



PODER EXECUTIVO
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

LUSERGIO MATOS NOBRE

BATMAN & ROBIN CUIRS NO CINEMA BRASILEIRO
O *CAMP*, O ARTIFÍCIO E A AFETAÇÃO EM “BATGUANO” (2014)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais

Orientadora: Profa. Dra. Claudiene Santos

SÃO CRISTÓVÃO
2023

LUSERGIO MATOS NOBRE

BATMAN & ROBIN CUIRS NO CINEMA BRASILEIRO

O *CAMP*, O ARTIFÍCIO E A AFETAÇÃO EM “BATGUANO” (2014)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Claudiene Santos (orientadora)

Universidade Federal de Sergipe/PPGCINE

Universidade Federal de Uberlândia/ICHPO

Prof. Dr. Djalma Thürler

Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Luiz Gustavo Pereira de Souza Correia

Universidade Federal de Sergipe

São Cristóvão, 04 de Maio de 2023

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

N754b Nobre, Lusergio Matos.
Batman & Robin cuirs no cinema brasileiro : o *camp*, o artifício e a afetação em “Batguano” (2014) / Lusergio Matos Nobre ; orientadora Claudiene Santos. - São Cristóvão, SE, 2023.
97 f.: il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema) –
Universidade Federal de Sergipe, 2023.

1. Cinema. 2. Homossexualidade. 3. Filmes de super-heróis. 4. Distopia. I. Santos, Claudiene, orient. II. Título.

CDU 791.23

Dedico a toda comunidade LGBTQIAPN+

AGRADECIMENTOS

A professora, Dra. Claudiene dos Santos, pela orientação, leitura e crítica desta dissertação.

Ao professor e Dr. Djalma Thürler, membro da banca de qualificação e defesa.

Ao professor e Dr. Luiz Gustavo Pereira de Souza Correia, membro da banca de qualificação e defesa.

A todos que fazem parte do PPGCINE – Programa de Pós-graduação interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe (UFS).

Ao meu amigo, Victor Luís Rodrigues Moura por todo apoio e debates.

“Era um rapaz, estranho, encantador, rapaz”.
Encantado (*Nature Boy*), Caetano Veloso.

NOBRE, Lusergio. **Batman & Robin cuirs no Cinema brasileiro: o *camp*, o artifício e a afetação em “Batguano” (2014).** 97 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023.

RESUMO

O longa-metragem paraibano “Batguano” (2014), de Tavinho Teixeira, apresenta pela primeira vez em uma obra fílmica, a versão cuir da dupla Batman e Robin, super-heróis dos quadrinhos que se tornaram populares no século XX que, agora, formam um casal e, envelhecidos e decadentes, enfrentam uma epidemia mortal. Pretende-se investigar, de forma interdisciplinar, a representação fílmica desses super-heróis, como sujeitos cuirs a partir da utilização da categoria *camp* e suas evidentes marcas de artifício e exagero e dos estudos de sexo-gênero pós-estruturalistas. Dessa maneira, objetiva-se analisar elementos estéticos e narrativos que apontam: (i) a utilização da sensibilidade *camp* na direção de arte e na *mise-en-scène*, (ii) os dispositivos, (iii) os recursos metalinguísticos e a (iv) teatralidade performática, categorias que reforçam a classificação do filme enquanto cinema cuir, assim como, refletir sobre o envelhecimento dos super-heróis enquanto lugar distópico, a partir da interseção da idade com as categorias de gênero e sexualidade. Por fim, apontamos que o filme de Tavinho é uma obra cuir, em razão de ter uma sensibilidade estética singular, uma cinematografia que subverte expectativas, representa a diversidade e desconstrói estereótipos ligados aos homens gays envelhecidos.

Palavras-chave: Batguano; Cinema *queer*; Sensibilidade *camp*; Metalinguagem; Envelhecimento.

NOBRE, Lusergio Matos. **Batman & Robin Cuir** no Cinema brasileiro: o *camp*, o artifício e a afetação em “Batguano” (2014). 97 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2023.

ABSTRACT

The feature film from Paraíba “Batguano” (2014), by Tavinho Teixeira, presents for the first time in a filmic work, the queer version of the duo Batman and Robin, comic book superheroes who became popular in the 20th century and who, now, they form a couple and, aged and decadent, face a deadly epidemic. It is intended to investigate, in an interdisciplinary way, the filmic representation of these superheroes, as subjects queers from the use of the category camp and its evident marks of artifice and exaggeration and from post-structuralist sex-gender studies. In this way, the objective is to analyze aesthetic and narrative elements that point to: (i) the use of camp sensibility in art direction and in the mise-en-scène, (ii) the devices, (iii) the metalinguistic resources and the (iv) performative theatricality, categories that reinforce the classification of the film as a queer cinema”, as well as reflect on the aging of superheroes as a dystopian place, from the intersection of age with the categories of gender and sexuality. Finally, we point out that Tavinho's film is a queer work, due to its unique aesthetic sensitivity, a cinematography that subverts expectations, represents diversity and deconstructs stereotypes linked to aging gay men.

Keywords: Batguan; Queer Cinema; Camp sensitivity; Metalanguage; Aging.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Batman: o herói transgressor	42
Figura 2 - As saídas de pegação de Robin: uma prática sexual libertária	43
Figura 3 - Vibradores espalhados no <i>trailer</i> da dupla dinâmica	44
Figura 4 - Batman e Robin e sua encenação que remete a um presépio natalino	45
Figura 5 - O artifício para projetar imagens do “lado de fora”	65
Figura 6 - A potencialidade de filmar, Batman assume a direção	71
Figura 7 - O documentário expositivo de Robin e o dispositivo 4:3	72
Figura 8 - O mural de colagens do Batman	73
Figura 9 - Batman e Robin assistem a “Batman e Robin”	76
Figura 10 - Batman e Robin assistem a “O Homem Elefante”, de David Lynch	79
Figura 11 - Robin dubla e dança a canção Encantado (<i>Nature Boy</i>)	82

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Capítulo 1 Estado da Arte e o estranhamento do Cinema <i>Queer</i>	16
1.1 O estado da arte	16
1.2 O <i>queer</i> e o <i>cuir</i>	21
1.2.1 A Teoria <i>Queer</i>	22
1.2.2 O <i>queer</i> num processo de devir, travestindo-se e tornando-se transviada/cu/ <i>cuir</i>	30
1.2.3 Cinema <i>cuir</i>	35
Capítulo 2 As bichas velhas na Paraíba	40
2.1 Podem ser Batman e Robin <i>cuirs</i> na Paraíba?	40
2.2 O Cenário distópico em “Batguano”: a suspensão do ocidente	46
2.2.1 E se o envelhecimento fosse distópico?	50
Capítulo 3 A sensibilidade da estética <i>camp</i> como artifício e paródia	57
3.1 <i>Camp</i>	57
3.2 Artifício e Paródia	63
Capítulo 4 Luz, câmera e afetação!	68
4.1 O dispositivo	68
4.2 Metalinguagem	74
4.3 Intertextualidade	77
4.4 <i>Performance</i>	80
4.5 Encenação	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS.....	90
FILMOGRAFIA	97

INTRODUÇÃO

Em algum lugar nos trópicos, em meio ao barulho de carros em uma estrada, visualizamos uma fábrica antiga e abandonada em uma vegetação ao ar livre, vista de fora para dentro. São fotografias transitando na tela, dessa maneira, situando o espectador nesse espaço (que sugere ser o meio rural) até o último fotograma, porém, a imagem que até então era estática, cria movimento, a câmera ao descer, lentamente, mostra uma piscina improvisada e alguns balões coloridos boiando nela. E continua descendo, até sermos apresentados a dois corpos masculinos nus, no entanto, usando botas. Eles estão tomando banho de sol, um deles está utilizando óculos escuros, bebendo *whisky*, fumando um cigarro e sentado em uma poltrona vermelha (acomodando num dos braços um protetor solar), o outro homem está deitado de bruços numa esteira retangular de palha e não possui um dos braços, ambos confortáveis nesse recinto, e assim, improvisando um espaço de lazer com direito a areia cobrindo o chão. Logo, supõe-se, que ali seja a “praia” deles.

Sem mais mistérios, esses personagens são Batman e Robin, super-heróis que atravessaram o imaginário por gerações como figuras ícones dos quadrinhos. A descrição desta cena inicial se faz presente no filme “Batguano” (2014), do diretor e roteirista paraibano, Tavinho Teixeira, que apresenta um futuro distópico assolado por uma epidemia provocada por uma peste nominada de ‘Batguano’ (Bat + guano) originada das fezes de morcegos, que dizimou boa parte do ocidente e fez com que os habitantes da zona urbana migrassem para zona rural em busca de sobrevivência.

Nessa adaptação à brasileira, o homem-morcego e o garoto-prodígio vivem no terceiro mundo e estão envelhecidos, desafortunados e não atuam mais como antes. Outra observação, eles são de fato um casal homoafetivo (o que no passado era apenas uma desconfiança), além disso, possuem uma identidade *queer* e usam um figurino extravagante, inspirado nos uniformes clássicos do seriado televisivo norte-americano “Batman” (1966-1968) criado por William Dozier. Não obstante, o filme é repleto de referências da cultura *pop*, do cinema e da televisão e por vários momentos, o longa se apropria de uma montagem que evita convenções narrativas com cenas que quebram a diegese e mostram o dispositivo, a câmera e os equipamentos de iluminação, evidenciando um artificialismo e certamente uma aposta na subversão de linguagens clássicas cinematográficas.

Em linhas gerais, a escolha de “Batguano” (2014) como *corpus* dessa pesquisa surgiu não somente pelo fato de o filme apresentar um protagonismo *queer*, mas por subverter a lógica de representações dos super-heróis como jovens, viris e heteronormativos. O que também

motivou essa escolha, foram: a presença de elementos que remetem ao *camp*, como a artificialidade, a afetação e a extravagância; a diversidade de corpos “estranhos”, como o corpo gay, envelhecido e mutilado representado através dos personagens Batman e Robin. Corpos, esses, que são pouco retratados no cinema, ficando à margem e que, no entanto, rompem a lógica binária de gênero.

Outra motivação em realizar essa pesquisa é o fato de o filme fazer parte do cinema *queer* brasileiro, como se discutirá no capítulo 1, dispondo de uma intenção com a sua estética de repercussão social, possibilitando ao espectador ampliar sua capacidade de subjetivação sobre a homossexualidade e de entender como esses personagens de gênero, corpo e sexualidade dissidentes podem colaborar na formação e transformação das nossas identidades. Portanto, todo comportamento afetado que a sociedade considera abjeto, nojento, que tem que ficar à margem, enclausurado, discriminado violentamente, pode ser convertido em elemento estético e político, sendo um componente subversivo para os sujeitos *queers* (bichas pintosas e afeminadas).

Convém observar que o meu gosto pelo cinema vem da minha formação enquanto ator, dançarino e sociodramatista, visto que, o cinema como sétima arte possibilita um diálogo com a arte da dança e do teatro, as quais me interessei ao longo da minha formação enquanto artista. Portanto, sempre me dediquei aos estudos corporais e à teatralidade e, neste sentido, o filme “Batguano” (2014) me interessa imediatamente por apresentar elementos teatrais e performáticos.

Assim, a partir do contato com a professora Claudiene Santos e o Grupo de Pesquisa Gênero, Sexualidade e Estudos Culturais, busquei ingressar no Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais. No entanto, numa perspectiva de haver uma interação entre áreas do conhecimento em que prevaleça o diálogo entre saberes e uma abertura às críticas, concordamos com o pensamento de Silvio Gallo, (2009, p. 17) de que o sentido da “[...] interdisciplinaridade é a consciência da necessidade de um inter-relacionamento explícito e direto entre as disciplinas todas”. Desse modo, essa dissertação se situa entre os campos de estudos do Cinema, dos estudos de sexo-gênero pós-estruturalistas e dos estudos *queer*, isto posto, pretendemos investigar a representação fílmica dos super-heróis (Batman e Robin) como sujeitos *queers* no filme “Batguano” (2014).

Dessa maneira, objetiva-se constatar elementos estéticos e narrativos que demonstram: a utilização da sensibilidade *camp* na direção de arte e na *mise-en-scène*, os dispositivos, os recursos metalinguísticos e a teatralidade performática, categorias que reforçariam a classificação do filme como cinema *queer*.

A partir desses dois conceitos: *queer* e *camp*, analisaremos como eles se manifestam no filme “Batguano” (2014) e como se materializam, por meio da sua narrativa e estética fílmica. Para tanto, esses componentes em nossa investigação são fundamentais para a compreensão da linguagem cinematográfica (caracterização dos personagens, direção de arte e *mise-en-scène*, figurinos, dispositivos) que o diretor Tavinho Teixeira possibilitou em seu filme.

No primeiro capítulo, “Estado da arte e o estranhamento do cinema *queer*”, inicialmente no estado da arte, elencamos publicações sobre o filme a partir da busca no Portal de Periódicos CAPES (teses e dissertações) e do Google Acadêmico (artigos científicos). Não obstante a esse exercício de pesquisa e apresentação de outras obras nesta seção, é necessário apresentar a contribuição desses trabalhos, observando temas abordados semelhantes aos atribuídos em nossa análise, assim como algumas divergências de modo a ressaltar a originalidade desta dissertação. Seguindo com o capítulo, no tópico intitulado de “O *queer* e o cuir”, abordaremos os principais conceitos do termo originário *queer* e da sua teoria como parte do marco teórico. Tais conceitos fundamentados por teóricas e teóricos que discutem sexualidade e gênero são baseados em teorias pós-estruturalistas, teorias feministas, psicanalíticas entre outras.

No tópico “O *queer* num processo de devir, travestindo-se e tornando-se transviada/cu/cuir” evidenciamos a ressemantização do termo *queer* para cuir e também o descentramento do termo. Ainda abordaremos o intitulado “Cinema cuir” destacando as várias perspectivas de discussão sobre esse tipo de cinema que nas últimas décadas, desde os anos 1990, assumiu grande importância na visibilidade de filmes com protagonismos LGBTQIAPN+, ganhando notoriedade em importantes festivais e revelando grandes cineastas, ao tratar de temas de interesse sob nova perspectiva. Essa conquista, tornou o cinema cuir potente e político em vários países e com o passar dos anos, foi se configurando como “Novo Cinema Cuir”, até chegar no Brasil, com produções expressivas que compõem o Cinema cuir brasileiro.

No segundo capítulo, “As bichas velhas na Paraíba”, interrogamos: Podem ser Batman e Robin cuirs na Paraíba?, responderemos a essa questão apresentando os personagens, suas características e seus propósitos na narrativa fílmica. E assim, por meio dos estudos de gênero e sexualidade, analisamos o casal de protagonistas. Desse modo, pretendemos refletir sobre as questões de gênero e sexualidade numa perspectiva interdisciplinar com o cinema.

Em “O Cenário distópico em “Batguano”: a suspensão do ocidente”, parte-se da apresentação e da análise do filme “Batguano” (2014) - o que se manterá nos capítulos seguintes - cuja finalidade é apresentar o conceito de distopia que com base na etimologia, segundo Andityas Matos (2017), a palavra é a junção do prefixo grego ‘*dys*’ (doente, mal e anormal) com ‘*tópos*’ (lugar), portanto um “lugar ruim” ou “lugar doente” ou “lugar anormal”. Em

síntese, a distopia demonstra sinais de advertência que interrogam criticamente alguma forma de perigo iminente na sociedade contemporânea. Nesse caso, a presença de uma praga oriunda das fezes de morcegos, que dá título ao filme.

Ainda nesse capítulo destacamos esse cenário distópico também chamado de “suspensão do ocidente” em que Batman e Robin estão inseridos na diegese. Depois, questionaremos: E se o envelhecimento fosse distópico? Para tal resposta, abordamos o significado do envelhecimento para o casal de heróis, principalmente, na fase em que Batman vivencia as mudanças impostas a seu corpo, tendo que se adaptar ao fato de não possuir um dos braços, ser hostilizado e obrigado a vender o outro por seu parceiro. Assim, a categoria idade será interseccionada com as categorias gênero e sexualidade, no sentido de problematizar a discriminação ao idoso homossexual afeminado.

No terceiro capítulo, “A sensibilidade da estética *camp* como artifício e paródia”, nossa proposta é compreender, por meio do conceito da estética *camp*, os elementos que caracterizam o filme de Teixeira como tal, destacando alguns traços estéticos e categóricos a esse termo como: artifício, paródia, performatividade, ironia e exagero. Apesar disso, buscamos relacionar esses elementos com o que é apresentado no filme, ou seja, dentro e fora de sua diegese, como: o artifício presente na quebra do naturalismo e da realidade através de dispositivos cinematográficos como o da técnica *rear-projection*; objetos cafonas e antigos que fazem parte da direção de arte e que compõem a *mise-en-scène* e a ironia, que é sustentada pelo humor e deboche desses personagens no tom paródico.

No quarto capítulo, “Luz, câmera e afetação!”, faremos um recorte específico do filme, abordando elementos da linguagem cinematográfica e também das artes cênicas. O primeiro ponto é o dispositivo, Batman usa sua câmera para fazer filmes caseiros e Robin filma para documentar o seu cotidiano, além de contar a história de seu passado com seu parceiro. Além de projeções que figuram o artificialismo (seja no carro parado com a projeção das imagens em movimento representando saídas para o mundo exterior ou o aparecimento de uma lua cheia no concreto). O segundo ponto, é a metalinguagem em que, tratando-se do cinema, a linguagem cinematográfica fala dela mesma. Em “Batguano”, a autorreferência está tanto no texto fílmico com os diálogos em que os personagens citam coisas relacionadas ao cinema, quanto na presença das imagens gravadas do seriado de TV estadunidense “Batman” (1966-1969).

A intertextualidade, terceiro ponto, é entendida como referência que reincide em duas categorias: citação e alusão. Para ilustrar a citação traremos exemplos identificados no filme como o uso da colagem, ou seja, trechos inteiros de outros filmes ou produtos audiovisuais que passam na programação da televisão (dentro e fora de quadro) como comerciais antigos,

noticiários, filme como “O Homem Elefante” (1980), de David Lynch, programas da cultura *pop* como a dupla da série animada “Beavis e Butt-head” (1993-2011), entre outros.

E por último, os componentes da *performance* e a encenação, que apontamos no filme a partir de representações teatrais e performáticas de seus personagens. Tais representações são concebidas por meio da encenação, além do cenário que reforça essa ideia, ou seja, Batman e Robin são atores fantasiados, cuja identidade secreta não sabemos, e essa artificialidade está presente em todos os cantos, como no camarim/penteadeira com lâmpadas contornando o espelho, que remonta um palco sem as tradicionais cortinas e plateia.

Destacar elementos no material fílmico, em sua totalidade, é um procedimento metodológico muito utilizado, em suma, numa análise fílmica. Podemos também dizer que é um processo de desconstrução, tanto do texto quanto das imagens do filme. No “Ensaio sobre a Análise Fílmica”, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012, p. 15) alegam que analisar um filme é “[...] “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. [...] Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise”.

Partindo desse método de “desconstrução” fílmica, a análise se apresenta de forma descritiva e destinada a detalhar os planos, diálogos, características da cena ou sequências do filme. É preciso, então, ver e rever o filme e conduzir como método a possibilidade de parar, voltar e avançar a imagem, ouvir os diálogos detalhadamente e buscar referências na condição de material fílmico. Assim, esse recurso metodológico permite algumas “[...] possibilidades de manipulação infinita do filme” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 11).

Tendo em vista essa metodologia, escolhemos “Batguano” (2014), de Tavinho Teixeira como *corpus* de análise. O filme encontra-se disponível e acessível no site de vídeos, VIMEO¹ compartilhado pelo próprio diretor. No processo de decupagem das imagens, desenvolveremos uma análise detalhada do filme descrevendo algumas cenas, sequências e planos. É importante, sobretudo, fazer esse exercício apresentando fotogramas e/ou frames conectando-os ao texto.

Ademais, entrelaçaremos as teorias do cinema e alguns aspectos da linguagem cinematográfica (dispositivo, metalinguagem, intertextualidade, *performance* e encenação) e dos estudos de gênero (cuir, contrassexualidade e performatividade de gênero) com a análise levando em conta os conceitos da distopia e o *camp*, que aparecem com destaque nos componentes temáticos e estéticos do filme.

¹ Disponível em: <https://vimeo.com/275896140>

Capítulo 1 - Estado da Arte e o estranhamento do Cinema *Queer*

1.1 O estado da arte

No percurso do estado da arte buscamos artigos, teses e dissertações que dialogassem com o tema e o objeto empírico desta dissertação. Essa busca foi feita em alguns repositórios acadêmicos como o portal de periódicos da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) e o Google acadêmico, a partir dos anos de 2014 a 2022, tendo como descritores as palavras “filme Batguano” e “Batguano”. Adotamos como critérios de inclusão: artigos completos em periódicos, teses e dissertações, e como critérios de exclusão: trabalhos de conclusão de curso e livros.

Assim foram localizados duas (2) teses e seis (6) artigos, que discutiram e analisaram o filme em diferentes campos temáticos e analíticos, os quais, apresentamos, a seguir, como uma síntese das teses e dos artigos selecionados para compor este Estado da Arte. Dialogaremos com esses artigos e teses para dar sustentação a nossa investigação, trazendo um novo olhar para futuras pesquisas com a perspectiva de nossa proposta.

Iniciamos com a tese 1. “Cinema Gay brasileiro: políticas de representação e além” (2015), do professor doutor Luiz Francisco Buarque de Lacerda Júnior, que defende as políticas de representações do homoerotismo masculino e suas identidades (bicha, bofe e o entendido) em filmes no cinema brasileiro. De forma panorâmica, historiciza por décadas a partir das Chanchadas, passando por filmes da década de 60, o cinema da Retomada, os festivais de cinema LGBT até o cinema contemporâneo e sua ligação com os estudos *queer* e o *camp*.

O autor pesquisa as chanchadas de 1930 a 1950, a partir da sua utilização cômica através de estereótipos e sua relação com o homoerotismo vigente, fundamentando-se numa suposta espectadorialidade *queer* para aquele período, assim como investiga o cinema brasileiro contemporâneo com respaldo em movimentos contrastantes do ativismo LGBT: o assimilacionismo, respaldado na igualdade e o liberacionismo, que acolhia a diferença. Assim, salientando que a busca por legitimação das minorias, por meio do reconhecimento de seus direitos, produziu nesses grupos um processo de integração à ideologia dominante, portanto, provocando uma readequação das identidades gay e lésbica e, conseqüentemente, oprimindo as práticas sexuais dissidentes.

Nessa pesquisa podemos refletir sobre a utilização por parte do cinema gay brasileiro de recursos que também confrontaram o assimilacionismo, como o *camp*, questionando os princípios de seriedade e os estudos *queer* com sua política não essencialista de identidade,

exemplificados pelos filmes “Doce Amianto” (2013), de Guto Parente e Uirá dos Reis e “Batguano” (2014), de Tavinho Teixeira. Esse último é relacionado ao artificialismo, elementos *kitsch*, teatralidade, o frívolo e o sério. O que se destaca no filme “Batguano” (2014) é que “[...] o cenário é iluminado por holofotes cinematográficos visíveis em cena e decorado, novamente, com toda uma gama de elementos *kitsch*, estilo que está também presente no áudio incessante da televisão da sala ligada, que passa programas, filmes e comerciais antigos” (LACERDA JÚNIOR, 2015, p. 156).

2. Na tese seguinte, “Cinemas Fluidos: análise das interrelações entre cinema independente experimental brasileiro e arte contemporânea no contexto pós-cinema” (2014), a doutora e professora da Universidade Federal de Pernambuco, Iomana Rocha de Araújo Silva, observou o contexto brasileiro do cinema independente experimental e percebeu haver interação entre a estética fílmica e elementos da arte contemporânea como: *performance*, arte processual, arte conceitual e minimalismo.

Para ressaltar a hibridização do cinema com outras artes e a mudança na relação espectral, a autora trabalha com o termo cinema expandido enquanto uma conceituação ampla que vai além das convenções artísticas e técnicas, um cinema mesclado com outras formas artísticas como a *performance*, em que o espectador experiencia a obra com autonomia, portanto “um cinema que se expande quanto à linguagem, quanto ao espaço de projeção, quanto à relação com o espectador, quanto à estética” (SILVA, 2014, p. 15).

Ainda assim, pesquisando a produção do cinema independente experimental brasileiro - inserido em um contexto marcado pela expansão dos conceitos de cinema para além da sua visão tradicional - e sua interação estética e conceitual com a *performance*, a professora Iomana Rocha enfatiza que: “Batguano” (2014) é um filme com foco na *performance*, em que seu diretor Tavinho Teixeira é também seu *performer*. E, portanto, “[...] um diretor, que também é ator, gay, exibicionista, utiliza-se de seu filme para expor suas performances cheias de referências autobiográficas e afetivas. (sua amizade com Ney Matogrosso, sua relação crítica com o *mainstream*, etc.)” (SILVA, 2014, p. 134).

Em 3. “A gambiarra como alegoria política no discurso imagético do cinema contemporâneo brasileiro” (2019), mais uma vez, Iomana Rocha de Araújo Silva, reforça a presença da *performance* enquanto metáfora visual em “Batguano” (2014). Nesse artigo há observações sobre a utilização da estética da gambiarra como posicionamento político, assim como, evidenciando o artifício, com fundamento no cinema alternativo contemporâneo brasileiro através da direção de arte nos filmes: “Branco sai, preto fica”, (2014) e “Era uma vez

Brasília”, (2017) dirigidos por Adirley Queiroz; “Batguano”, (2014) e “Sol Alegria”, (2018) dirigidos por Tavinho Teixeira.

No entanto, a autora afirma que a utilização do recurso da gambiara, historicamente, fez parte do contexto do cinema brasileiro, que diante da escassez de recursos técnicos e financeiros sempre teve que fazer adaptações e ser inventivo. Portanto, podemos observar em sua pesquisa, a estética da gambiarra usando de um recurso inventivo para convencer o espectador da realidade proposta no filme, priorizando o baixo custo na produção, sendo “[...] uma maneira de usar ou constituir artefatos, através de uma atitude de diferenciação, improvisação, adaptação, ajuste, transformação ou adequação necessária sobre um recurso material disponível [...]” (SILVA, 2019, p. 4).

Além disso, a professora Iomana Silva (2019) reitera que a presença da gambiarra em Batguano se apresenta pela utilização da técnica do *back projection*² deixando à mostra todo o aparato técnico da projeção, sem esconder o artifício, configurando-se uma gambiarra visual.

Fabio Allan Mendes Ramalho, com o artigo 4. “Repertórios audiovisuais e imaginação midiática no cinema contemporâneo” (2020), reforça a utilização do *back projection* ou *rear-projections* com outro significado, tornando-as uma citação na direção de Tavinho Teixeira. Em sua escrita, há discussões sobre alguns filmes brasileiros contemporâneos: “Batguano” (2014), de Tavinho Teixeira, “Nova Dubai” (2014), de Gustavo Vinagre, e “Estudo em vermelho” (2013), de Chico Lacerda, que utilizam fragmentos de filmes e citações a repertórios do cinema, das culturas midiáticas e digitais como recurso cinematográfico. Esses filmes, segundo o autor, estruturam relações de espectadorialidade com segmentos minoritários, atendendo, em parte, suas demandas.

Com essa proposição, o pesquisador nos ajuda a compreender a noção de repertórios, que são alguns elementos midiáticos que contribuem nas referências dos filmes, assim “[...] constituem uma via coletiva de identificação e reconhecimento” (RAMALHO, 2020, p. 136). Além disso, os repertórios abrangem uma diversidade do material audiovisual utilizado nas obras fílmicas que Ramalho analisou, pois acrescentam imagens e sons do presente aos conteúdos do cinema clássico, através do vídeo, da televisão, da internet e de aplicativos.

