ao dia e à noite, até os discursos e a imaginação.” (SANTOS, 2012, p. 8). Quando se trata da referencialidade da luz no cinema, espera-se por forças de mutação, experimentações de criação da luz que propõe diferentes formas diante de significação estabelecidas na cultura.

> A ação é o novo, o questionamento e a ruptura como o modelo referencial de representação. O uso da Luz revela assim um duplo movimento: em direção ao conjunto estético de códigos já compartilhados, referenciais, e também em direção ao experimentalismo, por parte do fotógrafo, e em direção à crítica, por parte do observador. (Ibidem)

O artifício tem um lugar político, assim como as experimentações no audiovisual, ao se posicionarem contra as convenções em busca pela vertigem da diferença, do estranhamento e da pouca transparência cultural. Há inúmeras formas em que o artifício como materialidade se alinha com o naturalismo proposto nos filmes, sendo usado de maneira equilibrada e sutil. No entanto, reconheço sua potência imagética nos momentos que assume contornos inesperados, no desbalanceamento *queer* no visível.

Nesse contexto, na contemporaneidade, se preza pelos excessos nos gestos, nas cores, nas formas, no corpo e na matéria. Nos primeiros contatos com filmes *queer* que exploram a estética do artifício, fiquei surpresa com a desconexão pela falta de busca nos enquadramentos da verdade, mas me conectei e me reconheci naquelas imagens. “O observador, ao ser confrontado com o novo, perde suas referências e o *meio*, a representação, se evidencia. A *transparência cultural* diminui.” (SANTOS, 2012, p. 10, grifos no original). Há um agenciamento nesse momento, entre a transparência cultural das impressões naturalistas costumeiras, que reforçam noções existentes no imaginário, e a Ação, que pretende criar novas expressões estéticas.

> Referencialidade aumenta a transparência da representação ao tornar a imagem mais *naturalista*. A Ação diminui da transparência ao exercitar a criação como possibilidade estética de expressão. Disso decorre a necessidade e a importância da complementação entre os fundamentos conceituais e técnicos. O trabalho criativo do fotógrafo é, na verdade, a prática de ambos. (Ibidem, grifos no original)

Além de articular as áreas relativas ao político-cultural do artifício, acredito que exista um lugar moral importante que guia o uso da luz nos trabalhos cinematográficos, que tem raízes anteriores ao cinema e são transbordados por ele. A luz é um fenômeno físico essencial da criação à exibição de filmes, elemento fundamental da visualidade, porém, as escolhas estéticas no direcionamento, difusão, tonalidade e quantidade luminosa podem estar relacionadas com a perspectiva da luz utilizada de forma recorrente na doutrina cristã, que usa metáforas para transmitir ensinamentos e significados. No livro de Gênesis, por exemplo, Deus criou a luz em meio às trevas. “Deus viu que a luz era boa, e separou a luz das trevas. 5 Deus chamou à luz DIA, e às trevas NOITE.” (BÍBLIA, 2007, p. 49 *apud* SANTOS, 2012, p. 13).

A moralidade moldada pelo imaginário cristão orienta e permeia as relações e ações humanas, estabelecendo uma dicotomia entre o bem e o mal, o certo e o errado. Esses binarismos são responsáveis por dar significado à presença e uso da luz em diversos contextos. Por exemplo, segundo a lógica cristã, a abundância luminosa indicaria: “divindade, pureza, sabedoria, santidade, castidade, bondade, salvação, paraíso, bênção, esperança e cura, entre outras.” (SANTOS, 2012, p. 14). Enquanto, a ausência de luz, indicaria: “o demônio, a impureza, o obscurantismo, o pecado, a luxúria, a maldade, a danação, o inferno, a maldição, o desespero e a doença.” (Ibidem)

Após observar vários filmes *queer* brasileiros que são permeados pelas luzes néon, nota-se que esse tipo de iluminação é mais frequente em locais escuros ou que pretendem ser pouco iluminados. Quando a iluminação é feita através de luzes coloridas, tubos néon ou fitas de led (opção mais acessível e próxima ao efeito do néon) buscando a artificialidade, a imagem não é nítida, fica mais escura por ter menos raios de luz entrando na câmera, permitindo que o não visto também faça parte da narrativa.

Seja de maneira física ou conceitual, é perceptível que o néon não tem como objetivo iluminar, mas sim dialogar com a escuridão e preservá-la de alguma forma. Ele não busca quebrar a escuridão, mas sim fazer parte dela e criar um significado conjunto. Sendo assim, na lógica binária cristã, as manifestações néon são localizadas nas trevas, na ausência de luz, em locais considerados imorais.

> O escuro é o espaço da negatividade, lugar dos seres banidos da Luz, como Lúcifer, o anjo caído que foi condenado a permanecer na escuridão. O espaço da não-visão, das criaturas maléficas que ficam à espreita do homem para possuí-lo é o análogo da noite e das criaturas que sempre povoaram o intelecto humano. O medo primitivo da noite e da escuridão ajuda a reforçar esse imaginário religioso. (SANTOS, 2012, p. 15)

Das formas de iluminação utilizadas em filmes, há aquelas que emulam o divino de maneira simbólica como um feixe de luz vinda do céu ou auras de luz branca ao redor de objetos e sujeitos importantes para a trama. Porém, também há formulações gerais de iluminações claras e difusas que procuram por lugares similares por meio da constância e do equilíbrio, filmes que buscam por leveza e outras características ligadas à benevolência, “a Luz das comédias, dos filmes infantis e dos romances.” (SANTOS, 2012, p. 51). Nestes gêneros, é interessante que até nos ambientes noturnos a escuridão é moderada, "numa comédia, a noite escura não é tão escura." (KODATO, 2008 *apud* SANTOS, 2012, p. 216).

A atmosfera dos filmes é criada por meio do uso de luz e sombras, que revelam as intenções da história e do tom do filme. Em comédias, é comum ter um alto nível de iluminação e um baixo contraste nas imagens, o que sugere um tom mais leve. Já em filmes noir, a presença de muitas sombras e alto contraste são essenciais para transmitir densidade, visto que os temas são mais controversos. Essas escolhas estéticas vão além da visibilidade, estas carregam uma dimensão moral, que influencia na mensagem que o filme deseja transmitir.

> E como ninguém vai ver comédia para ver efeitos de luz e sombra, faz-se só o que é necessário para que os atores sejam vistos. E pronto. É a mesma

> coisa com a luz das novelas. Luz por todo lado, para todos e para tudo. Ninguém é obrigado a seguir esses códigos, e seria possível fazer um filme *noir* com pouco contraste. Seria então um filme *noir* sem o *noir*. (MOURA, 2001, p. 191, grifos no original)

A iluminação tem o poder de transformar um objeto de várias maneiras, por meio das alterações de suas características luminosas ao seu redor, se um mesmo objeto for usado em diferentes gêneros fílmicos, sua presença terá um marcador diferente. Ao adicionar ou retirar fontes de luz, é possível revelar ou esconder partes do objeto, intensificar ou difundir regiões específicas e criar inúmeras perspectivas. Cada escolha na fotografia pode alterar a visualidade do objeto, permitindo inúmeras possibilidades estéticas e interpretativas. “Uma simples mesa, sem a menor importância perceptiva na vida, pode transformar-se em um objeto instigante, que os olhos perseguem e os dedos querem tocar.” (PEREIRA, 2004, p. 62).

A fim de evitar mal-entendidos, gostaria de esclarecer que o artifício utilizado em meu projeto é uma estética contra-hegemônica que se baseia em excessos de cores e luzes. Não se trata de fontes luminosas artificiais como refletores, por exemplo, a luz proveniente do sol e a luz criada pelo ser humano podem ter as mesmas características e similaridades ao iluminar uma cena e serem captadas pela câmera. As “fontes de luz são todas iguais, e que a diferença entre a luz da cozinha e aquela do sol é a intensidade da reação que transformou matéria em energia.” (MOURA, 2001, p. 149).

Embora o néon e as iluminações artificiais tenham um lugar na realidade e uma presença no cinema *mainstream*, é inegável que a intensidade, a abrangência e os significados *queer* atravessados por essas histórias sob essas luzes são bem significativos, em volume, nos dias de hoje. Por isso, é compreensível que, quando essa iluminação é usada de forma mais intensa, possa causar estranheza num primeiro momento. Porém, o crescente uso de néon e de atmosferas artificiais nos filmes reflete uma visibilidade sem precedentes dessas narrativas, que agora são priorizadas e apresentadas sob luzes densas e coloridas, que o cinema evitou expressar em algum momento. Essa tendência de iluminação é desdobrada em outros segmentos na produção de filmes, no cinema contemporâneo brasileiro, por exemplo, busca por mudanças na estrutura fílmica, na não linearidade temporal, nas edições e efeitos especiais, na arte, na colorização e até mesmo na hierarquização da equipe, como é o caso do movimento denominado cinema de garagem. É um campo em

movimento e contraposição, onde o uso de atmosferas artificiais é apenas um aspecto das muitas mudanças em curso.

3.2 O corpo *queer* em tela: sensorialidade e espectatorialidade

As análises fílmicas tiveram um momento de preponderância na lógica dicotômica por volta dos anos 1970 até os anos 1990. Segundo Del Río (2008, p. 2), a crítica "[...] girava em torno de considerações da representação visual e a aplicação de estruturas de significado retiradas de modelos semióticos e psicanalíticos."[13]. Embora tenham um lugar de prestígio em estudos sobre relações de poder, o paradigma em questão tem limitações analíticas quando se trata das imagens em movimento, uma vez que reduz e binariza as diversas possibilidades de análise disponíveis.

> Guiadas por noções de representação, as análises semióticas, psicanalíticas e ideológicas, sem saber, reforçaram binários opostos que o cinema em si tem consistentemente provado ser capaz de desfazer, como realidade/ilusão, sujeito/objeto, pensamento/emoção, atividade/passividade, e assim por diante. [14] (Ibidem)

A lógica binária ocidental é frequentemente vista como intocável, com as oposições sendo consideradas independentes uma da outra, como se nunca pudessem funcionar em equivalência ou de maneira interdependente. Essa visão sugere que as oposições só fazem sentido quando separadas uma da outra. O corpo é colocado como algo oposto ao raciocínio como se o mesmo não possuísse episteme, assim: "O corpo, nesta lógica tradicional, não poderia ser pensado como instância da cultura ou como esfera da política." (LOURO, 2003, p. 1). A representação visual de algo através da imagem pode limitar seu potencial expansivo e restringir sua interpretação em uma análise cinematográfica.

Louro (2003) argumenta que os recursos identitários do corpo são uma expressão cultural significativa. Eu acredito que essa ideia pode ser aplicada ao cinema, especialmente considerando a ideia de escapismo do corpo e a utilização desses mecanismos para explorar identidades *queer* e seus lugares comuns guiados

---

[13] Tradução minha. Trecho original: "[...] revolved around considerations of visual representation and the application of structures of meaning drawn from semiotic and psychoanalytic models."

[14] Tradução minha. Trecho original: "Driven by notions of representation, semiotic, psychoanalytic, and ideological analyses unwittingly furthered oppositional binaries that the cinema itself has consistently proven quite capable of undoing, binaries such as reality/illusion, subject/object, thought/ emotion, activity/passivity, and so on."

pela sensação de pertencimento não apenas no cotidiano, mas também na visualidade do corpo dentro dos filmes.

> Acompanhe-se ou não as idéias do autor, parece imprescindível reconhecer que os corpos sempre foram e são, agora, de uma forma talvez mais visível do que nunca, ditos e feitos na cultura. É imprescindível admitir que os artifícios e as invenções se constituem na possibilidade mesma de fazer o corpo falar e dizer de si. (p. 4)

No final do século XX, houve um retorno ao afetivo impulsionado por Linda Williams, que influenciou a crítica e teorias sobre os corpos e imagens no cinema. As análises fílmicas foram concentradas na espectatorialidade, no poder do corpo retratado na tela e na recepção do espectador, buscando compreender as diversas formas de afetar e ser afetado. Me interessa neste projeto, o entendimento de Del Río (2008, p. 2), baseados em Deleuze, acerca da percepção do filme e do espectador como um corpo vivido, "[...] a natureza corporificada e sinestésica da percepção, a reversibilidade de percepção e expressão, e as operações materiais e sensoriais do aparato tecnológico do filme [...]"[15].

A autora trabalha o conceito de Poderes do Afeto (*Powers of Affection*), a qual recusa as análises fílmicas que representam dicotomias e princípios guiados pela representação, levando em consideração o corpo e sua dimensão performativa como centralidade no cinema. Essa abordagem chama atenção diante da perspectiva de traçar lugares não miméticos com a realidade material ou inventada, compreendendo os "corpos como agentes, geradores, produtores, intérpretes de mundos, de sensações e afetos [...]"[16] (DEL RÍO, 2008, p. 4), sendo elaboradores e multiplicadores de si e de outros, uma episteme.

Embora a perspectiva do trabalho de Del Río (2008) não se concentre exclusivamente na visualidade, é importante explorar esses lugares outros da imagem, especialmente aqueles que envolvem o corpo *queer*, que é central neste projeto. Também é interessante ressaltar que o afeto dito pela autora não se refere à sensação em si, mas está relacionado à intensidade da imagem e do corpo em meios performáticos e performativos, considerando tanto o espectador quanto o artista como forças que se afetam de maneira tangível.

---

[15] Tradução minha. Trecho original: "[...] the embodied and synesthetic nature of perception, the reversibility of perception and expression, and the material and sensuous operations of the technological film apparatus [...]"

[16] Tradução minha. Trecho original: "bodies as doers, generators, producers, performers of worlds, of sensations and affects [...]"

> Os movimentos e gestos do corpo são capazes de transformar formas estáticas e conceitos típicos de um paradigma representacional em forças e conceitos que exibem um potencial transformador/expansivo.[17] (p. 6)

Indo por um caminho distinto da percepção analítica e teórica contemporânea apresentada até o momento, bem como na noção *queer* que se vincula ao corpo enquanto expressão de identidade e sexualidade, Lopes (2016, p. 11) aborda a construção e historicidade do artifício e dos afetos na América Latina. Em seu artigo, o autor sugere que devemos prestar atenção às manifestações *queer* em imagens que estão conectadas a sensações e afetos através da frivolidade. Politicamente, o artifício se posiciona em lugares que não buscam a racionalidade, mas sim o superficial, onde as aparências e visualidades são de suma importância na construção estética do supérfluo.

> Sexo e gênero me interessam menos do que sensações e afetos. Claro, eles podem ser relacionados. Talvez seja só uma questão de ênfase ou onde estou agora. O que me faz continuar é o jogo de olhares. A beleza do mundo é o espetáculo das imagens. Poses. Não gestos. Máscaras. Não rostos. Peles. Não corpos. Tudo o que é artifício e superfície.

Os filmes *queer* estão fortemente ligados ao status quo. No entanto, no cinema brasileiro atual, as vivências são mostradas de maneira estimulante através da estética do artifício, o que demonstra um entendimento dos espaços, narrativas e como apresentar personagens e situações *queer*. No movimento *New Queer Cinema*, muitas narrativas transmitiam um senso de paranoia, falta de senso de comunidade e ambientes cercados pela violência. Além disso, os filmes não continham cenas de consumação amorosa (OLIVEIRA, 2015, p. 116). Pois, durante aquele período, o medo de experienciar ou produzir sobre *queer* era intenso em vários aspectos. Hoje, há uma presença forte de criações *queer* justamente porque nunca se teve essa possibilidade antes. Cada vez mais explorando novas formas de contar histórias, criando imagens e transportando ideias que conversam com as presentes no cotidiano. Essa ideia de trocar experiências pelo cinema, seja através do corpo ou das superfícies, pode ser compartilhada com as buscas utópicas de formas *queer* de viver.

> [...] transmite pela força dos engajamentos afetivos propostos e possíveis na relação entre narrativa e espectador. Pedagogias das sensações que, se de um lado nos ensinam a ver e sentir o mundo, de outro nos ensinam também, através e por causa desse ver e sentir, a ser e estar no mundo. (BALTAR, 2015, p. 45)

[17] Tradução minha. Trecho original: “ [...] the body’s movements and gestures are capable of transforming static forms and concepts typical of a representational paradigm into forces and concepts that exhibit a transformative/expansive potential.”

Como obra de arte, o cinema age de maneira estética no mundo, provocando sensações e questionamentos, e é fundamental esse entre-lugar manifestado entre o real vivido e a imagem artística para que se elabore imagens afetivas. A relação que se estabelece entre o espectador e a imagem cinematográfica são “experiências visuais como evidências de práticas sociais, e não apenas como ilustração das mesmas.” (HIPPERTT, 2018, p. 55). Isso acontece porque o valor da imagem está mais na sua força sensorial do que na busca por representações que procuram a semelhança com o mundo visível. Esse afeto surge, é criado e transposto por meio das nossas ilustrações e criações baseadas e não tão literais do mundo em cada filme.

É importante ressaltar dois pontos, o afeto na espectatorialidade *queer* não se limita aos artifícios, mesmo que atualmente esse seja o enfoque mais recorrente, e o conceito de afeto no cinema abrange uma ampla variedade de corpos, não exclusivamente a corpos *queer*. O objetivo não é colocar o artifício como a única forma de expressão *queer*, mas sim compreender outras instâncias fílmicas através das estéticas artificiais, como o *camp* ou o dandismo. Há, por exemplo, formas de “apropriações, sensibilidades e assimilações, que descola a espectatorialidade *queer* da relação específica ou exclusiva de uma imagem marcadamente *camp*, maneirista e artificial.” (SILVA; MARCONI; TOMAZETTI, 2018, p. 200).

É possível que, conforme essa estética artificial se popularize e se torne mais comum, novas preocupações e formas de expressão possam surgir como tendência. O acompanhamento dos lançamentos e das inclinações visuais e temáticas crescentes é fundamental para identificar as mudanças que ocorrerão no cinema. Pauto essas discussões como Preciado (2018) que a partir de suas experiências, entende que as subjetividades de forma recorrente estão se construindo e desconstruindo a partir das imagens e da propagação de histórias. Assim, Preciado (2018) diz “Desenhar uma imagem de mim mesmo como se fosse você. *Drag you*. Travestir-me em você. Fazer você voltar a vida por meio dessa imagem.” (p. 21, grifos no original). Contar sua perspectiva e seu íntimo sobre os eventos, nesse lugar situado, é trabalhar de maneira coletiva, trazer vida a partir do depoimento, do empírico e das imagens.

