

Luz e cor: a estética artificial do cinema queer brasileiro contemporâneo¹

Bruna Guido²; Angela Prysthon³

Recibido: 16 de septiembre de 2023 / Aceptado: 17 de noviembre de 2023

Resumo. Este artigo objetiva investigar as estéticas do artifício do cinema queer brasileiro contemporâneo por meio de alguns conceitos-chave como o «camp», o «lindo» e a noção de superfície, a fim de compreender como estes se articulam entre si e como estabelecem relações com a luz e a cor enquanto elementos importantes que indicam uma distinção imagética queer. Ao estabelecer uma plataforma crítica contrária à hegemonia cis-heterossexual, o artigo não apenas convida à reavaliação dessas expressões, mas também busca enriquecer o domínio dos estudos queer e da estética dentro do âmbito cinematográfico. A discussão busca aprofundar temáticas relativas à iluminação, elemento intrínseco para a existência do cinema. No entanto, essa exploração transcende o domínio técnico, examinando como a iluminação tem a capacidade de perdurar e criar percepções realistas ligadas à tradição cristã. Assim, o papel da luz no estudo também é investigado sob uma perspectiva moral, destacando sua habilidade de articular valores visuais na narrativa. Ao mesclar as complexidades das estéticas do artifício com uma análise aprofundada da iluminação cinematográfica, este estudo procura aprimorar a compreensão das várias camadas que permeiam o cinema queer brasileiro. Nesse processo, explora-se como este cinema vai além de lugares da representatividade e trabalha em distinções da imagem ao desafiar e modificar noções convencionais da linguagem cinematográfica.

Palavras-chave: cinema queer brasileiro; estética queer; estética do artifício; cor no cinema; luz no cinema

[en] Light and Color: the Artificial Aesthetics of Contemporary Brazilian Queer Cinema

Abstract. This article aims to investigate the artifice aesthetics of contemporary Brazilian queer cinema through some key concepts such as camp, the *pretty* and the notion of surface, in order to understand how they are articulated with each other and how they establish relationships with light and color as important elements that indicate a queer imagetive distinction. By establishing a critical platform against cis-heterosexual hegemony, the article not only invites a reassessment of these expressions, but also seeks to enrich the domain of queer studies and aesthetics within the cinematographic realm. The discussion seeks to deepen themes related to lighting, an intrinsic element for the existence of cinema. However, this exploration transcends the technical domain, examining how lighting has the ability to endure and create realistic perceptions tied to the Christian tradition. Thus, the role of light in the study can also be investigated from a moral perspective, highlighting its ability to articulate visual values in the narrative. By merging the complexities of artifice aesthetics with an in-depth analysis of cinematographic lighting, this study seeks to improve understanding of the various layers that permeate Brazilian queer cinema. In this process, it explores how this cinema goes beyond places of representation and works on image distinctions by challenging and modifying conventional notions of cinematographic language.

Keywords: Brazilian queer cinema; queer aesthetics; artifice aesthetics; colour in film; light in film.

[es] Luz y Color: la estética artificial del cine queer brasileño contemporáneo

Resumen. Este artículo tiene como objetivo investigar la estética artificio del cine queer brasileño contemporáneo a través de algunos conceptos clave como lo *camp*, lo *lindo* y la noción de superficie, con el fin de comprender cómo estos se articulan y establecen relaciones con la luz y el color como elementos importantes. que indican una extraña distinción imagética. Al establecer una plataforma crítica contra la hegemonía cis-heterossexual, el artículo no sólo invita a una reevaluación de estas expresiones, sino que también busca enriquecer el dominio de los estudios y la estética queer dentro del ámbito cinematográfico. La discusión busca profundizar temas relacionados con la iluminación, elemento intrínseco a la existencia del cine. Sin embargo, esta exploración trasciende el ámbito técnico y examina cómo la iluminación tiene la capacidad de perdurar y crear percepciones realistas ligadas a la tradición cristiana. Así, también se investiga el papel de la luz en el estudio desde una perspectiva moral, destacando su capacidad para articular valores visuales en la narrativa. Al fusionar las complejidades de la estética del artificio con un análisis en profundidad de la iluminación cinematográfica, este estudio busca mejorar la comprensión de las diversas capas que impregnan el cine queer brasileño. En este proceso, explora cómo

¹ Este artigo é um dos resultados da pesquisa desenvolvida na dissertação «Pertencimento e Artificialidade: A expressividade das cores néon no cinema queer brasileiro a partir da década de 2010», que contou com incentivo da Fapepe por meio de uma bolsa de mestrado.

² Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, Brasil.

E-mail: bruna.guidou@ufpe.br

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-4980-1943>

³ Professora titular do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco, Brasil.

E-mail: angela.prysthon@ufpe.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7498-0951>

este cine va más allá de los lugares de representación y trabaja las distinciones de imágenes desafiando y modificando las nociones convencionales del lenguaje cinematográfico

Palabras clave: cine queer brasileiro; estética queer; estética del artificio; color en película; luz en el cine

Sumario: 1. Introdução. 2. Estéticas do artificio. 3. A luz e cor como elementos importantes nas estéticas do artificio. 4. A luz e a sua relação com a moralidade. 5. Discussão. Referências citadas.

Cómo citar: Guido, B.; Prysthon, A. (2023). Luz e cor: a estética artificial do cinema queer brasileiro contemporâneo (2014), en *Estudios LGBTQ+ Comunicación y Cultura*, 3(2), pp. 175-182.

1. Introdução

Ao longo da década passada no Brasil, observa-se um aumento significativo de filmes que incorporam tendências explicitamente artificiais por meio de elementos visuais, como o uso de cores vibrantes em objetos ou em recursos luminosos. Além disso, esses filmes simultaneamente abordam temáticas queer, ou seja, possuem uma intenção crítica de questionar os protocolos sociais, promovendo a diversidade de corpos e indivíduos que não se enquadram nos padrões normativos de gênero e sexualidade. Assim, os estudos desafiam os binarismos de gênero (homem/mulher) e as categorias monossexuais de sexualidade (homossexual/heterossexual) com o objetivo de desestabilizar as estruturas e instituições estabelecidas.

No contexto do cinema queer brasileiro contemporâneo e da crescente artificialidade empregada, é evidente uma conexão entre a forma e o conteúdo desses filmes, um agenciamento imagético que se constrói através do artificio e amplia a distância do realismo antes pautado nas imagens do cinema brasileiro. É possível visualizar cores e luzes vibrantes em alguns longas-metragens, como: *Doce Amianto* (2013, dir. Uirá dos Reis e Guto Parente), *Alice Júnior* (2019, dir. Gil Baroni), *Batguano* (2014, dir. Tavinho Teixeira) e *Tinta Bruta* (2018, dir. Filipe Matzembacher e Márcio Reolon). E, em curtas-metragens, como: *Latifúndio* (2017, dir. Érica Sarmet), *Perifericu* (2020, dir. Vita Pereira, Steffany Fernanda, Nay Mendl e Rosa Caldeira), *CorpoStyleDanceMachine* (2017, dir. Ulisses Arthur) e *Peixe* (2019, dir. Yasmin Guimarães).

É possível constatar essa tendência crescente no cinema brasileiro antes da metade da década passada, Prysthon (2014) aponta a transição do realismo, antes predominante no cinema brasileiro, para narrativas mais ambíguas que utilizam elementos excessivamente frívolos para a criação de lugares utópicos. Dessa forma, esses filmes estariam articulando noções tidas como apolíticas advindas do artificio para desenvolver críticas e desestabilizar o real.

Este artigo tem como objetivo aprofundar justamente os parâmetros estéticos das transformações dessas imagens queer, indo além da representatividade e do caráter identitário. Para tanto, propõe-se explorar a artificialidade das cores e das luzes no cinema queer, visando compreendê-las como elementos distintivos associados às expressões queer. Além disso, busca-se examinar como o cinema queer desafia as normas morais tradicionais e a perspectiva cristã, que se perpetuam na linguagem da iluminação cinematográfica.