Conforme assegura o autor, Tavinho Teixeira ao compor o universo diegético do seu filme, recorre a imagens do passado a partir de uma estética *camp*, ou seja: [...] não são, afinal, o Batman e o Robin dos últimos sucessos da indústria hollywoodiana que estão sendo

² *Back projection* é uma técnica bastante usada no cinema hollywoodiano clássico, ou seja, uma projeção de “fundo”, já filmada para ilustrar cenários de locações externas dentro dos estúdios.

referenciados, mas a inflexão *camp* do seriado estadunidense dos anos 1960” (RAMALHO, 2020, p. 139).

Nesse sentido, confirmando ser “Batguano” (2014) um filme que recorre à estética *camp*, tem-se o artigo 5. “O camp e o lindo no cinema queer brasileiro contemporâneo” (2016), de Ricardo Duarte Filho, que explorou os novos aspectos estéticos (o *camp*, o lindo, a superficialidade e a artificialidade) do cinema *queer* brasileiro contemporâneo analisando quatro filmes: “Estudo em Vermelho” (Chico Lacerda, 2013); “Doce Amianto” (Guto Parente, 2013); “A Seita” (André Antônio, 2015) e “Batguano” (Tavinho Teixeira, 2014). De modo apropriado, o autor enfatiza que características como afetação e frivolidade imputadas de forma pejorativa aos homossexuais foram convertidas em uma estética política de autoafirmação, reforçando os movimentos artísticos, no entanto, esses filmes apresentam uma nova proposta estética para o cinema *queer* brasileiro quando utilizam o frívolo e o artificial para contestar o real.

Por fim, o autor enfatiza que o filme de Tavinho Teixeira se insere no gênero de ficção científica por se passar no futuro, além de conter uma estética marcada pelo artifício e pelo *camp*, dessa maneira, “[...] o próprio mote do filme é marcadamente *camp* e artificial: Batman e Robin, símbolos da cultura de heróis norte-americana, são representados como um casal de meia-idade, latinos e num futuro distópico, onde seus cotidianos resumem-se a brigar e discutir [...]” (DUARTE FILHO, 2016, p.14).

Em consonância com o pensamento de que “Batguano” (2014) é distópico e se utiliza do artifício para desestabilizar o real, a professora Angela Prysthon, em seu artigo 6. “Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo” (2015), investiga o surgimento da ficção científica no cinema brasileiro como possibilidade de acesso a estéticas artificiais, a partir de quatro longas-metragens contemporâneas: “Branco sai, preto fica” (2014), de Adirley Queirós, “Brasil S.A.” (2014), de Marcelo Pedroso, “Medo do escuro” (2014), de Ivo Lopes de Araújo e “Batguano” (2014), de Tavinho Teixeira.

Para tanto, a autora argumenta o conceito de “Frivolidade” combinado com a concepção do artifício, observando que: “a frivolidade cinematográfica está classicamente associada ao mundo do entretenimento e aos padrões do cinema de gênero. E, nesse sentido, quase sempre demonizada como algo menor, como algo a que “falta densidade”” (PRYSTHON, 2015, p. 67).

Segundo a pesquisadora, esses filmes brasileiros são vistos como ficção científica de caráter distópico, que usam e abusam de elementos artificiais na construção de mundo e na estética fílmica, além do que “Batguano” (2014) combina distopia com carnaval. Em sua

análise, a frivolidade é tudo aquilo que é risível, tolo, supérfluo, que desordena o real, se interessando principalmente em “[...] como ela pode ser um elemento desestabilizador de certos discursos cristalizados, como ela faz emergir o potencial radical e autorreflexivo do artifício” (PRYSTHON, 2015, p. 67).

Outro artigo que também destaca o apreço pela carnavalização no filme “Batguano” (2014) é 7. “História, cinema e ensaio: análise dos filmes “Branco Sai, Preto Fica”, “Batguano” e “Maranhão 669” (2017), de Marcus Ramusyo de Almeida Brasil” que propôs analisar três filmes (incluindo “Batguano”) com a perspectiva histórica e alegórica encontrada em obras de Walter Benjamin, principalmente nos debates sobre imagem e montagem dialética.

No tópico intitulado: “Batguano: políticas e processos de enunciação da subjetividade afetiva ou o imaginário da ficção”, o autor faz uma análise debruçada na história do casal de super-heróis gays e envelhecidos, destacando elementos como o da carnavalização, performatividade dos atores, além do dispositivo de imaginação. Tal dispositivo explicita o poder imagético de ilusão no filme, com as projeções nas saídas de carro imaginárias dos personagens. Em sua investigação, o autor afirma que no filme “Batguano” (2014), “[...] a historização da vida de Batman e Robin é utilizada para se ativar poéticas que suscitam processos de enunciação da subjetividade afetiva, operacionalizando o imaginário da ficção em prol de outros regimes de historicidade dos super-heróis [...]” (BRASIL, 2017, p. 43).

No artigo 8. “Da lógica da propriedade à lógica da posse: apropriações do pop pelo audiovisual *queer* brasileiro” (2020), Anderson Moreira discute algumas produções audiovisuais brasileiras como “X-Pocs” (websérie), “Vando Vulgo Vedita” (curta-metragem) e “Batguano” (longa-metragem) que usam personagens da cultura *pop* (os mutantes dos *X-Men*, os heróis da animação japonesa *Dragon Ball* e Batman e Robin), porém, atribuindo o conceito de antropofagia brasileira³ e apresentando análises das obras e de suas particularidades *queer* e periféricas. Para tanto, o autor aborda como essas obras se apropriam de personagens proprietários⁴ para discutir suas realidades locais numa perspectiva *queer*, utilizando-se do conceito de posse contra a propriedade, em que essa última está fundada, desde o início, numa mentira, inexistindo.

Em defesa disso, o autor aborda que os personagens elaborados por Tavinho Teixeira no filme “Batguano” (2014) não compreendem ao heroísmo representado no passado em outras

³ De acordo com Cândido e Silvestre (2016, p. 245), “[...] O que o conceito antropofágico propõe é o devoramento crítico da cultura estrangeira e sua adaptação ao panorama brasileiro”.

⁴ São personagens de domínio público, apropriados e caracterizados diferentemente da história original por grandes empresas, impondo direitos autorais e consequentemente impossibilitando que outra pessoa ou empresas possam deles dispor.

versões transmidiáticas, ou seja, “Batman e Robin estão livres para afirmar a “delícia de existir”, na carne e na crueza da vida e dos objetos que os circundam, deixando suas marcas, seus desejos, contaminando-se mutuamente. Eles dançam, riem, trepam, fazem filmes pornô” (MOREIRA, 2020, p. 16).

O esforço aqui empreendido neste capítulo da dissertação foi elaborar um panorama com pesquisas e trabalhos realizados em anos anteriores e revelar diferenciadas abordagens temáticas e analíticas sobre o nosso *corpus*. O resgate dessas obras foi de suma importância para a compreensão de alguns conceitos que favoreceram à interpretação do filme de Tavinho Teixeira no sentido de tornar nossa abordagem inédita, sem as quais não exauriríamos o que o texto e as imagens fílmicas possibilitam para serem analisadas.

A partir das temáticas apresentadas pelos autores e autoras deste capítulo como: artificialidade, paródia, performances, encenação, apropriações do *pop*, frivolidade, dispositivos, *rear-projections*, estética *camp* e distopia, foi possível identificar a representação fílmica desses super-heróis, sua resignificação como sujeitos *queers* com uma prática de vida subversiva contrariando as normatizações de gênero e sexualidade, assim como, identificar tanto na narrativa quanto na direção e produção do filme uma estética singular com um enorme potencial transgressor dos moldes do cinema tradicional.

Toda essa abordagem temática colaborou, em tese, para fundamentar um diálogo com esses trabalhos nos capítulos que virão e, assim, proporcionar uma análise diferenciada em nossa proposta, ou seja, dando ênfase aos personagens (Batman e Robin) como indivíduos *queers* no cinema brasileiro contemporâneo.

Como, também, podemos perceber, vários dos trabalhos citados, apontam para questões ligadas à teoria *queer* ou, a uma estética *queer*, o que para nós, é um ponto que merece real destaque e sobre o qual nos debruçaremos a seguir.

1.2 O *queer* e o *cuir*

Neste tópico serão apresentados os conceitos que nortearão a presente pesquisa com base nos estudos sobre a teoria *queer* além dos estudos de gênero e sexualidade pós-estruturalistas. Descreveremos a origem do termo *queer*, sua resignificação pelo ativismo político e sua apropriação pelos estudos científicos, tornando-se teoria. Ainda discutiremos a ressemantização do termo *queer* para *cuir* e a descentralização do termo; a ligação da teoria

queer com o cinema *queer*, também nominado como cinema gay ou LGBTQIAPN+⁵, destacando as várias perspectivas de discussão que esse tipo de cinema pode assumir.

1.2.1 A Teoria *Queer*

O termo *queer*, cuja origem deriva-se de uma palavra inglesa, é traduzido para o português como “estranho” e, também, no Brasil de forma pejorativa pode ser equivalente a “viado” que é corriqueiramente utilizado no futebol amador como um xingamento, assim como, corresponde ao termo bicha, esse “[...] é curioso por assumir um percurso espelhar ao do *queer*, pois possivelmente teria surgido originalmente dentro da própria comunidade homossexual para posteriormente ser utilizado de maneira pejorativa” (DUARTE FILHO, 2018, p. 24). Desse modo, a palavra *queer* não é essencializada, portanto, “[...] ao contrário de ‘gay’ ou ‘lésbica’, ela não possui por si só uma essência e definições própria, mas define-se pela comparação e exclusão perante o que é institucionalizado como normal.” (DUARTE FILHO, 2016, p. 3)

O sentido do termo *queer* durante o processo histórico foi sendo alterado, mais especificamente no século XVIII foi vinculado à sexualidade, conforme assegura Lauretis (2015, p. 109, tradução nossa): “no século passado, depois do célebre juízo e posterior aprisionamento de Oscar Wilde, a palavra *queer* se associou principalmente com a homossexualidade como estigma”⁶. Inicialmente nos Estados Unidos, *queer* apresentava um aspecto negativo, sendo utilizado para desqualificar, ofender, amedrontar, agredir, patologizar o sujeito que estava fora da norma heterossexual. Entretanto, a atitude do agressor caracterizava uma ação normatizadora da sexualidade, nesse sentido, Butler (2019, p. 370) sustenta que:

[...] quando o termo era usado como insulto paralisante, como a interpelação trivial de uma sexualidade patologizada, o usuário do termo se transformava em emblema e veículo da normatização, e a ocasião de sua expressão se vertia na regulamentação discursiva dos limites da legitimidade sexual.

Nos Estados Unidos o termo foi resignificado, com um sentido político principalmente por aqueles sujeitos que confrontavam a norma sexual hegemônica a partir de suas sexualidades dissidentes. Desse modo, Lauretis (2015, p. 109, tradução nossa) afirma que “foi o movimento de liberação gay da década de 1970 que converteu o termo em uma palavra de orgulho e um

⁵ Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e travestis, *Queer*, Intersexo, Assexuais, Pansexuais, Não-binário e todas as diversas possibilidades de orientação sexual e/ou de identidade de gênero existentes.

⁶ No original: En el siglo pasado, después del célebre juicio y posterior encarcelamiento de Oscar Wilde, la palabra *queer* se asoció principalmente con la homosexualidad como estigma (p. 109).

signo de resistência política. Igualmente aos termos gay e lésbica, *queer* designou, em primeiro lugar, um protesto social, e somente em segundo lugar uma identidade pessoal”⁷. Apesar disso, os termos gay e *queer* não apresentam o mesmo significado, é o que nos confirmam, Lopes e Nagime (2015, p. 12):

[...] ser gay (ou lésbica, ou bi, ou trans) e ser queer não é a mesma coisa. Enquanto a primeira definição diz respeito à sexualidade de um indivíduo, a segunda tem mais a ver com a atitude, geralmente em caráter desafiador daquilo que é instituído como o aceito pela sociedade, além do caráter guarda-chuva que a palavra traz, por abarcar vários conceitos [...].

No entanto, após significar ou representar ativismo político e movimento social, o *queer* é apropriado pelos estudos acadêmicos, ganhando ares de teoria, de tal maneira:

Queer passou a ser, então, mais do que o qualificativo genérico para gays, lésbicas, bissexuais, travestis, transgêneros de todas as colorações. A expressão ganhou força política e teórica e passou a designar um jeito transgressivo de estar no mundo e de pensar o mundo. Mais do que uma nova posição de sujeito, queer sugere um movimento, uma disposição. Supõe a não-acomodação, admite a ambiguidade, o não-lugar, o trânsito, o “estar-entre”. Sugere fraturas na episteme dominante (LOURO, 2018, p. 1046).

Desse modo, Pereira (2012, p. 373) observa que mais importante que a alteração no adjetivo *queer* é o movimento no sentido de que “[...] o *queer* suplanta o ato identitário assumido e seus efeitos reificados em identidades. Na ação instável de transformar uma injúria numa forma orgulhosa de autodesignação é o movimento que sobressai”. Prossegue o autor, afirmando que o que incomoda é a mudança provocada pelo ato performático, que além de alterar os sujeitos mencionados pode indicar transformação. Isto posto, elucida: “[...] não é, portanto, a segurança do corpo cirurgiado, finalmente consoante com sua “identidade de gênero”, que o *queer* propaga, mas, sobretudo, a instabilidade dos corpos que não se conformam” (Ibidem, p. 373).

O surgimento da teoria *queer* nos Estados Unidos ocorreu no final dos anos 1980, em volta de protestos, contra o movimento assimilacionista⁸, “[...] de uma aliança (às vezes incômoda) de teorias feministas, pós-estruturalistas e psicanalíticas que fecundavam e orientavam a investigação que já vinha se fazendo sobre a categoria do sujeito” (SALIH, 2015,

⁷ No original: Fue el movimiento de liberación gay de la década de 1970 el que la convirtió en una palabra de orgullo y en un signo de resistencia política. Al igual que las palabras *gay* y *lesbiana*, *queer* ha designado, en primer lugar, una protesta social, y sólo en segundo lugar una identidad personal (p. 109).

⁸ O assimilacionismo parte da ideia de que lésbicas e gays deveriam enquadrar-se em modelos considerados mais aceitáveis e palatáveis para a sociedade como um todo, para, por consequência, serem aceitos por ela como iguais (LACERDA, 2015, p. 121).

p. 19). A Teoria *queer* discute o gênero como construção discursiva, algo não natural, independente do sexo com fundamento na teoria pós-estruturalista, portanto, adotando “[...] os modelos psicanalíticos de identidade descentrada e instável de Jacques Lacan, a desconstrução de estruturas conceituais e linguísticas binárias de Jacques Derrida e, claro, o modelo de discurso, saber e poder de Foucault” (SPARGO, 2017, p. 22).

No entanto, com relação ao surgimento da teoria *queer*, estritamente vinculada aos estudos acadêmicos, o sociólogo espanhol e ativista gay Javier Sáez apresenta um panorama mais abrangente, pontuando a participação do feminismo negro, dessa forma,

[...] não surge como um saber elaborado ou acadêmico. Aparece no final dos anos 1980 vinculada a um movimento social contestatório, supõe uma forma de autodenominação que procede principalmente de lésbicas negras e chicanas do sul da Califórnia, que se rebelam contra uma espécie de "identidade gay" que havia se instaurado com força nos Estados Unidos ao longo dos anos de 1970 e 1980: o gay branco, homem, de classe média alta, com um estilo de vida vinculado ao consumo e à moda. Esses sujeitos rebeldes - mulheres, lésbicas, pobres, de cor, chicanas, com outras práticas e modos de vida - se negaram a se reconhecer como gays, e decidiram se denominar "queer" (SÁEZ, 2004, p. 10-11, tradução nossa).⁹

A versão de que a teoria *queer* surgiu apenas nos Estados Unidos em 1990 é imprecisa, o sociólogo brasileiro Richard Miskolci (2012) assegura que essa versão é contestável, no entanto, observa que o termo teoria *queer* foi cunhado por Teresa de Lauretis, o que confirma a referida autora, ao afirmar que “a expressão “teoria *queer*” nasceu em 1990 como tema de um *workshop* que organizei na Universidade de Califórnia, em Santa Cruz” (LAURETIS, 2015, p. 109, tradução nossa).¹⁰

No tocante ao tema das identidades fluidas e mutantes, um assunto caro à teoria *queer*, motivo de muitos protestos por movimentos sociais e grupos identitários de gays e lésbicas na luta pela igualdade de direitos, Sáez (2004, p. 134, tradução nossa) é assertivo, ao afirmar:

[...] a teoria *queer* realiza uma crítica radical das identidades sexuais no sentido de questioná-las como essências imutáveis ou transcendentais. Não obstante, isso não significa que não se pode adotar estrategicamente identidades diversas, complementares ou mesmo contraditórias. O interessante do ponto de vista *queer* é que essas identidades são mutáveis,

⁹ No original: [...] no surge como un saber elaborado o académico. Aparece a finales de los años ochenta vinculada a un movimiento social contestatario, supone una forma de autodenominación que procede principalmente de lesbianas negras y chicanas del sur de California, que se rebelan contra una especie de "identidad gay" que se había instaurado con fuerza en Estados Unidos a largo de los años setenta y ochenta: el gay blanco, varón, de clase media-alta, con un estilo de vida vinculado al consumo y a la moda. Estos sujetos rebeldes -mujeres, lesbianas, pobres, de color, chicanas, con otras prácticas y formas de vida- se negarán a reconocerse como gays, y decidirán denominarse "queer" (p. 10 - 11).

¹⁰ No original: La expresión “teoría queer” nació en 1990 como tema de un workshop que organicé en la Universidad de California en Santa Cruz (p. 109.).

dependem de momentos estratégicos, políticos ou mesmo lúdicos. E é esse nomadismo o que evidencia a futilidade de buscar uma estabilidade definitiva em relação ao corpo, o gênero ou à sexualidade, e o que pode dissolver os dispositivos de normalização.¹¹

Desse modo, a teoria *queer* contrariando os ativismos gay e lésbico, confirma-se como não identitária problematizando questões como o binarismo sexual e a produção científica heterocentrada, ou seja:

A teoria queer surgiu como crítica aos efeitos normalizantes das formações identitárias e como probabilidade de agrupamento de corpos dissidentes. Como tal, delineou invenções transgressoras e possibilidades para além da construção binária dos sexos, repensando ontologias, opondo-se às epistemologias hétero que dominam a produção da ciência (PEREIRA, 2015, p. 412).

Dentre os conceitos *queers*, a filósofa estadunidense e uma das principais teóricas do *queer*, Judith Butler (2019), destaca o efeito performativo do gênero, portanto “[...] a performatividade deve ser entendida não como um “ato” singular ou deliberado, mas como uma prática reiterativa e citacional por meio da qual o discurso produz os efeitos daquilo que nomeia” (Ibidem, 2019, p. 16).

Convém observar que o termo performatividade nunca deve ser confundido com *performance*, representação teatral ou qualquer outra forma de atuação artística, pois seus pressupostos são especificamente linguísticos e filosóficos. Judith Butler (2002), atestando o fato de escolher trabalhar com a noção de sujeito ao invés de ator adotada por teóricos como Haraway e Latour, assegura que: “[...] na verdade, a palavra ‘ator’ carrega uma ressonância teatral que seria muito difícil de ser adotada em meu trabalho, devido à tendência de ler ‘performatividade’ como um projeto goffmanesco de colocar uma máscara e escolher representar um papel” (BUTLER, 2002, p 167).

Dessa maneira, observamos que neste trabalho o sentido de performatividade não será adotado como sinônimo de *performance*, sendo que essa última será entendida como arte de *performance* representando um movimento artístico, enquanto a performatividade tem origem em Austin, portanto,

¹¹ No original: [...] la teoría queer realiza una crítica radical de las identidades sexuales en el sentido de cuestionarlas como esencias inmutables o trascendentales. No obstante, ello no significa que no se puedan adoptar estratégicamente identidades diversas, complementarias o incluso contradictorias. Lo interesante desde un punto de vista queer es que esas identidades son mutables, dependen de momentos estratégicos, políticos o incluso lúdicos. Y es ese nomadismo lo que pone de relieve la futilidad de buscar una estabilidad definitiva en lo referente al cuerpo, el género o la sexualidad, y lo que puede disolver los dispositivos de normalización (p. 134).

[...] o termo *performativo*, por exemplo, pode parecer sinônimo de *performático*, e em algumas ocasiões realmente é. Entretanto, está mais alinhado ao termo *performatividade*, que, por sua vez, também pode parecer um sinônimo de *performance*, mas que, por sua vez, está mais especificamente ligado a uma corrente de estudos das performances surgida a partir dos estudos em teoria linguística moderna, relacionada à contextualização social dos eventos da fala. Referimo-nos ao conceito “Atos de fala” implementados por John Austin e John R. Searle (FALEIRO, 2019, p. 23).

Nessa perspectiva, em seu livro “Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”” (2019), Butler afirmando ser errôneo reduzir performatividade à *performance*, assevera:

Em nenhum sentido pode-se concluir que a parte do gênero que é atuada constitui, portanto, a “verdade” do gênero; a *performance* como “ato” delimitado se distingue de performatividade na medida em que esta última consiste em reiteração das normas que precedem, constroem e excedem o ator e, nesse sentido, não podem ser tomadas como fabricação da “vontade” ou “escolha” do ator; mais ainda, aquilo que é “atuado” trabalha para esconder, quando não para repudiar, o que permanece opaco, inconsciente, não performático (Ibidem, p. 385).

Outra categoria importante para os estudos *queers*, é o “sujeito”, em vista disso, a autora Sara Salih (2015) em seu livro “Judith Butler e a Teoria Queer” assegura que enquanto a categoria do “sujeito” foi apanhada como pressuposto pelos estudos gays e lésbicos, assim como pela teoria feminista, diferentemente, a teoria *queer* empreende uma desconstrução das categorias gays, lésbicas e fêmea, confirmando a indeterminação e instabilidade de identidades sexuadas e generificadas. Além de anunciar que o sujeito concebido por Butler é inacabado, está sempre se formando, não existindo previamente.

Há corpos gendrados que não se conformam às normas regulatórias que conferem linearidade e coerência na relação entre sexo, gênero, sexualidade e desejo, ou seja, nem todos e todas nascem “machos” e “fêmeas”, isto é, se constituem homens e mulheres respectivamente, tem desejos pelo sexo oposto, casam e tem filhos. Esses corpos não conformados são nomeados como ininteligíveis, dissidentes e subversivos, em oposição aos corpos inteligíveis, desse modo, Butler (2015, p. 43) define que: “gêneros “inteligíveis” são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo.”

No entanto, no processo de normatização do gênero e da sexualidade, são esses sujeitos dissidentes que confirmam haver falhas na conformação normativa causando desordem ao gênero, assim,

[...] certos tipos de “identidade de gênero” parecem ser meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas, precisamente por não se conformarem às normas da inteligibilidade cultural. Entretanto, sua persistência e proliferação criam oportunidades críticas de expor os limites e os objetivos reguladores desse campo de inteligibilidade e, conseqüentemente, de disseminar, nos próprios termos dessa matriz de inteligibilidade, matrizes rivais e subversivas de desordem do gênero (BUTLER, 2015, p. 44).

Esses corpos ininteligíveis, sexualmente indeterminados e instáveis, perante as várias gradações de feminilidade e masculinidade, não querem ser uma coisa nem outra. Portanto, há corpos que são marcados por aspectos do feminino e do masculino e conseqüentemente não se enquadram à norma heterossexual passando a viver à margem, desumanizados. São corpos que deslocam o gênero e ameaçam a norma hegemônica, por conseguinte, Butler (2015, p. 193-194) assegura que:

[...] A marca do gênero parece “qualificar” os corpos como corpos humanos; o bebê se humaniza no momento em que a pergunta “menino ou menina?” é respondida. As imagens corporais que não se encaixam em nenhum desses gêneros ficam fora do humano, constituem a rigor o domínio do desumanizado e do abjeto, em contraposição ao qual o próprio humano se estabelece.

Desse modo, para melhor entendermos os efeitos do processo de generificação dos corpos, no sentido de que o gênero além de ser uma representação produz efeitos materiais, conferindo realidade à vida das pessoas, Teresa de Lauretis (2015, p. 108, tradução nossa), com propriedade nos certifica:

[...] a realidade do gênero consiste precisamente nos efeitos de sua representação: o gênero se “realiza”, torna-se real, quando essa representação se converte em autorrepresentação, quando se assume individualmente como forma de sua própria identidade social e subjetiva. Em outras palavras, gênero é tanto uma atribuição como uma apropriação: outros me atribuem um gênero e eu o assumo como meu –ou não–.¹²

Outra questão que a teórica feminista Teresa de Lauretis (1994) assinala em seu artigo “A Tecnologia do Gênero” é sua discordância com relação ao gênero como resultado da diferença sexual, por criar espaços sociais gendrados reforçando a diferença entre o masculino e o feminino e, portanto, limitando o pensamento feminista. Para desconstruir o gênero de sua imbricação com as diferenças sexuais, assim como Butler (2015; 2019), ela se reporta a Foucault. Contudo, propõe com fundamento no argumento foucaultiano sobre a sexualidade

¹² No original: [...] la realidad del género consiste precisamente en los efectos de su representación: el género se “realiza”, llega a ser real, cuando esa representación se convierte en auto-representación, cuando uno lo asume individualmente como una forma de la propia identidad social y subjetiva. En otras palabras, el género es tanto una atribución como una apropiación: otros me atribuyen un género y yo lo asumo como propio –o no– (p. 108).

como “Tecnologia Sexual”, que o gênero: “[...] como representação e como auto-representação (sic), é produto de diversas tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana” (LAURETIS, 1994, p. 208).

Outro teórico que comunga com os pensamentos de Foucault e Butler é Preciado (2014), ele confirma que seu postulado contrassexual, em que analisa criticamente a diferença sexual e de gênero, filia-se “[...] com a pesquisa dos dispositivos sexuais modernos conduzida por Foucault, com as análises da identidade performativa de Judith Butler e com a política do ciborgue de Donna Haraway” (Ibidem, p. 24-25).

Preciado (2014) conceitua contrassexualidade como uma teoria do corpo, contrária aos binarismos sexuais, definindo a sexualidade como tecnologia em que as práticas e identidades sexuais são máquinas, próteses e desvios, afirmando que o pênis é originário do dildo, assim como o desejo, a excitação sexual e o orgasmo são produtos de uma tecnologia sexual que restringe a sexualização corporal em sua totalidade aos órgãos reprodutores, em que a natureza humana é equiparada à heterossexualidade, assim:

O sistema heterossexual é um dispositivo social de produção de feminilidade e masculinidade que opera por divisão e fragmentação do corpo: recorta órgãos e gera zonas de alta intensidade sensitiva e motriz (visual, tátil, olfativa...) que depois identifica como centros naturais e anatômicos da diferença sexual (Ibidem, p. 25).

O referido autor, a partir do seu postulado contrassexual projeta uma sociedade estabelecida mediante contrato e regida através de princípios descritos em treze (13) artigos. Esses princípios contêm regras e diretrizes que norteiam a sociedade contrassexual e, especificamente em seu artigo 4º, apontam para uma ressignificação corporal, a partir da ressexualização do ânus como centro contrassexual universal e da descentralização do pênis como eixo de significação de poder heterocentrado. Para tanto, “[...] o dildo e todas suas variações sintáticas – tais como dedos, línguas, vibradores, pepinos, cenouras, braços, pernas, o corpo inteiro etc.[...] serão utilizadas por todos os corpos ou sujeitos falantes no âmbito dos contratos contrassexuais fictícios, reversíveis e consensuais” (PRECIADO, 2014, p. 37).