Atualmente, a tendência é a da diferenciação pelas imagens *queer*, sensibilidades que ao nos depararmos temos certeza de algo que é visivelmente

queer, que não busca abrir diálogos para o público geral, alguns são bem específicos e direcionados para o público *queer*.

> A marca de distinção se dá pelo excesso, pelo deboche, pela artificialidade, pelo esteticismo da direção de arte, pelos documentários performáticos, poéticos, reflexivos e pelo orgulho da marginalidade. (SILVA; MARCONI; TOMAZETTI, 2018, p. 190)

A espectatorialidade nos atinge de maneira única diante de nossas experiências individuais e noções gerais da cultura em vigor. Não é algo racional ou direto, são afetividades e artificialidades comungadas pelas experiências comuns que passamos ou queremos passar enquanto corpos dissidentes, nos influenciando em conjunto a como ser disruptivo ou normalizando nossos desejos considerados imorais.

3.3 As armas estéticas do artifício

O *camp* é uma expressão estética que surge como uma resposta à opressão homossexual, utilizando o deboche, os excessos visuais e a paródia como formas de resistência. Esta atitude estética é uma maneira de lidar com as intolerâncias através do compartilhamento entre os membros LGBTQIAP+, uma tática de sobrevivência a partir das aparências e dos comportamentos.

O dandismo e a frivolidade, importantes no desenvolvimento e concepção do *camp*, têm raízes na aristocracia europeia anterior ao estabelecimento da sociedade burguesa. Atualmente, essas estéticas são ressignificadas como uma forma de resistência ao sistema capitalista, a partir da promoção do ócio, dos prazeres momentâneos e da futilidade. Além de possuírem contornos nas travestilidades e feminilidades, criando um movimento contra estrutural que desafia as normas de gênero.

As pesquisas recentes sobre estética *queer* ou homoafetividade frequentemente se concentram no *camp*, que tem sido estudado desde a década de 1960 e continua a ser um tema de interesse. Percebo que, devido ao seu caráter homoafetivo masculino e cisgênero, ele é mais explorado e destacado nas pesquisas do que outros aspectos da estética *queer*. Isso acontece apesar do artifício ser uma categoria que abarque inúmeras estéticas, “da teatralidade barroca à simulação midiática, da tradição do travestimento nas artes cênicas aos desafios da performatividade do sujeito contemporâneo.” (LOPES, 2016, p. 3).

De forma geral, as estéticas do artifício se caracterizam pelo compartilhamento diante do jogo com a realidade, não necessariamente sua oposição, são categorias materiais e conceituais que colocam em cheque ou borram as fronteiras o que é considerado real. Há outras categorias estéticas além das já citadas, como a do fofo e a do bobo, que vêm sendo destacadas por uma onda cultural de manutenção e reflexão dos lugares da arte e das mudanças de consumo contemporâneas. Não é algo que se inicia no cinema, seu lugar está pautado na materialidade, no trabalho e no consumo da sociedade. O cinema e os meios de comunicação são lugares que essas estéticas se apresentam e se relacionam de maneira complexa. Sendo importante considerar que o uso de uma determinada estética pode ser coerente ou não com a cultura de massa vigente, e que algumas tendências se prolongam enquanto outras desaparecem rapidamente.

Barbosa (2015) localiza no cinema *queer* brasileiro contemporâneo a *estética da superfície*, esta é pautada pelo chapamento visual com um certo gosto pelo anacronismo, destoando do realismo nos anos 1990 e 2000 do cinema brasileiro. Os filmes são caracterizados por uma “sensibilidade lúdica, frívola e inconsequente” (p. 140) de um tempo “circular, repetitivo, vazio” (p. 147), associado às ideias de simulacro e ao sistema capitalista moderno, que propagam padrões de pensamento por meio desses mesmos visuais e temporalidade.

A partir da década de 2010, filmes como *Doce Amianto* (2013), *Batguano* (2014) e *Nova Dubai* (2014) mostram um distanciamento em relação ao tom sério que prevaleceu no cinema anteriormente. Embora utilizem imagens aparentemente ingênuas e surreais, elas criticam a cultura de massa criando jogos de sentidos que questionam o sistema capitalista, assim, esses filmes desafiam a noção apolítica de frivolidade. Paradoxalmente, essa busca ou expressão *queer* por uma *frivolidade radical* por meio da *estética da superfície* criam imagens de contornos “inconsequentes, inúteis” (Ibidem), retirando-nos desse cinema repetitivo e previsível a partir de “relações insólitas e inesperadas." (Ibidem).

Numa descrição próxima a *estética da superfície*, Lopes (2016, p. 8) descreve esta tendência de maneira similar. Os artistas brasileiros estão pensando a partir da frivolidade, e o autor percebe a frieza e o ceticismo diante das “crenças revolucionárias românticas e as tentativas de transcendência quase religiosa da estética modernista.”, caracterizando um senso estético teatral, sem uma procura de caminhos moralizantes. Essa abordagem *camp*, frívola, sem compromisso por meio do jocoso e o deboche,

rejeitam a procura por certezas e pela veracidade, “se interessa mais em *perder-se* radicalmente nos labirintos infinitos e coloridos da forma-mercadoria do que encontrar-se na salvação sublime do real.” (grifo no original).

Outra estética que considero relevante para a pesquisa e que tem diálogo com a linguagem cinematográfica promovendo contornos *queer*, é a do lindo. Essa estética tem uma certa apreciação no cinema comercial, pois preza pelo prazer visual, seja no corpo feminino ou nos cenários dos filmes. O lindo é visto, de maneira intensa, como um “espetáculo vazio, superfície sem profundidade, o ornamento em massa.” (GALT, 2015, p. 46)

> Fala tanto da sabedoria acolhida sobre o cinema como do lugar exato onde sua estética se tornou um problema. [...] O lindo indica uma ansiedade teórica sobre a imagem moderna, mas também nomeia práticas da feitura da imagem que perturbam o dogma estético. (Ibidem)

A estética do lindo, como outras estéticas do artifício, apresenta questões paradoxais. Ainda que esteja presente de forma intensa no cinema, o lindo é objeto de rejeição, resultando em diversos desdobramentos e pontos de discussão a respeito do capitalismo e do cinema. Ao contrário das imagens buscadas pelas outras estéticas do artifício, o lindo, em meio ao excessivo procura por um certo equilíbrio. De maneira formal, as imagens lindas seriam: “coloridas, compostas cuidadosamente, equilibradas, texturizadas ricamente ou ornamentais” (Ibidem).

Diante desse panorama sobre algumas das estéticas do artifício, vou elaborar mais sobre aquelas que demonstram maior proximidade com a luz, cor e sensações no cinema, e que ajudam a explorar sobre o néon. É notável que essas estéticas são muitas vezes inferiorizadas, seja no referencial geral de gosto hegemônico ou em análises que revelam preconceitos enraizados na percepção estética. Como, por exemplo, as expressões visuais coloridas e ornamentadas acabam sendo criticadas por serem associadas a vivências de pessoas social e culturalmente inferiorizadas, e, consequentemente, por associação a estas pessoas, as estéticas também são rejeitadas de forma misógina, homofóbica ou racista. Não à toa essas estéticas agregam narrativas e vivências dissidentes, o pertencimento se retroalimenta nesses lugares considerados menores da imagem, é nas intersubjetividades que se fortalecem cenários que essas experiências podem ser possíveis.

O *camp*, assim como o próprio *queer*, se inicia como um retrato da sensibilidade homossexual, porém atualmente ativam outros sujeitos que não se reconhecem dentro das normatividades. O *camp*, segundo Dyer (2002, p. 49)

“[...] é muito a gente. É uma forma distinta de comportamento e de relacionamento que desenvolvemos. Desfrutar juntos do *camp* te dá um tremendo senso de identificação e pertencimento.”[18]

O *camp* tem acompanhado a sua visualidade em lugares pautados na cor e na luz, no visto e no não-visto, no erotismo *queer*, no gosto pelo entretenimento, na sensibilidade da materialidade sob a superfície do corpo. Há lugares que ele quer ser notado: “picar e gritar”[19] (Ibidem), fazer a diferença ou estar chamando a atenção dentro da cultura visual. Ao mesmo tempo que socialmente e diante das imagens fílmicas, o erotismo tende a passar pela discrição sexual, seja em lugares particulares, seja na escuridão da noite. É possível reparar esta concepção em *Vento Seco* (2020), e *Tinta Bruta* (2018), por exemplo. Percebo que apesar de querermos liberdade, por vezes, só conseguimos em lugares de reclusão, às escondidas. “Quando retorna para casa, nem sabemos se aquilo tudo existiu, se não foi um devaneio de leitura, uma fantasia, um sonho.” (LOPES, 2016, p. 10).

Na cultura visual atual que para ser visto diante de um fluxo gigantesco de imagens é cada vez mais difícil, o artifício procura por esses lugares no cinema. No Canto de Outono (2014, dir. André Antônio), que resgata Baudelaire, percebemos a “imersão em luzes, cores, pessoas e na música eletrônica. Nada de busca de uma materialidade da terra, da natureza. A sensação se mescla ao artifício como gesto e pose, corpo e roupa.” (Ibidem, p. 11). Ainda que o filme beba do dandismo, há uma artificialidade pela luz, em um lugar que na veracidade do nosso cotidiano talvez não devesse existir. Há uma busca pela sensação do dândi contemporâneo por meio da fotografia e da arte:

> O outono, mais do que uma estação, é uma paisagem afetiva, já anunciada pelos galhos secos, não fora, mas dentro da casa, usados como decoração. A casa é artificial, sob uma luz rosa, se coloca como cenário, caráter realçado pela claquete no final [...] (Ibidem, p. 9)

Assim, tanto o dandismo quanto o *camp* estão intimamente ligados a uma vivência noturna e ao uso do néon, que contribui com sua iluminação para a materialização dos excessos e da ludicidade procurados por essas estéticas. Em sua análise de filmes brasileiros que participaram do Festival Mix Brasil nas décadas de 1990 e 2000, Lacerda Júnior (2015a, p. 153 e 154) exemplifica e evidencia o

---

[18] Tradução minha. Trecho original: “[...] it’s very us. It is a distinctive way of behaving and of relating to each other that we have evolved. To have a good camp together gives you a tremendous sense of identification and belonging.”

[19] Tradução minha. Trecho original: “mincing and screaming”

surgimento da onda estética que caracteriza os filmes *queer* brasileiros atuais: as narrativas *camp*, que no período já se interessavam por temas como clubes, boates, moda e sátira.

> [...] Ordinária (Billy Castilho, 1997), paródia aos filmes de investigação do tipo *whodunit* que se passa em uma boate gay, novamente retratando os tipos mais reconhecíveis de tal universo; [...] *As Aventuras dos Super Poderosos* (Lico Queiroz e Júlia Jordão, 2001), curta em três pequenos episódios que traz dois super heróis gays encarnados com muita pinta por Johnny Luxo, nome conhecido da noite gay de São Paulo, e Alexandre Hercovitch, estilista; *A Outra Filha de Francisco* (Eduardo Mattos e Daniel Ribeiro, 2005), onde um ingênuo garoto da roça sonha em cantar como transformista os clássicos de Maria Bethânia, em uma paródia ao longa *2 Filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005); (grifos no original)

No filme Doce Amianto, a busca por uma estética artificial se manifesta de diversas formas, incluindo a utilização de recursos de pós-produção para baratear os custos de produção. Além dos excessos luminosos nas casas noturnas frequentadas pela personagem principal, o filme faz uso de tela verde e cria auras coloridas em torno das personagens durante seus momentos de dissociação. Assim, “todos os cenários são carregados de elementos *kitsch*. [...] [Algumas cenas] contam com cores digitalmente distorcidas [...]” (Ibidem, p. 155, grifo no original).

A presença de artificialidades pode ser notada em vários aspectos dos filmes, como nos exageros dos contextos, falas, comportamentos, atitudes, cores, cenários, iluminação, roteiro e edição. Quanto mais evidente e distinta for essa presença em relação ao suposto padrão, mais facilmente identificável ela será. Às vezes, mesmo em filmes que não abordam temas *queer*, pessoas dissidentes conseguem se identificar e encontrar sensibilidade na obra, por exemplo, quando se apresentam elementos impróprios ou piegas, aspectos comuns no gênero de terror. Quanto mais elementos e ornamentos mais perceptível, assim como no “lema: quanto pior, melhor. O *camp* traz algo recalcado na arte e crítica modernas: a afetividade, mesmo a identificação com a obra e com seu autor.” (LOPES, 2002, p. 78).

Retornando para estética do lindo, esta, importante, pois evidencia e expõe posturas misóginas, racistas e homofóbicas presentes em outras estéticas europeias que defendem a ideia de branquitude, cisgeneridade e masculinidade. Além de estar associada aos corpos femininos na teoria do cinema, há um enorme desprezo pelo lindo por causa das noções clássicas de arte, diante de seus ornamentos e imagens coloridas. Esse desdém acaba por vincular a categoria estética do lindo a uma posição

pejorativa, já que é frequentemente associada à feminilidade e utilizada por sujeitos *queer* e orientais.

> Na sua moderna encarnação, a feminilidade desta imagem está emaranhada ao orientalismo e às alusões insistentes ao queer e à perversidade sexual. Por exemplo, no seu trabalho sobre a estética do detalhe, Naomi Schor (1987, p.45) traça a crítica neoclássica do estilo "asiático", que condenou o detalhe visual e linguístico como "degradado, efeminado, ornamental. (GALT, 2015, p. 52)

De acordo com Batchelor (2000, p. 22-33), além da iconofobia presente nesse pensamento, também existe uma cromofobia em relação a essas imagens. A cor é vista pelo olhar colonial como algo ligado ao primitivo, selvagem, estrangeiro, ou ainda como uma aparência ou experiência descartável associada ao feminino, ao vulgar, ao *queer* e à patologia. Ao passo que acham a presença da cor como danosa e apenas digna de uma superfície ou banalidade, normalmente ela é considerada "uma qualidade secundária da experiência; e então indigna de séria consideração. Cor é perigosa ou é trivial, ou ambos." (*apud* GALT, 2015, p. 55 e 56). Por isso, a crítica de Dyer (1997) diante da iluminação branca para a caracterização do que seria a beleza e a nobreza pós-kantiana no cinema, além de algo para pontuar um desprezo estético do que não segue esta linha, serve como distinção étnico-racial (*apud* GALT, 2015, p. 56).

A cor em sua forma mais chamativa e brilhante é colocada em filmes para a distinção de valores nas imagens de corpos racializados – uma forma de exotificação do Outro que está presente nas bases do cinema desde o período que não se tinha o colorido –, a partir desse elemento estilístico o olhar eurocêntrico resume as expressões culturais e referências imagéticas de quem irá assistir.

> [...] associação da cor com categorias de classe e raça supostamente inferiores desloca-se rapidamente de um julgamento das audiências do cinema para um modo de distinção do valor estético nos filmes em si. (GALT, 2015, p. 56).

Por isso, compreender a representação do lindo no cinema e analisar a rejeição da cor ou do que é considerado superficial é importante, pois questiona lugares que afetam a sociedade em níveis estruturais e epistemológicos. Isso implica considerar a cor e a luz em discussões de imagem explorando um movimento antropológico geral, incorporando a perspectiva da comunidade *queer*.

É perceptível o envolvimento dessa distinção estética no cinema *queer* brasileiro a partir da utilização da cor e da luz colorida, que mesmo de maneira inconsciente, os realizadores perceberam formas de expressão contra essa lógica

limitada e produzida pela colonialidade. Me recordando do mecanismo de resistência já pontuado no trabalho pela ideia da desidentificação de Muñoz (1999), assim, se torna inegável que atualmente a “cor, opulência, excesso e estilo são armas estéticas para corpos *queer* também.” (GALT, 2015, p. 60), uma forma de agenciamento dos valores estéticos desse mundo branco, moralista, sem brilho e pálido.

3.4 Descobrindo a superficialidade da luz néon: da publicidade à arte

O termo “néon" deriva de neônio, um gás nobre descoberto no século XIX e representado pelo símbolo "Ne" na tabela periódica. Quando esse gás inerte e raro é colocado em um tubo e submetido a uma descarga elétrica, ele emite luz vermelha. Apesar de ser possível produzir outras cores usando diferentes gases puros ou de sua combinação com outros, esses tubos luminosos são geralmente conhecidos como luzes néon.

> [...] em inglês usa o termo geral ‘neon lights’ para todos os tubos de luz, mesmo quando preenchidos com outros gases (argônio produz violeta, hélio rosa, xenônio azul pálido e criptônio prateado branco, enquanto uma mistura de mercúrio e argônio irradia azul).[20] (RIBBAT, 2013, p. 8)

O químico e físico Georges Claude foi o primeiro a aplicar a eletricidade no gás néon em 1902 (ALTMAN, 2022), apresentando pela primeira vez um letreiro de 35 metros de comprimento de sua autoria no Grand Palais em Paris, patenteando a invenção dos tubos néon em 1915 (RIBBAT, 2013). O imaginário sobre as luzes néon está atrelado com a indicação e publicização de lugares como hotéis, motéis, bares, entre outros. O primeiro estabelecimento a fazer esse uso foi a barbearia com o letreiro escrito ‘palais coiffeur’ em Paris (Ibidem, p. 34). Em alguns anos, foram surgindo outros letreiros néon em Paris e a tendência foi se espalhando para outros países europeus, ganhando sua presença pelo mundo. Nos Estados Unidos, as cores nas publicidades das revistas chegaram depois da onda luminosa e colorida dos letreiros néon, "as ruas da América urbana deram origem à 'era da luz e da cor', na qual o tubo de néon desempenharia um papel fundamental."[21] (Ibidem, p. 28).

---

[20] Tradução minha. Trecho original: “[...] that English uses the general term ‘neon lights’ for all fluorescent light tubes, even when these are filled with other gases (argon produces violet, helium pink, xenon pale blue and krypton silvery white, while a mixture of mercury and argon radiates blue).”

