

Edição v. 45
número 1 / 2026

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 45 (1)
jan/2026-abr/2026

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

TEMÁTICA LIVRE

Viajantes queer rompendo fronteiras: o não-lugar em Praia do Futuro (2014) e Tinta Bruta (2018)

Queer travelers breaking boundaries: the non-place in Futuro Beach (2014) and Hard Paint (2018)

JOÃO PAULO WANDSCHEER

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.
E-mail: wjoaopaulo@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-3197-8465>

MIRIAM DE SOUZA ROSSINI

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.
E-mail: miriams.rossini@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0004-1449>

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

WANDSCHEER, João Paulo; ROSSINI, Miriam de Souza. Viajantes queer rompendo fronteiras: o não-lugar em Praia do Futuro (2014) e Tinta Bruta (2018). **Contracampo**, Niterói, v. 45, n. 1, p. 01-21, jan./abr. 2026

Submissão em: 13/01/2025. Primeira rodada - Revisor A: 12/02/2025; Revisor B: 12/03/2025; Revisor C: 15/09/2025. Segunda rodada - Revisor A: 13/10/2025; Revisor B: 01/11/2025. Terceira rodada - Revisor A: 03/12/2025. Aceite em: 19/01/2026.

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v45i1.66173>



Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre o não-lugar experienciado pelos protagonistas Donato e Leo, dos filmes *Praia do Futuro* (2014) e *Tinta Bruta* (2018), respectivamente. O desejo que ambos apresentam em se deslocar de seu país se revela, ao longo da narrativa de cada obra, um processo constituído não apenas de sofrimento, mas também de agência e resistência: permitindo que os denominemos “viajantes queer” (Higidio, 2019). Partindo do conceito de não-lugar (Augé, 1994), apontaremos suas sintonias e distâncias em relação à perspectiva queer (Louro, 2020). Como resultados, notamos que os trânsitos que os personagens realizam não são somente geográficos: são viagens que cruzam fronteiras delimitadas por normas sociais, de forma que tais trajetórias contornam dores, desestabilizam preconceitos e são marcadas por vínculos interpessoais que ampliam rotas e caminhos.

Palavras-chaves

Cinema *queer*; Narrativa; Não-lugar; Deslocamento; Homossexualidade.

Abstract

This article reflects upon the non-place experienced by the protagonists Donato and Leo, in the films *Futuro Beach* (2014) and *Hard Paint* (2018), respectively. The desire that both of them feel to move out of their country reveals to be, throughout the narrative of each movie, a process that consists not only of suffering, but also of agency and resistance, allowing us to consider them “*queer* travelers” (Higidio, 2019). Starting from the concept of non-place (Augé, 1994), we will point out its alignments and distances regarding the *queer* perspective (Louro, 2020). As a result, we note that the journeys the characters undertake are not merely geographical: they are trips that cross borders delimited by social norms, trajectories that circumvent pain, destabilize prejudices and that are marked by interpersonal bonds that broaden routes and paths.

Keywords

Queer cinema; Narrative; Non-place; Displacement; Homosexuality.

Introdução

Este artigo propõe uma discussão acerca do não-lugar experienciado pelos protagonistas Donato e Leo, respectivamente, dos longas-metragens brasileiros *Praia do Futuro* (2014), dirigido por Karim Aïnouz, e *Tinta Bruta* (2018), de Marcio Reolon e Filipe Matzembacher. Ambos os filmes fazem parte de um conjunto de obras cinematográficas que se propõe a incomodar ordens vigentes relacionadas a gênero e sexualidade, sem visar a uma assimilação àquilo que é considerado inteligível pela cultura. São filmes inseridos no que Marconi (2016) entende como cinema *queer*, composto por diversas possibilidades tanto artísticas quanto de tensionamentos políticos. Utilizaremos como metodologia a análise fílmica, que consiste em decompor um filme em seus elementos constitutivos, estabelecendo elos entre estes fragmentos, de modo que seja possível formar um “todo significante”, conforme explicam Vanoye e Goliot-Lété (1994, p.15).