O que destacamos como essencial na perspectiva de Paul Preciado é a possibilidade de vislumbrar o gênero ser desnaturalizado e reiterado, diferentemente do que postulam os discursos hegemônicos fundados nas diferenças sexuais. A partir do pressuposto contrassexual, conjecturamos a possibilidade da materialização de um corpo não dicotômico, não fragmentado, capaz de sentir prazer de forma integrada, sem culpa moral e interdições.

Diferentemente do contexto norte-americano em que o termo *queer*, originário do ativismo e dos movimentos sociais, foi apropriado pela academia, a chegada da teoria *queer* no Brasil se efetiva através das universidades a partir dos estudos sobre gênero e sexualidade de Judith Butler, conforme enfatiza Miskolci (2011). Assim, prossegue o autor: “[...] o marco de nossa incorporação criativa do *queer* pode ser estabelecido em 2001, quando Guacira Lopes Louro publicou, na *Revista Estudos Feministas*, o artigo *Teoria Queer: uma política pós-identitária para a educação [...]*” (Ibidem, p. 38).

Quanto à discussão sobre a contestação da teoria *queer* no Brasil, a partir do argumento de ser ela contrária às políticas identitárias e prejudicar as lutas de ativistas e Organizações Não-Governamentais por igualdade de direitos e acesso a políticas públicas, esse embate apresenta semelhanças com as origens da teoria *queer* no contexto norte-americano. Nesse sentido, Guacira Lopes Louro (2018, p. 1061) descreve o contexto estadunidense:

Por um lado, *queer* tem a ver com discussões e fraturas internas dos movimentos organizados das chamadas “minorias” sexuais, com dissensões em relação aos propósitos ou alvos prioritários dessas lutas. A política de identidades, ao mesmo tempo em que visibilizava e fortalecia os movimentos sexuais, também sugeria uma unidade que, para alguns/mas, se aparentava a uma nova forma de normatização. Por outro lado, *queer* se vinculava a vertentes do pensamento contemporâneo que problematizavam noções clássicas de sujeito, de identidade, de agência [...].

Diante disso, retomando o contexto brasileiro a partir da chegada da teoria *queer*, Pelúcio (2014) nos dá a dimensão do combate (mais voltado aos teóricos e teóricas *queer* do que, propriamente, às suas ideias) por parte dos movimentos sociais em direção aos estudos *queer*, vejamos:

[...] os estudos *queer* começam a ser referenciados no Brasil no mesmo momento no qual experimentávamos o fortalecimento de políticas identitárias, entre estas estavam aquelas articuladas pelo então movimento GLBT (gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais). De maneira que uma teoria que se proclamava como não-identitária parecia potencialmente despolitizante. Não tardou para que algumas lideranças do movimento LBGT brasileiro, muitas delas formadas na militância da luta contra a aids, se pronunciassem contra “os *queer*”. Isto é, não era propriamente contra um conjunto de proposições teóricas, de fato, pouco lido fora do ambiente universitário, que dirigiam suas recusas e acusações, mas a determinados nomes da academia [...] (PELÚCIO, 2016, p. 128).

No cenário brasileiro a teoria *queer* se depara com inúmeras críticas, por ser pós-identitária e importada. Contrariando estas críticas, Duque (2014) argumenta que o *queer* não é contra as identidades e os movimentos sociais, uma vez que identidades móveis ampliam a

categoria do humano conferindo igualdade às representações identitárias. O autor afirma não ser verdadeiro o argumento da teoria *queer* por ser importada não servir para análises internas, posto que, a ciência brasileira corre o risco de ser ilegítima, pois sempre recorreremos a autores que são de fora, assegurando que: “[...] o ponto chave é a forma como fazemos isso, e em que as nossas escolhas teóricas implicam, sejam elas *queer* ou não” (DUQUE, 2014, p. 82).

Convém observar que o caráter subversivo da teoria *queer* que surge contra conceituações teóricas hegemônicas, comporta a perspectiva dela se contrapor, portanto, “[...] aplicar a teoria *queer*, acatando aqui o que fora formulado alhures, é uma espécie de escape do campo *queer*, uma vez que se assume como Teoria aquilo que brincava (e ridicularizava) com essa pretensão. Monta-se, nesse caso, uma trampa contra o *queer*” (PEREIRA, 2015, p. 414).

Assim, apesar das críticas à teoria *queer* pelos não adeptos, concordamos com a perspectiva de ser ela um ótimo recurso para análise, desde que seja adotada uma postura crítica, como é caso das pesquisadoras que a problematizam a partir da ressemantização do termo para estudos transviados (Bento, 2017), teoria *cu* (Pelúcio, 2016), dentre outras.

1.2.2 O *queer* num processo de devir, travestindo-se e tornando-se transviada/*cu*/*cuir*.

Nomear ou identificar alguém de *queer* no Brasil não tem a mesma conotação que nomear de bicha ou sapatona/sapatão, não insulta qualquer pessoa com uma sexualidade desviante que não se submete ao regime político heteronormativo. “O termo fica atenuado quando dito assim, em português. Provavelmente, porque deixa escondido sua história de abjeção” (LOURO, 2018, p. 1046).

Nesse sentido, de que o termo *queer* no contexto brasileiro não ofende nem desqualifica, muito menos provoca abjeção quando utilizado no cotidiano ou mesmo nos discursos acadêmicos, a pesquisadora Larissa Pelúcio (2014, p. 71) afirma que:

Também em português “*queer*” nada quer dizer ao senso comum. Quando pronunciado em ambiente acadêmico não fere o ouvido de ninguém, ao contrário, soa suave (*cuier*), quase um afago, nunca uma ofensa. Não há rubores nas faces nem vozes embargadas quando em um congresso científico lemos, escrevemos ou pronunciamos *queer*. Assim, o desconforto que o termo causa em países de língua inglesa se dissolve aqui na maciez das vogais que nós brasileiros insistimos em colocar por toda parte. De maneira que a intenção inaugural desta vertente teórica norte-americana, de se apropriar de um termo desqualificador para politizá-lo, perdeu-se no Brasil.

Convém observar que antes da teoria *queer* chegar ao Brasil ou mesmo aos países vizinhos, já existiam os estudos gay e lésbicos num contexto bem específico. Desse modo,

[...] Na Latinoamerica então pensemos que o *cuir* somente descreve algo que já acontecia. E que, para os anglo americanos, dar nomes, como para os racionalistas, dar nomes é fazer com que as coisas existam, para eles. Mas existe a realidade, às vezes, sem nomear. Este seria o “*cuir*” com “*c-u-i-r*” como o denominamos em Latinoamerica, Latinoamerica já era *cuir*. E era muito mais *cuir*, em muitos aspectos, que não somente o da sexualidade (SAYAK VALENCIA apud OLIVEIRA, 2019, p. 204, itálico do autor).

Por certo, o “*Cuir*” de origem latino-americana foneticamente alude ao “*Queer*” (também em sua pronúncia) e introduz o termo para o vocabulário espanhol. Sobre isso, o pesquisador e professor da Universidade Politécnica de Valencia, Felipe Rivas (2011, p. 59, tradução nossa) revela que: “[...] essa forma de escrita, tem sido levantada como forma de criticar e resistir à importação de termos sem considerar seus contextos e trajetórias políticas”.¹³ Assim como, o *cuir* “[...] conota uma resistência ao uso indiscriminado de termos estrangeiros, além de buscar uma maior proximidade com a realidade sul-americana. *Cuir*, quando lido em português, também remete ao *cu*. O *cu* como um lugar de fala precarizado a partir do sul.” (ALTMAYER, 2016, p. 152)

Do lado oposto dessa problematização de Felipe Rivas do termo hispânico, a doutora em Filosofia e crítica feminista, pela Universidade Complutense de Madrid, Sayak Valencia afirma que “[...] a mudança de *queer* para *cuir* refere-se a um locus de enunciação com uma inflexão decolonial, lúdica e crítica” (VALENCIA, 2015, p. 34, tradução nossa).¹⁴

A razão que torna *cuir* um termo muito apropriado para os estudos latino-americanos e a sua referência a pessoas latinas é a sua importante representação geopolítica e a sua conotação decolonial, dito isso, esse deslocamento do termo de origem anglo-saxônica “[...] nos leva a reconceitualizar uma filosofia política de ativismo que refuta a atual situação de desigualdade global, dando continuidade às lutas decoloniais e à perspectiva transfeminista” (Ibidem, p. 35 - 36, tradução nossa).¹⁵

Sabemos que a palavra *queer* passou por um processo de resignificação por abandonar uma conotação insultuosa. E essa razão fez com que muitos críticos não legitimassem esse novo sentido, desse modo:

[...] Brad Epps, acadêmico da Universidade de Harvard, critica a circulação do termo *queer* em contextos de língua espanhola porque seu “peso” linguístico só é verificável no enquadramento anglófono onde a palavra teve

¹³ No original: [...] esa forma de escritura, se ha planteado como un modo de crítica y resistencia a la importación de términos sin considerar sus contextos y trayectorias política (p. 59).

¹⁴ No original: “[...] el desplazamiento del *queer* al *cuir* refiere a un locus de enunciación con inflexión decolonial, tanto lúdica como crítica” (p. 34).

¹⁵ No original: [...] nos lleva a re-conceptualizar una filosofía política del activismo que refute la situación actual de desigualdad global, dando continuidad a las luchas decoloniales y a la perspectiva transfeminista (p. 35 - 36).

uma história: o sentido insultuoso e homofóbico que mais tarde foi reapropriado e subvertido como modo de afirmação política (EPPS, 2008 apud RIVAS, 2011, p. 62, tradução nossa)¹⁶

Diante ao debate entre os dois termos é que compreendemos a sua controvérsia, o que nos leva a pensar que nesse processo de ressemantização e a partir de suas críticas, Sayak Valencia ainda tem argumentos consideráveis:

Para além desses debates e da complexidade da tradução/translação do termo para outras geopolíticas, é fundamental dizer que *cuir* se refere, sobretudo, àqueles que conseguem burlar a unidirecionalidade interpretativa, ser ininteligíveis à primeira vista, aos que estão fora dos modelos e estruturas simples de representação hegemônica ocidental e binária. Àqueles que não jogam o jogo do Estado disciplinar contra o Estado neoliberal, pois sabem que ambos são engrenagens do mesmo sistema heteropatriarcal e sangrento. Àqueles que desvendam que tanto a conservação quanto a destruição da corporeidade obedecem a um sistema geopolítico que decide a distribuição da vulnerabilidade entre os corpos periféricos (VALENCIA, 2015, p. 35, tradução nossa).¹⁷

Com base na afirmação de Preciado (2009 apud Pelúcio, 2014, p. 97) de que o *cu*, historicamente é um órgão abjeto, sujo, barulhento e politicamente incorreto, nos estudos do antropólogo Néstor Perlongher e na antropofagia, Pelúcio (2016) propõe uma versão nacional da teoria *queer*, nominada como teoria *cu*, assentada em questões específicas de experiências marginais, no sentido de problematizar como os estudos *queers* são absorvidos e ressignificados localmente. Desse modo, assegura a autora: “quando falo em teoria *cu*, mais que uma tradução para o *queer*, talvez eu esteja querendo inventar uma tradição para nossos saberes de cucarachas. Tentativa de evidenciar nossa antropofagia, a partir da ênfase estrutural entre boca e ânus, entre ânus e produção marginal” (Ibidem, p. 127).

Uma das frequentes críticas à importação da teoria *queer* do Norte Global é a de que por ser uma teoria universalista, quando aplicada no Brasil não se consideram as questões locais, uma vez que o nosso contexto é diferente do estadunidense e europeu. Desse modo, a pesquisadora Berenice Bento (2017) expõe o seu desconforto em ser qualificada como uma teórica *queer* e, referindo-se ao contexto estadunidense em que o *queer*, um insulto, foi

¹⁶ No original: [...] Brad Epps, académico de la Universidad de Harvard, critica la circulación del término *queer* en contextos de habla hispana debido a que su “peso” lingüístico sólo es verificable en el marco anglófono donde la palabra tuvo una historia: la significación injuriosa y homofóbica que luego fue reapropiada y subvertida como modo de afirmación política (p. 69).

¹⁷ No original: Más allá de estos debates y de la complejidad de la traducción/ translación del término a otras geopolíticas, es fundamental decir que *cuir* remite, sobretudo, a aquell*s que logran burlar la unidireccionalidad interpretativa, ser ininteligibles a primera vista, aquell*s fuera de los modelos y marcos simples de la representación hegemónica occidentalista y binaria. Aquell*s que no juegan el juego del Estado disciplinario contra el Estado neoliberal, pues saben que ambos son engranes del mismo sistema heteropatriarcal y sangriento. Aquell*s que desenmascaran que tanto la conservación como la destrucción de la corporalidad obedece a un sistema geopolítico que decide el reparto de la vulnerabilidad entre los cuerpos periféricos (p. 35).

reassignificado positivamente, questiona a utilização do termo no contexto brasileiro, afirmando que a potência do *queer* para nós não existe. Portanto, “*se eu falo transviado, viado, sapatão, traveco, bicha, boiola, eu consigo fazer com que meu discurso tenha algum nível de inteligibilidade local. O próprio nome do campo já introduz algo de um pensamento colonizado que não me agrada de jeito nenhum*” (BENTO, 2017, p. 131, itálico da autora).

Nesse sentido, Bento (2017) nomeia os estudos *queer* como estudos transviados, enfatizando as pesquisas ou esforços contrários ao determinismo biológico e, ao falar sobre a necessidade da desnaturalização do gênero na sociedade brasileira, faz uma constatação que retrata bem o nosso atual cenário, assim: “a perspectiva naturalizante nunca esteve tão fortalecida, apesar dos esforços de múltiplos ativismos e de uma pujante produção teórica no campo dos “estudos transviados” (tradução idiossincrática que faço para “estudos *queer*”)” (Ibidem, p. 239).

Desse modo, trazendo o debate para a problemática local, Bento (2017), ao ser questionada sobre a possibilidade da teoria *queer* no Brasil dialogar com o debate étnico-racial e com o racismo, aponta para a possibilidade de se realizar essas interseccionalidades, trazendo como exemplo a problemática do gênero enquanto uma categoria essencializada,

[...] *O que é mulher? Um corpo com útero? Vamos dizer que os problemas da mulher favelada são os mesmos da madame? [...] As disputas e hierarquias intergêneros são tremendas e são violentas. Então, para que possamos desconstruir e problematizar esse lugar essencializado da mulher e do homem, foi preciso acionar outros marcadores da diferença social e fazer cruzamentos, seja da questão racial, religiosa, de regionalidades e também geracional* (Ibidem, p. 139, itálico da autora).

Contudo, além de enfatizarmos a ressemantização do termo *queer*, também ressaltamos o descentramento do termo como propõem Fernandes e Gontijo (2016) em seu texto “Diversidade Sexual e de Gênero e novos descentramentos: um manifesto *Queer Caboclo*”, como uma “resposta epistemopolítica” no sentido de desconstruir o entendimento sobre a categoria gênero que não mostra desde o início, dentre tantas, as limitações na produção do conhecimento em compreender as questões sexuais isoladas de outras categorias como: raça, etnia, dentre outras. Dessa maneira, “sexo e raça, por exemplo, não podem ser separados. A separação dessas esferas em caixinhas conceituais bem delimitadas, sem a necessária crítica radical das estruturas que consolidaram sua existência, é hipocrisia – para dizer o mínimo” (Ibidem, p. 19).

Quanto às novas interlocuções entre a teoria *queer* com outras teorias no sentido de problematizar nosso contexto de país colonizado, com o propósito de descentralizar e romper

com a hegemonia do conhecimento produzida por países como França, Estados Unidos e Inglaterra, Pereira (2015) propõe o Queer decolonial promovendo um encontro conciliável entre a teoria *queer* e o pensamento decolonial¹⁸. Para tal, assegura que tanto a crítica decolonial quanto os pressupostos teóricos *queers* interpelam as proposições que universalizam teorias e conteúdos singulares sobrepujando outros conteúdos específicos, elucidando que: “nessas bandas de cá, a condição de ser *queer* é igualmente ser decolonial, pois se ficasse estagnado em Teoria, sem ser afetado pelas teorias-outras, o *queer* se afastaria do caráter subversivo prometido” (PEREIRA, 2015, p. 428).

O pesquisador (2015) prossegue afirmando que para se agir contra a lógica da colonialidade, em países, como o Brasil, em que a leitura dos corpos é racializada e generificada, deve-se incluir a pluralidade de corpos *queers*, desse modo, reforça a possibilidade de se revisar e reinventar as teorias que importamos a partir do processo de tradução:

O *queer* decolonial seria então movimentos, itinerários em construção, sempre abertos a teorias-outras. Essa abertura coloca a centralidade dos processos de tradução, com tarefa de revisar as categorias epistemológicas que se universalizam por meio de processos de tradução unidirecionais, desestabilizando noções pré-concebidas. A tradução passa a ser entendida como um processo de transformação da origem e do destino, e dos conceitos que viajam (Ibidem, p. 428-429).

O objetivo do capítulo no que diz respeito a ressemantização do termo *queer* não é esgotar o assunto ou mesmo fazer uma revisão sobre o tema mas trazer algumas possibilidades que apontam para a problematização dos estudos *queer*, assim como, suas aspirações por uma Teoria universal. Para maior aprofundamento, sugerimos consultar: teoria transviada (BENTO, 2017); teoria cu (PELÚCIO, 2014, 2016); Queer Caboclo (FERNANDES; GONTIJO, 2016); Queer decolonial (PEREIRA, 2016).

Afinal, o cuir não pode ser visto como algo errôneo no sentido de invalidá-lo, pois ele representa e promove ressignificações e questionamentos em discussões dos países latinos. E ele não se contrapõe, de forma alguma, ao termo base estadunidense. O que devemos saber é que seu foco de ressemantização está na forma como a teoria é usada/apropriada nessas comunidades e de como esses sujeitos cuirs (latino-americanos) estão lidando com esse termo

¹⁸ O pensamento decolonial é “[...] uma perspectiva crítica da “colonialidade do poder” – esta, uma estrutura conceitual, política, ética e de gestão das esferas do social que se forjou na Europa nos primeiros séculos de colonização (PEREIRA, 2015, p. 412).

na prática. Desse modo, nos próximos capítulos desta dissertação, optamos por utilizar a grafia latino-americana para a expressão inglesa *queer*.

Assim, todo manifesto de reivindicação torna o cuir cada vez mais subversivo e antinormativo, e pensando nisso, abordaremos na seção seguinte como a teoria cuir foi introduzida nas salas de cinema fazendo surgir alguns movimentos cinematográficos.

1.2.3. Cinema cuir

Conceituar o Cinema cuir, também nominado como cinema gay ou LGBTQIAPN+, perpassa por um debate sobre as várias perspectivas discursivas que este pode assumir. Portanto, como afirma o pesquisador Lucas Bettim (2015, p. 108), ele “[...] não se traduz simplesmente pela representação de temas e personagens relacionados à comunidade LGBT, mas pressupõe uma problematização que ultrapasse a simples exposição desses assuntos”.

Os autores Harry M. Benshoff e Sean Griffin na introdução do livro “*Queer images: A history of gay and lesbian film in America*” (2006), ao listar as possibilidades apresentadas por um filme cuir, enfatizam que o mais evidente para se definir um filme cuir é a presença de personagens cuirs, assim como, a existência de uma autoria cuir, ou seja, filmes escritos e dirigidos por pessoas cuirs. No que se refere à espectralidade, os autores definem um filme cuir como aquele que é visto por gays, lésbicas e outros espectadores cuirs, ou por ser considerado cuir pelo espectador. De outro ponto de vista, observamos que um filme cuir não se limita a ter autoria e personagens cuirs, pois, esta limitação reduz a caracterização do gênero cinematográfico à materialidade de personagens e de autoria, desconsiderando seu fundamento estético. Além do que, um filme com direção, roteiro e personagens cuirs que reforce estereótipos e preconceitos não atenderia a um dos requisitos do cinema cuir, ou seja, de ser contra qualquer forma de normatização.

O Cinema cuir não apenas desconstrói o binarismo de gênero e confronta a norma sexual hegemônica pautada em valores patriarcais, sexistas e machistas, ele provoca estranhamento em qualquer estado de normalidade, portanto, pode assumir inúmeras concepções, problematizando temas como raça, etnia, envelhecimento, juventude, amor, dentre outros.

Para o pesquisador Mateus Nagime (2016) a arte aproximou a teoria e a política cuirs. Dessa maneira, assegura Robert Stam (2013, p. 290) que “nos estudos de cinema, a pujança da teoria *queer* é atestada pelos numerosos congressos, festivais, edições especiais de periódicos (por exemplo, *Jump cut*) e a publicação de um número crescente de antologias e monografias dedicadas ao cinema e à teoria *queer*”.

A partir da década de 1960, com os avanços dos estudos feministas e dos movimentos Gays e Lésbicos, a relação entre cinema e homossexualidade foi se aprofundando, cada vez mais os gays, principalmente nos Estados Unidos, foram ganhando maior visibilidade dentro e fora das telas. Neste cenário de ativismo nem tudo era concordância e havia o embate político, portanto, “se o movimento gay e o movimento queer vão entrar em desacordo a partir das formas de representação e declaração das mais variadas formas de sexualidade e erotismo, o cinema é um meio fundamental para esse embate.” (NAGIME, 2016, p. 42).

Posto que o debate sobre as questões ligadas a gênero e sexualidade, se dava também através do cinema cuir, em meados da década de 1990, quando os filmes com temáticas sobre gays, lésbicas e transgêneros passam a atingir um público expressivo e começam a ser premiados em festivais, surge o Novo Cinema Cuir, sendo que o termo foi criado pela crítica, teórica e jornalista B. Ruby Rich. Assim, “a partir do termo cunhado por Rich, entretanto, supõe-se um certo *Old Queer Cinema*, cujo cânone abrigaria as obras anteriores que teriam sedimentado o terreno para aquele novo cinema.” (BETTIM, 2015, p. 108, itálico do autor).

A novidade que o Novo Cinema Cuir manifestava no cinema mundial foi observada por B. Ruby Rich (2013), a partir do Festival de Festivais de Toronto no ano de 1991, “lá, de repente, havia um bando de filmes que estavam fazendo algo novo, renegociando subjetividades, anexando gêneros inteiros, revisando histórias à sua imagem” (Ibidem, p. 16-17, tradução nossa).¹⁹

Diante de tudo isso, o que caracterizava esses filmes e o que há de comum neles a ponto de serem agrupados em um novo gênero cinematográfico? De acordo com a referida autora:

Em todos eles, há traços de apropriação, pastiche e ironia, além de uma reelaboração da história com muito em mente o construcionismo social. Rompendo definitivamente com abordagens humanistas mais antigas e os filmes e fitas que acompanhavam as políticas de identidade, essas obras são irreverentes, enérgicas, ora minimalistas, ora excessivas. Acima de tudo, eles estão cheios de prazer (Ibidem, p. 18, tradução nossa).²⁰

Entretanto, apesar desses filmes romperem com uma estética assimilacionista em conformidade como os movimentos ativistas gays e lésbicos, a representatividade das seleções em festivais pode ser problematizada a partir da afirmação do professor Mateus Nagime (2016,

¹⁹ No original: There, suddenly, was a flock of films that were doing something new, renegotiating subjectivities, annexing whole genres, revising histories in their image (p. 16-17).

²⁰ No original: In all of them, there are traces of appropriation, pastiche, and irony, as well as a reworking of history with social constructionism very much in mind. Definitively breaking with older humanist approaches and the films and tapes that accompanied identity politics, these works are irreverent, energetic, alternately minimalist, and excessive. Above all, they're full of pleasure (p. 18).

p. 44) de que esses seletos filmes que Rich observou em festivais e nomeou como Novo Cinema Cuir “[...] eram filmes com temática homossexual que estavam sendo julgados e aprovados por uma plateia maior, composta basicamente de homens brancos heterossexuais, com prestígio na classe cinematográfica”.

Por outro lado, os filmes do Novo Cinema Cuir, a partir de uma visão mais crítica e contestatória, comungam com a postura não assimilacionista apresentando personagens malcomportados, afeminados que contrariam tanto a norma heterossexual quanto a homossexual. Em vista disso, “são filmes que, através de seus personagens, rejeitam as demandas por representações positivas, abraçando, pelo contrário, estereótipos considerados incômodos e insuflando-os com agência e empoderamento” (LACERDA, 2015, p. 122).

Ademais, o Novo Cinema Cuir reformula particularidades de um gênero cinematográfico, pois sua importância é:

[...] diferente de uma política de identidade, não é o de defender imagens positivas, nem negativas, ambas igualmente transformadas com facilidade em clichês pela repetição simplificada da realidade. Sua importância foi a de 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. 14).

Conseqüentemente, esse movimento do cinema que iniciou independente foi ganhando espaço, apresentando novos diretores e sendo aceito no *mainstream*, justamente por aderir uma demanda de público nas salas de cinema. Desse modo, pode-se confirmar que o Novo Cinema Cuir “[...] gradativamente transformou a indústria norte-americana, não só em seu esquema de produção, mas também no de leitura de suas obras, significando um forte impacto no circuito de distribuição e exibição desses filmes” (NAGIME, 2015, p. 172).

Diante dessa dimensão de produção e distribuição de filmes do Novo Cinema Cuir estadunidense nos anos de 1990, certamente, esperava-se que sua influência iria expandir suas fronteiras para outros países como os da América Latina. No caso específico do Brasil, as questões ligadas à representação positiva de gays e lésbicas foram problematizadas nas telas em diversas perspectivas e vertentes, a partir dos anos 2000. Entretanto, essas temáticas foram rejeitadas por parte de um público conservador, impactando em muitos casos, a divulgação desses filmes para um público maior. Porém, “é nesse cenário que um cinema queer brasileiro se faz presente e é para esta sociedade que ele deve se comunicar e se fazer diligente, num esforço de provocação e reflexão sobre preconceitos e clichês” (LOPES; NAGIME, 2015, p. 17).

Nesse ponto de vista e enfatizando o aumento da produção fílmica com temática LGBTQIA+, a partir dos anos 2000 e sua visibilidade através de mostras e festivais, é válido destacar que um exemplo ilustre desse início de movimento no Brasil é o filme “Madame Satã” (2002), de Karim Aïnouz, que nos possibilita, segundo Lopes (2012, p. 386):

[...] uma emocionante e emocionada contribuição para uma outra história do Brasil, pelas suas margens e pelos seus excluídos. Alinhado como o *New Queer Cinema*, que procurou, nos EUA, politizar a homossexualidade incorporando questões de classe, etnia e condição periférica, sem aderir a narrativas hollywoodianas, Karim Aïnouz realiza um filme sem didatismos piegas nem bom-mocismo politicamente correto.

Porém, muita coisa mudou na década seguinte, os anos 2010 foram muito importantes para uma produção de filmes cuirs, creditados por pesquisadores como Novo Cinema Cuir brasileiro. Nesse mesmo pensamento, a multiplicidade de realizações de um Cinema Cuir brasileiro foi difundida em muito pouco tempo, por meio de incentivos de editais e festivais, assim, fazendo surgir novos diretores de vários estados do país e engendrando um cenário interessante para o movimento e ampliação dos debates sobre representações de corpos cuirs, além do fato de serem filmes irreverentes e criativos. E, portanto,

[...] vários filmes despertaram um debate crítico intenso, como *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, ou *Doce Amianto* (2013), de Guto Parente e Uirá dos Reis, outros também com repercussão de público, como *Praia do Futuro* (2014), de Karim Aïnouz, e *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014), de Daniel Ribeiro. Poderíamos, ainda, mencionar *Esse Amor que nos consome* (2012), de Allan Ribeiro, ou *Batguano* (2014), de Tavinho Teixeira, entre outros (LOPES, 2015, p. 126).