[21] Tradução minha. Trecho original: “the streets of urban America gave birth to the ‘age of light and colour’ in which the neon tube was to play such a key role.”

Os letreiros piscavam incessantemente, chamando a atenção dos transeuntes e indicando a localização dos estabelecimentos comerciais. A luz como ambientação noturna já teria mudado a percepção urbana antes mesmo da invenção do néon, atingindo lugares lúdicos e imaginários. Porém, a utilização de iluminação néon não apenas auxiliou, mas também intensificou a percepção artificial de diversas maneiras. A quantidade e o tamanho dos letreiros, combinados com a habilidade de criar palavras e imagens por meio de formas curvas e retas dos tubos de vidro – colocados nas estruturas que os sustentavam –, transformaram os espaços urbanos em cenários cinematográficos. Essa tendência contribuiu para o domínio da cultura visual na era moderna (Figura 3).

> A historiadora de mídia Anne Hoormann descreveu o mundo dos novos anúncios iluminados como um elemento chave da cultura nos estrondosos anos de 1920 - uma rede se espalhando por toda a cidade e desenvolvendo sua própria 'cinematografia'. As luzes piscantes contribuíram para a 'predominância cultural do visual' e, assim, para a crescente irrealidade da vida urbana.[22] (Ibidem)

[22] Tradução minha. Trecho original: “The media historian Anne Hoormann has described the world of the new illuminated advertisements as a key feature of culture in the roaring ’20s – a network spreading throughout the city and developing its very own ‘cinematography’. The flashing lights contributed to the ‘cultural predominance of the visual’ and thus to the increasing unreality of urban life.”

Figura 3 - *Times Square* nos anos de 1941 e 1955, Nova Iorque, Estados Unidos.

Fonte: Montone (2009).

O processo de design para a fabricação de letreiros teve início de forma artesanal, com os sopradores de vidro moldando cada peça de forma única. Durante as primeiras décadas do crescimento do néon, os letreiros eram considerados um artigo de status importante para se ter. A produção era descentralizada e, muitas vezes, democrática, sem a padronização em massa da produção industrial que afetaria esses pequenos negócios futuramente. As luzes dos letreiros poderiam

“parecer desencarnadas, como se o próprio capitalismo estivesse estampado no céu, mas na verdade o tubo de néon trouxe o objeto feito à mão de volta para a cidade.” (Ibidem, p. 10).

O néon teve seu auge entre as décadas de 1930 e 1960, mas começou a declinar posteriormente. Durante os anos 1940, houve uma mudança em seu processo de produção, com a substituição do vidro pelo plástico como matéria-prima. Esse processo industrial trouxe benefícios como maior durabilidade e flexibilidade aos letreiros néon (Ibidem, p. 11). Com a utilização do plástico na fabricação, foi possível disseminá-los mais ainda pela cidade. O material permitiu que fossem produzidos letreiros mais baratos, que poderiam ser utilizados para publicidade em estabelecimentos mais simples, tornando o néon um produto corriqueiro, diminuindo seu valor enquanto um item de status.

Durante a ascensão do néon, ele se tornou um objeto muito importante enquanto presença no cinema hollywoodiano como no musical *Gold Diggers of 1933* (1933, dir. Mervyn LeRoy). Os letreiros eram utilizados para criar imagens brilhantes e luminosas para expressar lugares glamourizados e espetaculares, sendo frequentemente instalados em grandes arquiteturas, adicionando extravagância aos espaços urbanos (Ibidem, p. 66). No gênero noir, caracterizado por narrativas noturnas e sombrias, o néon assume uma percepção diferente, não mais associado ao espetáculo, mas sim ao oculto. Os filmes do gênero “se concentravam na dissolução da identidade [...] abrindo um espaço para reflexão e narrativas que só acontecem em segredo.”[23] (Ibidem, p. 67). Com o passar dos anos, o néon não demonstrava mais essas sensações, e se tornou símbolo de decadência e melancolia, seja no cinema como na vida cotidiana. Nesse contexto, os tubos néon já não eram mais agradáveis como antes, tinha muitas lâmpadas que haviam parado de funcionar e vidros quebrados na paisagem urbana.

Inicialmente, o néon foi utilizado como um disfarce para os problemas cotidianos ou como uma luz que ofuscava as problemáticas da guerra na primeira metade do século XX. Com o tempo, ele foi incorporado nos meandros sociais como símbolo de decadência, tristeza ou do que deveria ser escondido. Contudo, artistas, escritores e músicos conseguiram trazer à tona as experiências daqueles que

[23] Tradução minha. Trecho original: “that continually focused on the dissolution of identity [...] opening a space for reflection and recounting narratives that only take place in secret.”

estavam sob as luzes néon, expondo as vivências negligenciadas e abandonadas pelo capitalismo.

> No mundo do néon, os escritores encontraram o que procuravam: a pretensa existência nua e aparentemente autêntica de bêbados, prostitutas, jogadores e pequenos vigaristas. Esta é a reviravolta irônica na história dos tubos brilhantes. Elas foram desenvolvidos como um elemento de tecnologia de negócios para anunciar salões de cabeleireiro, cinemas e lojas de departamento para impulsionar o sucesso comercial. Mas quando eles perderam o charme do novo, eles se tornaram um símbolo de decadência urbana, sua luz brilhando acima de tudo aqueles desprezados como perdedores.[24] (Ibidem, p. 21)

Iluminada por luzes néon e permeada pela presença intensa de cassinos e estabelecimentos voltados para o lucro fácil e a erotização dos corpos, Las Vegas se torna conhecida como a cidade do pecado. Diante disso, o uso do néon passou a caracterizar práticas hedonistas, superficialidade, vida vazia, ociosa e sem propósito. A “luz néon se tornou a metáfora favorita daqueles observadores da cidade que baseavam seu tradicionalismo desafiador na realidade crua.”[25] (Ibidem). Para o filósofo Bruce Bégout, Las Vegas é uma farsa grotesca que ridiculariza a realidade, as pessoas e a cultura, criando um vazio ilusório por meio dos efeitos das cores e das luzes. A famosa figura néon “Vegas Vickie” (Figura 4) é considerada por ele como “um ícone do 'erotismo robótico'. Ela é uma figura mítica exalando 'crueldade ilimitada', uma 'prostituta celestial e mecânica'."[26] (Ibidem, p. 91).

---

[24] Tradução minha. Trecho original: “In the world of neon, writers found what they were looking for: the would-be naked, seemingly authentic existence of drunks, hookers, gamblers and small-time crooks. This is the ironic twist in the story of the glowing tubes. They were developed as an element of business technology to advertise hairdressing salons, cinemas and department stores and boost commercial success. But when they lost the charm of the new, they became a symbol of urban decay, their light shining above all on those looked down upon as losers.”

[25] Tradução minha. Trecho original: “neon light became the favourite metaphor of those observers of the city who based their defiant traditionalism on naked reality.”

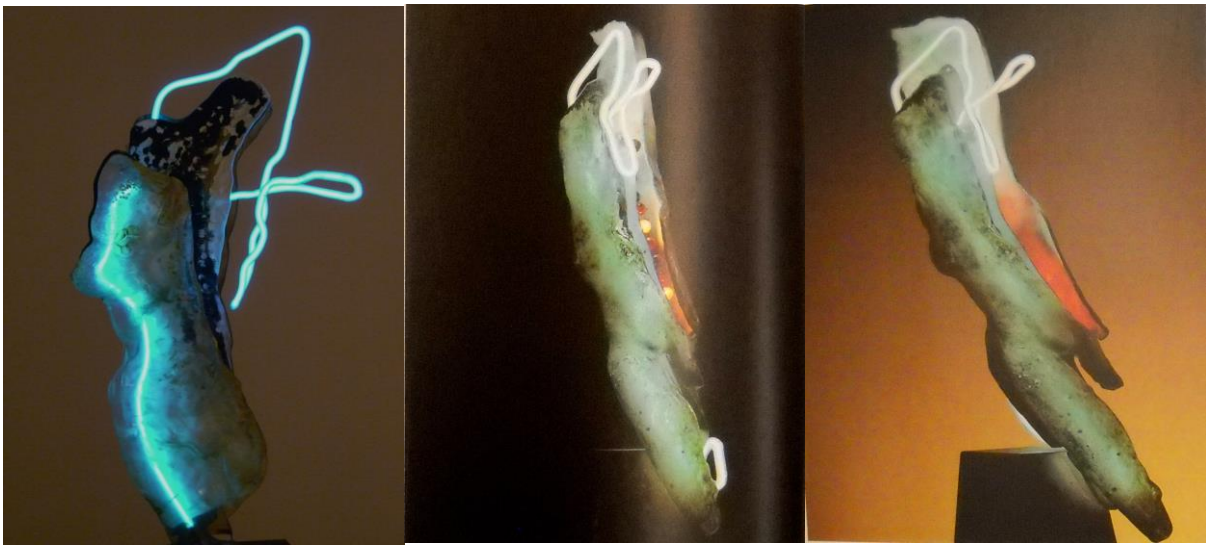
[26] Tradução minha. Trecho original: “an icon of ‘robotic eroticism’. She is a figure of myth exuding ‘boundless cruelty’, a ‘celestial and mechanical whore’.”

Figura 4 - A figura de uma *cowgirl* feita de néon em Las Vegas.

Fonte: Romano (2017).

Os letreiros néon eram destinados a fins publicitários, frequentemente associados ao consumismo e à cultura do entretenimento, porém eles influenciaram outras áreas, como arquitetura, design e artes visuais, servindo de ferramenta criativa para artistas ao redor do mundo. Nas décadas de 1930 e 1940, já se localizavam obras cinético-luminosas nas artes visuais em esculturas e instalações, que faziam associações entre luzes néon e as áreas de interesse do artista. Um exemplo são as esculturas do artista tcheco Zdeně̌k Pešánek, que foi pouco reconhecido em relação a suas obras. Ele criou entrelaces entre um torso e tubos de néon, expressando sensações de erotismo, sensualidade e intimidade por meio do brilho e do contraste dos materiais (Figura 5).

Figura 5 - Torso do *Spa Fountain* (1936), Torso Feminino (1936), Torso Masculino (1936).



Fonte: Dusan (2013).

Algumas obras literárias associavam o néon à tecnologia e à inovação, realizando narrativas futuristas. No entanto, de maneira geral, o néon nos Estados Unidos passou a ser frequentemente utilizado como metáfora pelos escritores da época para descrever a vida urbana noturna ligada à violência, ao consumo de drogas, ao sexo e à prostituição, visto que essas práticas aumentaram durante esse período. “Nos anos do pós-guerra, tornou-se cada vez mais conhecido pela prostituição masculina em particular.”[27] (Ibidem, p. 109). O lugares banhados pelo néon eram ambientes associados a liberdade e a democracia, representando uma ideia de progresso e oportunidade de trabalho oferecida pelo capitalismo americano que os estrangeiros buscavam, porém havia também uma liberdade sexual para “os homens de família, por outro lado, só podiam fantasiar sobre essas coisas da segurança dos subúrbios.”[28] (Ibidem, p. 72). Seguindo essa perspectiva, outra comparação metafórica da iluminação néon, foram sobre relações sexuais casuais e a agressividade dessas socializações urbanas no romance *City Of Night* de John Rechy de 1963 (Ibidem, p. 111).

O poeta austríaco Alois Hergouth se entendia como um artista profundo diante da superficialidade do mar néon da cidade, ele via o lado negativo, sombrio, melancólico e vazio da funcionalidade e da sensação dessas instalações. Como um

[27] Tradução minha. Trecho original: “In the post-war years it became increasingly noted for male prostitution in particular.”
[28] Tradução minha. Trecho original: “Family men, on the other hand, could only fantasize about such things from the safety of the suburbs.”

crítico da cultura de massa e da publicidade, ele incorporou essa percepção em suas obras. Hergouth reprovava a sensibilidade das pessoas em relação ao néon e suas práticas, colocando-as como moldadas e alienadas pelo que os letreiros apontavam para fazer (Ibidem, p. 106). Mas o que me chamou mais atenção na sua obra são as descrições ligadas ao erotismo e a sexualidade sob essas luzes. Ele cita amantes, clubes noturnos e ações ligadas à excitação dos corpos de maneira geral nos ambientes com presença da luz néon.

> Assim, o observador vê um *'Liebespaar / noch erhitzt und ein wenig erregt'* (um casal de amantes / ainda estimulados e um pouco excitados) ao ver as "cobras de néon" na cidade. A "revista mundialmente ilustrada de cultura de massa" publicada pelo próprio Diabo mostra "a estrela de cinema" com "seios mais do que excitantes". O poema "Grossstadtreklame" imagina "clubes noturnos... especialmente excitantes", juntamente com "pernas cobertas de nylon" e "máquinas de coração / sem parar". *Neon und Psyche* transmitiu a mensagem de que os "dedos verdes" feitos de luz não se estendiam mais apenas para o vazio. Eles estavam alcançando os corpos dos transeuntes.[29] (Ibidem, p. 107, grifos no original)

Contrariando às noções mais comuns ligadas ao néon pelos escritores brancos, o poeta negro Langston Hughes tinha uma percepção diferente, enxergando-o como algo bonito, positivo e familiar. Para Hughes, a arte e cultura da marginalidade, como o jazz e a poesia beat, também respiravam sob as luzes néon, assim, reconhecendo uma importância que passava despercebida pelos demais artistas. Ribbat (2013, p. 110) comprende que Hughes trazia sofisticação para as luzes néon através de um estilo de modernismo bebop, "brilham tão intensamente quanto a linguagem em seus textos mais vigorosos; elas são tão evocativas quanto o jazz e tão desconexas, rítmicas e piscantes.".[30]

No período em que o néon perdeu relevância como objeto urbano, houve um renascimento do interesse pelos tubos néon, que passaram a ser desenvolvidos novamente em oficinas em busca de seu potencial artístico. A partir dos anos 60 surgem artistas que decidem trabalhar com os tubos néon, como Rudi Stern, que acreditava que o néon era arte popular, reivindicando o lugar na arte da escultura. Ele

---

[29] Tradução minha. Trecho original: "Thus the observer sees a *'Liebespaar / noch erhitzt und ein wenig erregt'* (A couple of lovers / still stimulated and a bit excited) at the sight of the 'neon snakes' in the city. The 'worldwide illustrated magazine of mass culture' published by the Devil himself shows 'the filmstar' with 'more than exciting breasts'. The poem 'Grossstadtreklame' imagines 'night clubs . . . particularly exciting', along with 'nylon-covered legs' and 'heart machines / all non-stop'. *Neon und Psyche* put over the message that the 'green fingers' made of light no longer extended just into nothingness. They were reaching out for the bodies of the passers-by."

[30] Tradução minha. Trecho original: "They shine as brightly as the language in Hughes's most vigorous texts; they are as evocative as jazz and just as disjointed, rhythmic, flashing."

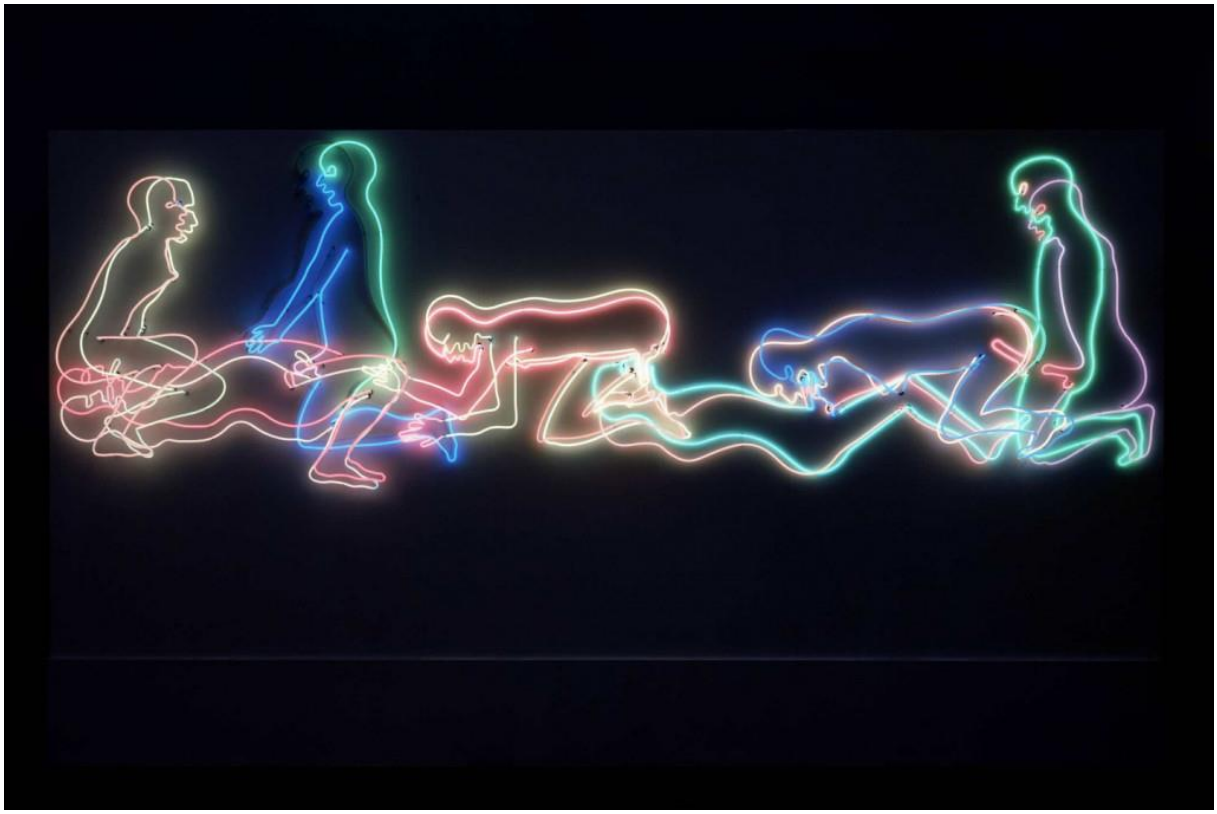
propunha colocar o néon em lugares incomuns, como na calçada, em túneis e pontes, explorando novas possibilidades estéticas e visuais (RIBBAT, 2013, p. 12).