Assim, este estudo começa discorrendo sobre as estéticas artificiais adotadas no cinema queer brasileiro contemporâneo, que possuem como intuito explorar conceitos utópicos e críticos para o agenciamento imagético, por isso, a seção é elaborada a partir das investigações de Muñoz (2017; 1999) e Barbosa (2015). A seção subsequente aborda essas estéticas a partir de uma perspectiva que enfatiza cores e luzes, aspectos essenciais que têm sido pouco trabalhados nos estudos queer, este trecho é exploratório e se baseia nas contribuições de Lopes (2016; 2002) e Galt (2015). Por fim, a partir de Santos (2012) e Martins (2004), serão investigadas as distinções estéticas das imagens queer, com um foco na iluminação cinematográfica, a qual é regulada por normas vinculadas ao realismo e à definição binária de um bom cinema.

2. Estéticas do artificio

A maioria das produções queer brasileiras atuais optam por abordar questões que vão além do «sair do armário» e da aceitação social. Não se trata mais da representação fiel de dados estatísticos ou de narrativas baseadas em medos e traumas. Agora, é perceptível a intensificação de perspectivas utópicas e inventivas que buscam configurar o sensível por meio de imagens, criando novas realidades queer.

A partir da visão desenvolvida pelos estudos queer de pensar o ser como múltiplas possibilidades desejanter e performáticas, dois pensamentos de Muñoz (2017; 1999) podem ajudar a entrelaçar esse pensamento estético de configuração do sensível a partir da imagem utópica: 1- criação utópica de memória queer e 2- desidentificação. No primeiro, o autor contribui ao desenvolver a «memória utópica queer» articulada a performance: “de uma utopia que entende que seu tempo estende-se para além de um passado nostálgico (que talvez nunca tenha ocorrido) e de um futuro cuja chegada é continuamente retardada – uma utopia no presente”

(Muñoz, 2017, p. 9). Essa utopia queer se estabelece pela criação de memórias (sempre) políticas por meio das narrações ritualizadas e depois materializadas “através do filme, do vídeo, da performance, da escrita e da cultura visual” (Ibidem, p. 7).

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

A desidentificação, o segundo pensamento desenvolvido por Muñoz (1999), é uma proposta de processos e estratégias a partir de uma estética-subjetiva para o agenciamento identitário; esta trabalha - com e contra - as hegemonias culturais, sendo uma maneira subversiva de resistência para sujeitos queer precarizados socialmente. Trata-se de uma estética produzida por performances autoetnográficas que desestruturam os modelos normativos por meio de artifícios críticos e irônicos, aproximando-se de noções estéticas como o «camp» e «kitsch», desembocando em processos de reapropriação que estimula, ativa e fortifica sujeitos queer.

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

Na última década, o realismo cinematográfico foi sendo paulatinamente deixado de lado em favor da consolidação de um conjunto de temáticas queer que buscam abordar com naturalidade afetos, gestos e comportamentos por meio de uma abordagem artificial. O cansaço no cinema brasileiro diante de imagens cruas e histórias diretas está dando espaço para ambiguidades e frivolidades, não só no cinema queer como também na ficção científica:

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

Os filmes queer brasileiros têm expressado narrativas mais inquietantes, explorando ambiguidades e artifícios, muitas vezes por meio do «camp» e do dandismo. As pesquisas recentes sobre estética queer ou homoafetividade frequentemente se concentram no «camp», que tem sido estudado desde a década de 1960 e continua a ser um tema de interesse. Devido ao seu caráter homoafetivo masculino e cisgênero, ele é mais explorado e destacado nas pesquisas do que outros aspectos da estética queer. Isso acontece apesar do artifício ser uma categoria que abarque inúmeras estéticas, “da teatralidade barroca à simulação midiática, da tradição do travestimento nas artes cênicas aos desafios da performatividade do sujeito contemporâneo” (Lopes, 2016, p. 3).

De forma geral, as estéticas do artifício se caracterizam pelo compartilhamento diante do jogo com a realidade, não necessariamente sua oposição; ou seja, são categorias materiais e conceituais que colocam em cheque ou borram as fronteiras do que é considerado real. Há outras categorias estéticas além das já citadas, como a do fofo, do bobo e do interessante (Ngai, 2012) que vêm sendo destacadas por uma onda cultural de manutenção e reflexão dos lugares da arte e das mudanças de consumo contemporâneas. Não é algo que se inicia no cinema, seu lugar está pautado na materialidade, no trabalho e no consumo da sociedade. O cinema e os meios de comunicação são lugares em que essas estéticas se apresentam e se relacionam de maneira complexa, por isso é importante considerar que o uso de uma determinada estética pode ser coerente ou não com a cultura de massa vigente, e que algumas tendências se prolongam enquanto outras desaparecem rapidamente.