Curiosamente, todos esses filmes reinventaram narrativas com personagens homossexuais (padronizados, exagerados e afeminados) e alguns desses longas possuem uma estética singular com uma forte influência do *kitsch* e do *camp* (exagero e artificialismo), como por exemplo “Doce Amianto” (2013) e “Batguano (2014). Sendo que o filme de Tavinho Teixeira opta pela desconstrução das normas hegemônicas de gênero e por abordar as sexualidades dissidentes apontadas por uma estética cuir. Duarte Filho (2016, p. 5) assegura que: “[...] as representações de uma estética *queer* são usadas de formas diversas, nem sempre harmoniosas, onde podemos notar a presença constante de alguns denominadores comuns como o uso recorrente do *camp* e do artifício”.

E é nesse ponto que queremos chegar, pois Teixeira usa personagens conhecidos na indústria de cultura de massa, como Batman e Robin, ressignificando-os a partir de uma leitura

cuir, ou seja, reforçando o relacionamento afetivo entre os super-heróis com comportamentos afetados e transgressores. Reiterando assim, que “Batguano” (2014) é um filme cuir por representar esses corpos que perturbam a heteronormatividade, além de possuir ironia, paródia, artifício, teatralidade e uma estética detentora da sensibilidade *camp*.

CAPÍTULO 2 – As bichas velhas na Paraíba

2.1 Podem ser Batman e Robin cuirs na Paraíba?

Mediante as inúmeras aparições e versões da dupla Batman e Robin na televisão²¹ e no cinema²², a resposta para a questão deste tópico neste capítulo é, certamente, sim. E essa resposta pode ser justificada a partir do longa-metragem “Batguano” (2014), em que analisamos a possibilidade de Batman e Robin serem cuirs na Paraíba, a partir da incoerência da performatividade de gênero dos personagens com a heteronormatividade. Desse modo, sendo esse filme nosso objeto empírico de investigação por meio da representação desses super-heróis como sujeitos cuirs e desviantes da masculinidade e virilidade, tão hegemônica nas grandes produções audiovisuais do século XX e XXI. O que será evidenciado por meio da análise fílmica, a partir dos conceitos cuirs.

Batman é um personagem fictício dos quadrinhos, criado em meados de 1939 pelo quadrinista e roteirista estadunidense Bob Kane com coautoria do escritor Bill Finger (BARROS, 2021). O primeiro exemplar da origem do super-herói foi publicado pela editora *Detective Comics* ou *DC Comics* (como é popularmente conhecida). Robin foi inserido no universo dos quadrinhos do “homem-morcego” no ano seguinte, em 1940.

Apesar das representações contemporâneas do Batman como um herói sério, sombrio, soturno e com um passado doloroso, a série de televisão dos EUA, “Batman” (1966-1968)²³ criada, roteirizada e produzida por William Dozier foi provavelmente um dos produtos televisivos mais extravagantes que a mídia de massa já produziu no final da década de 1960, tornando-se um exemplar marcante da cultura *pop*. E de fato, tornando o personagem e seu fiel ajudante Robin, caricaturas coloridas e estridentes.

Em “Batguano” (2014), o sexagenário Batman (interpretado pelo ator Everaldo Pontes - veterano no teatro e no cinema) não possui um dos braços que, outrora, foi leiloado, e isso fez com que toda sua experiência de heroísmo desaparecesse, porém, ele aprendeu a pintar e a realizar filmes caseiros.

Robin (interpretado pelo ator e diretor Tavinho Teixeira) é culto, cínico e brincalhão, o “garoto prodígio” com seus 40 e poucos anos de idade possui um bigode, fuma cigarros, anda

²¹ “O Homem Morcego” (1943), de Lambert Hillyer, série de 15 episódios em preto e branco com Lewis Wilson interpretando o Batman e Douglas Crown, o Robin. E “Batman – O Homem Morcego” (1966-1968), de William Dozier, série com 3 temporadas de 120 episódios, estrelada por Adam West (Batman) e Burt Ward (Robin).

²² Os filmes da década de 1990 do cineasta Joel Schumacher: “Batman Eternamente” (1995) com Val Kilmer (Batman) e Cris O’Donnell (Robin) e sua sequência “Batman & Robin” (1997) com George Clooney interpretando o Batman.

²³ Também conhecida como “Batman e Robin”.

de bicicleta, vende pôsteres e *souvenirs* com autógrafos do Batman, saqueia mercados e farmácias, se aventura sexualmente em busca de prazer em suas saídas para a cidade, se droga, dança, usa *lingerie* e tem tatuada uma borboleta no quadril.

No filme “Batguano” (2014), o título do filme aparece sendo pichado por Robin. Não estamos mais em Gotham City (metrópole fictícia dos EUA, suja e repleta de crimes e corrupção dos quadrinhos de Batman e Robin), mas em algum lugar no interior da Paraíba.²⁴ Eles vivem em um galpão localizado em uma antiga fábrica abandonada (ou o que parece ser um estúdio de cinema abandonado), dividem o mesmo *hobby* de assistirem TV no sofá em frente a um *trailer* (aquele de cinema *hollywoodiano*), que virou uma parte da moradia e, também o banheiro. Todo esse espaço está cercado por um bananal, que remete ao tropicalismo, bananas são valiosas nesse novo mundo.

Enquanto isso, a dupla dinâmica espera por dinheiro que pode ser obtido ao leiloar o braço decepado de Batman num acidente. Eles passam seus dias nesse estado de vida suspensa, alimentando-se de lembranças, ironia e companhia um do outro.

Aliás, enquanto crônica decadentista de dois heróis falidos e esquecidos que gostam de beber whisky, o filme nos parece uma sucessão de revelações de sua própria estrutura ao mesmo tempo em que esquadrinha com bastante bom humor os paradoxos e temores da velhice. Mesmo diante do inevitável fim do mundo, eles estão juntos: Batman está ali para Robin, Robin está ali para Batman. A esperança e ternura também são sentimentos que sobrevivem (ALMEIDA; MOURA, 2017, p. 123).

Nesse ambiente inóspito, onde Batman e Robin vivem, há “o terreno em frente ao *trailer*, o sofá e a estrutura de camarim adjacente configuram o espaço onde habitam esses personagens, como uma estrutura de bastidores na qual a imaginação midiática persiste em uma espécie de fabulação delirante” (RAMALHO, 2020, p. 137). No entanto, em uma das falas do personagem Robin, é possível perceber onde a dupla se conheceu: “Nos conhecemos nesses *réveillons*, festa de amigos, baile de máscaras (coisa muito fina), fui levado por outro amigo. Você me seguiu até o banheiro, foi instantâneo, quando voltei para sala recebi um convite de seu produtor para participar da série e aqui estamos” (“Batguano”, 2014, 44’44” a 45’00”).

Não podemos deixar de mencionar que o filme é um exemplar independente, de baixo orçamento e representante do que é intitulado como Cinema cuir brasileiro. Tal movimento do cinema, foi impulsionado nos anos 2000 e, principalmente, nos anos de 2010 com um cenário favorável para representação dentro e fora das câmeras de pessoas LGBTQIAP+, e Mariana

²⁴ Nos créditos finais do filme, somos informados que a gravação do filme foi em Mamanguape (município do Estado da Paraíba).

Conte (2016, p. 53) afirma que esses filmes trouxeram “[...] abordagens diversificadas, alguns exemplos: *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), *Praia do Futuro* (Karin Aïnouz, 2014), *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (Daniel Riberito, 2014), *Doce Amianto* (Guto Parente e Uirá dos Reis, 2013) e *Batguano* (Tavinho Teixeira, 2014)”. Portanto, é um cinema alicerçado por editais e festivais, desse modo, dando cada vez mais protagonismo aos sujeitos cuirs.

“Batguano” (2014) é um dos filmes mais criativos e ousados, produzido no Brasil nos últimos anos. Não há favela, sertão, fome, violência e temáticas sociais que norteiam a maioria dos filmes brasileiros contemporâneos. É um filme que além de apresentar personagens gays, possibilita discutir: outro modelo de masculinidade não fundado na violência e agressividade, o envelhecimento gay, assim como apresenta um corpo fragmentado, mutilado, que subverte e confronta a norma sexual hegemônica que impõe as diferenças sexuais.

Batman, na função de diretor, posiciona sua câmera fixa a um tripé e dirige uma suposta cena de um acidente automobilístico, circula em torno da moto caída no chão, calmamente derrama tinta vermelha para simular sangue, sobre o abdômen do personagem/ator que está despido, em seguida acaricia seu “pau”, inicialmente com as mãos, depois com a boca, enfim, entrega-se ao prazer (Figura 1, *frame 1*).

Figura 1 – Batman: o herói transgressor.



Frame 1: 00:37:36

Fonte: TEIXEIRA, Tavinho. **Batguano**. 2014.

Acidentes e sangue “parecem” excitar o herói. Em outro momento do filme, Batman se satisfaz com uma cena de acidente envolvendo um pedestre e uma ambulância enquanto Robin lhe faz um sexo oral. O herói, sujeito de desejos apresenta comportamentos bizarros, não convencionais, na esfera daquilo que é dissidente. Este é um aspecto transgressor do

personagem, pois a forma de sentir prazer é considerada abjeta do ponto de vista da conformação normativa heterossexual, no entanto, na perspectiva da contrassexualidade (PRECIADO, 2014), a transgressão é uma prática libertária. A “pegação”, um comportamento homoerótico, também é experienciada por Robin, ao se misturar à vegetação em meio a outros homens na busca por prazer, (figura 2, *frames* 2 e 3), tensionando as esferas públicas e privadas nos espaços rurais.

Figura 2 – As saídas de pegação de Robin: uma prática sexual libertária



Frame 2: 00:05:20



Frame 3: 00:07:33

Fonte: TEIXEIRA, Tavinho. **Batguano**. 2014.

No entanto, Preciado (2014), com base nos princípios contrassexuais, sugere que se regulamente a criação dos espaços contrassexuais com fundamento na desconstrução da fronteira entre a esfera pública e privada, implicando na desconstrução da casa como espaço

privado heteronormativo, de forma que o comportamento da pegação em espaços públicos não seria mais inoportuno e clandestino, consequentemente,

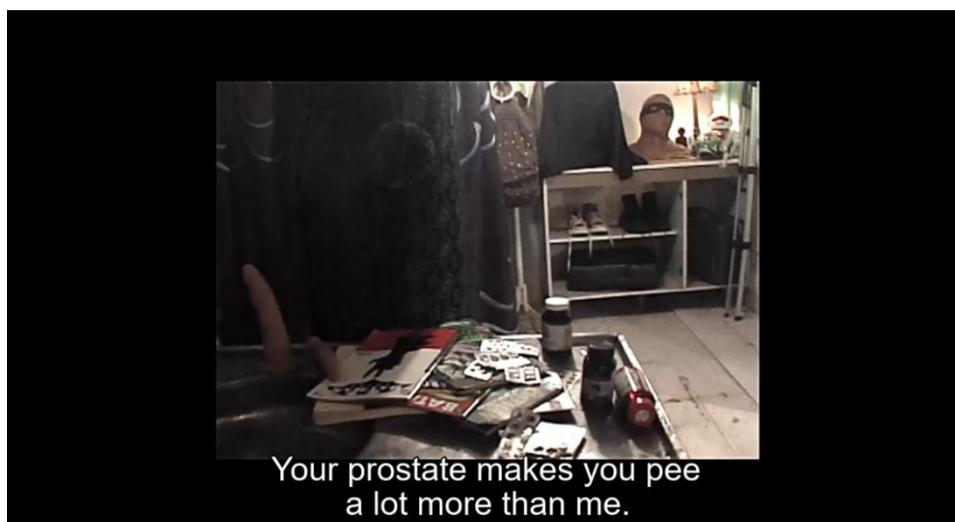
A sexualização de determinados espaços da cidade através de conexões homoeróticas entre os homens, ao tensionar a relação entre o público e o privado, redefine as noções de privacidade, de amor romântico. Uma nova geografia libidinal modula esses espaços, mesmo que a atividade original para qual foi projetada permaneça (CLEMENTE, 2018, p. 58).

No filme “Batguano” (2014) há vibradores espalhados pelo *trailer*, onde podem ser vistos na Figura 3, o primeiro vibrador (*Frame 4*) está no canto esquerdo em cima da última prateleira de uma cristaleira, em frente ao Batman sentado no vaso sanitário. E os outros vibradores estão sobre a mesa (*Frame 5*).

Figura 3 – Vibradores espalhados no *trailer* da dupla dinâmica



Frame 4: 00:37:36



Frame 5: 00:43:00

Fonte: TEIXEIRA, Tavinho. **Batguano**. 2014.

Isto posto, percebe-se que os heróis são adeptos as novas possibilidades de sentir prazer e configurações do desejo a partir da utilização do dildo para expor as fragilidades da norma heterossexual (PRECIADO, 2014). Os heróis se comportam de forma contrária ao ideal regulatório do gênero, podendo ser enquadrados como sujeitos abjetos, menos humanos, como aponta Butler (2015).

Nesse sentido, “a identidade homossexual, por exemplo, é um acidente sistemático produzido pela maquinaria heterossexual, e estigmatizada como antinatural, anormal e abjeta em benefício da estabilidade das práticas de produção do natural” (PRECIADO, 2014, p. 30). Assim, “Batguano” (2014), a partir de sua diegese, desloca o gênero e a sexualidade das suas noções tradicionais representadas pelos super-heróis na série e no cinema *mainstream*, confrontando a masculinidade de Batman, enquanto homem “macho”, viril e violento.

Importante destacar na cena de conclusão do filme, a chegada de uma criança (Figura 4, *frames* 6 e 7). A encenação sugere presenciarmos um presépio natalino e, ao fundo, pode ser notada a vinda de um novo ano, revelada pela decoração com um letreiro (sendo possível ler “Feliz 2033”) pendurado no *trailer* junto com uma gambiarra.

Figura 4 – Batman e Robin e sua encenação que remete a um presépio natalino



Frame 6: 01:09:46



Frame 7: 01:08:59

Fonte: TEIXEIRA, Tavinho. **Batguano**. 2014.

De início, a cena aparenta contradizer o comportamento dos heróis de sexualidade não-hegemônica e dissidente, uma vez que parece indicar que se renderam ao modelo de família heteronormativa. No entanto, parece ser uma ironia do diretor Tavinho a esse tipo de conjugalidade, como confirma Lacerda Junior (2015), ao sugerir que o filme debocha, principalmente, do modelo conjugal heteronormativo. Portanto,

Esse desfecho parece coroar com ironia o caminho do casal, que teria se iniciado nos anos 1960 (época áurea do seriado de TV a que o filme faz referência), quando a conjugalidade homoerótica tinha um caráter mais comunitário e livre, e alcançado um futuro pós-apocalíptico de conjugalidade heteronormativa e anseios pelo casamento e pela adoção (Ibidem, p. 160).

E apesar de inseridos em um cenário caótico, os personagens Batman e Robin são marcados pela experiência de prazer, de estar vivos, eles se drogam, riem e se divertem, sempre subvertendo as normas de sexo e gênero hegemônicas, portanto, nos deparamos com a versão dos heróis envelhecidos e erotizados, o que abordaremos em detalhes no tópico seguinte.

2.2 O cenário distópico em “Batguano”: a suspensão do ocidente

Âncora do jornal (Homem): [...] afeta diretamente o ser humano, denominada ‘Batguano’, essa peste é transmitida através das fezes do morcego. Estudiosos afirmam que morcegos estão sendo contaminados pelo contato com fezes humanas, especialmente dos “homeless”, como são chamados os moradores de rua, que já somam quase a metade da população do planeta.

Âncora (Mulher): A previsão é que ao todo, 50 milhões de pessoas estejam infectadas até o final do ano e, infelizmente, a notícia não é boa, a chance de sobrevivência é de 5 entre 10 pessoas.

Âncora (Homem): As zonas rurais mais próximas das cidades viraram zonas intermediárias, as cidades estão sendo abandonadas, o campo é, momentaneamente, a única possibilidade de habitação nesse período chamado de “suspensão do ocidente”.

Âncora (Mulher): Tanto a classe operária, quanto as classes mais abastadas estão passando pelo mesmo processo, um processo de desurbanização forçado, escoando para o campo, eles tentam agora viver esse período de “suspensão do ocidente” como está sendo denominado. Especialistas discutem se são paisagens de transição ou uma espécie nova e dramática de urbanismo.

Âncora (Homem): Aos poucos, nas zonas intermediárias, comunidades vão se formando e criando suas próprias leis. O preço do quilo da banana chega a equiparar-se com o grama do ouro. As pequenas indústrias fecharam suas portas. As multinacionais, aos poucos, migraram todas para o continente amarelo. As cidades, o comércio, e sobretudo, as cadeias de segmento alimentício estão sofrendo saques. As terras da zona rural são agora negociadas a preço de banana, ou melhor, de ouro (Batguano, 2014, 10’26” a 12’03”).

Este diálogo apresentado no filme, revela que o ocidente foi devastado pela praga espalhada pelos morcegos que se alimentavam de fezes humanas. Sabe-se que “*bat*” é morcego em inglês e “*guano*” significa esterco na língua nativa peruana. Segundo o professor de história da Universidade de Kansas, Gregory T. Cushman (2013, p. xiii, tradução nossa), alguns historiadores “[...] reconhecem o significado do guano para o Peru moderno. O fato de os falantes de inglês hoje usarem um termo peruano para se referir a excrementos de pássaros e morcegos é testemunho da antiga importância do comércio internacional desta mercadoria malcheirosa”.²⁵

Nesse novo cenário pós-apocalíptico apresentado em “Batguano” (2014), os humanos estão deixando as cidades e voltando para o campo em busca de sobrevivência. É o que descobrimos, a partir de um noticiário de TV fora-de-campo e em voz *off*, recurso que possibilita imaginar esse cenário pandêmico que assolou o mundo. A notícia em si, é um método sutil e econômico da trama, que nos revela a realidade em seu contexto histórico e social.

Outro detalhe a ser mencionado e contido no diálogo acima é sobre a “suspensão do ocidente”, ou seja, “[...] estado que é nomeado como tal por uma das personagens do filme e que permanece em grande medida fora de campo [...]” (RAMALHO, 2020, p. 137). Esta ideia de imaginar um lugar que foi totalmente modificado de forma pessimista, afetando diretamente uma boa parte da sociedade, indica que estamos diante de uma distopia (lugar ruim).

²⁵ No original: [...] recognized the significance of guano to modern Peru. The fact that English speakers today use a Peruvian term to refer to bird and bat excrement is testimony to the former importance of international trade of this malodorous commodity (p. xii).

Na tentativa de compreender a origem do conceito de distopia, encontram-se registros que seu surgimento ocorreu entre os séculos XVIII e XIX, principalmente em 1868, num discurso, diante do parlamento britânico pelo economista John Stuart Mill. O que confirma o professor de História na Universidade de Londres, Gregory Claeys (2017, p. 273, tradução nossa) em seu livro “*Dystopia: A Natural History*”, e que antes mesmo desse discurso, “o termo “distopia” foi evidentemente cunhado em 1747, soletrado como “*dustopia*”. Em 1748, “distopia” foi definido como “um país infeliz”.²⁶

É válido destacar que o termo distopia é uma antítese da utopia. Numa nota de rodapé, os autores Lucídio Bianchetti e Juarez da Silva Thiesen (2014, p. 35) reiteram que “a origem da palavra “utopia” é atribuída a Tomas Morus (1478-1535). Em termos etimológicos, predomina a explicação da origem grega, sendo que o prefixo “*u*” significa negação e o substantivo “*topos*”, lugar, sendo, pois, a denominação de lugar nenhum ou “não lugar””.

Ao contrário das narrativas utópicas, como por exemplo “Utopia” (1516) de Thomas Morus²⁷, as narrativas distópicas apresentam sociedades decadentes e fracassadas situando um mundo que não deu certo ou está adoecido e caótico. Outra representação é um cenário de sociedades controladas por um governo totalitário ou pela presença de catástrofes ambientais e doenças pandêmicas, essas últimas, são, em parte, uma preocupação das distopias contemporâneas.

O pesquisador Anderson Martins Pereira (2018, p. 235) afirma que: “uma das características largamente utilizadas nas narrativas distópicas, em geral, é a utilização do futuro para hospedar uma sociedade de pesadelo, e tal medida reside na necessidade de denúncia do presente e, eventual, pessimismo quanto ao futuro”. E para o professor e historiador Júlio Bentivoglio (2019, p. 25), “as distopias revelam um cenário sempre hostil à sobrevivência humana, desafiada por aparatos tecnológicos de controle e governos autoritários que procuram reduzir as diferenças impondo um comportamento massificado”. O que certamente marca a narrativa distópica como um dos gêneros mais questionadores sobre o futuro na literatura.

O conceito de distopia alberga os campos da literatura, filosofia e sociologia. Durante o século XX e início do século XXI, obteve bastante notoriedade, sendo representado por obras literárias e do audiovisual (séries televisivas, videoclipes musicais e no cinema). Enquanto gênero literário, “é possível considerar a afinidade entre a distopia e a ficção científica como

²⁶ No original: The term ‘dystopia’ was evidently coined in 1747, spelt as ‘dustopia’. In 1748, ‘dystopia’ was defined as ‘an unhappy country’ (p. 273).

²⁷ Também conhecido como Thomas More [1478-1535] importante escritor, filósofo humanista e advogado do século XVI.

natural, visto que elementos como a verossimilhança e o uso das tecnologias na criação de novos mundos são comuns a ambos os gêneros” (PEREIRA, 2018, p. 226).

Algumas distopias literárias e cinematográficas trouxeram reflexões sobre totalitarismo, controle e alienação das massas, colonialismo, racismo estatal, guerras entre povos e nações, catástrofes ambientais e poluição globalizada. Assim, essas mesmas características foram essenciais para compreender o gênero distópico dentro da ficção científica e no debate sociológico.

As distopias são, acima de tudo, sinais de advertência que interrogam criticamente alguma forma de perigo iminente na sociedade contemporânea. Nessa lógica, as pesquisadoras Millena Portela e Maria Pinto (2019), afirmam que o gênero da distopia na contemporaneidade extrapolou as configurações concedidas a ele no século passado, ou seja, em seu formato clássico, retratando o presente por meio de um futuro pessimista, caótico, crítico e reflexivo.

Ao retornarmos para “Batguano” (2014), a distopia presente no filme aponta um futuro próximo em situação pandêmica, como vimos anteriormente, ocasionada por uma doença fatal e extremamente contagiosa. Conseqüentemente, esse estado caótico nomeado de “suspensão do ocidente” modifica todo o sistema capitalista e reflete em questões socioeconômicas como: a banana ter preço equiparado ao ouro; as transferências de multinacionais para a Ásia; supermercados e farmácias serem saqueados e os habitantes urbanos migrarem para zonas rurais, as quais passaram a ser supervalorizadas.

A ficção distópica é relacionada a um gênero menor da ficção científica por tratar em suas narrativas um futuro próximo (ou distante) com desastres ecológicos, climáticos e avanços tecnológicos. Entretanto, no filme de Teixeira,

[...] há uma subversão das lógicas desse gênero, pois os personagens vivem em um local ermo, no meio da vegetação, cercado por animais e cachos de banana, o seu meio de transporte é um carro velho e usado (o Batmóvel) e não há luta pela sobrevivência (ao menos física) como no subgênero da ficção científica distópica: a doença fatal só é mencionada, mas nunca chega a afetar os protagonistas diretamente (DUARTE FILHO, 2016, p. 14).

E esses apontamentos sobre a situação distópica no filme relacionada ao preocupante número de sobreviventes ocasionados pela infecção da doença pandêmica é deixado apenas na superfície da trama, pois tal circunstância não abala Batman e Robin, porém, em certa medida, afeta suas rotinas, tanto o tédio quanto o ócio se tornaram habituais. Por falar nisso, a fábrica abandonada é o novo lar de fantasias e imaginação dos heróis que não se preocupam em solucionar o problema pandêmico que afeta o mundo, justamente por viverem em uma espécie

de aposentadoria com praia improvisada, trabalhos e invenções artísticas (cinema, pintura e teatro). Desse modo, presume-se que “[...] não se pode negar que *Batman e Robin* criam, numa distopia, um universo em comum com regras próprias, onde o que vale é a alegria dos corpos, a dança, o sexo com estranhos, a relação com os objetos ao seu redor e mesmo com a cidade desolada que eles percorrem com seu carro” (MOREIRA, 2020, p. 19).

Além de tudo isso, Denilson Lopes e Mateus Nagime (2015, p. 16) afirmam que: “Batguano (2014, Tavinho Teixeira) propõe uma releitura de dois ícones da cultura *pop* americana, pondo Batman e Robin como um casal que enfrenta tanto os desafios de uma sociedade à sua volta quanto o envelhecimento do próprio corpo”. E refletindo sobre essa afirmação dos autores, questionamos: E se o envelhecimento fosse distópico? Uma pergunta interessante a ser respondida na sequência do capítulo.

2.2.1 E se o envelhecimento fosse distópico?

- Você era novo, não era?
 - Hum...Bonito.
 - Olha como vai ficar novo!
 - Olha! Está novo?
 - Hum...Vai ficar mais novo ainda.
 (Batguano, 2014, 23’20” a 24’08”)

Nessa fala de Robin, que afasta a cadeira em que Batman está sentado olhando seu reflexo no espelho com um semblante exaurido e, portanto, se deparando com seu envelhecimento, nota-se um deboche por parte dele, que ironiza a atual condição etária de seu companheiro, mas antes ajuda o homem-morcego a retirar a sua máscara, pois a falta de um dos braços, o deixa incapaz de retirá-la sozinho.

O que testemunhamos em “Batguano” (2014), no caso específico do Batman, é que o seu envelhecimento se tornou um sinal de enfraquecimento, esgotamento e limitação, assim,

O tom cansado do personagem, o clima distópico do filme, em que Robin coça um braço de *Batman* que não existe, dirige um carro que não anda e refere-se ao passado como se de fato fossem a dupla dinâmica do seriado da TV, fazem parecer que se trata de um personagem esgotado – não há mais futuro pra ele, ele já foi usado demais, a sua casa é cheia de memorabilias inúteis de um passado glorioso, mas deixado pra trás. (MOREIRA, 2020, p. 16).

O envelhecimento, assim exposto, leva a uma reflexão ao olhar etário e geracional do Homem-morcego, certamente, não são apenas mudanças na aparência e na fisiologia do corpo do herói, mas alterações radicais em hábitos corriqueiros impostas a ele. De acordo com a

pesquisadora e psicóloga Marília Melo (2020, p. 30), “mudanças significativas acontecem no corpo e experienciar a velhice é relacionar-se com as alterações na pele, na cor dos cabelos, no esqueleto, na movimentação e no metabolismo. São as modificações físicas e fisiológicas próprias do processo”.

No filme de Teixeira, uma das mudanças rigorosas impostas ao corpo envelhecido do Batman é a perda de um dos braços, o qual é obrigado a vender, com coação de seu companheiro. O fato é que a venda do braço (considerado como um “objeto” muito valioso pelo estúdio da *Paramount* de Hong Kong) remete, principalmente, às condições desse novo cenário pandêmico e distópico que os personagens estão inseridos, além da submissão exigida por uma sociedade capitalista.