O artista italiano Mario Merz viu o néon como um símbolo de luta durante os protestos estudantis de 1968. Utilizando técnicas da Arte Povera combinou materiais considerados sem valor com o néon, que estava sendo visto como algo decadente na época. Ele reconhecia o néon como uma importante visualidade da contracultura daquele período e criava contrastes nas obras ao mesclar esses materiais com a luz do néon. Para ele, “as luzes de néon representavam muito o poder quente e orgânico de linguagem, os debates acalorados que levaram às experiências utópicas das revoltas estudantis.”[31] (Ibidem, p. 131 e 132).

A maioria dos artistas que trabalharam com néon no período costumavam criar palavras com ênfase nos tubos, e Bruce Nauman não foi exceção, em suas obras, ele trouxe discussões sobre sexualidade, moralidade, linguagem e filosofia. Porém ele criou além das palavras, fazendo figuras humanóides pelo néon. Uma de suas obras que mais me impactou foi a figura explícita que ele criou usando néon (Figura 6). Apesar do autor não gostar de ver sua obra como arte, preferindo entendê-la como um sinal néon comum de qualquer loja da cidade, ele criou obras ousadas que relacionam o néon e a corporeidade de maneira intensa.

[31] Tradução minha. Trecho original: “the neon lights represented very much the warm, organic power of language, the heated debates that led to the utopian experiments of the student revolts.”

Figura 6 - *Seven Figures* (1985).



Fonte: Collection Stedelijk Museum Amsterdam (2021).

Quando se tratava de palavras, as expressões por meio do néon de Bruce Nauman ainda pareciam engessadas, tentando emular os letreiros. Por outro caminho, a artista Tracey Emin utiliza de caligrafias nos tubos néon, gerando intimidade em suas obras. Ela iniciou seus trabalhos em 1990 quando se mudou para Londres e passou a agregar o néon. A artista cresceu sob as luzes néon e as considerava sexy e vibrantes, assim, ela produziu obras confessionais que se localizam no pós-feminismo, se apropriando das noções do néon para um aspecto mais pessoal, ressignificando a utilização da luz. Dessa forma, Emin “assumiu o néon, esse símbolo do comércio sexual, para expressar suas próprias opiniões sobre a sexualidade e lançar luz sobre o mundo de seu próprio passado.”[32] (Ibidem, p. 148).

Assim, o néon seguiu adquirindo novos significados e contornos na história recente. Incluindo sua utilização em materiais econômicos gerados a partir de novas tecnologias, colocados nos mais diversos ambientes, que são capazes de simular efeitos semelhantes ao néon, como as lâmpadas e fitas de LED.

[32] Tradução minha. Trecho original: “took on neon, that symbol of sexual commerce, in order to express her own views on sexuality and to throw light on the world of her own past.”

Ao apresentar uma visão geral da história e destacar alguns exemplos artísticos que exploram o néon, fica evidente como essa forma de iluminação ampla e controversa pode evocar diversas emoções, que variam desde alegria até melancolia. Que, sobretudo, para compreender o seu uso como elemento artificial, é necessário análise e contextualização. Além disso, esse tópico contribui para o trabalho na relação do néon com corpos marginalizados, o erotismo, a sensorialidade na liberdade nas vivências e os movimentos socioculturais urbanos, evidenciando sua presença em locais específicos e sua importância como componente constituinte da cultura visual.

4 CAPÍTULO III

4.1 Possibilidade de utilização do néon no cinema: o uso atípico

O néon é frequentemente retratado no cinema como uma representação visual das cidades, um registro do real. Os letreiros néon são intrínsecos à estética noturna das grandes cidades desde a modernidade. Nesse contexto amplo da abordagem, o néon se difere quando é explorado sob uma perspectiva *queer* e sua iluminação é associada ao lúdico, ao erótico ou a uma fuga da normalidade. Em narrativas comerciais, ou quando o néon não tem a questão *queer* associada, muitas vezes, ele acompanha sua presença no cotidiano e não é inserido como elemento artificial.

No drama *Lost in Translation* (2003, dir. Sofia Coppola), por exemplo, o néon não é exibido em todo o seu brilho ou com destaque, mas se insere no cotidiano, visto através da lente do desencantamento das personagens ocidentais que se sentem perdidas e deslocadas em meio às dinâmicas de Tóquio (Figura 7).

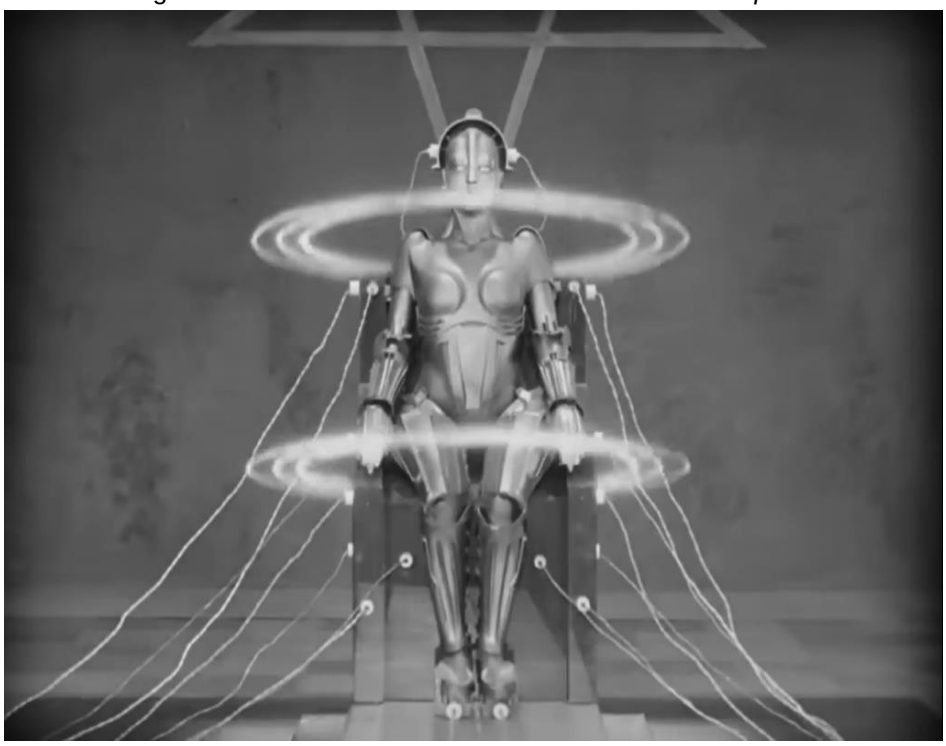
Figura 7 - Letreiro néon em Tóquio no filme *Lost in Translation*.

Fonte: *Lost in Translation* (2003, Sofia Coppola).

Além disso, o néon pode ser utilizado no cinema como um aspecto visual de diferenciação temporal em filmes com temáticas distópicas, tecnológicas e futuristas. Em *Metrópolis* (1927, dir. Fritz Lang), por exemplo, círculos de luz percorrem o robô em sua transformação em uma figura humana (Figura 8). Em *Blade Runner* (1982, dir.

Ridley Scott), que além de mostrar letreiros néon, o filme utiliza de maneira incomum o néon como parte do cenário, como visto nos guarda-chuvas, para retratar uma sociedade diferente do presente (Figura 9).

Figura 8 - Linhas luminosas de efeito néon em *Metrópolis*.



Fonte: *Metrópolis* (1927, Fritz Lang).

Figura 9 - Tubos luminosos nos guarda-chuvas em *Blade Runner*.

Fonte: *Blade Runner* (1982, Ridley Scott).

A utilização do néon pode ser expandida de sua funcionalidade como letreiro noturno, exemplificado nos casos mencionados na arte cinematográfica, e em outros exemplos das artes plásticas discutidos no capítulo anterior. Percebendo esse uso

técnico e os contornos de significação possíveis do néon, que podem ser desvinculados do caráter publicitário inicial que contribuiu para sua popularização. Entende-se que é possível um uso atípico do elemento, tanto na forma de tubos quanto em efeitos luminosos que remeta ao néon, conforme os últimos dois filmes citados, e esse aspecto se torna relevante para a definição do *corpus* de análise.

No contexto *queer* do cinema brasileiro, é possível observar que esse uso mais incomum do néon é paradoxalmente bastante comum. Alguns exemplos dessa utilização do néon podem estar integrados à atmosfera do filme, seja como elemento de iluminação, objeto e/ou efeito visual. Em *Mate-me Por Favor* (2015, dir. Anita Rocha da Silveira), um filme que discute o imaginário da violência de gênero na adolescência, a sexualidade não é a temática principal, mas permeia a personagem principal, Bia, em suas explorações tanto da sexualidade quanto dos limites relacionados à violência e à morte. Brincando com o lúdico e o humor, uma cena apresenta o uso incomum do néon, emulando um crucifixo. A pastora adolescente, após realizar um discurso moralizante sobre o sexo, começa a cantar um funk com letras evangelizantes, escancarando os conflitos entre discursos religiosos e a vivência retratada no filme (Figura 10).

Figura 10 - Adolescente faz orações e canta louvor em ritmo de funk em frente de um crucifixo azul néon, evocando a estética *camp*.

Fonte: *Mate-me Por Favor* (2015, Anita Rocha da Silveira).

Na casa de Amianto em *Doce Amianto* (2013), mesmo passando por momentos depressivos, há uma utilização atípica ao criar ambientes escuros iluminados por tonalidades fortes, criando um *efeito néon* (Figura 11). Da mesma forma, no filme *Greta* (2019, dir. Armando Praça), no quarto de Daniela, amiga de Pedro, as luzes

néon invadem o espaço em três tonalidades: rosa, azul e verde (Figura 12). Outro exemplo está no filme de comédia *Alice Júnior* (2019, dir. Gil Baroni), em que as cores no porão da casa de Alice, embora necessitando de iluminação clara por ser um local de trabalho, são escuras e remetem a ambientes eróticos (Figura 13).

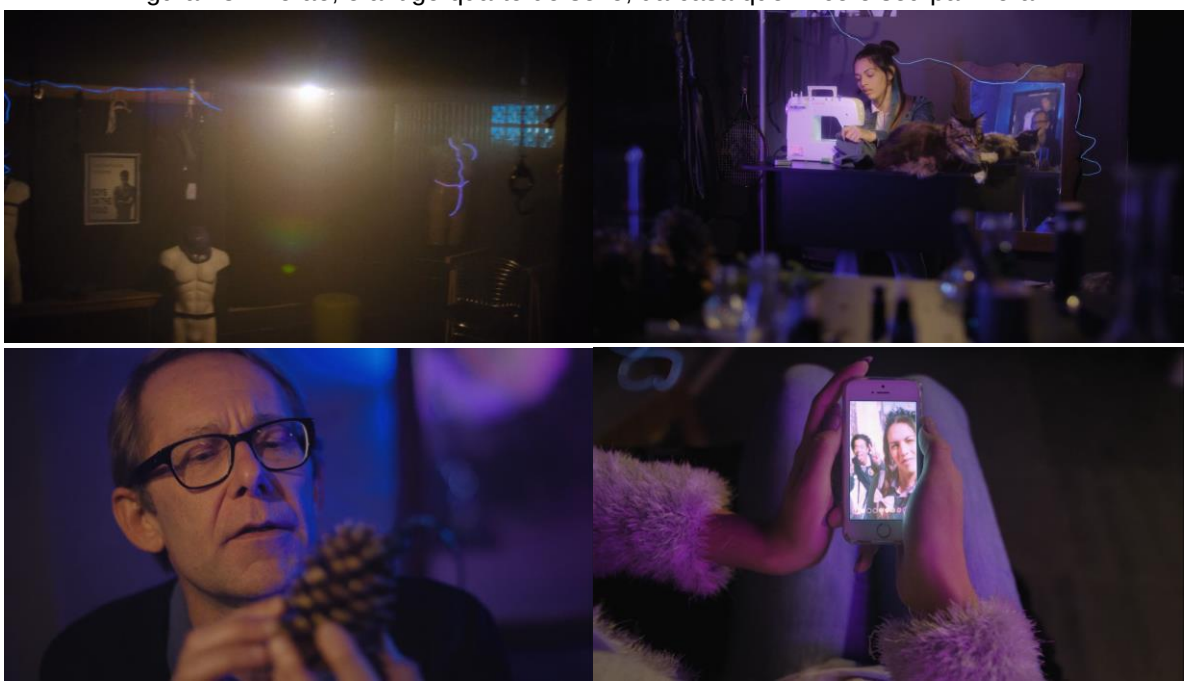
Figura 11 - Dois cômodos na casa de Amianto, o primeiro em azul néon e o segundo em vermelho, na qual uma luz rosa da televisão ilumina a personagem.

Fonte: *Doce Amianto* (2013, Uirá dos Reis e Guto Parente).

Figura 12 - No quarto de Daniela, Pedro conversa com ela.

Fonte: *Greta* (2019, Armando Praça).

Figura 13 - Porão, e antigo quarto do sexo, da casa que Alice e seu pai moram.



Fonte: *Alice Júnior* (2019, Gil Baroni).

Além de compartilharem características como serem filmes brasileiros da década de 2010, os últimos exemplos possuem cenas que criam atmosferas néon em ambientes domésticos para personagens que desafiam as noções de gênero por meio da travestilidade ou da identidade travesti. Alice e Daniela são mulheres trans,

enquanto Amianto utiliza a travestilidade para questionar as concepções de gênero, através do exagero de sua abordagem em relação à feminilidade.

O uso atípico do néon, junto às perspectivas *queer*, irão pautar a formação do *corpus* de análise do projeto, abrangendo tanto seu aspecto técnico-simbólico quanto a percepção crescente desse fenômeno no cinema brasileiro a partir do ano de 2010. Partirei e irei me concentrar neste nicho especificamente.

Além disso, busco explorar a sensorialidade presente no uso distinto do néon em conjunto com as experiências *queer*, que pode estar relacionado a diversos sentimentos ligados à formação da subjetividade, assim como à relação com o afeto da corporeidade entre o corpo que performa no filme e o de quem o assiste. A tangibilidade da aparência e da superfície da imagem demonstra uma intensidade do néon que pode variar do lúdico ao erótico, e em cada filme essas relações são estabelecidas de maneiras diversas, permitindo comparações.

Por isso, antes de aprofundar uma análise, irei esquematizar a partir da metodologia comparativa das *constelações fílmicas* (SOUTO, 2019) para definir os objetos e criar uma *constelação* denominada “néon *queer* brasileiro a partir de 2010”.

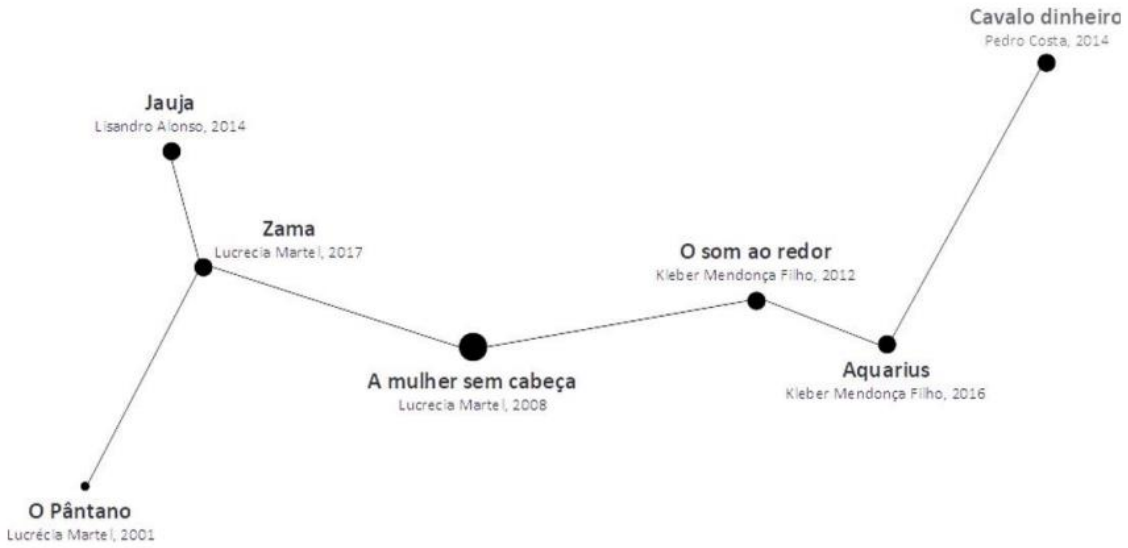
4.2 *Constelações fílmicas*: metodologia comparativa para seleção do *corpus* de pesquisa

Utilizarei como base a concepção de *constelações fílmicas* proposta por Souto (2019) para a seleção das imagens criadas pelo néon no cinema *queer* brasileiro a partir da década de 2010. Essa abordagem metodológica busca, por meio da fabulação, propor uma narrativa imaginativa, relacional e comparativa entre os filmes, permitindo uma maior liberdade para esquematizar um recorte, distanciando-se de escolhas mais convencionais para a criação do *corpus* de pesquisa.

Assim como na astronomia, as constelações estelares são formadas a partir de uma abordagem imaginativa humana que aproxima um grupo de estrelas, sendo nomeadas e conectadas entre si. Essa metodologia também é subjetiva, porém consegue expressar suas intenções por meio de um viés crítico, não sendo arbitrária. O exercício imaginativo faz com que um filme remeta a outro, estabelecendo relações com mais dois filmes e assim por diante, formando uma imagem constelar em que as estrelas representam os filmes selecionados.

São necessárias diversas reflexões, testes de ordenação e criação de sentido para concretizar essa proposta de *constelação fílmica*. De acordo com Souto (2019, p. 13), requer do pesquisador uma certa capacidade para realizar uma representação visual de uma *constelação*, pois esta deve elucidar as ideias por meio do tamanho dos pontos e da distância entre eles. A localização espacial dos elementos revela a importância das obras e suas correlações (Figura 14).

Figura 14 - Exemplo de uma *constelação fílmica* denominada: “fantasmagorias sociais no cinema ibero-americano”



Fonte: SOUTO (2019).