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

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

Numa descrição próxima a «estética da superfície», Lopes (2016, p. 8) descreve esta tendência de maneira similar. Os artistas brasileiros estão pensando a partir da frivolidade, e o autor percebe a frieza e o ceticismo diante das “crenças revolucionárias românticas e as tentativas de transcendência quase religiosa da estética modernista”, caracterizando um senso estético teatral, sem uma procura de caminhos moralizantes. Essa abordagem «camp», frívola, sem compromisso por meio do jocoso e do deboche, rejeita a procura por certezas e pela veracidade, «se interessa mais em “perder-se” radicalmente nos labirintos infinitos e coloridos da forma-mercadoria do que encontrar-se na salvação sublime do real» (grifo no original).

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

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

A estética do «lindo», como outras estéticas do artifício, apresenta questões paradoxais. Ainda que esteja presente de forma intensa no cinema, o «lindo» é objeto de rejeição, resultando em diversos desdobramentos e pontos de discussão a respeito do capitalismo e do cinema.

O sentido de lindo como uma estética inferior, superficial ou bem fácil, vincula o cinema com críticas históricas da cultura de massa e com tais estudiosos que têm revelado a natureza de gênero destas associações. O lindo evoca um medo patriarcal dos prazeres do cinema popular e suas audiências incontroláveis. (Ibidem)

Ao contrário das imagens de excesso buscadas pelas outras estéticas do artifício, o «lindo» procura por um certo equilíbrio. De maneira formal, as imagens lindas seriam: “coloridas, compostas cuidadosamente, equilibradas, texturizadas ricamente ou ornamentais” (Ibidem).

3. A luz e cor como elementos importantes nas estéticas do artifício

Diante desse panorama sobre algumas das estéticas do artifício, elabora-se mais sobre aquelas que demonstram maior proximidade com a luz, cor e sensações no cinema. É notável que essas estéticas são muitas vezes inferiorizadas no referencial geral de gosto hegemônico e nas análises que revelam preconceitos enraizados na percepção estética. Não à toa, essas estéticas agregam narrativas e vivências dissidentes, o pertencimento se retroalimenta nesses lugares considerados menores da imagem, é nas intersubjetividades que se fortalecem cenários em que essas experiências podem ser possíveis.

O «camp» tem acompanhado a sua visualidade em lugares pautados na cor e na luz, no visto e no não-visto, no erotismo queer, no gosto pelo entretenimento, na sensibilidade da materialidade sob a superfície do corpo. Há lugares que ele quer ser notado: “picar e gritar”⁴ (Dyer, 2002, p. 49), fazer a diferença ou estar chamando a atenção dentro da cultura visual. Ao mesmo tempo que, socialmente e diante das imagens fílmicas, o erotismo tende a passar pela discrição sexual, seja em lugares particulares, seja na escuridão da noite. É possível reparar esta concepção em *Vento Seco* (2020) e em *Tinta Bruta* (2018), por exemplo. É perceptível que apesar do desejo pela liberdade, por vezes, pessoas queer só conseguem tê-la em lugares de reclusão, às escondidas. “Quando retorna para casa, nem sabemos se aquilo tudo existiu, se não foi um devaneio de leitura, uma fantasia, um sonho” (Lopes, 2016, p. 10).

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

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

⁴ Todas as citações de idiomas estrangeiros foram traduzidas pelas autoras.

Assim, tanto o dandismo quanto o «camp» estão intimamente ligados a uma vivência noturna e ao uso do néon, que contribui com sua iluminação para a materialização dos excessos e da ludicidade procurados por essas estéticas. Em sua análise de filmes brasileiros que participaram do Festival Mix Brasil nas décadas de 1990 e 2000, Lacerda Júnior (2015, p. 153 e 154) exemplifica e evidencia o surgimento da onda estética que caracteriza os filmes queer brasileiros atuais: as narrativas «camp», que no período já se interessavam por temas como clubes, boates, moda e sátira.