Notoriamente, observa-se que a versão do Batman de Teixeira apresenta aspectos e estigmas da velhice como a presença maior de comorbidades e de doenças que surgem quando se tem mais idade, como, por exemplo, o personagem usando meias de compressão utilizadas para o tratamento circulatório e vascular. Outro problema relacionado a sua saúde debilitada, dá-se no aumento de sua próstata (problema que pode atingir homens acima dos 50 anos de idade). Em um determinado momento, Robin revela o problema de seu parceiro: “a próstata crescida, ao certo, faz mijar mais do que eu”. (Batguano, 2014, 43’08” a 43’12”).

Há, também, vários momentos no filme, em que Robin lembra o Batman de tomar seus medicamentos. “Tomou o seu remédio?” (Batguano, 2014, 10’54”), alerta o (agora homem de meia-idade) “garoto prodígio”. Dito isso, Robin saqueia algumas farmácias em busca desses medicamentos e nota-se alguns frascos de remédios espalhados no banheiro, assim como, é possível acompanhar o “homem-morcego” tomando alguns deles. Porém, o fato de estar vulnerável com o surgimento de algumas doenças não impede o Batman de continuar tomando doses e mais doses de *whisky* e cheirar cocaína, além de ter desejos sexuais.

Como visto no início deste capítulo, um dos conceitos etimológicos da distopia é o de “lugar ruim”, entretanto, esse “lugar” se refere a espaços imaginários e catastróficos. Todavia, esses lugares ruins também poderiam ter sentido no processo de envelhecimento? Afinal, compreender a velhice quando se trata de minorias sexuais, principalmente a de sujeitos homossexuais masculinos, é se deparar com situações negativas, seja nas condições de saúde, em certas incapacidades, assim como, lidar com a solidão e a ociosidade. Válido lembrar que esse grupo etário sofre variadas formas de preconceitos e discriminações. Portanto, “no contexto cultural que valoriza a juventude e a saúde, ocorre a desvalorização da pessoa homossexual e velha restringindo seu convívio social” (MELO, 2020, p. 41).

Por falar em preconceitos e discriminações, uma boa parte da população que alcança a velhice, entre idades de 60 a 90 anos, sofre ou já sofreu algum tipo de preconceito referente à sua idade. O fato é que o preconceito contra a população idosa LGBTQIAP+ é muito mais lamentável, no sentido que a discriminação por essas pessoas está cada vez mais relacionada ao etarismo, ou seja, o preconceito contra pessoas mais velhas. Segundo a pesquisadora Ana Maria Goldani (2010), o sistema de preconceito e discriminação no Brasil abrange tanto o etarismo quanto a discriminação por idade, sendo que: “[...] o *ageísmo* refere-se essencialmente às atitudes que os indivíduos e a sociedade têm frequentemente com os demais em função da idade, enquanto a discriminação por idade descreve a situação em que a idade é o fator decisivo” (Ibidem, p. 405).²⁸

Os protagonistas de “Batguano” (2014) estão em fases diferentes de envelhecimento. Devido à diferença de idade do casal, Batman por ser mais velho é o mais padecente, sem um dos braços, o herói é sujeitado a aprender outras habilidades, como pintar e filmar. Ao contrário, Robin ainda tem resquícios de uma boa vitalidade, pois sai para saquear remédios e alimentos em sua bicicleta.

Desse modo, Tavinho humaniza os personagens (Batman e Robin) quando na narrativa os submete a um processo de envelhecimento com todos os percalços que este impõe, em um contexto histórico, alterando a nossa percepção sobre eles. Portanto, “a escolha pelo escracho, humor e engano faz do filme uma carnavalização que toca alegoricamente a ideia de super-herói, subverte sua desumanização à medida que o coloca na história e lhe propõe um regime de envelhecimento, de cotidianização ordinária da vida” (BRASIL, 2017, p. 43).

O (longo) relacionamento dos heróis passa por alguns desentendimentos, quando em um determinado momento do filme, Robin assiste o parceiro realizando um ato de felação com outro homem, por meio de uma projeção de um filme caseiro numa tela. Nessa ocasião, o “garoto prodígio”, nitidamente irritado, grita com o seu parceiro: - “Parece um brinquedo quebrado! Mutilado! Uma morcega velha!” (BATGUANO, 2014, 56’44” a 56’58”). Batman, que está de costas para a tela, ouve calado as críticas, em seguida dá um tapa no rosto do Robin e recebe de volta uma cusparada. Assim, existe um comportamento de repulsa e desqualificação ao corpo envelhecido e mutilado e à sexualidade expressa por Batman.

A fala agressiva do Robin é concebida e expressa no feminino, reforçando o estigma da misoginia (e do etarismo), pois a discriminação se dá no feminino, potencializando a dupla discriminação que ocorre com mulheres e a homens que se distanciam da masculinidade

²⁸ O termo *ageísmo* pode ser traduzido como etarismo ou preconceito de idade.

hegemônica. Dessa maneira, Conte (2016) nos elucidando sobre a aversão ao homossexual afeminado nos chama a atenção para a existência de misoginia, “[...] ou seja, uma aversão a possíveis características consideradas femininas em um homem. Esse tipo de indivíduo carregava uma marca de anormalidade justamente por representar essa ruptura com a matriz heterossexual” (Ibidem, p. 42). Corroborando essa fala, chamamos a atenção para o xingamento, que de acordo com Valeska Zanello e Tatiana Gomes (2010), pode ser culturalmente sintomático, ao expor princípios que norteiam as relações de gênero, portanto, havendo uma escolha das palavras para xingar, assim como, há palavras que a depender do gênero da pessoa ofendida são mais agressivas que outras.

O rompimento com a norma de gênero que nos define a partir das genitálias é algo intolerável e reprimido socialmente através da violência, contudo, quando se trata de homossexuais afeminados, mulheres masculinizadas, travestis, mulheres trans, a violência contra o gênero da vítima é mais impiedosa. A pesquisadora Berenice Bento (2017) retratando a desvalorização social do feminino, ao expor a violência contra a identidade de gênero das mulheres trans que são assassinadas brutalmente, inclusive pelo Estado, afirma que a ruptura que esse feminino provoca nas normas de gênero é inaceitável. Ainda assim, ressalta que “mesmo entre os gays, a violência letal é mais cometida contra aqueles que performatizam uma estilística corporal mais próxima ao feminino” (Ibidem, p. 233).

Nesse sentido, Berenice Bento (2016) nomeia o feminino performado por gays femininos, meninos femininos, travestis, mulheres trans e mulheres transexuais, como “feminino abjeto” (aspas da autora) e justifica: “se os atributos femininos (emotividade, fragilidade, passividade) posicionam as mulheres não trans como inferiores, quando esses mesmos atributos e performances são atualizados por outros sujeitos passamos a nos mover no campo da abjeção, do nojo” (Ibidem, p. 55).

Perante a diversidade de femininos, nem todos dispõem da mesma possibilidade de existência, entretanto, Bento (2021) se contrapondo ao binarismo feio/belo a partir da noção de abjeção - de que a capacidade investigativa e política está relacionada a todo corpo em que a vida é desconsiderada e sua materialidade não importa - observa que, no caso da mulher trans e da travesti a beleza não se estabiliza, causa nojo e repulsa, é uma beleza abjeta, portanto um feminino abjeto não digno de humanidade. Assim, “[...] o que os corpos trans e travestis põe (*sic*) em cena são as limitações de uma concepção de humanidade dividida em homens-pênis e mulheres-vagina” (Ibidem, p. 164 - 165).

Desse modo, para conceber a possibilidade do abjeto ser uma categoria que alberga todos os tipos de corpos, inclusive o do idoso afeminado, recorreremos a Butler (2002, p. 161)

quando assegura que o abjeto “[...] não se restringe de modo algum a sexo e heteronormatividade. Relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas “vidas” e cuja materialidade é entendida como “não importante””. Ainda assim, a autora resiste em trazer exemplos do que seriam corpos abjetos, justificando que se deve considerar o contexto em que esses corpos estão inseridos.

Assim, retomando o contexto brasileiro, questionamos: E se o corpo fosse de uma bicha envelhecida, seria abjeto? Ou seja, quando se impõe ao idoso uma vida não erotizada isso tornaria sua vida menos importante? Uma vez que, “[...] o idoso é ficcionado como um sujeito monstruoso, um sujeito expurgado das representações do desejo e do prazer” (POCAHY, 2013, p. 137), concordamos com a assertividade de Santos e Lago (2013) em apontarem que o gay envelhecido se constitui sob a ameaça da abjeção, portanto, “[...] uma espécie de *fantasma de abjeção*, algo que assombra a possibilidade de uma existência digna de ser vivida” (Ibidem, p. 142).

Convém observar que a ofensa ao Batman se dá no feminino, reforçando a ideia da utilização do gênero na estigmatização do homossexual. Além disso,

A virilidade sexual masculina parece assim construir-se na afirmação de uma negação da feminilidade, de modo mais negativo que positivo: ser homem, neste sentido, é não ser doce, não ser afeminado, não ser submisso... Os xingamentos sexuais apontam para um sentido de passividade, relacionado nas representações de gênero, ao “ser mulher” (ZANELLO; GOMES, 2010, p. 270).

Cabe notar, ainda, que na referida fala se percebe a junção de mais um marcador social, no caso, a idade. Por tratar-se de um herói envelhecido, a idade é interseccionada com o gênero e a sexualidade, recurso muito utilizado para discriminar o idoso homossexual afeminado. Diante disso, conforme assegura Gaspari (2022, p. 208-209):

Se esses homens “mais velhos” assumem publicamente fazer sexo com outros homens e não se adequam a uma performance tida como masculina, a articulação entre sexualidade, gênero e geração cria outros nomes. O mais evidente deles já se intersecciona com o gênero, transformando “o tio” em “a tia” – algo similar ao que ocorre com “o gay” e “a bichinha”. Na mescla deste homem “velho” e “afeminado” surge a “bicha velha”.

O termo “morcega velha”, utilizado por Robin, equipara-se às categorias tia, bicha velha, cacura, dentre outras, jargões muito utilizados para nomear as bichas (des)qualificadas pejorativamente como envelhecidas, afeminadas e não desejáveis, ao contrário das

categorizações como *tiozão* e *daddy*, relacionadas ao homossexual envelhecido, masculinizado, de boa condição financeira e erotizado.

Desse modo, é possível identificar outros marcadores vinculados ao estigma da discriminação do homossexual envelhecido, como classe social, raça, saúde, dentre outros. Conforme assegura Henning (2014): termos como *tia*, *bicha velha* são categorias depreciativas vinculadas ao deboche e, portanto,

Em termos de outros significados compartilhados, estão também baseadas em imagens marcadas, por exemplo, por afeminação, amargura, solidão, desvalorização social e abandono. Na contrapartida mais positiva do *espectro*, além do *coroa*, surgiram, por exemplo, termos como *paizão*, *tiozão* e *daddy*, os quais trazem consigo, entre outras questões, associações com imagens de masculinidades apreciadas, boa forma física, vida saudável, disposição, jovialidade, autoconfiança e valorização erótica (Ibidem, p. 169).

Na perspectiva de ser a idade um marcador de discriminação, Goldani (2010), sugere que no caso do Brasil a interseccionalidade é a forma mais adequada de se entender o preconceito e a discriminação por idade, portanto,

Argumentamos que a discriminação por idade e o debate sobre o preconceito por idade no Brasil devem ser compreendidos através da abordagem de múltiplas discriminações. Isso requer que nós consideremos a perspectiva da interseccionalidade, que engloba a ideia de que as pessoas podem experimentar simultaneamente opressão e privilégio baseados em certas características individuais e dependendo do contexto da situação (Ibidem, p. 386, tradução nossa).²⁹

No entanto, Santos e Lago (2013, p. 136) refletindo sobre a elaboração do corpo envelhecido como efeito de discursos, resultante de um ato performativo, ressaltam que: “[...] não se trata de conceber a velhice como uma realidade que existe previamente à sua significação, mas sim de considerá-la como efeito de atos de linguagem que nomeiam e produzem uma materialidade”. Ainda assim, os autores concebendo a idade como mais um elemento regulador dos corpos, afirmam que:

Não há *uma* velhice (tampouco uma “velhice gay”) à espera de alguém, mas posições de assujeitamento ou de resistência e subjetivação em face de uma ordem discursiva que pretende normalizar e regular as materialidades. Se não há *a* velhice, mas posições discursivas hegemônicas sobre o que é envelhecer,

²⁹ No original: We argue that age discrimination and the ageism debate in Brazil should be understood through the approach of multiple discriminations. This requires that we consider the perspective of intersectionality, which encompasses the idea that people can simultaneously experience oppression and privilege based on certain individual characteristics and depending on the context of the situation (p. 386).

a velhice pode ser experienciada a partir de uma ética, a partir de uma relação refletida consigo mesmo que coloque em prática outros modos de experimentação do erótico e outra relação com um corpo que pode desterritorializar os enunciados que o organizam (SANTOS; LAGO, 2013 p. 142-143).

Dessa forma, podemos confrontar o lugar distópico que é reservado ao corpo gay envelhecido pautado por modelos hegemônicos que estigmatizam a velhice, limitando-a e impondo-lhe um regime de isolamento, sem direito à erotização e ao prazer. Em razão disso, podemos compreender que o comportamento sexual do Batman é dissidente no sentido em que não se submete à normatização do corpo envelhecido, pois o herói vive sua velhice de forma prazerosa e erotizada, realizando seus vídeos eróticos, bebendo *whisky* e cheirando cocaína.

Após essa introdução ao filme, com a apresentação do cenário distópico e do conceito de distopia, passando pelo questionamento sobre o envelhecimento ser ou não distópico no sentido de uma representação de um “lugar ruim” a partir do processo de mudanças sofridas pelo corpo de pessoas mais velhas, inclusive, se esse “lugar” for acometido por preconceitos atribuídos ao homossexual idoso com comportamentos afetados e exagerados, característicos de uma sensibilidade *camp*, observaremos alguns aspectos dessa sensibilidade no próximo capítulo.

Capítulo 3 - A sensibilidade da estética *camp* como artifício e paródia

A finalidade desse capítulo é apresentar o conceito de *camp*, por mais que se manifeste uma certa ambiguidade acerca dele, após nos debruçarmos sobre essa noção dialogando com o influente artigo de Susan Sontag, “Notas sobre o *camp*” (1964). Essas notas foram importantes, mas não suficientes, para estudos posteriores sobre a definição do *camp*. Entretanto, contrariando Sontag (1964), vários autores (Richard Dyer, Denilson Lopes, Dolores McElroy, entre outros) discutem o *camp* não apenas como uma sensibilidade, um gosto, uma qualidade (como apontou Sontag), mas como comportamento e, também, político.

Além de perceber o *camp* como político e seu poder de subversão, compreenderemos o interesse desse fenômeno na teoria e no cinema cuir; descreveremos categorias que se manifestam na sua representação estética como o artifício e a paródia e, por fim, demonstraremos que no filme “Batguano” há elementos representativos dessa sensibilidade *camp*: aspectos da artificialidade, do exagero, dos objetos ou do comportamento dos personagens, assim como, a paródia que desconstrói e ressignifica os famigerados super-heróis como um casal homoafetivo inspirados na mesma caracterização do seriado “Batman e Robin” (1966-1969).

3.1 *Camp*

Buscar por uma definição etimológica do *camp* é se deparar com várias possibilidades de compreensão acerca desse termo. Pode-se afirmar que o *camp* é um conceito altamente instável e abrangente. Como defende a professora Dolores McElory (2014, p. 295, tradução nossa), “as origens do termo *camp* são obscuras”.³⁰ Por um lado, sua etimologia, segundo a pesquisadora Mariana Conte (2016, p. 11), “[...] deriva do termo francês *se camper*, cujo significado é posar de forma exagerada, com atitude e extravagância, geralmente para uma audiência”. Por outro, o *camp* se define pelo seu senso estético, pela afetação, pelo exagero, pela extravagância, pela teatralidade, pelo uso do artifício, como é observado na definição de *camp* apresentada de forma escrita no célebre artigo da escritora e crítica literária estadunidense Susan Sontag, “*Notes on Camp*”, publicado, originalmente, em 1964.³¹

O termo *camp* devido à sua dimensão nos causa confusão na hora de sua assimilação, pois tanto objetos como pessoas e atitudes podem ser consideradas *camp*, isso se confirma com

³⁰ No original: The origins of the term *camp* are murky (p. 295).

³¹ Publicação realizada na revista *The Partisan Review*.

a utilização do termo como substantivo, advérbio e até mesmo verbo. Desse modo nos assegura McElory (2014, p. 293, tradução nossa)³²:

Mas o *camp* é notoriamente difícil de definir. Tem sido descrito como um gosto, uma sensibilidade, uma qualidade de pessoas ou coisas, uma questão de autoapresentação ou um estilo de percepção. Pode ser um substantivo, como em “Ela é tão *camp*”; um adjetivo, como em “os musicais de Busby Berkeley são tão exagerados” ou “aquele chapéu de Carmen Miranda é tão *camp*”; ou um verbo, como em “Nós colocamos nossos vestidos de lantejoulas e acampamos”. *Camp* também é encontrado no ditado de que algo é “tão ruim que é bom”. Talvez seja mais útil conceber *camp* como uma relação entre uma coisa ou uma pessoa, um contexto e um observador.

De acordo com o pesquisador Pedro Leite (2011, p. 6) foi o ensaio de Sontag que “[...] pela primeira vez trouxe ao mundo acadêmico o termo em questão (*camp*), que até então se via restrito ao seu uso cotidiano pelos poucos adeptos de sua prática então embrionária e com contornos imprecisos [...]”. Embora, esse ensaio possibilitasse uma posterior discussão sobre alguns aspectos do *camp* através dos meios de comunicação, do ativismo gay e dos estudos acadêmicos, de tal maneira, “[...] algumas das ideias que Sontag defende nesse texto foram bastante debatidas e criticadas posteriormente, especialmente pelos estudos *queer* surgidos com o pós-estruturalismo, muitos dos quais começaram a discutir a estética *camp* dentro da esfera *queer*” (DUARTE FILHO, 2016, p. 12).

Escrito e organizado em 58 notas, “*Notes on Camp*” (2020), destrincha exemplos, códigos e características, bem como, uma certa visão, um gosto, uma qualidade e uma sensibilidade do *camp*. Entretanto, como pode ser observado, Sontag não elabora um conceito concreto, mas uma listagem de reflexões que possibilitaram uma certa constatação, como ela mesma afirma “[...] o *camp* é esotérico – tem algo de um código particular, até de uma senha entre panelinhas urbanas. Tirando um vago perfil de duas páginas no romance *O mundo ao anoitecer*, de Christopher Isherwood (1954), praticamente nunca chegou à letra impressa” (SONTAG, 2020, p. 355, itálico da autora).³³

³² No original: But camp is notoriously difficult to define. It has been described as a taste, a sensibility, a quality of persons or things, a matter of self-presentation, or a style of perception. It can be a noun, as in, “She is such a camp”; an adjective, as in, “Busby Berkeley musicals are so campy” or “that Carmen Miranda hat is so camp”; or a verb, as in, “We put on our sequined dresses and camped it up.” Camp is also found in the adage that something is “so bad it’s good.” It is perhaps most useful to conceive of camp as a relationship between a thing or a person, a context, and a perceiver (p. 293).

³³ Christopher Isherwood, precursor de Sontag, foi romancista, dramaturgo, roteirista anglo-americano e definiu o *camp* enquanto uma sensibilidade gay. Sobre designar o *camp* enquanto estética “[...] estudiosos, críticos culturais, artistas e praticantes do *camp* vêm tentando fazer exatamente isso desde que Christopher Isherwood (1904-1986) ofereceu aos leitores uma deliciosa, embora fugaz, descrição da “sensibilidade gay”, em seu romance de 1953, *The World in the Evening*” (THÜRLER, 2021, p. 179).

Convém observar que o interesse da Sontag (2020), é em apresentar o *camp* como uma sensibilidade desprovida de um rigor metodológico para não a enrijecer enquanto conceito, assim, optando pela sua descrição num formato de notas, justifica: “a forma das anotações avulsas, em vez de um ensaio (com sua pretensão de desenvolver um argumento sequencial e linear), parece mais apropriada para apreender algo dessa sensibilidade fugidia específica” (Ibidem, p. 356).

Como intelectual e apaixonada por arte (cinema, literatura, fotografia e pinturas), Sontag (2020), sempre teve um olhar realçado para assuntos diversos, e em suas visitas a boates com espetáculos de *Drag Queens* destacou um tipo estético, ou como aponta em sua primeira nota, “[...] o *camp* é uma certa modalidade de esteticismo. É *uma* maneira de ver o mundo como fenômeno estético. Essa maneira, a maneira do *camp*, não se dá em termos de beleza, e sim em termos do grau de artifício, de estilização” (Ibidem, p. 357).

Todavia, o professor britânico de estudos cinematográficos, Richard Dyer (2002, p. 52, tradução nossa) aponta que “[...] Susan Sontag (1967) sugere que o *camp* é a forma como os homossexuais têm procurado causar alguma impressão na cultura da sociedade em que vivem. O domínio do estilo e da inteligência tem sido uma forma de declamar que as rainhas têm algo distinto a oferecer à sociedade”.³⁴

Todas essas intenções que definem o *camp* (como um gosto, uma sensibilidade, um estilo) consolidam uma forma de expressão cultural aos homossexuais, uma maneira de inserção social, um senso de comunidade, tornando-os uma potência, a partir de um comportamento afetado, com humor, exagero, teatralidade e artificialismo. Porém, “do ponto de vista de Sontag, o *camp* perdeu sua atitude especificamente gay e passou a significar uma apreciação geral por objetos do passado: *o passé, o démodé e o obsoleto*” (THÜRLER, 2021, p. 179). De tal maneira, a teórica “[...] parece ficar um pouco em cima do muro e não responde se o *camp* é uma qualidade absoluta presente em objetos e obras culturais distintas ou se é fruto único e exclusivo de um olhar *campy*” (LEITE, 2011, p. 8).

O fato de Sontag não fazer referência à origem do *camp* associada à cultura homossexual provocou inúmeras críticas às suas notas, inclusive de omissão. Desse modo, Conte (2016, p. 15) assegura que: “o trabalho da teórica depois seria fortemente criticado por outros acadêmicos sob a acusação de ter negligenciado a importância de uma sensibilidade homossexual, ignorando assim as suas raízes [...]”. Porém, sobre a vinculação do *camp* com a cultura

³⁴ No original: Susan Sontag (1967) suggests that camp is the way homosexuals have sought to make some impression on the culture of the society they live in. Mastery of style and wit has been a way of declaiming that queens have something distinctive to offer society (p. 52).

homossexual, Babuscio (1993, p. 20, tradução nossa) nos confirma que “o termo *camp* descreve aqueles elementos em uma pessoa, situação ou atividade que expressam ou são criados por uma sensibilidade gay. *Camp* nunca é uma coisa ou pessoa em si, mas sim uma relação entre atividades, indivíduos, situações e homossexualidade”.³⁵

Apesar disso, uma das críticas mais cruciais ao ensaio de Sontag é quando ela admite que o *camp* é desengajado e despolitizado, em suas palavras, “desnecessário dizer que a sensibilidade *camp* é desengajada, despolitizada — ou, pelo menos, apolítica” (SONTAG, 2020, p. 357). Primeiramente, quando ela afirma isso, “[...] acaba ignorando a importância política do termo dentro da comunidade *gay*” (CONTE, 2016, p. 25). Em segundo lugar, de acordo com Pedro de Araújo Leite (2011, p. 41):

Há [...] tanto uma alternativa na qual a visão *camp* se naturaliza, se torna alheia a si mesma, quanto outra na qual ela é, sim, apesar de sua insistência em dizer que não é (com o aval de Susan Sontag), um instrumento, se não de rebeldia, ao menos de resistência, e, sendo assim, um instrumento político.

O erro em Sontag admitir que o *camp* é apolítico devido ao desprezo por seu conteúdo, remonta a uma posição neutra e defasada de seus escritos. Dito isso, concordamos, que ela:

[...] restringe a potência *camp* apenas a uma questão de estética ou sensibilidade, em nossa opinião, a estética é política e, portanto, o *camp* é inerentemente político, produzindo em *gays* uma maior consciência das discrepâncias que existem numa sociedade heterocentrada e homofóbica, uma estratégia de sobrevivência para obter reconhecimento dentro dos espaços hetero-patriarcais (THÜRLER, 2021, p. 180).

É notória a importância política do *camp* para o movimento homossexual, seja no sentido de combater a opressão ou como uma forma de lidar com as dificuldades impostas por sua posição marginal na sociedade. O *camp* extrapola o fato de ser qualificado como um gosto ou uma sensibilidade, ele tem uma ação de engajamento, possibilitando pertencimento ao indivíduo, conferindo identidade a um determinado grupo. Desse modo, *camp* é “[...] um tipo de comportamento que evocava pertencer e se identificar com o grupo, nesse caso remetendo a uma cultura homossexual” (CONTE, 2016, p. 23).

Outro sentido conferido ao termo *camp* é o de comportamento baseado no exagero, na artificialidade, no humor e na teatralidade. Desse modo, Denilson Lopes assevera que:

³⁵ No original: The term *camp* describes those elements in a person, situation, or activity that express, or are created by, a gay sensibility. *Camp* is never a thing or person per se, but, rather, a relationship between activities, individuals, situations, and gayness (p. 20).

Como comportamento, a palavra remete à fecheção, ou seja, ao homossexual espalhafatoso e afetado, ao transformista que dubla cantores conhecidos, tão presente em boates e programas de auditório, não só como clichê criticado por vários ativistas e recusado no próprio meio *gay*, quando se deseja firmar talvez um novo estereótipo ou, pelo menos, uma imagem mais masculinizada de homens *gays*, mas como uma base para pensar uma política sustentada na alegria e no humor, como alternativa ao ódio e ao ressentimento (LOPES, 2012, p. 385).

Dessa forma, Mariana Conte (2016, p. 16) afirma que “o comportamento tipicamente *camp* é expresso de maneira teatral com traços de humor e afetação, esses atributos são bem traduzidos pelas gírias “dar pinta” ou “fechar”, essas pertencentes a uma cultura homossexual masculina como forma de identificação”.

Há uma noção de que o *camp* trouxe à tona uma libertação para os homossexuais, na formação de uma identidade de grupo e a partir do seu potencial subversivo, traduzido numa atitude afiada, crítica e muito bem-humorada, a qual também causou um certo descontentamento para outras frentes ativistas, pelo fato disso:

[...] perpetuar o ódio de si mesmos entre os *queers* (muitas vezes enraizado em uma ideia de efeminação que pode ser interpretada como pejorativo para as mulheres), por ser percebido como apolítico em tempos que exigem ativismo, ou para, em última análise, reforçar as forças opressivas (papéis rígidos de gênero, homofobia, racismo) de que zomba [...] (MCELORY, 2014, p. 295, tradução nossa).³⁶

A principal observação a essa afirmação de McElory (2014), é de que o *camp* continua sendo problematizado por suas ambivalências, esse debate sobre ele ser político na esfera progressista gerou uma discussão incerta até na contemporaneidade. Como bem já informado, Sontag expandiu e divulgou o conceito sobre o *camp*, seus elementos foram apropriados por uma cultura heteronormativa numa perspectiva despolitizada, reduzindo o seu potencial transgressor, ou seja, concordamos com Conte (2016) quando afirma ter havido uma higienização do *camp* após sua expansão, desse modo prossegue a autora, referindo-se à representatividade *camp* em diferentes gêneros cinematográficos enquanto elemento transgressor: “algumas produções *mainstreams* que trabalham com as características *camp*, apesar de usar os mesmos elementos de artifício, humor e teatralidade, têm seu possível potencial transgressor reduzido, como pode ser visto no clássico seriado *Batman* (1966)” (CONTE, 2016, p. 29).