Essa metodologia possui uma historicidade atrelada a ela, com a intenção de redimir narrativas negligenciadas no passado ao trazer a imagem para o presente sob uma nova perspectiva. Isso permite realizar manobras que não seguem uma ordem temporal ou cronológica, e sim a partir de um tema específico, por exemplo. Assim, a *constelação* é um exercício crítico e tensionador, ao mesmo tempo que “os arranjos não são fixos e podem não mais fazer sentido no futuro.” (SOUTO, 2019, p. 10).

Outro aspecto interessante está na maleabilidade da não-linearidade, que estabelece um diálogo fluido entre os filmes, aprofundando suas relações e ampliando as possibilidades analíticas. Essa característica permite que uma mesma obra, em diferentes *constelações*, estabeleça conexões não convencionais e únicas, além de descobrir novas camadas de significado em cada *constelação fílmica*. A memória da percepção de um filme “funciona como instrumento de abordagem no contato com o próximo: um filme é a ferramenta de análise de outro.” (SOUTO, 2019, p. 18). Dessa

forma, para a criação de uma *constelação fílmica*, é preciso ter no mínimo três filmes, não existindo um número máximo.

Inicialmente, este projeto estava focado na análise de dois longas-metragens: *Boi Neon* e *Tinta Bruta*. No entanto, buscando uma abordagem mais dinâmica e interseccional, decidi criar uma *constelação fílmica* a partir de eixos que considero fundamentais para sua constituição. Isso abre a possibilidade de estabelecer conexões entre curtas, médias e longas-metragens. Utilizo a historicidade recente do cinema *queer* brasileiro e a visualidade do néon como elementos basilares para a construção dessa *constelação*, explorando as aproximações narrativas e técnicas que envolvem a artificialidade do uso incomum do néon na iluminação, como objeto e nos efeitos visuais.

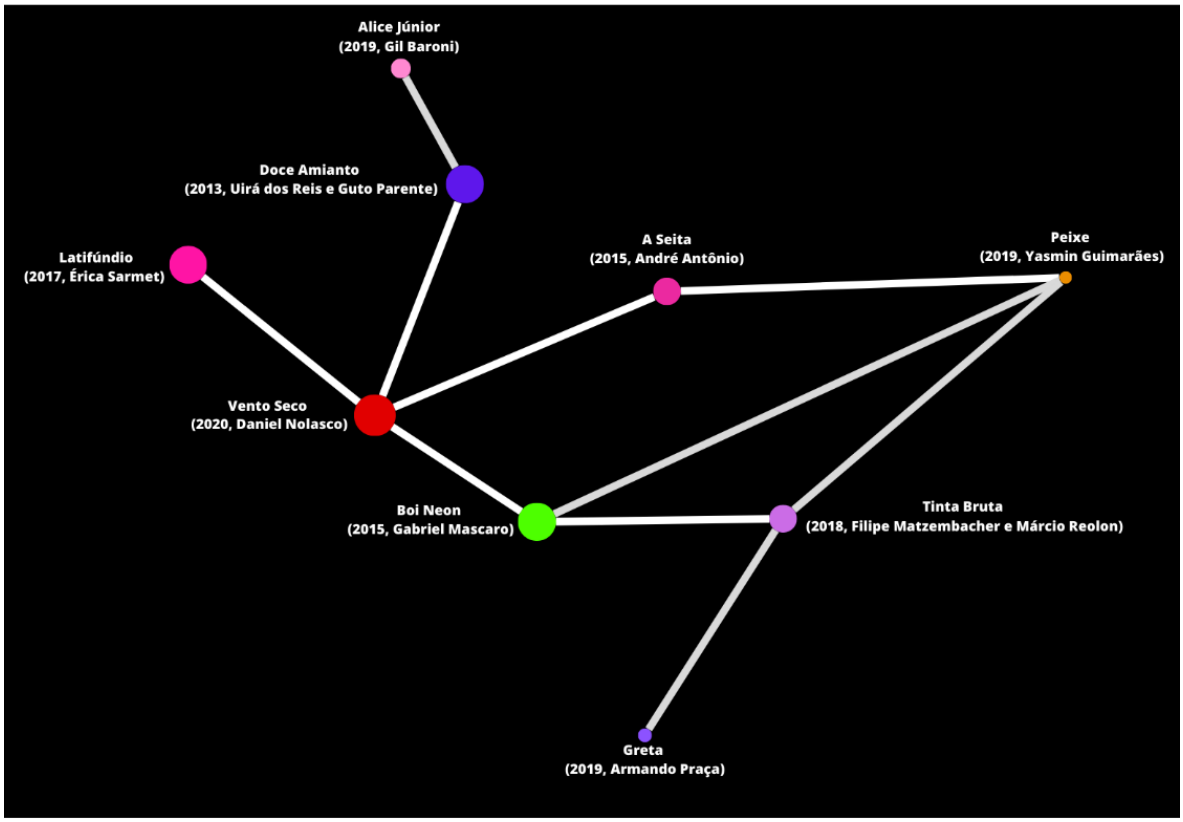
Durante o período de pesquisa, assisti a diversos filmes *queer* em busca de suas conexões com o néon, e *Latifúndio* (2017, dir. Érica Sarmet) foi um dos filmes em que a relação entre a temática *queer* e o néon se mostra mais perceptível, intensa e com diversidade de relações e corpos ao longo da obra. Esse curta-metragem experimental de diretore e pesquisadore Érica Sarmet, se destaca por abordar o corpo e o desejo a partir do teor pornográfico com segurança e sem medo, movimento que acredito que seja justamente pelo seu trabalho como pesquisadore. Diante disso, irei iniciar a formação da *constelação* por ele.

A iluminação proporcionada pelo néon e o apelo pornográfico presentes em *Latifúndio* se conectam ao longa-metragem *Vento Seco* (2020, dir. Daniel Nolasco). Este filme me remeteu a outros dois longas-metragens. O primeiro é *Boi Neon* (2015, dir. Gabriel Mascaro), devido ao seu teor sexual homoerótico e ao fetiche ligado ao animalesco. E o segundo é *Doce Amianto* (2013, dir. Uirá dos Reis e Guto Parente), devido ao seu caráter lúdico e imaginativo.

Os filmes mencionados têm em comum o elemento do néon em sua iluminação, mas *Boi Neon* e *Doce Amianto* vão além trazendo formatos diferentes, como a tinta néon como materialidade e o néon como efeito da pós-produção. Sendo assim, *Boi Neon* possui ligações com *Tinta Bruta* (2018, dir. Filipe Matzembacher e Márcio Reolon) pelo uso da tinta néon e *Peixe* (2019, dir. Yasmin Guimarães), de maneira mais distante, pela presença de objetos em néon. No caso de *Doce Amianto*, o filme se aproxima de *Alice Júnior* (2019, dir. Gil Baroni) devido às intervenções do néon na pós-produção.

Prosseguindo as conexões, *Tinta Bruta* se conecta com o filme *Greta* (2019, dir. Armando Praça) por terem trajetórias no protagonismo parecidas, e o néon, em ambos os filmes é usado como um indicativo na autocompreensão. Devido aos dois filmes utilizarem tinta néon, não é só *Boi Neon* como *Tinta Bruta* possui ligações com *Peixe*. E o curta-metragem *Peixe*, por conta do uso do néon nos objetos de cena se associa *A Seita* (2015, dir. André Antônio), no qual, cartazes néon são importantes na narrativa. Em *A Seita*, as cenas finais possuem uma iluminação néon e uma atmosfera ritualística, envolvendo o corpo e a busca por sonhar novamente. Encerrando a *constelação* "néon *queer* brasileiro a partir de 2010" ao se conectar com o filme *Vento Seco*, a partir da relação entre sonho, realidade e prazer iluminados pelo néon (Figura 15).

Figura 15 - Representação da *constelação* "néon *queer* brasileiro a partir de 2010".



Fonte: Arquivo pessoal.

4.3 Análise fílmica da formação constelar: um filme é a ferramenta de análise do outro

Latifúndio explora as múltiplas possibilidades do corpo humano. Ao longo do curta-metragem, são retratadas diversas relações sexuais e afetivas, incluindo o auto

prazer e relações que desafiam as normas heteronormativas. Essas interações ocorrem em uma casa, onde os cômodos são iluminados por néon em diferentes cores, criando uma atmosfera vibrante. O filme enfatiza a importância de considerar o corpo como um território livre, onde os desejos podem ser plenamente expressos.

Ao fugir de uma narrativa convencional, *Latifúndio* abraça e representa diferentes identidades e sexualidades que raramente são postas em outros filmes. Esse aspecto ressoa com o público *queer* a partir da espectatorialidade, transmitindo possibilidades de ser, por meio da coragem e despreocupação diante dos diversos comportamentos desejantes do corpo.

Sua abordagem fetichista e pornográfica como centralidade abre novos caminhos para abordar assuntos considerados delicados pela maioria, desafiando a visão de que o sexo é descartável ou menos relevante nas narrativas. Os encontros corporais, a falta de linearidade narrativa e a filmagem percorrendo os diferentes cômodos mergulhados no uso incomum do néon, conduzem o espectador a perceber o corpo como uma fonte ampla de mistérios, sensibilidade afetiva, pulsões sexuais e força. Há uma espécie de magia, fascinando e impactando a quem assiste.

Latifúndio não apresenta a mesma qualidade visual refinada encontrada em *Vento Seco*, provavelmente devido a restrições orçamentárias. Porém, ambos os filmes compartilham a presença de imagens imersas em uma iluminação monocromática intensa, expressando um *efeito néon* juntamente ao posicionamento destemido ao retratar o sexo e o corpo de forma explícita (Figura 16).

Por exemplo, em uma cena no banheiro público no filme *Vento Seco* sob a iluminação vermelha néon (Figura 16), não há um ato sexual em si, mas ocorre uma briga entre as personagens. O protagonista Sandro é obcecado por Maicon e interpreta essa interação de maneira completamente erótica. Enquanto uma cusparada no rosto poderia ser considerada ofensiva, Sandro não revida e até lambe seu próprio rosto, demonstrando o tesão diante da situação.

Figura 16 - Comparação entre um quadro em *Latifúndio* e em *Vento Seco*, respectivamente.

Fonte: *Latifúndio* (2017, Érica Sarmet) e *Vento Seco* (2020, Daniel Nolasco).

Em *Latifúndio*, a iluminação néon é proeminente em boa parte do filme, criando uma atmosfera geral para visualizar o corpo desejante e dissidente. Enquanto em *Vento Seco* é nos momentos de devaneio do protagonista que a intensidade do néon se destaca. Quando Sandro começa a sentir atração por Maicon, ele passa a ter sonhos eróticos. Em um desses momentos, Sandro vai até a casa de Maicon e tem interações sexuais com a moto dele.

Nessa cena específica, Sandro observa Maicon de longe, enquanto ele chega em casa. Após a entrada de Maicon, Sandro se aproxima da residência e o portão se abre de maneira misteriosa, sugerindo uma dimensão sobrenatural, um devaneio. Sandro decide entrar, e é nesse momento que a iluminação rosa néon surge, intensificando seus desejos (Figura 17). O que nas cenas anteriores era apenas um sonho se torna claro nesta cena, Sandro está dissociado da realidade, pois as luzes rosas vão se apagando gradualmente à medida que ele se aproxima da moto. Mergulhado em seus contatos íntimos com a moto, de repente, Sandro escuta barulhos dentro da casa, voltando também às sonoridades da cidade, tirando-o do estado de excitação. Assim, fica nítido que Sandro invadiu a casa de Maicon movido por seus desejos.

Figura 17 - Sandro entrando na iluminação rosa néon no momento que sua imaginação sexual aflora em *Vento Seco*.

Fonte: *Vento Seco* (2020, Daniel Nolasco).

Os sonhos eróticos e devaneios estão intrinsecamente ligados aos desejos de submissão e à obsessão de Sandro por Maicon. Isso fica evidente no parque, quando os dois estão juntos em uma cabine de um brinquedo, e a iluminação rosa néon é exatamente a mesma presente nos devaneios com a moto (Figura 18). Essa conexão entre a luz rosa néon ressalta a diferença na maioria do filme, entre os momentos cotidianos e os sonhos sexuais de Sandro, sendo fundamental para compreender que

o néon representa uma ruptura, um marcador de quando o desejo homoerótico emerge do inconsciente (Figura 19).

Figura 18 - A mesma iluminação rosa que se apresenta quando Sandro deseja Maicon, seja em um acontecimento real ou em um devaneio, respectivamente.

Fonte: *Vento Seco* (2020, Daniel Nolasco).

Figura 19 - Sandro vê Maicon pela primeira vez. O quadro apresenta a presença do néon, porém não está imerso na mesma intensidade de iluminação dos devaneios de Sandro.

Fonte: *Vento Seco* (2020, Daniel Nolasco).

Elementos como a presença da moto, uniforme policial, roupas de couro, coleira, entre outros, deixam evidente o fetiche associado à cultura *leather* em *Vento Seco*. Esses aspectos, juntamente com as cenas de sexo que ocorrem em locais incomuns, conectados a ambientes naturais, me fizeram estabelecer uma relação entre o filme e *Boi Neon*.

Boi Neon é um filme que se passa no contexto das vaquejadas em Pernambuco, levantando questionamentos sobre a performatividade de gênero e a mercantilização e objetificação dos animais, ao mesmo tempo em que expõe o tratamento inferior dado aos trabalhadores envolvidos nesse circuito. Isso pode ser visto em cenas intercaladas ao longo do filme, que o corpo humano replica por meio de uma performance os comportamentos de um cavalo, evocando lugares do fetiche. Embora o filme não apresente explicitamente um personagem LGBTQIAP+, há uma grande fluidez em relação aos comportamentos de gênero, desafiando as noções vinculadas à heteronormatividade.

Se analisarmos essa perspectiva em *Boi Neon*, ela traz complexidade ao personagem principal, Iremar. No início do filme, a narrativa brinca com as convenções de atitudes associadas ao que consideramos ser um homem ou uma mulher heterossexual. Iremar é habilidoso na costura e confecção de roupas, mas é um

homem que se relaciona apenas com mulheres. Ele demonstra seu desejo em momentos apropriados, desafiando os estereótipos de masculinidade viril e hipersexual. A narrativa distingue claramente sua visão sexual diante do corpo feminino em um contexto de intimidade e quando ele lida com esse corpo no âmbito profissional, esses momentos revelam também sua sensibilidade na arte da confecção. Isso vai de encontro à ideia cultural esperada por homens cis, que não deveriam agir com sensibilidade ou ver mulheres por outros pontos de vista, que não o sexual. Assim, o filme apresenta comportamentos possíveis que não seguem a cartilha da performatividade de gênero. De forma similar, essa complexidade é explorada na personagem Galega, uma mulher cis que desfruta de liberdade sexual e trabalha em uma ocupação considerada masculina, dirigindo um caminhão. O filme complexifica a construção das personagens, estabelecendo oposições comportamentais em nuances, questionando a rigidez de ideias binárias.

Em *Boi Neon*, a performance corporal e a estética relacionadas ao néon buscam desafiar convenções sociais e nos conduzir a um exercício imaginativo. Os valores que são apresentados e aparentemente superficiais desempenham um papel crucial no filme, pois além de refletir sobre desejos e fetiches, também questionam o valor monetário e social do trabalho. O filme explora essa imagem, essa busca pela beleza através do prisma do lucro e da exploração de corpos, aproximando a ideia do néon enquanto elemento capitalista, como vemos nos letreiros (Figura 20).

Figura 20 - Performance de Galega modulando trejeitos de um cavalo sob uma iluminação néon vermelha e a derrubada do boi coberto por tinta néon em uma vaquejada.

Fonte: *Boi Neon* (2015, Gabriel Mascaro).

Boi Neon está em uma zona de transição, pois além da presença da iluminação néon, também há a inclusão de objetos a partir da tinta néon. É interessante perceber que nesse filme, as aparências e escolhas estéticas com apelo néon não dizem respeito às relações sexuais, e sim sobre os corpos que trabalham. Ao invés disso, aproxima-se o sexo a uma noção animalesca, não no sentido de selvageria e intensidade, mas sim em busca de uma normalização das práticas. É um ponto que consigo observar também em *Vento Seco*.

Embora em *Vento Seco* o néon esteja relacionado aos desejos sexuais do inconsciente, o filme também apresenta cenas de sexo, assim como em *Boi Neon*. Ambos os filmes buscam por momentos de respiro do néon, explorando a realidade carnal. Há uma tentativa de retratar o ato sexual como algo normal e banal, ligado à natureza, e não como uma fantasia, ou do uso do corpo como mercadoria (Figura 21).

Além disso, os filmes abordam o trabalho como questão central, e o sexo ocorre nos intervalos, nos lembrando que a fantasia e a aparência nos afetam e nos conduzem, mas as relações sexuais são, acima de tudo, simples e diretas. Em *Boi Neon*, próximo ao final do filme, há uma cena de sexo entre Iremar e Geise, apresentada em um plano-sequência de quase 10 minutos. É importante destacar que Geise é uma mulher grávida desfrutando do prazer sexual, desafiando outra convenção cultural no filme. Em *Vento Seco*, também no desfecho do filme, três personagens que ao longo da trama foram envolvidos em intrigas e comportamentos questionáveis devido a ciúmes e outros pressupostos monogâmicos têm relações sexuais em conjunto (Figura 21).

Figura 21 - A similaridade entre a abordagem de relações sexuais na busca pela naturalização. Quadro de *Boi Neon* e *Vento Seco*, respectivamente.

Fonte: *Boi Neon* (2015, Gabriel Mascaro) e *Vento Seco* (2020, Daniel Nolasco).

Outro filme que *Vento Seco* se conecta é *Doce Amianto*, devido ao aspecto lúdico, embora de uma maneira distinta, com um foco mais afetivo do que sexual. *Doce Amianto* é um filme extremamente frívolo e *camp*, em que a narrativa, caracterização, linguagem e comportamentos das personagens são exagerados e inspirados em contos de fadas. O filme destaca personagens *queer* no centro da história, como Amianto e sua fada madrinha Blanche. A vida de Amianto possui altos e baixos em seus relacionamentos afetivos, principalmente devido aos traumas que carrega e às expectativas amorosas impostas pela heteronormatividade. Após ser abandonada por seu antigo amante, Amianto fica triste e encontra conforto em

Blanche, que a ajuda a percorrer o caminho da autoaceitação diante da rejeição, dos sentimentos intensos e da dependência emocional que Amianto busca superar para se sentir bem.