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

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

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

Somado a isto, a estética do «lindo» evidencia e expõe posturas misóginas, racistas e homofóbicas presentes em outras estéticas europeias que defendem a ideia de branquitude, cisgeneridade e masculinidade. Há um enorme desprezo pelo «lindo» por causa das noções clássicas de arte em relação aos seus ornamentos e imagens coloridas, além de este ser associado aos corpos femininos na teoria do cinema. Esse desdém acaba por vincular a categoria estética do «lindo» a uma posição pejorativa, já que é frequentemente associada à feminilidade e utilizada por sujeitos queer e orientais.

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

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

A cor em sua forma mais chamativa e brilhante é colocada em filmes para a distinção de valores nas imagens de corpos racializados – uma forma de exotificação do Outro que está presente nas bases do cinema desde o período que não se tinha o colorido –, a partir desse elemento estilístico o olhar eurocêntrico resume as expressões culturais e referências imagéticas de quem irá assistir. A “associação da cor com categorias de classe e raça supostamente inferiores desloca-se rapidamente de um julgamento das audiências do cinema para um modo de distinção do valor estético nos filmes em si” (Galt, 2015, p. 56).

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

É perceptível o envolvimento dessa distinção estética no cinema queer brasileiro a partir da utilização da cor e da luz colorida, que mesmo de maneira inconsciente, os realizadores perceberam formas de expressão contra essa lógica limitada e produzida pela colonialidade. Um movimento próximo ao mecanismo de resistência já pontuado no trabalho pela ideia da desidentificação de Muñoz (1999), assim, se torna inegável que atualmente a “cor, opulência, excesso e estilo são armas estéticas para corpos queer também” (Galt, 2015, p. 60), uma forma de agenciamento dos valores estéticos desse mundo branco, moralista, sem brilho e pálido.

4. A luz e a sua relação com a moralidade

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

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

Embora as imagens de um filme não representem a realidade, elas foram consagradas como tal. Quando um filme “mainstream” se distancia dos enquadramentos e códigos considerados realistas, este é geralmente visto como artificial no sentido negativo, e não como uma obra de proposta experimental. Em textos sobre iluminação cinematográfica, é comum o estabelecimento de um conjunto de diretrizes do que é ser um bom fotógrafo: emular e simular o realismo. Martin (1993, p. 49) evidencia a diminuição de valor relativo a usos de excessos da luz: “a fotogenia da luz é um recurso fecundo e legítimo de prestígio artístico para o filme com a condição de que não seja utilizada como um fator de dramatização artificial” (*apud* Martins, 2004, p. 40). O cineasta Truffaut, que aprecia a ficção e seu poder de encantamento faltante no documentário, acredita que a luz em demasia massacra, comprime e empobrece a ficção (Martins, 2004, p. 43).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sendo assim, na lógica binária cristã, as manifestações artificiais são localizadas nas trevas, na ausência de luz, em locais considerados imorais. Então, seja de maneira física ou conceitual, podemos intuir que as luzes artificiais numa concepção queer, não-binária, por exemplo a partir do uso do néon no cinema brasileiro, não têm como objetivo iluminar, mas sim dialogar com a escuridão e preservá-la de alguma forma. Podemos ver nessas escolhas, mesmo que involuntariamente, uma quebra com esse padrão binário cristão. Estas não buscam quebrar a escuridão, mas sim fazer parte dela e criar um significado conjunto, ambíguo, híbrido e heterodoxo.

5. Discussão

De maneira exploratória, o queer foi apresentado como um elemento que promove um potencial distintivo nas imagens. No cinema, sua diferenciação se abrange por meio dos inúmeros artifícios, indo além da cor e da luz aqui apresentados. Neste estudo, o queer foi investigado por meio das estéticas do artifício e das reflexões relacionadas ao preconceito estético do «lindo», focando-se na iluminação cinematográfica e em sua artificialidade. Esses aspectos estabelecem uma conexão com os estudos queer.