³⁶ No original: [...] for perpetuating selfhatred among queers (often rooted in an idea of effeminacy that can be interpreted as derogatory to women), for being perceived as apolitical in times that call for political activism, or for ultimately reinforcing the oppressive forces (rigid gender roles, homophobia, racism) that it mocks. (p. 295)

Desse modo, Leite (2011) correlacionando o seriado “Batman” (1966) com o filme “Pink Flamingos” (1972) a partir de características *camp*, elucida:

Se em *Pink Flamingos* o tema gay está explícito (o personagem principal é interpretado por uma *Drag Queen* fazendo o papel de uma mulher), assim como o mau gosto e a rejeição de todos os bons costumes (Divine comendo fezes de cachorro no final do filme), *Batman* conseguiu inseri-los no gosto popular de modo mais sutil e calculado; o espírito livre da encenação gay foi espalhado por todos os elementos da série, sem nunca se revelar, e o mau gosto, voluntário ou não, era praticado em doses muito mais homeopáticas do que no filme de John Waters (Ibidem, p. 105).

Elementos como ironia, paródia e artificialismo foram incorporados pelo Cinema cuir que se expandiu ao demonstrar o comportamento e o lado político do *camp* influenciado por produções diversas, como por exemplo, os filmes do cineasta estadunidense John Waters, que apresentam:

[...] um ar carregado de artificialidade, de montagem, típicos de uma atitude *camp* adotada por *drag queens* e transformistas que transbordam as fronteiras de gênero e constroem uma nova identidade sexual espaçosa, que imita e ironiza as convenções e noções burguesas do papel da mulher ao mesmo tempo em que servem – essas sim – de instrumento político de luta por reconhecimento social (LEITE, 2011, p. 75).

Sem dúvidas, esse movimento cinematográfico possibilitou uma representação de sujeitos que não estavam mais obrigados a se adequarem à norma hegemônica. E assim, o *camp* tornou-se um dos recursos estéticos que viabilizaram dar forma e legitimidade a todas estas questões envolvendo as identidades de gênero. Dito isso,

Se o cinema queer tem nas personagens transgênero sua expoente máxima, a estética *camp* traduz sua forma. O grotesco, o burlesco, a paródia, e o exagero enunciados em último grau na figura da *drag queen* foram apropriados politicamente pela comunidade LGBT como reafirmação de sua identidade através da diferença, negando a necessidade de adequação social segundo preceitos heteronormativos. Transcrito na *mise-en-scène* pela artificialidade plástica da imagem e estilo de atuação teatral ora exagerado, ora letárgico, o *camp* foi prontamente incorporado pelo cinema queer, que se reinventou através do mecanismo transgressor instituído por essa estética (BETTIM, 2015, p. 111).

Conforme afirma Lopes (2012), a estética cinematográfica se encontra com o transgênero através do *camp*. Em vista disso, o *camp* possibilitou ao cinema através de uma estética afetada, marcada pela artificialidade, com personagens subversivos que transitam entre o masculino e o feminino, problematizar questões referentes a gênero e sexualidade. Dessa maneira, retomando o contexto nacional, destacamos que boa parte dos filmes produzidos no

intitulado cinema cuir brasileiro contemporâneo, segundo Duarte Filho (2016, p. 15), “[...] utiliza-se do artifício e do *camp* como forma de contestar esse binarismo entre o real e o artifício, entre a sobriedade e a afetação, conectando-se a uma longa tradição artística que também problematizam essa ideia, como o barroco, o dandismo e o “New Queer Cinema””.

Sem sombra de dúvidas o filme “Batguano” (2014) faz parte desse conjunto de filmes apontado por Duarte Filho, pois ele ainda destaca que “[...] o próprio mote do filme é marcadamente *camp* e artificial [...]” (Ibidem, p. 14). É o que apontaremos nos tópicos seguintes, demonstrado que a obra de Tavinho Teixeira possui várias das características do *camp*, seja por sua sensibilidade gay, assim como pelo artifício e pela paródia. Esta última, é notória pela referência aos figurinos do seriado de TV da década de 1960, cujo “[...] subtexto gay de *Batman: the TV series* pode ser visto como o primeiro contato que a ideia de *camp*, expressa aqui pela “montagem” dos personagens, pelas suas personalidades rasas e unidimensionais, teve com o grande público” (LEITE, 2011, p. 104).

E por meio desse diálogo entre elementos da cultura *pop* (os de um passado nostálgico) e uma estética *camp*, Teixeira materializa, com baixo orçamento, seu almejado projeto fílmico, pois nele:

[...] a tela de televisão remete a certo passado das imagens, compondo o mundo dos signos já fora de moda que povoam o universo dos personagens. Não são, afinal, o Batman e o Robin dos últimos sucessos da indústria hollywoodiana que estão sendo referenciados, mas a inflexão *camp* do seriado estadunidense dos anos 1960 (RAMALHO, 2020, p. 139).

E a partir do uso de elementos caros ao *camp*, como artifício, paródia e teatralidade, o cineasta e pesquisador André Antônio Barbosa questiona se “Batguano” (2014) é “um filme brasileiro com personagens do imaginário norte-americano falando com sotaque paraibano? O que importa? Os signos *pop*, nesse cinema da superfície, perderam as amarras e deslizam no vazio; as fronteiras se desfazem [...]” (BARBOSA, 2015 p. 145). Assim, é por meio de todo esse artifício e dessa paródia que o filme de Teixeira aciona de forma lúdica e superficial um excelente exemplar dentro de um cinema cuir produzido no Brasil nos anos de 2010.

3.2 Artifício e paródia

O termo artifício, a princípio, reporta-se a artimanha, enganação, como a própria palavra sugere, algo artificial, falso, antinatural. Denilson Lopes (2002 *apud*. LOPES, 2016, p. 3) afirma que “[...] o artifício é uma categoria conceitual, sócio-histórica, estética, articuladora de

diferentes produtos culturais e mediadora entre estes e a vida material, que deve ser pensada não tanto como uma simples oposição à realidade, mas como um dissolvente da dualidade real *versus* irreal”. Porém, não é esse conceito etimológico que o destacaremos, mas o seu significado dentro do *camp*.

Sabemos que o *camp* e sua sensibilidade é a forma exagerada e estética de ver e compreender o mundo. Sontag (2020, p. 359) destaca que “todos os objetos e todas as pessoas *camp* contêm uma grande proporção de artifício”. Entretanto, o *camp* “[...] quer confundir e ao mesmo tempo fazer rir, quer combinar a teatralidade, ironia e esteticismo e ter como produto uma ode ao artifício. É uma valorização de elementos considerados vulgares aos olhos do padrão de beleza clássico [...]” (CONTE, 2016, p. 18).

Uma característica do artifício é essa ruptura com o real e o tradicional. O que passa a ser um distanciamento do verdadeiro, mas não é falso e não deve ser confundido com superficial, pois é reforçado por uma ideia de ilusório e irreal. Válido ressaltar que “[...] o artifício possui um vasto campo semântico, da teatralidade barroca à simulação midiática, da tradição do travestimento nas artes cênicas aos desafios da performatividade do sujeito contemporâneo” (LOPES, 2016, p. 3).

No cinema, o artifício é um elemento que muitas vezes expõe a “verdade” por trás de toda ilusão que a sétima arte proporciona aos espectadores. Os artifícios apresentados em “Batguano” impressionam por “[...] momentos em que o efeito de realidade se impõe à exposição do truque” (SILVA, 2014, p. 97). É o que percebemos quando a técnica *back-projections* (projeção técnica) ou “[...] as *rear-projections* são utilizadas em sequências nas quais os personagens empreendem saídas esporádicas para explorar o “lá fora” em busca de diversão e aventuras sexuais” (RAMALHO, 2020, p. 138). Esse recurso cria um afastamento do real e mais uma vez o filme de Teixeira explora artifícios do “fazer” cinematográfico com estilo e criatividade. Em “A verdade do falso”³⁷, o crítico de cinema Fábio Andrade descreve o efeito artificial na cena em que:

Batman e Robin entram no carro, acendem os faróis, giram o motor, e a projeção começa a avançar pelas ruas de uma cidade filmada. Lentamente, a câmera se movimenta em direção ao carro, reenquadrando a cena de maneira que os limites da tela não sejam mais vistos, e o efeito da *back projection* se efetive. Não é necessário muito tempo para que o carro, que sabemos estar imóvel dentro de um galpão, pareça de fato se movimentar pelas ruas da cidade (e o filme tem ainda outros dois ou três momentos preciosos de

³⁷ Ver a crítica completa em: Cinética | Batguano, de Tavinho Teixeira (Brasil, 2014) www.revistacinetica.com.br. Acesso em 26 de ago. 2022.

interação entre os personagens e as imagens da *back projection*) [...] (ANDRADE, 2014, n. p., online).

Figura 5 – O artifício para projetar imagens do “lado de fora”



Frame 8: 00:27:59



Frame 9: 00:28:39

Fonte: TEIXEIRA, Tavinho. **Batguano**. 2014.

Esse é um recurso técnico bem aproveitado por Teixeira (Figura 5, *frames* 8 e 9), dando a entender que esse artifício “[...] está completamente exposto para o espectador [...] exatamente como a tela com a estrada em movimento projetada por trás do carro [...] De dentro do carro “parado”, Batman comenta: “que experiência incrível essa de existir!”” (BARBOSA, 2015, p. 143). De fato, é essa experiência do simulacro por trás das projeções que os super-heróis transformam em momentos lúdicos Além disso,

[...] se o mecanismo de retroprojeção é assumido através da revelação em cena de todo o seu processo de construção, desde o posicionamento dos atores no

carro até o acionamento da projeção e das luzes de apoio, a operação alcança um novo patamar de artificialismo no decorrer do filme, quando a perspectiva das imagens exibidas na tela começa a não mais coincidir com o ponto de vista da câmera e a posição do carro (LACERDA JÚNIOR, 2015, p. 156).

E esse tipo de artificialidade tende a revelar tudo aquilo que é de mentira ou falso. Assim, transparecendo truques do ato cinematográfico e de todo seu cânone. O que confirma Duarte Filho (2018, p. 45) ao revelar que “[...] o *camp* não apenas desestabiliza o que é considerado canônico, mas também possibilita de novas leituras de códigos através da paródia e artificialidade por uma subjetividade *queer*”. Em última análise, essa feitura artificial que o filme “Batguano” (2014) provoca é consequência desse cinema que se dispõe de uma sensibilidade *camp*, criativa e disposta a romper com o “real”.

Como mencionado antes, outra categoria do *camp* é a paródia, devendo ser entendida como:

[...] uma intertextualidade de fundo humorístico, jocoso, zombeteiro que, na maioria das vezes, tem por finalidade a crítica e a contestação. Por sua própria característica, a *paródia* é sempre irônica, na medida em que a citação é colocada em um contexto que a distorce e, normalmente, a torna ridícula (ALBUQUERQUE, 2008, p. 59, itálico do autor).

A paródia abusa do humor e da comédia, é o que reforça Sontag (2020, p. 353) ao dizer que “o segredo da comédia é a cara inexpressiva — ou a reação exagerada ou, ainda, a reação descabida que é uma paródia de uma verdadeira reação”. Assim, “podemos tomar como exemplo dessa postura os shows de *Drag Queen*, em sua ampla maioria de conotação cômica, como uma das principais performances *camp* inserida em uma cultura homossexual” (CONTE, 2016, p. 25).

No cinema, a paródia se faz presente como uma espécie de subgênero na comédia. Destacam Jacques Aumont e Michel Marie (2012, p. 222) que a paródia “[...] teve, no cinema, uma produção constante, desde os primeiros tempos; atores de gêneros cômico ou burlesco fizeram dela, frequentemente, uma especialidade (os Três Patetas, nos Estados Unidos; na Itália, Totó, depois Franchi e Ingrassia; na França, Fernandel ou Coluche)”. E uma observação feita por Mariana Conte (2016, p. 42) é que “a paródia é uma das estratégias do cinema *camp* não apenas responsável por aproximá-lo de um Novo Cinema *Queer*, mas também da própria Teoria *Queer*, em termos de evidenciar o artificialismo e a construção dessas relações pela sua *mise-en-scène* e narrativa”.

Presenciamos a paródia na narrativa de “Batguano” (2014) em relação à sátira dos personagens “Batman e Robin”, principalmente, os do seriado televisivo do final da década de

1960. Todavia, “a série que por si só já é considerada um fenômeno *camp*. A começar pelo figurino que na época já foi muito satirizado. O tecido usado no figurino do Batman ressaltava a forma física do ator Adam West que era considerado fora dos padrões para viver o super-herói” (MARTINS, 2018, p. 9). Nesse sentido, segundo Conte (2016, p. 33), “essa tensão vista de maneira irônica entre o passado e o presente criou um campo fértil em termos de paródia para os filmes deliberadamente *camp*”.

Esse tom de paródia no filme de Teixeira revela um contraste da seriedade representada em obras contemporâneas envolvendo os super-heróis, o que é evidenciado nos personagens mascarados e usando as suas fantasias de forma irônica, pois eles são afetados, cínicos e zombeteiros. E, portanto, “[...] por se tratar de uma caracterização já conhecida, por vezes o figurino parece também apenas uma mera fantasia, uma paródia de si mesma, um artifício tão grande que independente de quem vestisse diríamos: “Batman e Robin”” (MARTINS, 2018 p. 10-11). Portanto, nessa contemplação dos artifícios e das intenções da paródia em “Batguano” (2014) se evidencia como o Cinema *cuir* contemporâneo está em constante interação com o conceito *camp*.

CAPÍTULO 4 – Luz, câmera e afetação!

No presente capítulo analisaremos alguns conceitos da teoria e da linguagem do cinema como o dispositivo, a metalinguagem, a intertextualidade e a *performance* (voltada ao campo da encenação) criando um diálogo entre teóricas/teóricos especialistas no assunto. Dito isso, desenvolvemos uma análise detalhada do filme decupando e descrevendo algumas cenas, sequências e planos. É importante, sobretudo, fazer esse exercício através de *frames* do filme conectados ao texto.

4.1 O dispositivo

Para o filósofo italiano Giorgio Agamben (2005), o termo dispositivo possui significado jurídico, militar e tecnológico. Embora, o significado mais contundente a ser explorado nesta seção seja sobre o conceito de dispositivo no cinema. No ensaio “As aventuras do Dispositivo (1978-2004)” escrito por Ismail Xavier (2019), o teórico e crítico de cinema revela as versões teóricas do termo dispositivo para o cinema dos autores Jean-Louis Baudry e Christian Metz.

A primeira, de Baudry, que designa o termo como “[...] a situação espectral no cinema (ou a situação de assistência), englobando todos os aspectos da experiência na sala de projeção” (XAVIER, 2018, p. 331). A segunda, de Metz, revela que o dispositivo “[...] não é apenas o aparato técnico, mas toda a engrenagem que envolve o filme, o público e a crítica; enfim, todo o processo de produção e circulação das imagens onde se atuam os códigos internalizados por todos os parceiros do jogo” (XAVIER, 2019, p. 176).

Notamos que a principal divergência teórica de Baudry e Metz sobre dispositivo cinematográfico é a noção de “aparato técnico”, pois o primeiro autor defende que dispositivo é tudo que envolve desde a filmagem à projeção, o segundo autor, não limita apenas isso e acrescenta um significado mais profundo a esse “lugar” espectral diante a uma obra fílmica. Todavia, o professor holandês Thomas Elsaesser e o professor alemão Malte Hagener (2018) destacam que nessa discordância,

Baudry vê a relação entre tecnologia cinematográfica e psiquê; já Metz argumenta que a imagem cinematográfica refigura uma ausência como presença e, assim, “significa” por meio de um processo dinâmico de substituição, pelo qual o espectador é “capturado” por uma presença imaginada ou projetada [...] (ELSAESSER; HAGENER, 2018, p. 81).

Próximo da concepção de Metz, no “Dicionário teórico e crítico de cinema”, Jacques Aumont e Michel Marie (2012, p. 84) afirmam que “o dispositivo fílmico é, portanto, vizinho ao do sonho. Como a pessoa que sonha, o espectador alucina até certo grau imagens que ele percebe como reais”. Diante disso, Robert Stam (2013, p. 158) afirma que “tanto o dispositivo cinematográfico quanto os procedimentos fílmicos específicos (a imagem em perspectiva, a montagem em ponto de vista) servem para “subjeter” o espectador”.

Porém, o dispositivo como tecnologia (as câmeras) e fabricação de imagens (o processo de filmagens), como defendeu Baudry ao caracterizá-lo como uma máquina tecnológica, sofreu inovações com a passagem do cinema moderno (filmes de película) ao contemporâneo (filmes digitais), das salas de Cinema para TV e outros dispositivos tecnológicos de vídeo. O que nos leva a problematização de que “o evidente impacto das novas tecnologias sobre a espetatorialidade faz a teoria do dispositivo parecer ainda mais obsoleta” (STAM, 2013, p. 352).

O que podemos repensar, segundo Elsaesser e Hagener (2018, p. 107), é que o dispositivo cinematográfico “[...] baseia-se sobretudo numa análise do arranjo fixo e imutável de espectadores (descorporificados, cativos e impressionáveis), tela (fixa) e projetor (oculto), todos mantendo uma relação espacial específica entre si”. A propósito, isso está intrinsecamente ligado à subjetividade do espectador ao olhar o filme e do cineasta proporcionar isso conforme a afinidade com seu público.

Muito se discute sobre a relação do dispositivo cinematográfico com a “posição do espectador”, principalmente alguns estudos britânicos, o mais célebre, na perspectiva feminista, o “Prazer Visual e cinema narrativo” (1975), da crítica e feminista britânica Laura Mulvey que:

[...] sinaliza a tensão entre duas dimensões da experiência (e do desejo) do espectador diante de um filme narrativo: (1) a da fixação na imagem (onde está em jogo o fetichismo, vontade de permanência da imagem alheia ao fluxo narrativo); (2) e da identificação com as posições das personagens no enredo (onde, ao contrário, se trata de mergulhar na narrativa e nas ações, querer chegar ao desfecho) (XAVIER, 2019, p. 178).

Para Laura Mulvey (2018) o cinema é mais do que um “objeto de desejo” puro da arte nos filmes narrativos, pois perpassa o ideal do sujeito desejante, em destaque, o olhar de desejo e fetichização para a mulher, sua tese é fundada na psicanálise e analisa alguns filmes do cinema moderno (filmes de Alfred Hitchcock e Josef Von Sternberg) que fornecem, segundo a autora, um *voyeurismo* e uma escopofilia fetichista do olhar masculino.

Como vimos, os estudos britânicos da década de 1970 destacaram a “posição do espectador” diante do dispositivo. Porém, não devemos esquecer que também nesses estudos psicanalíticos da espectralidade no cinema o reconhecimento da ótica de “posição do sujeito” (masculino/feminino). Ainda assim, nos anos seguintes, com a teoria cuir, esse debate ficou cada vez mais profundo, pois permitiu que:

[...] as posições de espectador e tudo o mais referente ao estatuto da imagem e aos investimentos de desejo envolve uma taxonomia mais ampla que inclui o eixo homossexual/heterossexual e supõe ainda um espectro mais nuançado que deve considerar todas as ambiguidades nesta atribuição de identidade que incluem zonas de fronteira (XAVIER, 2019, p. 177).

De modo geral, essa abordagem da teoria cuir sobre a ideia de posições espectralais e de sujeito, obtém pela primeira vez um novo ponto de vista, o de não demonstrar isoladamente a perspectiva de gênero (masculino e feminino), mas sua readequação, ou seja, a noção de orientação sexual (homossexualidade e bissexualidade, como exemplos). De fato, o Cinema cuir engendrou um novo dispositivo cinematográfico, aquele capaz dos espectadores homossexuais se verem representados no filme e na tela.

Em uma das cenas iniciais do filme “Batguano” (2014), ouve-se um som que corresponde a um acidente automobilístico finalizado com um ruído do escapamento de uma moto, mas estamos diante a uma tela escura dentro do quadro e o som tem a função importante de simular esse acidente. Corta e nos deparamos com um *fade-in*³⁸ e sua transição de imagem para um plano aberto (Figura 6, *frames* 10 e 11).

Com uma câmera fixa, na *mise-en-scène* situa ao lado esquerdo do quadro uma moto caída no chão, próximo a ela está um homem sentado usando uma máscara de cabeça de touro (que remete a um Minotauro). Do lado direito do quadro, os faróis de um carro iluminam a cena, obtendo um efeito de contraluz³⁹. Batman está em pé com os ombros inclinados para observar o homem e a moto através de uma câmera de vídeo sustentada por um tripé, há também uma lata (que presumimos ser de tinta) e está localizada no chão em frente a sua perna direita.

Com base nessa descrição do plano, ao longo da cena é possível notar Batman assumindo a direção e autoria de um filme feito no galpão. Desde a preocupação na construção de diálogos, quando insiste para o ator mascarado repita a sua fala: “Estou perdido”; preocupa-se com a direção de arte, pois usa um pincel e uma tinta para pintar o corpo do ator e simular o

³⁸ O termo “fade-in” é uma imagem que surge aos poucos, de um plano para outro com o desaparecimento gradual de uma imagem para o preto (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 179).

³⁹ Localizada atrás do sujeito na iluminação de dois a três pontos para dar a ele a aparência de profundidade.

sangramento, além de participar do filme. Assim, estamos diante da contemplação do fazer cinematográfico, mesmo que de forma artesanal, com a presença do dispositivo eletrônico (a câmera), o suporte (tripé), a luz (os faróis do carro) e o som natural gravado nesse ambiente. Não obstante, Batman deixa a câmera fixa e parada indo participar da ação (Figura 6, *frame 11*) pintando o corpo do ator convidado com uma tinta vermelha (no intuito de simbolizar o falso sangramento) e praticando um ato de felação na sequência.

Figura 6– A potencialidade de filmar, Batman assume a direção



Frame 10: 00:02:08



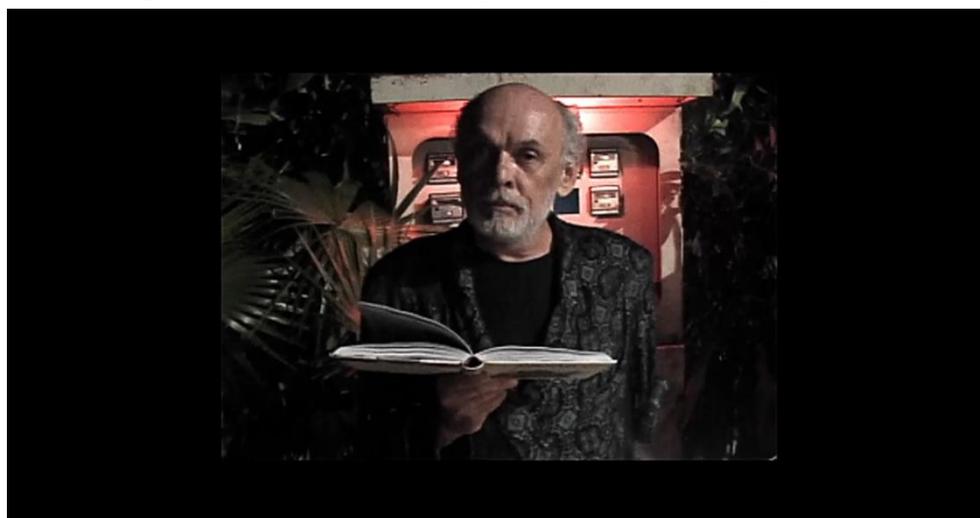
Frame 11: 00:02:44

Fonte: TEIXEIRA, Tavinho. **Batguano**. 2014.

Outra sequência em “Batguano” que remete à captura de imagens a partir de uma câmera de vídeo, é quando Robin assume a direção com uma câmera na mão, e o ponto de vista subjetivo da imagem é apresentado na mudança da tela no quadro (Figura 7, *frame 12*) e nos

próximos planos que seguirão. Visto que na maior parte do filme utiliza-se o formato de *cinemascope*⁴⁰, esses planos convertem-se para o formato 4:3 (quadrado), um dispositivo que mostra o “olhar” da lente da câmera.

Figura 7 – O documentário expositivo de Robin, o dispositivo 4:3.



Frame 12: 00:43:57

Fonte: TEIXEIRA, Tavinho. **Batguano**. 2014.

Com um efeito tremido da captura dessas imagens, Robin documenta o Batman com atividades do seu dia, como ler um livro, urinar no vaso sanitário, beber *whisky* e cheirar cocaína, porém, o garoto prodígio aproveita esse registro e dirige o seu parceiro orquestrando certas ações a serem realizadas por ele, como pegar um livro sobre a mesa e dar a volta nela e dançar (uma “dança chinesa”, como Robin sugere).

O documentário que Robin propõe dentro da diegese,⁴¹ também apresenta o espaço que esses personagens vivem. As imagens capturadas são reforçadas com a forma que Teixeira/Robin narra as ações e conta certas histórias, como a história de como os personagens se conheceram.

Outra atribuição dada ao registro do dispositivo (câmera) do Robin nessa sequência é de apresentar o cenário e os objetos cênicos dispostos em sua *mise-en-scène* plano a plano, como os livros espalhados sobre a mesa, alguns objetos no banheiro: revistas em quadrinhos do Batman, vibradores, frascos e embalagens de remédios. Em outro momento, para expor o ateliê

⁴⁰ É o formato de tela larga permitindo “[...] que se privilegie a *mise-en-scène* em detrimento da montagem, a inteligência do ângulo de tomada em detrimento do efeito visual do quadro [...]” (RIVETTE, 1954 apud. OLIVEIRA JR., 2013, P. 33).

⁴¹ Diegese, segundo Edgar-Hunt; Marland; Rawle, (2013, p. 178), é “o mundo da história ficcional dentro de um filme, a soma do espaço real e do espaço fílmico”.

artístico do seu companheiro, são apresentados: quadros de pinturas no chão, tintas, um mural (Figura 8, *frame* 13) com imagens de acidente de carro, um recorte do “*Physique Pictorial*”, um desenho em lápis pastel destinado à fantasia sexual dos gays (um motoqueiro usando vestimentas de couro) do artista finlandês Tom da Finlândia, um fotograma de formigas saindo dentro da mão, cena referente ao curta-metragem surrealista “Um Cão Andaluz” (1929) de Luis Buñuel e Salvador Dalí, e, também, várias gravuras e fotografias de animais (macacos e touro) e fotos homoeróticas.

Figura 8 – O mural de colagens do Batman.



Frame 13: 00:46:21

Fonte: TEIXEIRA, Tavinho. **Batguano**. 2014.