O filme utiliza não apenas iluminação néon, mas também *efeitos néon* na pós-produção (Figura 22). Esses efeitos são especialmente presentes quando Amianto sonha com momentos de felicidade e a realização de seus desejos, proporcionando uma fuga de seus anseios e angústias. O filme apresenta uma narrativa que dificulta a distinção entre os momentos de devaneio, havendo momentos que parecem ser um sonho dentro de outro, criando uma atmosfera surrealista. Nesse contexto, o uso do néon contribui para a construção desses cenários lúdicos de conto de fadas nos sonhos de Amianto, criando um aspecto visual que marca o estado de felicidade e esperança da personagem.

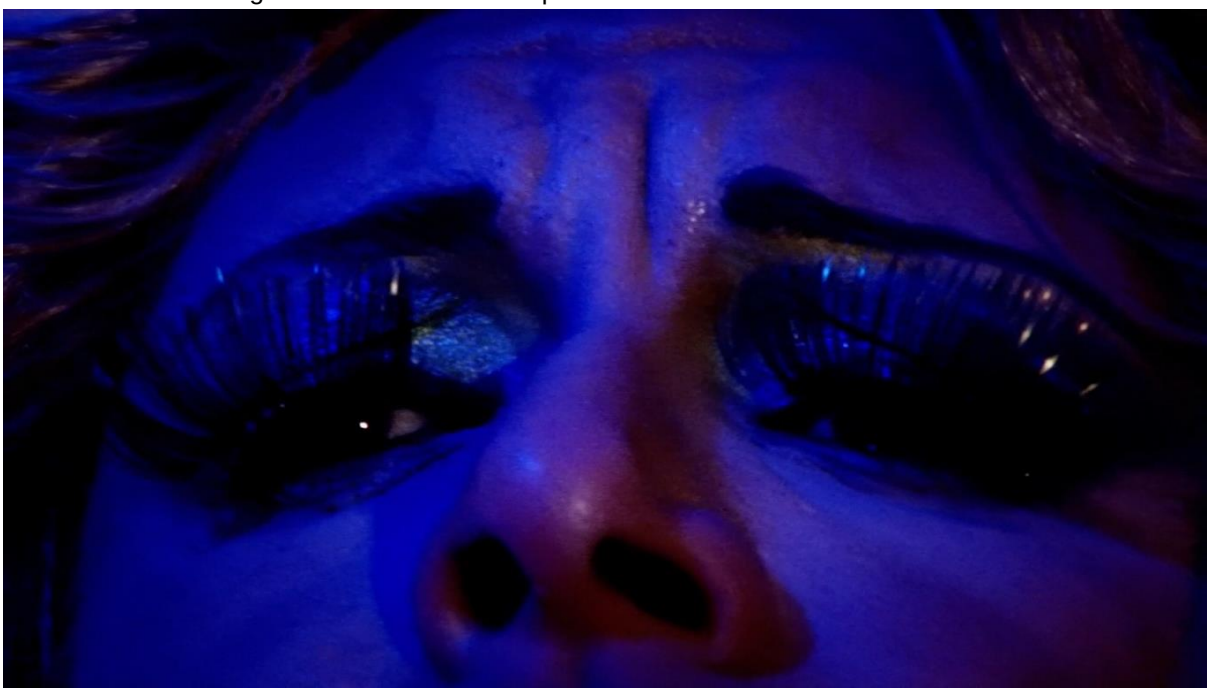
Figura 22 - Amianto corre feliz em seus sonhos em meio a trocas de figurinos.

Fonte: *Doce Amianto* (2013, Uirá dos Reis e Guto Parente).

Em uma cena, Amianto sai para jantar com seu pretendente, porém, ao retornar do banheiro trazendo um presente em mãos, se depara com outra versão de si mesma com o rapaz, ficando incrédula. Esse acontecimento ilustra o medo profundo de rejeição que ela carrega, como se fosse possível ser substituída por uma versão de si mesma. Depois, entende-se que esta cena é um sonho representado inteiramente em

néon, um cenário onírico onde a personagem esperava um bom encontro romântico e foi surpreendida de forma negativa (Figura 23).

Figura 23 - Amianto se surpreende ao vê-la traindo a si mesma.



Fonte: *Doce Amianto* (2013, Uirá dos Reis e Guto Parente).

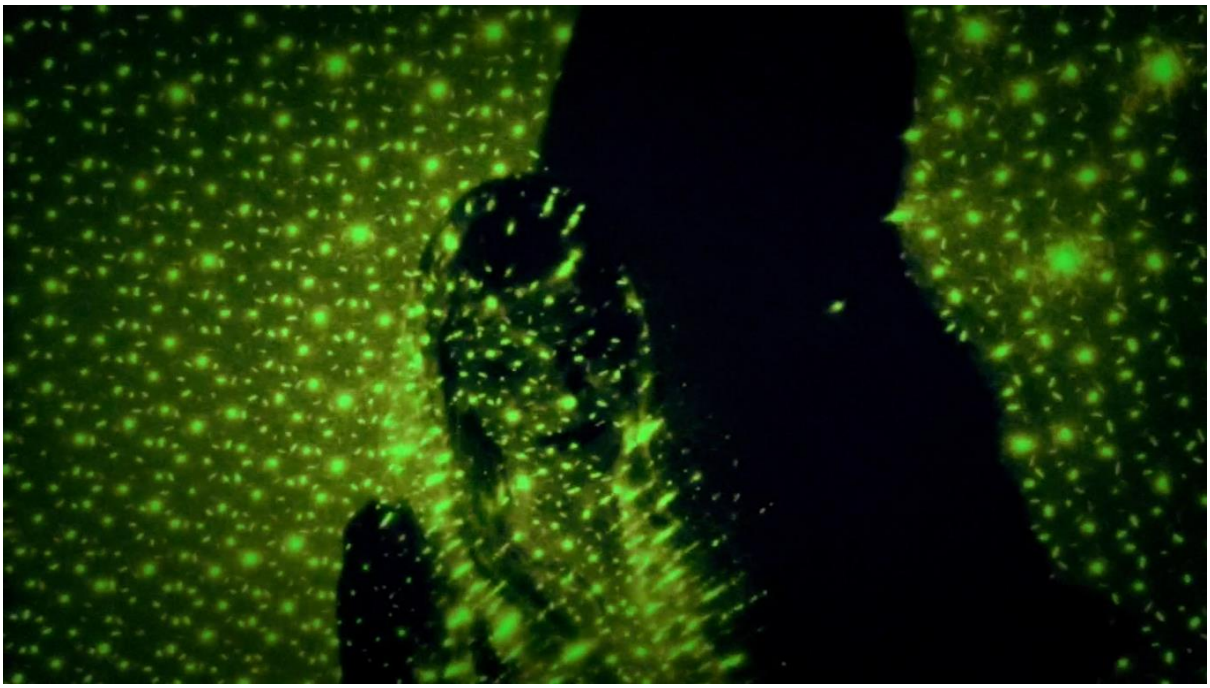
Outra cena intrigante que reforça essa dinâmica ocorre quando Blanche aconselha Amianto a ir a uma festa para se distrair e se sentir melhor. Amianto segue o conselho e, ao chegar à festa, começa a dançar entusiasmada (Figura 24). De repente, ela avista um homem que desperta seu interesse. A música muda para o som de batidas de coração, e Amianto começa a apresentar diversas trocas de roupas, como em um sonho que teve anteriormente. Nesse momento, parece que ela está escolhendo diferentes roupas e personalidades para se apresentar a esse homem, na esperança de ser aceita. Amianto então se aproxima dele e, após algumas trocas de palavras, começa a imaginar uma vida completa ao seu lado: encontros românticos, casamento, lua de mel, a rotina de convivência e o término. De volta à realidade, devastada com o término fictício, Amianto interrompe o beijo e expressa sua descrença de que ele poderia tratá-la daquela forma em seus pensamentos.

Figura 24 - Após conselho, Amianto tenta se distrair e dança na festa.

Fonte: *Doce Amianto* (2013, Uirá dos Reis e Guto Parente).

Após o ocorrido, Amianto anda pelas ruas visivelmente triste vestindo um traje de luto. Ao retornar para casa, alguns momentos depois, o mesmo rapaz que a deixou abalada bate à sua porta e eles acabam se envolvendo casualmente. Nesse momento, Amianto se vê feliz, pois sente que sua aparência e personalidade foram validadas. Chega ao fim do filme, a cena corta para Amianto dançando alegremente sob luzes strobo, ou seja, luzes de efeitos estroboscópicos (Figura 25).

Figura 25 - Ao final do filme, Amianto dança feliz sob luzes strobo após sexo casual.



Fonte: *Doce Amianto* (2013, Uirá dos Reis e Guto Parente).

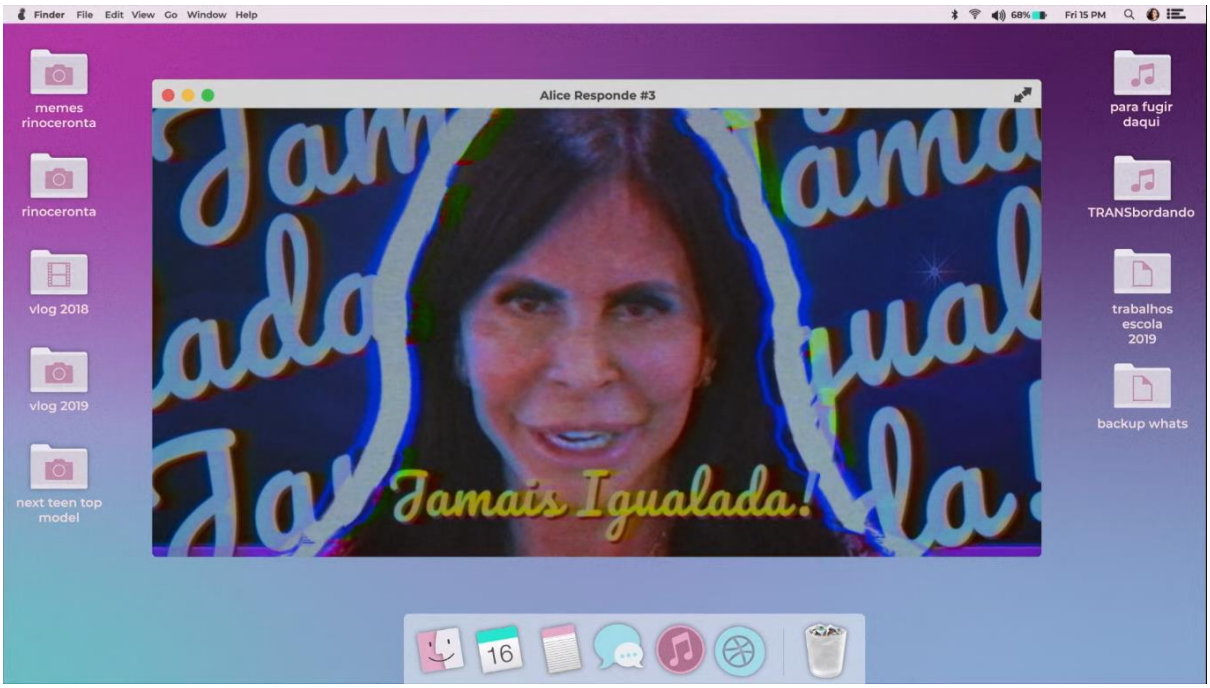
Doce Amianto pode ser considerado caricato, sem sentido e lúdico à primeira vista, entretanto ele retrata um sentimento comum entre pessoas *queer*: a rejeição. Por não se encaixarem nas expectativas cisheteronormativas, essas pessoas enfrentam dificuldades para terem afetividades, são corpos comumente objetificados. Além disso, quando inseridas em uma cultura cristã, capitalista e monogâmica, que promove modelos de vivência ideais, muitas vezes não há espaço para aqueles que são dissidentes, restando a frustração.

Fazendo um paralelo com a realidade, pessoas como Amianto muitas vezes procuram conselhos em suas comunidades, encontrando apoio em figuras como Blanche. Que utilizam de festas como ambiente seguro para se distrair e tentar estabelecer conexões sem sofrer tanto. Essas estratégias são uma forma de lidar com as dificuldades enfrentadas por pessoas *queer* na busca por aceitação e relacionamentos significativos.

Antes de abordar os filmes que *Boi Neon* me remeteu ao definir a *constelação*, gostaria de discutir *Alice Júnior*, um filme que se conecta com *Doce Amianto* pela utilização do néon na pós-produção. Em *Doce Amianto*, o néon é inserido na pós-produção por meio do *chroma key* e é destacado nos sonhos de Amianto, onde ela troca de roupas ou experimenta momentos de alegria. Em *Alice Júnior*, os efeitos visuais em néon estão presentes em duas ocasiões distintas. Primeiro, eles são

utilizados no âmbito digital, como na tela inicial do computador da personagem (Figura 26). E, segundo, eles são aplicados como intervenções na tela durante as cenas cotidianas, enfatizando determinadas ideias (Figura 27). Nesse sentido, embora a presença de néon na iluminação e nos objetos seja menos proeminente em *Alice Júnior*, os efeitos visuais em néon têm maior destaque e relevância.

Figura 26 - Vídeo produzido por Alice respondendo perguntas, transmitido na tela inicial de seu computador.



Fonte: *Alice Júnior* (2019, dir. Gil Baroni).

Figura 27 - Exemplos da presença do néon no filme a partir de efeitos visuais.

Fonte: *Alice Júnior* (2019, dir. Gil Baroni).

A escolha do néon ser apresentado dessa forma é extremamente adequada para a proposta do filme, apesar de ser um uso incomum diante dos exemplos presentes na análise. *Alice Júnior* é um longa-metragem de comédia sobre a vivência adolescente de uma garota trans, que compartilha sua vida por meio de vídeos na

internet e está tentando conseguir seu primeiro beijo. A utilização de traços na tela em situações cotidianas e o uso do néon em sua vida online tornam o filme mais leve e divertido. Apesar de lidar com momentos de preconceito, a narrativa busca proporcionar momentos de diversão e percalços típicos da adolescência. O filme não se concentra exclusivamente no sofrimento trans, mas sim na celebração das amizades, no relacionamento com seu pai e na transição para a nova fase de vida em uma cidade diferente.

Do ponto de vista identitário, *Alice Júnior* é um filme muito relevante. Não se trata de momentos de fabulações como os outros já citados, a fabulação nesse filme é de uma representação de uma vida trans adolescente possível, na qual Alice se diverte, tem recursos financeiros, conta com o apoio paterno, pode se expressar como indivíduo, possui autoestima e ainda descobre sua bissexualidade ao fim do filme. O filme destaca a possibilidade de uma vivência positiva para pessoas trans, celebrando suas experiências e existência.

Seguindo a formação constelar, *Boi neon* se conecta a *Tinta bruta* e *Peixe*.

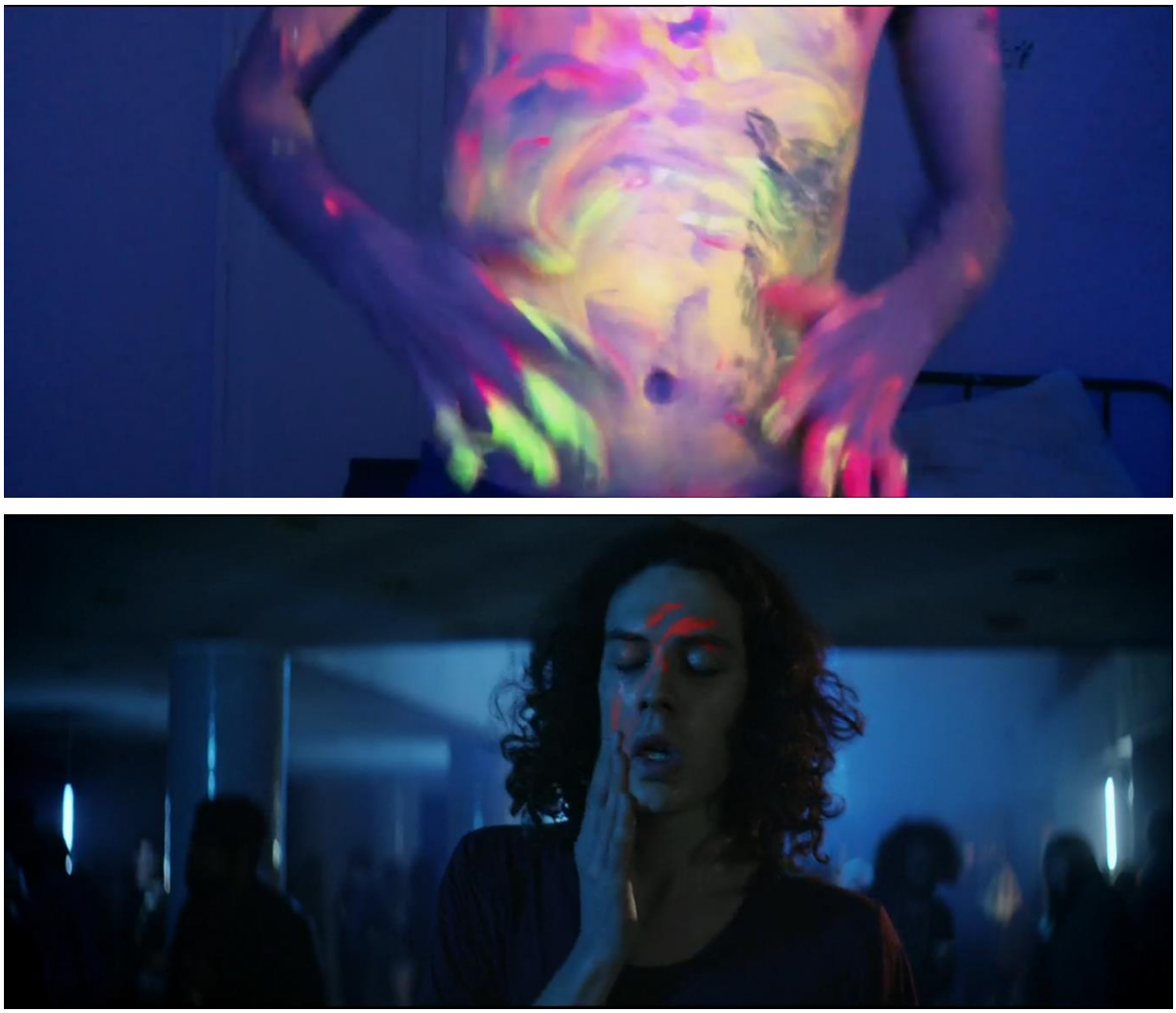
Em *Tinta Bruta*, estabelece-se um diálogo com *Boi Neon* por meio do uso da tinta néon. Enquanto em *Boi Neon* há um equilíbrio entre a iluminação e o néon material da tinta, em *Tinta Bruta* a sensibilidade está concentrada no uso da tinta néon, que é realçada pela luz negra.