Existem inúmeros estudos sobre o agenciamento como uma ferramenta de transformação queer nas estruturas socioculturais, similarmente isso ocorre nas discussões sobre os aspectos estéticos. Entretanto, quando se trata dos elementos específicos envolvidos nesses agenciamentos, as pesquisas frequentemente tendem a generalizar. Dessa forma, o artigo é fundamental ao abordar de forma prática e direta as características queer que possam efetivamente agenciar e diferenciar, como é o caso destas relacionadas às luzes e às cores. Essa abordagem possibilitou alcançar novos conhecimentos nos estudos de cor e luz, assim como nas estéticas do artifício, ao mesmo tempo em que contribui teoricamente para o desenvolvimento da iluminação cinematográfica sob uma perspectiva moral.

Apesar das limitações de materiais sobre os temas tratados ao longo do artigo, ele consegue criar discussões para que essas complexidades possam ser expandidas em trabalhos futuros. Porém, é evidente como os movimentos alternativos e os cinemas não hegemônicos promovem uma estética distintiva que busca provocar a sensação de estranheza e pouca transparência cultural. O cinema queer está se empenhando em criar essa distinção imagética por meio de narrativas utópicas, construindo novas realidades através da imaginação e de fantasias que se desvinculam do mundo tangível. Dessa forma, as cores e a iluminação se destacam como elementos-chave para o afastamento de espaços moralizantes e opressivos.

Assim, o artifício tem um lugar político, assim como as experimentações no audiovisual, ao se posicionarem contra as convenções. Há inúmeras formas em que o artifício como materialidade se alinha com o naturalismo proposto nos filmes, sendo usado de maneira equilibrada e sutil. No entanto, a sua potência imagética está nos momentos em que assume contornos inesperados e mais intensos, configurando um desbalanceamento queer no visível.

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

Referências citadas

- Barbosa, A. A. (2015). «Um gosto pela superfície no cinema brasileiro queer contemporâneo». In L. Murari & M. Nagime (Orgs.), *New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política* (pp. 140-149). São Paulo: Caixa Econômica Federal.
- Dyer, R. (2002). *The Culture of Queers*. Londres: Routledge.
- Galt, R. (2015). Lindo: teoria do cinema, estética e a história da imagem incômoda. *Revista Eco-Pós*, 18 (3), 42-65. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v18i3.2762>
- Lacerda Júnior, L. F. B. (2015). *Cinema gay brasileiro: políticas de representação e além*. [Tese de doutorado, Universidade Federal de Pernambuco]. Recife: Repositório Digital da UFPE. bit.ly/3sAAf0c
- Lopes, D. (2016). Afetos: estudos queer e artifício na América Latina. *E-Compós*, 19 (2), 1-16. bit.ly/47TbvAv
- Lopes, D. (2002). *Terceiro Manifesto Camp: o homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Martins, A. R. (2004). *A Luz no Cinema*. [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais]. Belo Horizonte: Repositório Institucional da UFMG. bit.ly/45J6jNM
- Muñoz, J. E. (1999). *Disidentifications: queers of color and the performance of politics*. Londres: University of Minnesota Press.
- Muñoz, J. E. (2017). Fantasmas do sexo em público: desejos utópicos, memórias queer. *Periódicus*, 1 (8), 4-19. bit.ly/3L9rGQn
- Ngai, S. (2012). *Our aesthetic categories: zany, cute, interesting*. Cambridge: Harvard University Press.
- Prysthon, A. (2015). Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo. *Eco-Pós*, 18 (3), 66-74. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v18i3.2763>
- Prysthon, A. (2014). *Utopias da frivolidade*. Recife: Cesárea.
- Peixoto, M. S. (2018). «Chupa meu pau, viadinho»: o gesto documental queer em imagens performáticas do desejo. [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Ceará]. Fortaleza: Repositório Institucional da UFC. <https://bit.ly/3sCaCMJ>
- Santos, L. C. (2012). *A luz como linguagem na fotografia do cinema: aspectos de transparência cultural na representação artística da luz*. [Tese de doutorado, Universidade Tecnológica Federal do Paraná]. Curitiba: Repositório Institucional da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (RIUT). bit.ly/3ORIBbi