Há inúmeras interações dos personagens com o dispositivo de projeções, como a saída deles com o “batmóvel” conversível para encontrar um michê, vislumbrar a saída de um avião de um aeroporto, ou o Batman se satisfazer com uma cena de acidente envolvendo um pedestre e uma ambulância e Robin lhe fazer um sexo oral ao mesmo tempo. Outros exemplos dessa projeção, são o da lua na parede do galpão para demonstrar a noite e a projeção de exibição do filme caseiro feito pelo Batman (aquele filmado nos minutos iniciais do filme) que usa o *trailer* como tela. Nesse último exemplo, Robin assume uma posição de espectador diante ao dispositivo, não só isso, o seu corpo e sua sombra entram em contato com a projeção. Enquanto isso, Batman aparece em outro quadro menor (o da janela) no banheiro remetendo uma profundidade de campo.⁴²

⁴² Para Marcel Martin (2013, p. 185), “Uma composição em profundidade de campo consiste em distribuir os personagens (e os objetos) em vários planos e fazê-las representar, tanto quanto possível, de acordo com uma dominante espacial longitudinal (o eixo óptico da câmera)”

Robin, ainda como espectador, acende um cigarro e continua assistindo ao filme do seu companheiro. Batman surge dentro do quadro, ambos ficam enquadrados no plano médio⁴³, Robin julga o filme como se fosse um crítico de cinema e depois ofende o seu autor, reclama do “olhar para câmera”, ri ao assistir à cena do sexo oral, mas também afirma que está muito bom com um tom cínico. A sequência encerra com Batman parado em frente a projeções de cenas de natureza. O que de certa forma evoca como referência o jogo de projeções realizado no curta-metragem “Superbarroco” (2008), da cineasta pernambucana Renata Pinheiro, que por coincidência tem o ator Everaldo Pontes como intérprete.

4.2 Metalinguagem

Robin: - Você gosta mais de Bette Davis ou Joan Crawford?

Batman: - Maria Gladys.

(BATGUANO, 2014, 42':47" a 42':48")

O que entendemos sobre metalinguagem, é que ela remete à língua falando de si mesma. Para reforçar essa ideia, Felipe Albuquerque (2008, p. 39) recorre ao novo dicionário eletrônico Aurélio e aponta o significado da palavra como “[...] a linguagem utilizada para descrever outra linguagem [...]”. Dessa maneira, a metalinguagem se faz presente em obras artísticas que reportam a si mesmas, como um romance que versa sobre literatura, um poema que se refere à poesia e um filme que fala de cinema.

A metalinguagem no cinema representa o manuseio de elementos cinematográficos para citar o próprio cinema. Por exemplo, um filme que revela uma cena de filmagem ou de bastidores, um personagem que assiste a um filme e fala sobre cinema. Segundo Vaccari (2022, p. 257), a metalinguagem é a

[...] linguagem cinematográfica que tem por objeto a própria linguagem do cinema. Nesse caso, o cinema não está a serviço da representação de um objeto ou de um fato de uma vida que se situa para além da câmera e da representação, mas a representação pela câmera do cinema se torna o próprio objeto do cinema. Trata-se do cinema que imagina o próprio cinema, o cinema que cria sua própria essência [...].

De tal modo, a metalinguagem no cinema pode ter vários objetivos, como criar um efeito cômico, crítico, reflexivo ou interativo com o espectador. É como um espelho dentro de um

⁴³ O plano médio ou plano americano é o “plano que mostra os indivíduos enquadrados da cintura para cima [...]” (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 180).

espelho, onde o próprio filme reflete sobre sua própria natureza e o processo de criação. É uma forma de autoconsciência que desafia a pensar além da tela e a explorar os limites da narrativa cinematográfica, por meio de referências, paródias, homenagens ou críticas.

Essa autorreferência apresenta-se por meio de duas formas: “os filmes que se referem ao universo cinematográfico através da temática e os filmes que explicitam o discurso cinematográfico propriamente dito. Neste último caso, o recurso da metalinguagem é parte integrante e indissociável da *trama* do filme” (ALBUQUERQUE, 2008, p. 48). Além disso, “pode-se afirmar que a metalinguagem permite que o espectador experimente e reflita sobre o processo de construção do próprio filme” (MATTOS, 2004, p. 164).

A metalinguagem no cinema pode ser encontrada em diversos gêneros cinematográficos como o drama, a comédia, o terror entre outros. Para a pesquisadora carioca Isabela Gonçalves Farias:

A metalinguagem é um recurso semiológico eficiente para que alguém ou algo seja explicado. Ao usar tal recurso de linguagem, a memória, sincronicamente, alia-se a esse recurso, construindo uma reflexão essencial para os processos mnemônicos, posta em destaque dessa forma. O interessante é ver que a construção de uma memória de si feita pelo cinema, pode ter vários pontos de vistas e ser roteirizada e montada com determinado propósito (FARIAS, 2016, p. 40-41).

Essa relação entre metalinguagem e memória ajuda a entender como o cinema necessita de falar de si quando dispõe a prestar homenagens simbólicas de filmes (ou tudo que remetem a eles) dentro de outros filmes, criando, assim, um diálogo que permite destacar a importância do cinema nas narrativas.

Em “Batguano”, o primeiro uso da metalinguagem está na cena de abertura clássica da Paramount Pictures de celebração de 100 anos dos estúdios de Los Angeles. O fato é que os estúdios fazem parte da história do cinema hollywoodiano com muitos exemplares fílmicos clássicos e essa aparição é uma aproximação das citações recorrentes entre os personagens, como o fato do Robin vender o braço do Batman à Paramount Pictures de Hong Kong.

Outra maneira que o filme utiliza a metalinguagem é demonstrada através do aparecimento dos bastidores do cinema. É o que notamos quando o casal protagonista resolve se abrigar no espaço metalinguístico, no que parece os estúdios de filmagens, com o *trailer* de descanso para os atores no estilo hollywoodiano que se tornou a sua nova morada, o camarim, equipamentos para gravação como câmeras e refletores.

Outra situação na qual o filme usa o recurso metalinguístico está nas citações de outras obras cinematográficas por meio dos diálogos. Essas referências são habilmente incorporadas

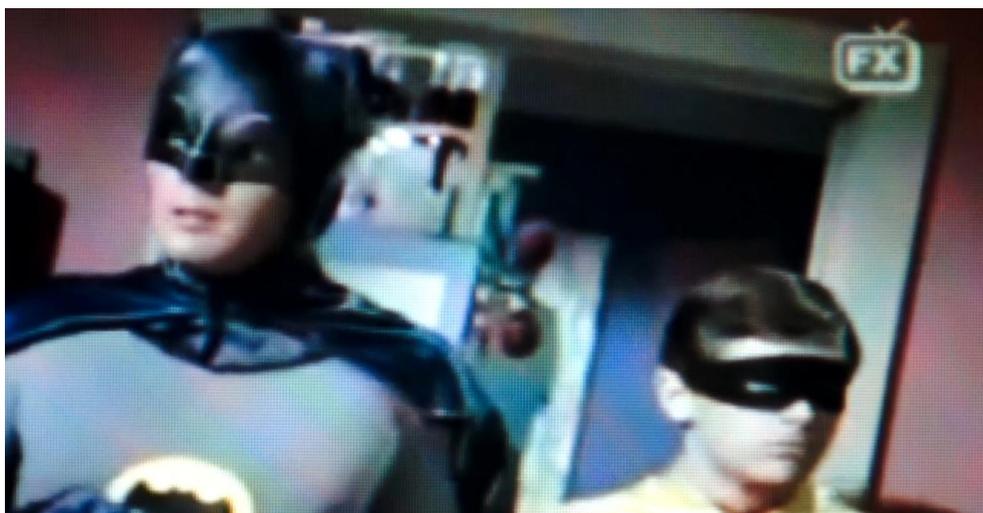
à trama por Teixeira, acrescentando camadas de significado e convidando os espectadores a uma experiência mais imersiva quando reconhecem essas referências. Como primeiro exemplo, Robin pergunta ao Batman se ele gosta mais das atrizes Bette Davis ou Joan Crawford, duas grandes estrelas do cinema clássico hollywoodiano. Porém o homem-morcego responde que prefere Maria Gladys, uma das grandes atrizes do cinema marginal brasileiro.

O segundo exemplo é quando Batman (Figura 9, frame 14), questiona a Robin: “Lembra aquelas luzes aqui dentro, depois das filmagens?” (“Batguano”, 2014, 17’59” a 18’01”). Trata-se de um breve comentário sobre uma cena do seriado “Batman: a série” (1966-1969), que os personagens estão assistindo através da TV (Figura 9, frame 15), quando a dupla encenava para as câmeras no longo período de gravações.

Figura 9 – Batman e Robin assistem a “Batman e Robin”.



Frame 14: 00:13:45



Frame 15: 00:17:43

Fonte: TEIXEIRA, Tavinho. **Batguano**. 2014.

Não podemos deixar de observar que testemunhamos, nessa cena do filme, os super-heróis vendo a si mesmos, e que eles são atores desempenhando os papéis de seus personagens em épocas diferentes. Tavinho Teixeira apresenta constantemente elementos próprios da metalinguagem entre os personagens do seriado televisivo sessentista e o seu filme, como por exemplos: o telefone vermelho, os bonecos, as fotografias e as imagens dos atores Adam West (Batman) e Burt Ward (Robin). Sendo assim:

É interessante visualizar na formação de uma metalinguagem feita pelo cinema, que mesmo que filmes atuais, que fazem referência a uma determinada época ou estilo cinematográfico, mesmo incorporados pelo ritmo contemporâneo de representação, mantêm certos elementos característicos do passado para um melhor entendimento estético-sensível do espectador e para uma narrativa e montagem que se apropriem também do fazer cinematográfico de tal época (FARIAS, 2016, p. 39).

Contudo, esse apelo pela memória desses personagens pelo cineasta, reforçada com ilustrações e objetos, remete ao passado desses personagens apresentando uma metalinguagem entre os super-heróis, ou seja, Batman e Robin (envelhecidos) falando de Batman e Robin.

4.3 Intertextualidade

Além da metalinguagem, nota-se o uso da intertextualidade no longa-metragem de Tavinho Teixeira. De acordo com Albuquerque (2008, p. 58), “a palavra intertextualidade significa relação entre textos e, se entendermos “texto” como um recorte no conjunto de significações culturais, podemos aplicar o conceito de intertextualidade não só ao texto escrito ou verbal, mas também ao cinema, à música e outras produções culturais”.

Convém outra observação sobre o termo que foi “[...] apresentado por Julia Kristeva no final dos anos 1960. Ela defendia que o significado que encontramos em um texto não deve ser localizado na sua relação com a mente em que parece ter se originado, mas na sua relação com outros textos” (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 70).

No sentido amplo e muitas vezes associável, a intertextualidade é entendida como referência, porém, “essas referências recaem em duas categorias amplas: citação e alusão” (Ibidem, p. 74). Isso dentro das possibilidades que os cineastas utilizam para criar diálogos de suas obras com outras obras fílmicas. Além disso,

Pode-se considerar, portanto, que o intertexto da obra de arte inclui não apenas outras obras de arte de estatuto igual ao comparável, mas todas as “séries” no interior das quais o texto individual se localiza. De maneira mais direta:

qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente, com todos os outros textos com os quais este tenha dormido (STAM, 2013, p. 226).

Um exemplo dessa intertextualidade do cinema em forma de citação é o da apropriação, ou seja, a colagem, que é identificada, segundo Albuquerque (2008, p. 59), “quando trechos inteiros de outros filmes, ou qualquer texto audiovisual, forem incorporados de maneira a que se reconheça o “procedimento de colagem”, efetivado no momento da montagem do filme”.

A televisão presente na *mise-en-scène* do filme é a tela mágica que expõe todas as outras obras dentro das possibilidades intertextuais com conteúdo variado que Batman e Robin assistem em seu sofá como por exemplo: comerciais publicitários – do *whisky White Horse*, o mesmo que eles bebem; animações como *Beavis e Butt-head*, personagens, assim como eles, que passam horas na frente da TV e comentam os conteúdos com um tom satírico; “[...] registros antigos de algum documentário de televisão ou matéria jornalística e ainda imagens de catástrofes naturais, desastres e cidades em ruínas” (RAMALHO, 2020, p. 137).

Dentre esses últimos exemplos, o destaque do uso de apropriação fílmica em “Batguano” é o do filme “O Homem Elefante” (1980) de David Lynch, cuja história é sobre como devemos respeitar todos além de sua aparência. O que é apresentado com o seu protagonista Joseph Merrick (interpretado pelo ator John Hurt), um homem com o rosto deformado por uma doença rara. Batman e Robin assistem a duas cenas do filme, a primeira surge com um plano aberto e um movimento de câmera contínuo para o lado direito apresentando um cenário de circo e uma exposição de personagens “estranhos” no quadro.

O primeiro é um homem usando terno e com rosto de leão preso numa espécie de jaula (Figura 10, *frame* 16); o segundo é um anão vestido com traje de mosqueteiro que caminha carregando um carrinho de madeira pequeno preso a uma corda; o terceiro é um homem oriental com os dedos sangrando e seu sangue escorre num quadro branco, ele está acompanhando com uma mulher usando quimono e; o quarto e último é um homem de meia-idade (Figura 10, *frame* 17), bem-vestido de paletó, cartola e usa uma bengala, atrás dele tem uma lona que esconde alguém e com uma imagem ilustrada e um letreiro anunciando “O Terrível: Homem Elefante”.⁴⁴

⁴⁴ No original: *The Terrible: Elephant Man*.

Figura 10 – Batman e Robin assistem a “O Homem Elefante”, de David Lynch



Frame 16: 00:13:45



Frame 17: 00:13:56

Fonte: TEIXEIRA, Tavinho. **Batguano**. 2014.

“O que são eles além disso? Santa vida!⁴⁵ Não existe razão para assistirmos isso!” (“Batguano”, 2014, 14’33” a 14’34”) diz Robin fazendo um comentário dessa cena e assumindo o controle da televisão para mudar a programação. Nos minutos seguintes, Batman retorna ao filme de Lynch, a cena em questão, é a cena da estação de trem, onde o grito de uma mulher apavorada e assustada dá o tom do início da sequência, ao ver o “Homem Elefante” descendo a escada mesmo disfarçado com uma máscara e um chapéu. Esse grito apavorante da mulher, faz com que alguns homens o cerquem e tirem a sua máscara, assim, revelando a sua

⁴⁵ A expressão “Santa vida, Batman” é uma referência textual inspirada nos personagens do seriado de televisão estadunidense criada com Willian Dozier e assim traduzida em sua versão em português para TV brasileira.

“verdadeira” face (como um monstro e uma aberração) e as expressões desses homens de repulsa diante da figura abjeta. Robin, como espectador, assiste à cena com um olhar admirado.

Na cena seguinte, após fugir e não encontrar mais saída dentro de um banheiro público masculino, John Merrick (Homem Elefante) é acuado por pessoas com olhares de julgamento, é quando ele reage gritando: “Não! Eu não sou um animal! Eu não sou um animal! Eu sou um ser humano! Eu sou um ser humano!”. Coincidentemente, nesta fala, observamos o contexto que une a citação com o filme, não só o fato de lidar com o “estranho” no filme de Lynch, mas o “Homem Elefante” e o Batman serem nomeados por animais.

Robin, desconfortável com essa cena, expressa o seguinte comentário: “Pela lei da gravidade, isso me joga para baixo” (“Batguano”, 2014, 16’55” a 16’56”)⁴⁶. Como espectador, o garoto prodígio não aceita aquele tratamento dado ao personagem no filme, e desiste da sessão. Batman, ao observar isso, muda o conteúdo da TV, até encontrar um dos episódios da série clássica televisiva da dupla dinâmica. Na cena, que chama atenção de Robin novamente à TV, os super-heróis são apresentados como detetives, o que é revelado no diálogo:

Batman: Como um oficial devidamente autorizado pela lei, eu preciso de uma evidência tangível para prendê-los. Mas, dando a eles uma oportunidade de agir possamos encontrar alguma coisa tangível, brevemente.

Batman: Vamos, Robin!

Robin: Qual é o problema, hein?

Batman: Eu sinto a rosa!

Robin: Você está cansado?

Batman: Não, eu realmente sinto cheiro de rosa. Rosa rosa. Rosa Rosada. Ela usa *Eau de Carnation!* Eu estou sentindo o perfume. E ela esteve... aqui! Não há dúvida disso.

(BATGUANO, 2014, 17’20” a 17’55”)

Como espectadores de si próprios, o casal dinâmico vislumbra essas imagens do passado com entusiasmo, retornando ao tempo que eram protagonistas dessas histórias. E tal citação é uma autocitação e, também, uma apropriação que implica em um diálogo intertextual entre “Batman: a série” e “Batguano” fazendo refletir o poder da encarnação atemporal da dupla.

4.4 Performance

O conceito do termo *performance* é bastante complexo, pode ter os sentidos de ação, atuação e desempenho, sendo empregado em diferentes áreas do conhecimento artístico e científico, porém muito relacionado ao Teatro. No “Dicionário de Teatro”, do professor Patrice

⁴⁶ “Pela lei da gravidade” é outra expressão usada pelo Robin no seriado de TV em sua versão brasileira.

Pavis (2015, p. 284), “A *performance* ou *performance art*, expressão que poderia ser traduzida por “teatro das artes visuais”, surgiu nos anos sessenta [...]”. É questionável a origem do termo, porém “a *performance* seria o resultado de anseios e questionamentos que vinham sendo gestados desde a virada do século XX como produto genuíno do ideal moderno” (FALEIRO, 2019, p. 24).

Para Marvin Carlson, em seu livro “*Performance: uma introdução crítica*”, o termo *performance*:

[...] tornou-se muito popular nos últimos anos, numa grande série de atividades, nas artes, na literatura e nas ciências sociais. Assim como sua popularidade e seu uso tem aumentado, também tem crescido um corpo complexo de escritos sobre *performance*, que tentam analisar e compreender que espécie de atividade humana é essa (CARLSON, 2010, p. 11).

Pensar a *performance* em suas inúmeras traduções (a palavra que tanto em francês quanto inglês é escrita da mesma maneira) equivale a atribuir vários significados interpretativos e conceituais, mas a que destacamos aqui é a *Performance art* ou arte-performance, Faleiro (2019), que é utilizada no contexto da América Latina. Renato Cohen (2013, p. 38) alega que “a *performance* está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte[...]”.

Embora o emprego da palavra *performance* pelo “[...] senso comum em geral nos leva primeiramente a relacionar o termo ao desempenho de alguma atividade/habilidade. Em segundo lugar, afunilando um pouco mais sua aplicação em um contexto, geralmente o relacionamos a um determinado movimento artístico” (FALEIRO, 2019, p. 20). Porém, onde está a *performance* no cinema? Essa questão, de fato, pode ser argumentada quando notamos a relação da *performance* com outras artes, assim o cinema como sétima arte assume um espaço difusor das *performances*.

Em “Batguano”, Tavinho Teixeira como realizador e *performer*⁴⁷ do filme constrói um universo particular possibilitando uma variedade de *performances* artísticas (dança, teatro e artes visuais) além do próprio cinema. Conforme afirma a professora Iomana Silva (2019, p. 11), “Batguano” tem “[...] uma ligação estética e ideológica com o underground/marginal, além de um foco na *performance* e nas ligações com a arte contemporânea”.

Para tanto, o cineasta e ator dedica alguns momentos do filme para exibir seu lado performático. No primeiro momento, temos Robin (Teixeira) dançando, mas antes inicia sua

⁴⁷ Segundo Faleiro (2019, p. 22), “[...] a palavra *performance* desdobra-se tanto no verbo *performar* quanto no adjetivo que designa o ator social *performer*”.

performance (Figura 11, *frame* 18) dublando a canção “Encantado (*Nature Boy*)”⁴⁸ interpretada pelo cantor e compositor Ney Matogrosso (a quem o diretor dedica o filme nos créditos finais).

Figura 11 – Robin dubla e dança a canção Encantado (*Nature Boy*)



Frame 18: 00:19:11



Frame 19: 00:21:00

Fonte: TEIXEIRA, Tavinho. **Batguano**. 2014.

A cena, em questão, é um plano aberto que revela um holofote no meio do *trailer* focado no personagem, que começa a fazer alguns movimentos corporais conforme a canção vai seguindo e, aos poucos, vai sensualizando e despindo do seu roupão (Figura 11, *frame* 19). Importante ressaltar, que a *performance* com dublagem é um elemento característico em

⁴⁸ Canção original “*Nature Boy*” (1948), de Nat King Cole, tendo sua primeira versão em português interpretada por Caetano Veloso.

apresentações de *Drag Queens*, inúmeras vezes com um tom de humor e de paródia, ou seja, uma atitude ligada ao *camp*. E assim, “é possível ver nessas performances a teatralidade no sentido de imitar ou hiperbolizar um significado existente. Nesse processo de exagerar as características consideradas naturais reside esse potencial *camp* nos produtos artísticos” (CONTE, 2016, p. 41).

Nos minutos finais do filme, em plano aberto, presenciamos uma *performance* de dança do Robin, ele sapateia para seu único público (Batman e o Minotauro) e advém de um momento de euforia e felicidade do personagem, que segura uma taça com bebida e comemora a venda do outro braço do seu companheiro para os estúdios da *Paramount Pictures* de Hong Kong.

É preciso notar que há vários momentos de teatralidade em “Batguano”, pois os atores Everaldo Pontes e Tavinho Teixeira começaram no teatro, em entrevista, Teixeira afirma que “[...] inicialmente, o projeto foi desenvolvido como uma *performance* teatral, que eu já vinha escrevendo há 10 anos, mas que acabei adaptando para o cinema” (BARROS, 2014, n. p.). De tal modo, concordamos com Iomana Silva, (2014, p. 96-97) quando afirma que:

No caso da performance do diretor;ator Tavinho Teixeira, podemos dizer que trata-se de uma vivência de seus personagens reais que transcende para os personagens em cena. Com uma personalidade tipicamente expansiva, utiliza-se de seu filme para expor suas performances cheias de referências autobiográficas e afetivas.

O que mais chama atenção, é que no filme de Teixeira, sugere-se que Batman e Robin são atores que não conseguem se desvincular dos seus papéis, usando sempre os trajes dos super-heróis e vendendo pôsteres assinados com imagens de um passado glorioso na TV. Assim, “nos rituais da performance, a confusão entre atores e personagens é uma constante” (Ibidem, p. 99). Portanto, é um método interessante de confundir o espectador por meio da ambiguidade (ator e personagem), presente na diegese, aproximando cada vez mais da teatralidade.

Por fim, não restam dúvidas, que essas *performances* teatrais, de certa maneira, “[...] remetem à performance da vida cotidiana, enfatizando as fantasias e as ilusões individuais, remetem à estética da existência que cada um molda de si mesmo. “Quanto simulacro para possuir um corpo”, diz o Batman de Everaldo Pontes” (SILVA, 2014, p. 95).

4.5 Encenação

Assim como a *performance*, a encenação tem relação com o teatro e a teatralidade. Não obstante, o pôr em cena, ou seja, o conjunto que isso representa: a posição do ator, dos objetos e o cenário e como tudo isso se distribui com a *performance* alcançada pela dinâmica do diretor e do ator é algo tão característico do teatro. O que devemos concordar com o pesquisador Wertem Nunes Faleiro (2019, p. 74) que “semelhantemente às performances, o conceito de encenação, contudo, também é fragmentado, escorregadio, disforme, difícil de apreender e por isso mesmo está longe de ser um consenso. Isso faz com que ele adquira sentidos diversos em cada contexto cultural”.

Jacques Aumont, em “O Cinema e a Encenação”, interroga que “é sem dúvida por isso que, no vocabulário crítico do cinema, poucos termos deram lugar a tantos excessos e ambiguidades. Isto porque, se a encenação é um gesto do teatro, como compreender a sua intervenção no cinema?” (AUMONT, 2008, p. 12). Esse questionamento final de Aumont reverbera uma importante mediação da encenação no cinema, visto que ao herdar elementos cênicos do teatro, a liberdade das possíveis variedades de pontos de vistas e enquadramentos possíveis com o uso da câmera que no final do processo fílmico serão projetados em uma tela dá um senso de grandiosidade do espetáculo visual que será visto na tela.

A encenação, pode ser atribuída ou traduzida como *mise-en-scène*, “[...] termo francês que, no cinema, popularizou-se a partir dos anos 1950 com os jovens cineastas e críticos pertencentes ao cinema moderno, que forjaram esse conceito para estruturar sua *política dos autores* nas publicações da célebre revista *Carriers du Cinéma*” (FALEIRO, 2019 p. 75).

A atividade de encenar enquanto processo artístico assume um papel principal nos filmes. De acordo com David Bordwell (2008, p. 28), “desde o começo do século XX até os anos 1970, os diretores da indústria cinematográfica em todos os continentes tinham de transformar roteiros em cenas, e essa tarefa envolvia detalhar, momento a momento, as relações dos personagens no espaço”. A relação construída da encenação no cinema é muito própria do Teatro, mas:

Se a técnica, no cinema, está intimamente ligada ao processo criativo, as novidades que a câmera e todo o dispositivo envolvido na filmagem/revelação/projeção trazem, logicamente, serão determinantes. Transportada do palco para a tela, a cena passa a ser um retângulo de luz que vibra numa superfície bidimensional [...]” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 22-23).

Em seu livro “O ator e a câmera: investigações sobre o encontro no jogo do filme”, Rafael Conde (2019, p. 922) revela que o “encenador, realizador, diretor de teatro e de cinema experimentam essas histórias e suas poéticas a partir de domínios práticos específicos. Mas, antes desse momento prático da cena, o diretor ou o encenador já se coloca como um “contador de histórias” [...]”. A encenação no cinema é o principal aparato para construção da cena, seja como o encenador/ator estará localizado no cenário ou como será a escolha de ângulos da câmera.

No filme “Batguano” (2014), mesmo com uma linguagem cinematográfica bem definida com seus planos e pela montagem que vai dando ritmo à narrativa, há uma perspectiva de que a escolha de não possuir plano e contra plano nos diálogos remete diretamente a um espaço cênico teatral sem coxias e cortinas, assim, o “espectador-plateia” vislumbra a encenação deles que caminham e exploram o quadro. Não é de estranhar que em boa parte do filme de Teixeira há um distanciamento de um cenário puramente realista. Ou seja, “o que vemos é uma estilização surpreendente e um tanto sem lugar no cinema brasileiro de ficção contemporâneo – frequentemente apegado ao realismo das ruas e das locações reais - que busca afirmar como os artifícios da encenação são ferramentas potentes de exposição da verdade” (SILVA, 2014, p. 97).

E justamente isso ocorre, pois os personagens estão em um ambiente que remonta a um *set* de filmagens, com direito a camarim e um *trailer* no estilo hollywoodiano destinado às estrelas do cinema, que no filme não é só um lugar para descansar, mas um espaço habitacional que serve tanto para dormir quanto para fazer suas necessidades fisiológicas. E esse novo lugar configura, segundo Ramalho (2020, p. 137), “[...] o espaço onde habitam esses personagens, como uma estrutura de bastidores na qual a imaginação midiática persiste em uma espécie de fabulação delirante”. Além disso, nesse mesmo espaço há “[...] vários objetos que remetem a temporalidades diversas e passadas. Estes objetos contam o que seria o atual lar dos personagens, com grande carga de nostalgia, melancolia e resistência” (SILVA, 2019, p. 10).

Voltando à ideia de Teixeira recusar o plano e contraplano, devemos notar que há outra recusa, a do uso excessivo de *close-ups*, técnica muito usada no Cinema para destacar os rostos dos personagens, objetos e uma ação em pequena escala, possibilitando apresentar com detalhes as expressões dos personagens na encenação. Como Fábio Andrade (2014, n. p., online) aponta que “Batguano é um filme justamente sobre o que não interessa, o que foi deixado às margens do *close-up* (não à toa, a casa dos atores é seu lugar nos bastidores), borrado na ausência de profundidade de campo e no colonialismo da própria fotogenia”.

No grau da montagem, a encenação do filme é dividida em vários momentos que se diferem, assim criando um aspecto antológico para a obra. Pode-se ainda compreender que:

[...] *Batguano* troca a subserviência à decadência das narrativas teleológicas por um conjunto de esquetes especulativas, de pequenas encenações e modulações de intensidades que, ao mesmo tempo, retomam a mesma questão e, ao desdobrá-la em várias representações, adiam o fim. Este exercício cíclico de encenar e reencenar diferentes faces de uma mesma coisa [...] (ANDRADE, 2014, n. p., online).