O contraste visual entre o néon e uma atmosfera densa da cidade é marcante em *Tinta Bruta*, o néon cria uma variabilidade do cotidiano de Pedro. O protagonista se encontra em um estado ansioso, solitário e problemático, em um momento de vários processos de transição em sua vida. A tinta néon representa a busca de Pedro pela libertação. Ela simboliza sua tentativa de se desvencilhar dos medos que o aprisionam, assim o néon assume um papel simbólico e sensorial, guiando-o em sua jornada de superação dos traumas causados pela homofobia.

No início do filme, somos apresentados a Pedro, que utiliza o codinome GarotoNeon para realizar performances eróticas virtuais com tinta néon. Essas performances se tornam um refúgio para ele, uma forma de escape diante das interações homofóbicas que enfrenta ao longo da história. Pedro encontra conforto e liberdade na relação afetiva que estabelece com Leo, e juntos, eles também utilizam de seus corpos nas performances online, fazendo uso do néon para se diferenciarem. Essas performances são uma forma de criar marcadores para si mesmos enquanto sujeitos *queer*.

No entanto, a relação de Pedro com Leo se finda, e Pedro se vê confrontado com a responsabilidade de lidar com seus próprios sentimentos e amadurecer emocionalmente. Culminando no final do filme, quando Pedro decide que o néon não será mais aplicado em seu corpo de forma privada, em seu quarto, mas sim em uma festa, diante de todos (Figura 28). Ele percebe que precisa enfrentar suas frustrações e aproveitar o presente, sem se esconder ou se isolar. Assim, a cena em que o néon é aplicado durante a festa simboliza essa transformação e a coragem de Pedro em se expor e se permitir ser visto enquanto homem gay.

Figura 28 - Primeira imagem, Pedro performa em seu quarto com tinta néon. Na segunda, ao final do filme, ele dança em público usando a mesma tinta.



Fonte: *Tinta Bruta* (2018, Filipe Matzembacher e Márcio Reolon).

Apesar de sua superação, *Tinta Bruta* é um filme introspectivo e pessimista ao abordar de forma crua algumas questões delicadas através da visão solitária do

protagonista. Assim, o filme retrata uma espécie de processo terapêutico, iniciando com a frieza e rigidez do protagonista para alcançar a ideia de viver menos preso a questões dolorosas e mais ligado às que proporcionam momentos bons pela vida, mesmo que em meio aos traumas.

O segundo filme que *Boi Neon* se relaciona é o curta-metragem *Peixe*, filme focado na vivência sáfica/sapatão. A tinta néon emerge uma materialidade, que pode ser observada em *Peixe* nos elementos de direção de arte, como roupas, cadeiras e copos. O filme estabelece um contraste entre a rotina do dia a dia e os momentos de lazer, utilizando o néon como uma sensibilidade frívola. No filme, há um paralelismo visual entre dois quadros (Figura 29), nos quais fica evidente a variação visual e a sensibilidade *queer* entre os dias normais e os dias festivos.

Figura 29 - Comparação entre um dia comum e um dia de festa. A cor néon é usada como elemento distintivo.

Fonte: *Peixe* (2019, Yasmin Guimarães).

Prosseguindo com as conexões da *constelação*, *Tinta Bruta* me trouxe à memória o filme *Greta*, pois ambos apresentam personagens principais passando por um processo de autoconsciência da própria imagem e se sentindo deslocados do mundo ao seu redor. Nesses filmes, o néon atua como um guia de libertação e aceitação, em *Tinta Bruta*, esse processo é mais explícito, enquanto em *Greta* é algo mais implícito, culminando em um final surpreendente.

O filme *Greta* discorre sobre o processo de transição de gênero da personagem de Pedro para Greta, revelado surpreendentemente apenas no desfecho da narrativa. Além disso, há a presença de outra personagem trans, amiga de Greta, que está enfrentando problemas de saúde. O filme também explora a intimidade de Pedro, antes da transição, com outro rapaz. Aborda-se questões sobre a amizade, laços afetivos e as complexidades sexuais entre essas personagens. Em meio a isso, a transição de Greta é silenciosa, provavelmente para transmitir que é um processo longo e solitário, principalmente para pessoas mais maduras.

Destaco dois momentos significativos do néon atípico na narrativa de *Greta*. O primeiro ocorre logo no início do filme, quando o nome "Greta" é exibido enquanto Pedro sai de seu apartamento em direção a uma ambulância. Nesse trajeto, uma luz roxa cria um contraste em relação ao restante do caminho percorrido. De maneira sutil, essa cena utiliza a iluminação distinta do néon para antecipar a revelação final do filme (Figura 30). Ao longo da história, não há menção a uma personagem chamada Greta, o que permite que o espectador pense em diversas possibilidades ao longo da trama.

Figura 30 - Presença néon em um momento incomum que conota que Pedro é Greta.

Fonte: *Greta* (2019, Armando Praça).

O segundo momento de destaque é o uso que, pelas análises, é comum em filmes que fazem conexão entre o néon e o desejo *queer*. Nessa cena em *Greta*, Pedro visita um bar erótico gay, também conhecido como sauna, um local onde homens homossexuais se encontram para ter relações sexuais (Figura 31). O néon presente nesse ambiente oculta e revela, entra em diálogo com a escuridão, com o não-dito, com o que é considerado imoral. A iluminação nesses espaços e contextos de liberdade sexual permite que a fantasia floresça e nos conduza para além da realidade por meio de cores e luzes artificiais.

Figura 31 - Pedro vai até um bar homoerótico.

Fonte: *Greta* (2019, Armando Praça).

O curta-metragem *Peixe* me remeteu ao filme *A Seita* devido à utilização de objetos néon, sendo que no longa-metragem o néon é apresentado por meio de um cartaz que contribui para mudanças narrativas. *A Seita* é uma distopia ambientada no Recife, que faz uma crítica contundente à cultura capitalista e à desigualdade social. O filme mescla estéticas e conceitos anacrônicos para criar uma atmosfera futurística, incluindo elementos como o estilo dândi, cenários em ruínas, sons espaciais, objetos *kitsch* e *camp*.

No filme, o conflito principal se desenrola entre as pessoas do Recife e aquelas das colônias espaciais, e gira em torno da capacidade de dormir e sonhar. Nas

colônias, todos foram vacinados para perder essa habilidade. Na Terra, a polícia atua em defesa dos interesses da colônia espacial, enquanto a seita surge como um ato de resistência contra o sistema dominante. Eles fornecem uma bebida específica de forma ritualística em um ambiente seguro para permitir que os que permaneceram na Terra possam dormir e sonhar.

O protagonista, entre relações amorosas e o tédio do cotidiano, descobre a existência da seita ao se deparar com um cartaz rosa néon que aparece repetidamente nas ruas (Figura 32). Esse momento marca uma virada na trama, servindo como um alerta em meio à realidade comum. O cartaz desperta sua curiosidade, levando-o para algo secreto e considerado impróprio pelos padrões dessa sociedade futurista.

Figura 32 - Cartazes de chamamento para a seita colocados nas ruas do Recife.

Fonte: *A Seita* (2015, dir. André Antônio).

Quando o protagonista finalmente encontra e participa da seita, muda-se toda a estética até então apresentada na narrativa. O ambiente está imerso em néon, representando um espaço de possibilidades e liberdade. Apesar do desconforto e estranhamento inicial, os rituais vão acontecendo, enquanto ele observa. Nesse contexto, os sonhos literalmente se tornam possíveis, o lugar é de desfrute e de direito ao ócio, abrindo inúmeras possibilidades metafóricas.

A sensibilidade *queer* é muito marcante durante todo o filme. As cenas da seita é uma reunião de pessoas marginalizadas, que acreditam que podem ter o mínimo de descanso e vislumbre em suas vivências. Por essa razão, faço uma correlação entre esse ambiente e uma casa noturna. Ao consumir uma bebida específica, as pessoas conseguem sonhar, estabelecendo um paralelo entre o uso de substâncias e o desejo das pessoas *queer* de desfrutarem momentos de ócio e liberdade sexual (Figura 33). Os comportamentos encontrados em boates, como danças, expressões afetivas e vestimentas excêntricas, estão presentes no filme, mesmo em uma roupagem distópica.

Figura 33 - Local onde ocorre a seita ao final do filme.

Fonte: *A Seita* (2015, dir. André Antônio).

A superficialidade da iluminação néon presente ao final de *A Seita* se conecta com o tema do desejo e dos sonhos, como mencionei anteriormente em relação ao filme *Vento Seco*. Dessa forma, a fabulação e o sonho se apresentam como perspectivas possíveis para os desejos e afetos *queer*, oferecendo uma oportunidade de vivência livre de julgamentos morais em relação ao gênero, sexualidade e outras formas de diversidade *queer*. Com essa última conexão, concluo a análise da *constelação* "néon *queer* brasileiro a partir de 2010".

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Destaco alguns pontos importantes desenvolvidos na pesquisa. Primeiro, a abordagem da interseccionalidade ao discutir cinema brasileiro lésbico no capítulo I. Assim como, nas análises no capítulo III dos filmes *Alice Júnior*, *Peixe* e *Latifúndio*, que apresentam mulheres, pessoas trans e bissexualidade. Abordagem essencial para ampliar noções do *queer* e do néon de um contexto homoerótico masculino para algo compartilhado por diversos sujeitos e sexualidades.

Além disso, o projeto trouxe uma perspectiva sobre o cinema de iluminação artificial como um conceito oposto ao ensinado tradicionalmente aos fotógrafos, explorando os aspectos morais relacionados a essas escolhas. Já que, durante a pesquisa, não foram encontrados pontos de vista específicos sobre esse tema, o mais próximo se dedica a ligação da luz com o contexto cultural.

Assim como, através dos argumentos, esta pesquisa teve avanços nas discussões sobre as estéticas do artifício, estabelecendo conexões entre cor, luz artificial e néon. Estas estéticas foram vistas sob o filtro da moralidade cristã presente no ocidente, que influenciam os países antes colonizados, a possuírem uma percepção e preconceitos construídos em relação às suas próprias estéticas. Por fim, nos capítulos II e III, foram estabelecidos novos entendimentos e discussões teóricas acerca da relação entre luz néon e cinema *queer*.

Considerando as duas hipóteses mencionadas na introdução, a primeira está relacionada ao aumento da visibilidade *queer*, que poderia estar diretamente ligada ao uso crescente do néon no cinema *queer* brasileiro. Apesar de perceber esta crescente a partir de 2010, para confirmar essa hipótese, seria necessário uma pesquisa mais minuciosa que analisasse os filmes brasileiros anteriores e os comparassem com as obras atuais, o que não foi realizado neste estudo.

Já a segunda hipótese, que aborda a relação entre o néon e o *camp*, é confirmada no tópico sobre a estética do artifício no capítulo II. Ela estabelece uma conexão entre a estética *camp* e o néon, porém, percebo que há uma ligação mais forte entre o néon e as discussões sobre a estética do lindo.

Em relação ao problema de pesquisa, que busca compreender a artificialidade do néon e a sensação de pertencimento no cinema *queer* brasileiro, a pesquisa encontrou caminhos para abordá-lo. Principalmente, a partir das investigações

argumentativas no capítulo II e nas análises fílmicas no capítulo III, que foram fundamentais para essa compreensão.

De forma mais evidente, percebe-se que essa conexão é resultado das vivências *queer* e sua relação com a noite urbana, assim como dos espaços seguros construídos, que o néon acompanha criando sensibilidade e teatralização para os desejos que encontram vazões nestes cenários compartilhados. E dessa forma, essa dinâmica ressoa nas estéticas do artifício e no cinema.

Em uma análise mais profunda, essas estéticas surgem como uma resposta contrária às normas morais e estéticas impostas, uma forma de resistência comportamental e sensível às estruturas opressivas e aos sujeitos que as reproduzem, que ganha forma na expressão dos desejos e naquilo que é considerado imoral dentro dos parâmetros ocidentais. No tópico sobre iluminação artificial, é possível observar uma reação estética ao preconceito associado à feminilidade, ao racismo e à discriminação contra sujeitos *queer*, que se manifesta por meio do uso de cores, formas e outras estéticas que se opõem ao padrão estético europeu.

É possível perceber o mesmo pensamento, quando o atual cinema *queer* brasileiro se apresenta de forma similar ao cinema *underground* norte-americano: como uma ferramenta estética que se opõe ao cinema comercial e cria aproximações com as subculturas. Esses espaços de atmosfera néon, ainda que inconscientemente, são visíveis entre indivíduos não normativos e são compartilhados por meio da sensibilidade cinematográfica, tornando-se um marcador de pertencimento através da artificialidade.

Assim, o néon aflora e sensibiliza as relações de pertencimento dos comportamentos *queer*, ao que se observa desde os filmes realizados pelo cinema *underground* norte-americano. Há uma troca significativa entre os sujeitos e essa distinção visual, ocorrendo em momentos festivos em alguns filmes, mas em outros não requerendo tal contexto. Nas análises, no capítulo III, percebe-se que o néon é utilizado na criação de fabulações e exercícios imaginativos dos desejos dissidentes, sendo correlacionado às utopias *queer*, comentadas no capítulo I. Isso afasta a ideia de pecado e apropria-se dessa noção de novas realidades por meio da luz, tornando-se motivo de apreço e pertencimento de existências *queer*, assim como as ressignificações que o termo *queer* vem passando.

Percebe-se que o sentimento de pertencimento desempenha um papel essencial para evitar a culpabilização diante de discursos morais direcionados às

pessoas que já enfrentam rejeição. Esse movimento é nítido e representa uma possibilidade de caminho, onde não existe culpa em viver uma experiência que a maioria julga. Os filmes trilham essa temática, não se tratando apenas de assumir ser diferente, mas de explorar e desfrutar de outras possibilidades que surgem a partir dessa diferenciação social. Há uma ideia de: uma vez que somos vistos como errados, podemos continuar errando com prazer.

Em algum nível, os filmes analisados abordam questões *queer* que ainda são vistas como incômodas socialmente pela comunidade LGBTQIAP+ e outros indivíduos. Eles buscam agenciar subjetividades para normalizar comportamentos que são repudiados por pessoas conservadoras. Um exemplo disso é a resolução em *Vento Seco*, que apresenta uma relação a três, indicando caminhos não-monogâmicos.

Dentre os filmes *queer* analisados, observa-se a presença de luz néon, luz estroboscópica, fitas de LED e outras formas de iluminação que remete ao *efeito néon*, permeando as narrativas em diferentes graus. Diante do contexto atual, vê-se que quanto mais os filmes envolvem desejo, dissidência, eroticidade, imoralidade, sátira e críticas ao sistema, maior é a probabilidade de o néon ser utilizado como um elemento visual. O néon funciona como um indicador de lugares e contextos dissidentes, sendo uma expressão que desafia a moralidade no cinema.

No primeiro momento, o néon pode ser visto como algo relacionado apenas ao noturno. No entanto, nas análises, é evidente que seu uso vai além da iluminação, sendo visualizado durante o dia por meio de objetos ou efeitos visuais, como nos filmes *Peixe, Alice Júnior* e *A Seita*.

No panorama do néon no cinema *queer*, é interessante observar sua integração com a própria história do néon. A luz néon vai criando associações com os contextos que ilumina, surgindo definições em relação a ela diante do sistema dominante de pensamento, bem como seu uso e os corpos que ela ilumina. Aprecio as visualidades e intensidades das cores néon nas telas, porém, como acontece com qualquer movimentação estética, ela passa por transformações, mesclagens e possivelmente cai em desuso.

Diante dos avanços alcançados, ressalto algumas limitações de pesquisa. Infelizmente, durante o processo foi desafiador encontrar textos que abordassem sensibilidade, comportamento, sexualidade e vivências associadas às iluminações néon. Essas limitações são especialmente evidentes na área de comunicação. Além

disso, há uma predominância de textos produzidos no norte global, o que revela problemas de diversidade, já que os artigos provenientes do oriente são escassos em relação ao tema. Portanto, no capítulo II, a principal fonte teórica sobre o néon foi a obra *Flickering light: A history of néon* de Christoph Ribbat, que aborda diversos ângulos relacionados a essa temática.

Interseccionalizar o projeto foi outro desafio, na construção da *constelação fílmica* foi feita uma tentativa de incluir filmes que vão além do desejo homoerótico masculino cisgênero e branco. Alguns exemplos atingem esse objetivo como *Alice Júnior*, *Peixe*, *Latifúndio* e *Doce Amianto*. No entanto, reconheço que essa *constelação* ainda é limitada e gostaria que houvesse mais diversidade *queer* e racial no centro das narrativas dos longas-metragens. É extremamente necessário interseccionalizar o cinema nacional em todas as suas etapas, desde a escrita de roteiros, produção, direção, criação de personagens até a seleção de atores e atrizes, já que existe por exemplo, uma presença significativa do homoerotismo, mas a representação de homens trans é praticamente inexistente no cinema *queer* brasileiro. Apesar disso, espero que, nos próximos anos, as políticas culturais e os esforços resultem em produções mais diversificadas, trazendo discussões mais desafiadoras.

A discussão proposta sobre iluminação no cinema neste projeto se baseia em uma lógica binária, na qual é definido o que é considerado certo ou errado. Infelizmente, não encontrei textos específicos que abordassem a politização e moralização da luz na arte e no cinema. Portanto, utilizei desse caminho possível para construir a argumentação da pesquisa, porém encorajo a ampliação dessa noção, explorando outros pontos de conexão em relação a imoralidade e a escuridão discutidas no primeiro tópico do capítulo II. Embora reconheça sua relevância, especialmente no contexto do uso de luzes néon, prefiro pensar que a análise da iluminação artificial, assim como outras práticas que desafiam a lógica hegemônica, colonial e ocidental - como a *queer* e a não-monogamia - proporciona uma abertura para múltiplos contrapontos ao realismo. É por essa razão que optei por abordar o uso atípico do néon como algo classificatório, não se restringindo apenas ao aspecto moral, mas ampliando o uso para além dos letreiros, constituindo sua estética de forma conceitual e permitindo sua aplicação em análises para outros filmes, *queer* ou não.

De maneira geral, acredito que o projeto tenha contribuído para a área de comunicação ao elaborar discussões sobre a luz no cinema sob uma perspectiva

moral, bem como ao estender as noções sobre o *camp* por meio da estética do lindo e da ligação entre cor e luz. Ao trazer o néon como um elemento cinematográfico e propor uma forma de análise, tanto em sua expressão atípica quanto típica, foi possível perceber suas nuances como conceito a partir do *efeito néon*. Além disso, foi aberta a possibilidade de compreender o néon não apenas como um dispositivo material de iluminação, mas também como um rastro luminoso cujas fontes de produção podem ser variadas, tanto materiais quanto digitais. Outra contribuição importante foi a colaboração, ainda que de forma concisa, da história do néon e do movimento *underground* americano na língua portuguesa. Essa disponibilidade de material em português facilita o acesso a esses temas, uma vez que não encontrei fontes disponíveis na língua portuguesa anteriormente.

Gostaria de ressaltar mais uma questão antes de concluir as considerações, que foi observada durante a pesquisa: a relação entre a estética do artifício e do *queer* como ações anticapitalistas através de suas críticas. Essas estéticas funcionam como ferramentas para compreender o sistema e evidenciar sua precariedade e a necessidade de mudanças. No entanto, é importante ressaltar que o fim desse sistema não deve ser promovido apenas por meio dessas estéticas, mesmo que elas desempenhem um papel crítico em relação à realidade. A possibilidade de superar o sistema capitalista ocorre por meio de mobilizações populares e/ou ações de partidos socialistas e comunistas. É importante reconhecer que, ao longo do tempo, essas estéticas podem ter seu impacto reduzido, já que as críticas ao capitalismo são absorvidas por ele e transformadas em mercadorias, observamos esse fenômeno nas pautas identitárias, por exemplo, nas quais são vendidos inúmeros produtos com a bandeira LGBTQIAP+ estampada.

Por fim, considero que o projeto obteve resultados satisfatórios. Desde o início, não foram realizadas grandes mudanças no tema, mas sim direcionamentos mais objetivos e aprofundamentos, o que me auxiliou a focar nos argumentos. Foi desafiador em diversos aspectos, uma vez que os temas abordados eram relativamente distantes e foi necessário encontrar pontos de intersecção para criar significados e possibilidades teóricas. O projeto se revelou importante ao apontar novos caminhos para a compreensão do cinema *queer* e da estética do artifício, ao introduzir um novo elemento, o néon. Isso possibilita a ampliação dos estudos sobre o néon em outras áreas da arte e em cinemas que vão além do contexto *queer*, também permitindo a realização de pesquisas que não se restrinjam apenas aos filmes

brasileiros. Além disso, há o desenvolvimento de estudos sobre o conceito do lindo no cinema *queer*, uma vez que o *camp* já foi bastante estudado. Espero que essa pesquisa estimule a realização de mais estudos brasileiros que abordem aspectos *queer*, estéticos, conceituais e técnicos relacionados à cor e à luz no cinema.

REFERÊNCIAS

A SEITA. Direção: André Antônio. Produção: Surto & Deslumbramento. PE/Brasil, 2015. 70 min.

ALICE Júnior. Direção: Gil Baroni. Produção: Beija Flor Filmes. Brasil, 2019. 87 min.
ALTMAN, M. Hoje na História: 1915 - Tubo de iluminação neon é patenteado. **Opera Mundi**, 2022. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/hoje-na-historia/26658/hoje-na-historia-1915-tubo-de-iluminacao-neon-e-patenteado> Acesso em: 24 abr. 2023.

ARTHUR, P. “Routines of emancipation: Alternative Cinema in the Ideology and Politics of the Sixties”. In: JAMES, D. E. (ed). **To Free the cinema**: Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton, NJ: Princenton University Press, 1992, p. 17-48.

BALTAR, M. “Femininos em tensão: da pedagogia sociocultural a uma pedagogia dos desejos.” In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (ORGS.). **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política.** São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015.

BARBOSA, A. A. “Um gosto pela superfície no cinema brasileiro queer contemporâneo”. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (ORGS.). **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política.** São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015.

BARROS, S. C. O Cinema Queer Brasileiro: o pensamento queer no Brasil a partir dos filmes Madame Satã e Elvis & Madona. **Textos e Debates**, Boa Vista, v. 29, p. 51-67, 2016.

BENSHOFF, H. M.; GRIFFIN, S. (Eds.). **Queer cinema**: The film reader. New York, USA: Routledge, 2004.

BLADE Runner. Direção: Ridley Scott. Produção: The Ladd Company; Shaw Brothers; Blade Runner Partnership. Estados Unidos; Hong Kong, 1982. 117 min.

BOI Neon. Direção: Gabriel Mascaro. Produção: Desvia Filmes; Malbicho Cine; Viking Film; Programa Ibermedia. Holanda – PE/Brasil; Uruguai, 2015. 101 min.

BUTLER, J. Critically Queer. **GLQ - A Journal of Lesbian and Gay Studies**, Durham, Carolina do Norte, Estados Unidos, v. 1, p. 17-32, 1993.

COLLECTION Stedelijk Museum Amsterdam. Bruce Nauman. **Stedelijk**, 2021. Disponível em: <https://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/bruce-nauman-2> Acesso em: 11 mai. 2023.

COLLING, L., et. al. Um panorama dos estudos sobre mídia, sexualidades e gêneros não normativos no Brasil. **Gênero**, v. 12, n. 2, p. 77-108, 1. sem. 2012.

COLLINS, P. H.; BILGE, S. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.

DAUSTER, T. Prefácio. In: TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José da Sousa Miguel (Org.). **A diversidade cultural vai ao cinema.** Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

DEL RÍO. E. **Deleuze and the cinemas of performance**: power of affection. Edinburgh, Escócia: Edinburgh University Press, 2008.

DENNISON, S. Cultura cinematográfica e identidades queer no Brasil contemporâneo. **Cadernos Pagu**, n. 60, 2020.

DOCE Amianto. Direção: Guto Parente; Uirá dos Reis. Produção: Alumbramento. Fortaleza – CE, 2013. 70 min.

DUSAN. Zdeněk Pešánek. **Monoskop**, 2013. Disponível em: <https://monoskop.org/Zdeněk_Pešánek> Acesso em: 26 abr. 2023.

DYER, R. **The Culture of Queers**. London: Routledge, 2002.

FERREIRA, G. B. "A(r)tivismos" cinematográficos queer of color: as ações de resistência e agência do coletivo Queer Women of Color Media Arts Project. **ACENO**, v. 2, n. 3, p. 177-191, 2015.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009 [1969].

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

GALT, R. Lindo: teoria do cinema, estética e a história da imagem incômoda. **Revista Eco-Pós**, v. 18, n. 3, p. 42-65, 2015.

GRETA. Direção: Armando Praça. Produção: Segredo Filmes; Carnaval Filmes. Brasil, 2019. 97 min.

HALBERSTAM, J. **A arte queer do fracasso**. Trad. Bhuvi Libanio. Recife: Cepe, 2020.

HIPPERTT, R. T. M. **OUVER**: a relação entre o som e a cor na percepção. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal Do Paraná, Curitiba, 2018.

JAGOSE, A. **Queer Theory**: An Introduction. Nova Iorque: New York University Press, 1996.

JAMES, D. E. (ed). **To Free the cinema**: Jonas Mekas and the New York Underground. Princeton, NJ: Princenton University Press, 1992.

KWAN, J. Characteristics of Neon Color in Modern Fashion. **Journal of the Korea fashion and costume design association**, v. 17, n. 2, p. 207-222, 2015.

KWOK, B. S. H. “Exploring the visual culture and craftsmanship of Hong Kong neon signs.” In: **The Hong Kong Polytechnic University**, p. 1-37. Hong Kong, China: Pau Yue-Kong Library, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10397/81388>. Acessado em: 18 de set. 2020.

LACERDA JÚNIOR, L. F. B. “New Queer Cinema e o cinema brasileiro.” In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (ORGS.). **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política.** São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015b.

LACERDA JÚNIOR, L. F. B. **Cinema gay brasileiro**: políticas de representação e além. Tese (Doutorado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015a.

LAGO, C. Pierre Bourdieu e algumas lições para o campo da Comunicação. **Intexto**, Porto Alegre, n. 34, p. 728-744, 2015.

LATIFÚNDIO. Direção: Érica Sarmet. Produção: Érica Sarmet. RJ/Brasil, 2017. 11 min.

LOPES, D. “Cinema e gênero.” In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

LOPES, D. Afetos. Estudos Queer e Artifício na América Latina. **E-Compós**, v. 19, n. 2, 2016.

LOPES, D. **Terceiro Manifesto Camp.** O homem que amava rapazes e outros ensaios. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOPES, D; NAGIME, M. “New Queer Cinema e um novo cinema queer no Brasil.” In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (ORGS.). **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política.** São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015.

LOST in Translation. Direção: Sofia Coppola. Produção: American Zoetrope; Elemental Films. Estados Unidos; Japão, 2003. 102 min.

LOURO, G L. “O Cinema Como Pedagogia.” In: LOPES, Eliana e outros (Orgs.). **500 Anos de Educação no Brasil.** Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LOURO, G. L. Cinema e Sexualidade. **Educação & Realidade**, v. 33, n. 1, p. 81-97, jan/jun. 2008.

LOURO, G. L. CORPOS QUE ESCAPAM. **Labrys**, estudos feministas, n. 4, ago./dez. 2003.

LOURO, G. L. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. **Revista Estudos Feministas**, v. 9, n. 2, p. 541-553, 2001.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MALVEZZI, J. Visioni dell'Aldilà, al di là della visione: Suggestioni dantesche in Inauguration of the Pleasure Dome e nel Fellini-Satyricon. **Ricerche di s/confine**, dossier 6, 2021.

MARCONI, D. Cinema queer brasileiro ou as veias abertas da política da imagem. **Rebeca**, v. 18, p. 141-157, 2020.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTINS, A. R. **A Luz no Cinema**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

MATE-ME Por Favor. Direção: Anita Rocha da Silveira. Produção: Bananeira Filmes. Brasil, 2015. 105 min.

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção: UFA. Alemanha, 1927. 153 min.

MISKOLCI, R. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**, Porto Alegre, v. 11, n. 21, p. 150-182, jan./jun. 2009.

MISKOLCI, R. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MONTONE, C. Times Square 1941 At Night Vintage New York City. **Flickr**, 2009. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/christianmontone/3844943266/> Acesso em: 27 abr. 2023.

MONTONE, C. Times Square 1955 At Night Pepsi Advertisement Vintage. **Flickr**, 2009. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/christianmontone/3842691741/> Acesso em: 27 abr. 2023.

MORENO, A. **A personagem homossexual no cinema brasileiro.** Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2001.

MOURA, E. **50 anos**: luz, câmera e ação. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2001.

MUÑOZ, J. E. **Disidentifications**: queers of color and the performance of politics. London: University of Minnesota Press, 1999.

MUÑOZ, J. E. Fantasmas do Sexo em Público: Desejos utópicos, memórias queer. **Periódicus**, v. 1, n. 8, p. 4-19, 2017.

OLIVEIRA, A. C. M. **A distribuição do curta-metragem lésbico no Brasil**: Entre apagamentos e emergências. Monografia (Graduação em Cinema e Audiovisual), Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, 2020.

OLIVEIRA, R. “Violência e Paixão: o cinema moderno europeu e suas relações com o New Queer Cinema.” In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (ORGS.). **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política.** São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015.

PEIXE. Direção: Yasmin Guimarães. Produção: Piranha Filmes. Belo Horizonte – MG/Brasil, 2019. 17min.

PEIXOTO, M. S. **“Chupa meu pau, viadinho”**: o gesto documental queer em imagens performáticas do desejo. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

PEREIRA, F. A LUZ: DO RENASCENTISMO À TELEVISÃO. **Imes**, Comunicação & Inovação, v. 5, n. 9, 2004.

PINK Narcissus. Direção: James Bidgood. Estados Unidos, 1971. 64 min.

POCAHY, F. “Babado e confusão nas/entre as fronteiras acadêmicas: Entre dissidências e formas de institucionalização e/ou captura das políticas queer na universidade”. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (ORGS.). **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política.** São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015.

POWELL, R. The Persistence of the Sad Young Man. **Cinema Journal**, v. 57, n. 2, p. 158-161, Winter 2018.

PRECIADO, P. B. **Testo junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

PRINS, B.; MEIJER, I. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. Trad. Susana Bornéo Funck. **Revista Estudos Feministas**, v. 10, n. 1, 2002.

PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. **Metodologia do trabalho científico:** métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2. ed. Novo Hamburgo, RS: Universidade Feevale, 2013.

PRYSTHON, A. Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo. **Eco-Pós**, v. 18, n. 3, p. 66-74, 2015.
PUCCI JR, R L. **Cinema brasileiro pós-moderno**: o neon-realismo. Porto Alegre: Sulina, 2008.

REEKIE, D. **Subversion**: The Definitive History of Underground Cinema. New York: Wallflower Press, 2007.

RIBBAT, C. **Flickering light**: a history of neon. London: Reaktion Books, 2013.

ROCHA, I. A gambiarra e o alegórico no cinema contemporâneo brasileiro. **Arteriais - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes**, p. 60-67, ago. 2017.

ROMANO, A. Neon Cowgirl 'Vegas Vickie' Is Officially Retired From the Las Vegas Skyline. **Travel and Leisure**, 2017. Disponível em: <https://www.travelandleisure.com/attractions/neon-cowgirl-vegas-vickie-taken-down> Acesso em: 25 abr. 2023.

SANDBERG, P. Elegy for a Packrat: Remembering James Bidgood. **Frieze**, 2022. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/1500-words-patrik-sandberg-james-bidgood-2022> Acesso em: 07 jul. 2023.

SANTOS, L. C. **A luz como linguagem na fotografia do cinema. Aspectos de transparência cultural na representação artística da luz.** Tese (Doutorado em Tecnologia) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Paraná, p. 231, 2012.

SEDGWICK, E. K. **Touching Feeling**: Affect, Pedagogy, Performativity. New York; London: Routledge, 2003.

SÉRVIO, P. P. P. O que estudam os estudos de cultura visual?. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, v. 7, n. 2, p. 196-215, mai./ago. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5902/1983734812393> Acesso em: 23 jul. 2021.

SHOHAT, E. Feminismo fora do centro. [Entrevista concedida a] Sônia Weidner Maluf e Claudia de Lima Costa. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. 147-163, 2001.

SIERRA, J. C; NOGUEIRA, J. A.; MIKOS, C. M. F. Paris still burning? Sobre o que a noção de performatividade de gênero ainda pode dizer a um cinema queer. **Textura**, Canoas, v. 18, n. 38, p. 26-49, set./dez. 2016.

SILVA, D. C. P. **Atos de fala transfóbicos no ciberespaço**: uma análise pragmática da violência linguística. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2017.

SILVA, J A. F. Subjetividades dissidentes e descolonização das imagens: provocações a partir da Mostra IFÉ. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 17, p. 51-61, 2022.

SILVA, M. N. B. **Em busca das origens de um cinema queer no Brasil.** Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016.

SILVA, M. V.; MARCONI, D.; TOMAZETTI, T. Notas sobre espectatorialidade queer. **Contemporânea**, comunicação e cultura, v.16, n.01, p. 183-206, jan./abr. 2018.

SONTAG, S. **Notas sobre Camp.** Disponível em: https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf Acesso em: 18 jul. 2021 [1964].

SOUTO, M. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. In: ANAIS DO 28° ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2019, Porto Alegre. **Anais eletrônicos** [...] Campinas, Galoá, 2019. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2019/trabalhos/constelacoes-filmicas-um-metodo-comparatista-no-cinema?lang=pt-br>. Acesso em: 07 jul. 2023.

SOUZA, T. Entenda o que é queerbaiting e por que Harry Styles é acusado da prática. **Correio Braziliense**, 2022. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2022/09/5033729-entenda-o-que-e-queerbaiting-e-por-que-harry-styles-e-acusado-da-pratica.html> Acesso em: 27 de set. 2022.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**: Performance e Memória Cultural nas Américas. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

THE INAUGURATION of the Pleasure Dome. Direção: Kenneth Anger. Estados Unidos, 1954. 38 min.

TINTA Bruta. Direção: Filipe Matzembacher; Márcio Reolon. Produção: Avante Filmes. Brasil, 2018. 117 min.

VENTO Seco. Direção: Daniel Nolasco. Produção: Panaceia Filmes. Brasil, 2020. 110 min.

VERGUEIRO, V. Colonialidad e cis-normatividade. [Entrevista concedida a] Boris Ramírez Guzmán. **Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales**, Sevilha, Espanha, ano 2, n. 3, p. 15-21, 3 dez. 2014. Disponível em: <https://iberoamericasocial.com/colonialidade-e-cis-normatividade-conversando-com-viviane-vergueiro> Acesso em: 9 de out. 2022.

VERGUEIRO, V. **Por Inflexões Decoloniais de Corpos e Identidades de Gênero Inconformes**: Uma Análise Autoetnográfica da Cisgeneridade como Normatividade. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

WILLIFORD, D. Queer Aesthetics. **Borderlands**, v. 8, n. 2, 2009.