Em “Batguano” (2014), os objetos cênicos ajudam a montar o conjunto da encenação, como a TV, o sofá, o telefone vermelho, o carro, o *trailer* velho cercado por muitas folhagens de bananeiras, mas também temos que destacar os animais que surgem no cenário: um pássaro e um macaco presos em uma gaiola e jaula, respectivamente; uma cobra que rasteja numa mesa de leitura e um boi e um cavalo que surgem na cena final do filme. Por fim, destacamos o trabalho realizado pela cenógrafa e diretora de arte Giga Brow em organizar e expor cada elemento para cada cena idealizada por Teixeira, aliada à competente direção de fotografia de Marcelo Lordello, que utiliza uma iluminação escura com cores dominantes (preto e amarelo) para criar um clima sombrio e inquietante. Além dos figurinos e adereços típicos de filmes de super-heróis, como a capa e as máscaras do Batman e do Robin feitas pelo figurinista Alexandre Nepomuceno que estabelecem uma forte identidade aos personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No intuito de conceber as considerações finais desta dissertação, reiteramos, inicialmente, que o termo *queer*, assim escrito na língua inglesa, é muito usado nos estudos e pesquisas acadêmicas no Brasil, principalmente na década de 2010, mesmo havendo a reivindicação de parte de pesquisadores em sua ressignificação para cuir na América-latina. Sabendo disso, é necessário destacar que utilizamos o termo de origem anglo-saxônica por aparecer assim na maioria dos textos que foram referenciados neste trabalho. O que não suprime o seu sentido pejorativo, que em seguida, com o papel fundamental de uma parte da militância de gênero e sexualidade e dos estudos acadêmicos o termo foi ressignificado positivamente, inclusive, em uma posição de identificações, sendo incorporado à legenda LGBTQIAPN+.

Por mais que tenhamos nos referido sobre o Cinema cuir, mais especificamente nos anos de 1990, como um grande difusor de narrativas no cinema para a comunidade LGBT, boa parte desses filmes excluía os corpos de sexualidades dissidentes ao proporem certos modelos assimilacionistas com o intento de serem integrados socialmente nas salas de cinema, no entanto, muitos homossexuais não se sentiam representados nos filmes, pois essa representação sempre remetia a personagens gays que tinham um fim trágico ou eram extremamente cômicos. Importante notar que nesse contexto, o cinema cuir surgiu para problematizar questões de gênero e dar voz a artistas e personagens que buscavam romper preconceitos e rótulos sexuais.

Houve um esforço nosso em escrever sobre o contraditório conceito do *camp* e suas particularidades, mas nesse percurso foi identificado a sua sensibilidade, sua atuação na cultura de massas, nas expressões comportamentais de homossexuais, no cinema e na política, assim, confirmando a manifestação de um *camp* político. Vimos que Susan Sontag tentou definir o *camp* através de pessoas e coisas, porém sua definição manifestou uma certa ambiguidade, sendo problematizada por pesquisas contemporâneas. Entretanto, o que nos interessou, acertadamente, foi extrair os conceitos de artifício e paródia vistos como categorias relacionadas ao *camp* em nossa pesquisa e, sucessivamente, na análise de *corpus*.

O que falar mais sobre o *corpus* dessa pesquisa? Podemos ainda destacar a criatividade do cineasta e ator Tavinho Teixeira em adaptar personagens da cultura *pop* e dos quadrinhos como os super-heróis Batman e Robin, com uma tradição de adaptações para a TV e para o Cinema, e imaginá-los, em um novo mundo devastado por uma epidemia, causada pelas fezes de morcegos que intitula o filme, como um casal morando no Brasil, especificamente no Estado da Paraíba, portanto, um filme que converte a homossexualidade em estética cinematográfica.

Uma constatação é que o longa-metragem de Teixeira trata também sobre o envelhecimento. Ver esses personagens, os super-heróis Batman com mais de 60 anos (com os braços amputados), tomando medicamentos para próstata e outras enfermidades e Robin como um ajudante sarcástico e perverso, aparentando ter mais de 40 anos, faz aproximar o espectador da sensação do que é envelhecer. Além disso, revela alguns sentimentos que acompanham esses personagens nessa nova fase da vida como: a obsolescência, a nostalgia e a melancolia, nesse novo mundo devastado por uma epidemia.

É interessante como uma forma de subverter a lógica e os métodos de um cinema dominante, os personagens entram em um carro para dirigir pela cidade no melhor estilo hollywoodiano, e a ilusão de movimento é criada através do *back-projection* de cenas de rua. O resultado é revelador ao demonstra todo o dispositivo cinematográfico, além de revelar o cinema como uma fábrica de sonhos.

Outro aspecto que destacamos, a partir da agressão do Robin quando nomeia o personagem do Batman de “morcega velha”, é a interseccionalidade da categoria gênero com a idade para ofender e isolar o idoso homossexual afeminado. Desse modo, identificamos marcadores como classe social, raça, saúde, gênero e sexualidade, dentre outros, vinculados ao estigma da discriminação do homossexual envelhecido. Porém ressaltamos que os heróis simbolizam duas bichas pintosas e felizes que não retornam ao armário, subvertem as normas regulatórias de gênero e envelhecimento experimentando o erótico e o prazer a partir de princípios próprios, sendo sexualmente dissidentes.

Os personagens Batman e Robin no filme de Teixeira confrontam essa identidade estática que é imposta à bicha envelhecida, fundamentada em discursos socioculturais, forjados na e pela ciência, em especial a medicina e a mídia, de que a pessoa idosa homossexual deve se recolher e isolar. Desse modo, destacamos que o filme “Batguano” (2014) rompe com uma interdição no cinema brasileiro de quase não apresentar o personagem homossexual envelhecido e erotizado após os 60 anos. Problematizamos que a capacidade de sentir prazer e de amar não envelhece, assim, concebemos um envelhecimento cuir onde a bicha velha rejeita ser enquadrada em normas assimilacionistas e não pertencer a um lugar de abjeção, assim como reivindica o reconhecimento do erotismo na velhice.

Em meio ao caos distópico informado, o filme ainda nos oferece esperança, poesia, humor e um toque muito humano desses super-heróis que se amam, brigam, cuidam de si e do outro, portanto, é uma obra com foco na amorosidade. No entanto, é triste saber que o filme não foi exibido em festivais fora do país e distribuído internamente em cinemas de grande

escala, o que nos motivou a investigá-lo detalhadamente, assim, contribuindo para que ele seja descoberto e visto por mais pessoas.

Analisar o filme “Batguano” (2014) perpassou por temáticas e categorias ligadas à teoria cuir com a teoria cinematográfica, reforçando o nosso papel de transitar pela interdisciplinaridade. Assim, um dos nossos objetivos foi constatar elementos que reforçam que “Batguano” (2014) se enquadra no grupo de filmes que compõem o cinema cuir brasileiro, não só por apresentar um casal de bichas afetadas, mas por apostar na subversão de linguagens clássicas cinematográficas, além de demonstrar que possui uma sensibilidade *camp* em sua estética, desde os objetos vistos na *mise-en-scène* aos figurinos usados pelos personagens. Dessa maneira, é um filme que subverte o sentido de representações dos super-heróis como jovens e viris, permitindo falar de outro modelo de masculinidade para os heróis, que não seja baseado na violência e na agressão. Portanto, é subversivo, pois afronta a norma sexual hegemônica que impõe diferenças sexuais e, por fim, é uma forma inovadora de escrita audiovisual do cinema cuir brasileiro.

Devemos afirmar, então, que foi cumprido o nosso objetivo nesse processo, tanto de pesquisa quanto de escrita, pois o filme não só representa personagens cuirs/bichas como protagonistas, como ele, também, usa de toda a linguagem própria do cinema para demonstrar artificialidade, teatralidade, *performances*, metalinguagem, dispositivos, intertextualidade e a paródia, características singulares do cinema cuir que reforçam a criatividade de seu autor-intérprete.

Contudo, não devemos esgotar esse debate sobre o cinema cuir brasileiro nesta dissertação, pois o intuito é abrir caminhos para novas pesquisas a partir de novos olhares, e também, colaborar com o seu devido resgate por trabalhos vindouros. Não se limitando a isso, a análise que fizemos sobre o filme “Batguano” (2014) pode ser, também, de grande valia no futuro próximo a quem optar por analisá-lo. Devemos também ressaltar que esta pesquisa cumpre com o papel do mestrado, seja pela interdisciplinaridade e por discussões sobre narrativas sociais, debruçando sobre temas relevantes, tanto para a sociedade em geral que se interesse quanto para a comunidade acadêmica.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é um dispositivo?** Tradução: Nilcéia Valdati. p. 9-16. Iha de Santa Catarina - 2º semestre de 2005.
- ALBUQUERQUE, Felipe Iszlaji de. **A metalinguagem em Rogério Sganzerla**. Mestrado em Comunicação. Dissertação. 156 f. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Bauru: UNESP, 2008.
- ALMEIDA, Rodrigo; MOURA, Luís Fernando (Orgs.). **Brasil Distópico**. Caixa Cultural. Rio de Janeiro: Ponte Produções, 2017.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Trad. Pedro Elói Duarte. 1ª ed. Edições Texto e Grafia, Lisboa, 2008.
- _____; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 5ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- BABUSCIO, Jack. Camp and the gay sensibility). In: BERGMAN, David (Org). **Camp grounds: style and homosexuality**. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1993. p. 19-39.
- BARBOSA, André Antônio. **Constelações da frivolidade no cinema brasileiro contemporâneo**. 182 f. Doutorado (Tese). Rio de Janeiro: UFRJ, 2017.
- _____. Um gosto pela superfície no cinema brasileiro queer contemporâneo. In: **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política**. Organização dos Textos: Lucas Murari e Mateus Nagime. Juiz de Fora: Caixa Cultural, 2015, p. 140-147.
- BARROS, Jéssica Raíssa Pessoa. **Batman dos quadrinhos para o cinema: as traduções intersemióticas do gênero super-herói e sua classificação**. Dissertação. Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, 2021.
- BENSHOFF Harry M; GRIFFIN Sean. **Queer images: a history of gay and lesbian film in America**. Rowman & Littlefield Publishers, United States of America, 2006. (tradução nossa).
- BENTIVOGLIO, Julio. **História & distopia: a imaginação histórica no alvorecer do século 21**. 2ª ed. rev. Vitória: Editora Milfontes, 2019.
- BENTO, Berenice. **Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos**. Salvador: EDUFBA, 2017.
- _____. Transfemicídio: Violência de gênero e o gênero da violência. IN **Dissidências sexuais e de gênero**. Leandro Colling, organização. Salvador: EDUFBA, 2016.
- BETTIM, Lucas. Um Certo Old Queer Cinema. In: **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política**. Organização dos Textos: Lucas Murari e Mateus Nagime. Juiz de Fora: Caixa Cultural, p. 108-111. 2015.

BIANCHETTI, Lucídio; THIESEN, Juarez da Silva. (org.) **Utopias e distopias na modernidade**: educadores em diálogo como T. Morus, F. Bacon, J. Bentham, A. Huxley e G. Orwell - 296 p. Tjuí: Ed. Unijuí, 2014.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Tradução: Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BRASIL, Marcus Ramusyo de Almeida. História, cinema e ensaio: análise dos filmes “Branco Sai, Preto Fica”, “Batguano” e “Maranhão 669”. **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade**, vol. 3, p. 37–51. São Luís, 2017.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do “sexo”. n-1 edições. Edição do Kindle, 2019.

_____. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. 8ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2015.

_____. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. (entrevista feita por Baukje Prins e Irene Costera Meijer). Tradução de Susana Bornéo Funck. **Revista Estudos Feministas**. Jan. 2002. Florianópolis, Vol. 10, nº 1, 2002.

CARLSON, Marvin A. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução : Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CLAEYS, Gregory. **Dystopia**: a natural history: a study of modern despotism, its antecedents, and its literary diffractions. New York: Oxford University Press, 2017.

CLEMENTE, Anselmo. **Pegação**: reflexões sobre o homoerotismo nas cidades. Tese, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC-SP Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia: Psicologia Clínica. Orientadora: Denise Bernuzzi de Sant’Anna. São Paulo, 2018.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 3ª edição, São Paulo, Editora Perspectiva, 2013.

CONDE, Rafael. **O Ator e a Câmera**: investigações sobre o encontro no jogo do filme. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019. Kindle.

CONTE, Mariana Moron. **O Belo e a Paródia**: debates acerca do *camp* e do cinema *queer* brasileiro. Instituto de Artes e Comunicação Social - IACS, Universidade Federal Fluminense (UFF). Cinema e Audio Visual. Trabalho de Conclusão de Curso. Niterói, 2016.

CUSHMAN, Gregory T. **Guano and the Opening of the Pacific World**: a Global Ecological History. New York: Cambridge University Press, 2013. (Tradução nossa).

DUARTE FILHO, Ricardo. **Dândis, drags e bichas pintosas. o camp no cinema queer brasileiro contemporâneo**. Mestrado em Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

_____. O camp e o lindo no cinema queer brasileiro contemporâneo. **XXV Encontro Anual da Compós**, Universidade Federal de Goiás, 07 a 10 de junho de 2016.

DYER, Richard. **The Culture of Queers**. Routledge, London, 2002. (Tradução nossa).

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A linguagem do cinema**. Tradução: Francine Facchin Esteves. Porto Alegre: Bookman, 2013.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Teoria do Cinema**: Uma introdução através dos sentidos. Tradução: Monica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2018.

FALEIRO, Wertem Nunes. **Cinema e Performances**: a encenação de Eduardo Coutinho. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2019.

FARIAS, Isabela Gonçalves. **A metalinguagem da narrativa silenciosa nas ressignificações da Hollywood atual**. Dissertação. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016.

FERNANDES, Estevão Rafael; GONTIJO, Fabiano de Souza. Diversidade sexual e de gênero e novos descentramentos: um manifesto queer caboclo. **Amazônica - Revista de Antropologia**, v. 8, n. 1, Julho, 2016, pp. 14-22.

HENNING, Carlos Eduardo. **Paizões, Tiozões, Tias e Cacuras**: envelhecimento, meia idade, velhice e homoerotismo masculino na cidade de São Paulo. Tese de Doutorado. Orientador: Guita Grin Debert. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de filosofia e Ciências Humans. Campinas, SP: 2014.

LACERDA, Chico. New Queer Cinema e o Cinema Brasileiro. In: **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política**. Organização dos Textos: Lucas Murari e Mateus Nagime. Juiz de Fora: Caixa Cultural, 2015, p. 120-125.

LACERDA JÚNIOR, Luiz Francisco Buarque de. **Cinema gay brasileiro**: políticas de representação e além. Tese de Doutorado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 2015.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org). **Tendências e impasses**. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LEITE, Pedro de Araújo. **Adorno e Horkheimer versus Batman e Robin**: da estética *camp* como possibilidade de superação de alguma coisa. Dissertação. Campinas, SP: Universidade de Campinas (Unicamp), 2011.

LOPES, Denilson. Afetos. Estudos Queer e Artifício na América Latina. In: **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. E-compós, Brasília, v.19, n.2, maio/ago. 2016.

_____. Madame Satã. In: **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política**. Organização dos Textos: Lucas Murari e Mateus Nagime. Juiz de Fora: Caixa Cultural, 2015, p. 126-129.

_____; NAGIME, Mateus. New Queer Cinema e um novo cinema queer no Brasil. In: **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política**. Organização dos Textos: Lucas Murari e Mateus Nagime. Juiz de Fora: Caixa Cultural, 2015, p. 12-17.

_____. Cinema e Gênero. In: MASCARELLO, Fernando (org). **História do cinema mundial**. 7ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Kindle Edition. 3. rev. Amp. Autêntica Editora, 2018.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MATTOS, Tetê. A imaginação cinematográfica em Di-Glauber. In: TEIXEIRA, Francisco E. (org.) **Documentário no Brasil**: Tradição e transformação. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

MCELORY, Dolores. **Camp**. Macmillan Interdisciplinary Handbook Series (MIHS) - Gender, 2014, p. 293-309. (Tradução nossa).

MELO, Marília Fraga Cerqueira. **Envelhecimento de pessoas lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e intersexuais**: uma abordagem existencial. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte, 2020.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. Autêntica Editora. Edição do Kindle, 2012.

_____. Não somos, queremos: reflexões queer sobre a política sexual brasileira contemporânea. In: COLLING, Leandro (Org.). **Stonewall 40 + o que no Brasil?** Salvador: EDUFBA, 2011. v. 1. p. 37-56.

MOREIRA, Anderson. Da lógica da propriedade à lógica da posse: apropriações do pop pelo audiovisual *queer* brasileiro. **Revista Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura**, v. 9, nº 2, p. 1 - 22. edição de Dezembro de 2020.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. (1975) In: XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema (antologia)**. 1ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

NAGIME, Mateus. **Em Busca das Origens de um Cinema Queer no Brasil**. Mestrado em Imagem e Som. Instituição de Ensino: Universidade Federal de São Carlos, São Carlos. 2016.

_____. O Cinema pós-queer e seus meios de exibição. In: **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política**. Organização dos Textos: Lucas Murari e Mateus Nagime. Juiz de Fora: Caixa Cultural, 2015, p. 172-177.

OLIVEIRA, Cleber Rodrigo Braga de. **Fantasmografias**: sexílio, arte e ativismos cuirdecoloniais na transfronteira méxicobrasileira. 274 f. Orientadora: Marilda de Santana Silva. Tese. Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade) -- Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Salvador, 2019.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas, SP: Papirus, 2013.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual.** Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

_____. “Terror Anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual”, in HOCQUENGHEM, Guy, **El deseo homosexual, España**, Ed. Melusina, S. L., 2009, p. 172.

RICH, B. Ruby. **New Queer Cinema: the director’s cut.** Duke University Press, Durham and London, 2013. (Tradução nossa).

RIVAS Felipe. Diga ‘queer’ con la lengua afuera: sobre las confusiones del debate latinoamericano. In: **Por un feminismo sin mujeres.** Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual. Santiago de Chile: CUDS, 2011. p. 59-75. (tradução nossa).

SÁEZ, Javier. **Teoría Queer y psicoanálisis.** EDITORIAL SINTESIS. S. A. Madri-Espanha. 2004. (tradução nossa).

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer.** Tradução: Guacira Lopes Louro, ed. 3. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SILVA, Iomana Rocha de Araújo. **A gambiarra como alegoria política no discurso imagético do cinema contemporâneo brasileiro.** Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Belém - PA – 2 a 7 set. 2019.

_____. **Cinemas Fluídos: análise das interrelações entre cinema independente experimental brasileiro e arte contemporânea no contexto pós-cinema.** 183 f. Doutorado em Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2014.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios.** Trad.: Denise Bottmann Companhia das Letras. 1ª ed. Edição do Kindle, 2020.

SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer: seguido de Ágape e êxtase: orientações pós-seculares.** Tradução Heci Regina Candiani. 1. ed. Belo Horizonte: Edição do Kindle, Autêntica Editora, 2017.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Tradução Fernando Mascarello. 5ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2013.

VALENCIA, Sayak. Del Queer al Cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur g-local. IN **Queer & Cuir. Políticas de lo irreal.** Fernando R. Lanuza, Raúl M. Carrasco (organizadores) Editorial Fontamara; México, 2015, 19-37. (tradução nossa).

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Trad: Marina Appenzeller. 7ª ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2012.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** 10ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

_____. **A experiência do cinema (antologia).** 1ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

Eletrônicas

ALTMAYER, Guilherme. Tropicuir. **Concinnitas**, ano 17, v. 1, n. 28, setembro de 2016, 152-171. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25875/18449>, Acesso em: 15 jan. 2023.

ANDRADE, Fábio. A verdade do falso. **Cinética (site)**, 2014. Batguano, de Tavinho Teixeira (Brasil, 2014) Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/batguano-de-tavinho-teixeira-brasil-2014>. Acesso em: 26 ago. 2022.

BARROS, Ernesto. **Batguano traz polêmica para Cinema da Fundação**. Uol, 2014. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2014/12/19/batguano-traz-polemica-para-cinema-da-fundacao-161159.php>. Acesso em: 12 nov. 2022.

BENTO, Berenice. O belo, o feio e o abjeto nos corpos femininos. **Sociedade e Estado**, v. 36, n. 01, p. 157–172, 2021. DOI: 10.1590/s0102-6992-202136010008. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/28303>. Acesso em: 16 fev. 2023.

CÂNDIDO, Weslei Roberto; SILVESTRE, Nelci Alves Coelho. O discurso da antropofagia como estratégia de construção da identidade cultural brasileira. **Acta Scientiarum. Language and Culture**. Maringá, v. 38, n. 3, p. 243-251, July-Sept., 2016. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/31204/pdf>. Acesso em: 15 jan.2022.

DUQUE, Tiago. Corpo, Estado e Militância, ou sobre aquilo que você precisa saber antes de começar a ler uma puta teoria. **Revista Florestan**. Ano 1, n 2. 2014. p. 67. Disponível em: https://www.revistaflorestan.ufscar.br/index.php/Florestan/article/view/65/pdf_28. Acesso em: 15 ago. 2022.

GALLO, Silvio. Currículo: Entre disciplinaridades, interdisciplinaridade... e outras ideias! In: Currículo: conhecimento e Cultura. MEC/SEED – TV Escola /**Salto para o Futuro**. Ano XIX n. 1 abril de 2009. Disponível em: <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/storage/materiais/0000012193>. Acesso em 11 dez. 2022.

GASPARI, Alexandre. ‘Bichas velhas’: pedagogias da(s) masculinidade(s) e da “velhitude”. **Revista Interinstitucional Artes de Educar**. Rio de Janeiro, V. 8, Edição especial - pág. 199-218, novembro de 2022: “Dossiê do II Seminário Internacional Gêneros, Sexualidades e Educação na Ordem do Dia - Interseccionalidades em (Re)Existências”. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/riae/article/viewFile/70988/43920>. Acesso em: 05 jun. 2022.

GOLDANI, Ana Maria. “Ageism” in Brazil: What is it? Who does it? What to do with it? **R. bras. Est. Pop.** Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 385-405, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-30982010000200009>. Acesso em: 12 jan. 2023. (tradução nossa).

LAURETIS, Teresa de. **Gênero y teoría queer**. Mora, Buenos Aires, n. 21, p. 107-118, 2015. DOI: <https://doi.org/10.34096/mora.n21.2402>. Acesso em: 02 mai. 2022.

MARTINS, Gabriel Roberto. **Cinema de Montação**: Estética Camp e Artifício nos figurinos de “Batguano” (Tavinho Teixeira, 2014), “Doce Amianto” (Guto Parente, Uirá dos Reis, 2013) e “A Seita” (André Antônio, 2015). Universidade Federal da Integração Latino-Americana

(Unila), Foz do Iguaçu, 2018. Disponível em: <http://dspace.unila.edu.br/123456789/5125>. Acesso em: 03 set. 2022.

MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. Utopias, distopias e o jogo da criação de mundos. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 24, n. 1 e 2, p. 40–59, 2017. DOI: 10.35699/2316-770X.2017.12600. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/12600>. Acesso em: 5. jul. 2022.

PELÚCIO, Larissa. O Cu (de) Preciado – estratégias cucarachas para não higienizar o queer no Brasil. Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho – UNESP. **Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines** N. 9, 2016. Disponível em: <https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2016/05/Pages-from-Iberic@l-no9-printemps-2016-12>. Acesso em: 16 ago. 2022.

_____. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil? **Revista Periódicus**, v. 1, n. 1, p. 68-91, 2014. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/10150/7254>. Acesso em: 18 ago. 2022.

PEREIRA, Ânderson Martins. Tendências distópicas no Brasil: a fantasia como possibilidade de lidar com o pesadelo na literatura nacional. **Alea**: vol. 20/3, p. 223-238, set-dez. 2018 [online]. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517106X2018000300223&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 11 ago. 2022.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. *Queer* decolonial: quando as teorias viajam. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, v. 5, n. 2, jul.-dez. 2015, pp. 411-437. Disponível em: <https://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/340/146> Acesso em: 12 ago. 2022.

_____. *Queer* nos trópicos. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, v. 2, n. 2, jul-dez. 2012, pp. 371-394. Disponível em: <https://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/88>. Acesso em: 25 ago. 2022.

POCAHY, Fernando. Deuses e Monstros: envelhecimento e (homo)sexualidade nas tramas da abjeção. **Revista Bagoas - estudos gays: gênero e sexualidades**. V. 7 n. 10, p. 133-155, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/5380/4395>. Acesso em: 11. Jan. 2023.

PORTELA, Millena C. S.; PINTO, Maria A. B. S. Um Presente para o Futuro: a distopia contemporânea e suas interseções com a experiência pós-moderna. In: **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**: Dossiê nº 22, 2019, p. 121-136.– ISSN 1679-849X. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5902/1679849X39202>. Acesso em: 11 ago. 2022.

PRYSTHON, Angela. Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Eco Pós: As Formas do Artifício**. v. 18 n. 13, 2015. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/ecopos/article/view/2763/2340> Acesso em 17 ago. 2022.

RAMALHO, Fabio Allan Mendes. Repertórios audiovisuais e imaginação midiática no cinema contemporâneo. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [S. l.], v. 47, n. 53, p. 130-146, 2020. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2020.160887. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/160887>. Acesso em: 27.11.2022.

SANTOS, Daniel Kerry dos; LAGO, Mara Coelho de Souza. Estilísticas e *estéticas* do homoerotismo na velhice: narrativas de si. **Sexualidad, Salud y Sociedad. Revista Latinoamericana**, n. 15. dec. 2013. pp. 113.147. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/SexualidadSaludySociedad/article/view/4961/6185>. Acesso em: 29 nov. 2022.

THÜRLER, Djalma. And tell sad stories of the death of queens: o camp e a metáfora da vida como teatro. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 23, n. 44, p. 177-191, set.- dez., 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/2596-304x20212344dt>. Acesso em: 25 nov. 2022.

VACCARI, Ulisses Razzante; Contra a Politização do cinema. In: VACCARI, U. R.; VIEIRA, T. K.; DEBATIN, G. **Cinesofia: a sétima arte em devaneio**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022, p. 239-260. DOI: <https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-222-2.p239-260>.

ZANELLO, Valeska, GOMES, Tatiana. Xingamentos masculinos: a falência da virilidade e da produtividade. **Caderno Espaço Feminino**. v. 23 n. 1/2, p. 265-280. 2010. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/7615>. Acesso em: 12 jan. 2023.

Filmografia

BATGUANO. Direção: Tavinho Teixeira. Elenco: Tavinho Teixeira, Everaldo Pontes, Ian Abé e outros. Pernambuco, 2014. 74 min. Cor.

HOMEM Elefante, O. Direção: David Lynch. Elenco: John Hurt, Anthony Hopkins, Anne Bancroft e outros. 1980. Paramount Pictures. EUA, Reino Unido, 124 min. P&b.

MADAME Satã. Direção: Karim Aïnouz. Elenco: Lázaro Ramos, Marcella Cartaxo, Flávio Bauraqui, Renata Sorrah e outros. Brasil, França, 2022. 105 min. Cor.

PINK Flamingos. Direção: John Waters. Elenco: Divine, David Lochary, Edith Massey, Mink Stole, Danny Mills e outros. Dreamland. EUA, 1972. 108 min. Cor.

SUPERBARROCO. Direção: Renata Pinheiro. Elenco: Everaldo Pontes, João Barbosa, Heleno Lima, Margarida Lima, Neifa Mendonça, Marilene Torres, Dulce Ana Montenegro. Pernambuco, 2008. 17 min. Cor.