Partindo desta concepção, os fragmentos que iremos analisar fazem parte da narrativa das cenas em que o sentimento de não-lugar está evidenciado, de maneira que possamos compreender um todo – este ligado ao conceito de “viajantes *queer*”, o qual encontrou fundamentação em Higídio (2019). Nossas discussões serão guiadas pelos fatores sociais que provocam a sensação de não-lugar vivenciada pelos protagonistas Donato (*Praia do Futuro*) e Leo (*Tinta Bruta*), motivando em ambos a necessidade e a vontade de se deslocar. Todavia, não perderemos de perspectiva que este é um processo que não se restringe a um trânsito espacial, sendo atravessado não somente por dores, mas também por agência e resistência.

O longa-metragem *Praia do Futuro* retrata a partida do guarda-vidas brasileiro Donato para Berlim, depois que ele se apaixona pelo alemão Konrad. Os dois se conhecem quando Konrad visita o Brasil e quase se afoga no mar de Fortaleza, na praia que dá nome ao filme. Donato o resgata, e eles iniciam um relacionamento. Mesmo indeciso sobre deixar a família e o emprego para trás, mas impulsionado pelo desejo de viver um relacionamento com Konrad, Donato se muda para a Alemanha, abandonando a mãe e o irmão mais novo, Ayrton, que nutria por ele uma grande admiração. Donato nunca mais entra em contato com a família e sequer fica sabendo da morte da mãe, que ocorre anos depois de ele ir embora. Ayrton, após se tornar adulto, viaja à capital alemã em busca do irmão, fazendo-o confrontar suas decisões e desejos.

Já *Tinta Bruta* aborda a espera de Pedro por uma sentença judicial referente à agressão que ele cometeu contra um antigo colega de faculdade. Pedro costumava ser alvo de perseguição e hostilidade, até que atinge um estado de esgotamento e, com uma chave entre os dedos, dá um soco no colega e cega um de seus olhos. Depois de ter sua imagem exposta na internet, Pedro interrompe os seus estudos e começa a ganhar dinheiro com performances on-line, em que passa tintas *neon* pelo corpo. Ao ouvir boatos de que havia um rapaz copiando o seu trabalho, Pedro se depara com o dançarino homossexual e negro Leo, o qual está em busca de uma bolsa de estudos no exterior. Na cidade de Porto Alegre, onde moram, eles se encontram e passam a se aproximar. Em vez de competirem, os dois começam a realizar performances juntos em frente à *webcam* e agradam o público que os assistia.

O envolvimento com Leo revela que Pedro não era o garoto antissocial e incapaz de estabelecer vínculos, conforme seus colegas diziam. A relação dos dois, porém, esbarra em um obstáculo quando Leo conquista a oportunidade de estudar em Berlim, embora permaneça aberta a possibilidade de eles se reencontrarem no futuro. Na festa de despedida de Leo, Pedro lhe dá de presente uma fotografia e as tintas que os dois passavam pelo corpo enquanto performavam. Ao receber o presente, Leo afirma que irá colocar a fotografia na parede e que Pedro poderá vê-la quando for visitá-lo.

Tanto Donato quanto Leo se sentiam oprimidos no lugar onde moravam e veem na mudança para outro país, no caso, a Alemanha, a oportunidade de recomeço. Para compreendermos o contexto de não-lugar vivenciado por ambos os personagens, este artigo será dividido em quatro etapas. Na

primeira, iremos abordar a relação entre personagem e espaço na narrativa cinematográfica, com base em Gaudreault e Jost (2009), Genette (1980), Deleuze (1983) e Silva (2016). Já na segunda etapa, iremos tensionar o conceito de não-lugar através de Augé (1994), Cresswell (2006), Silva (2016) e Louro (2020). Também utilizaremos Louro (2020) como embasamento teórico na terceira parte do texto, para abordar temáticas como homossexualidade e normas sociais voltadas a gênero e sexualidade, juntamente ao pensamento de Higidio (2019), que nos fornece as bases do conceito de “viajantes *queer*”. Por fim, iremos analisar o sentimento de não-lugar ao longo da narrativa dos personagens Donato e Leo.

Espaço e personagem na narrativa cinematográfica

Fortaleza. Porto Alegre. Berlim. Uma narrativa pode ocorrer em diversas cidades. Espaços por onde os personagens circulam e que nos permitem descobrir seus conflitos. E como podemos compreender o conceito de narrativa? A partir do pensamento de Genette (1980), uma narrativa pode ser entendida, cotidianamente, como um discurso oral ou escrito que busca contar um evento ou uma série de eventos. Em um âmbito teórico, a narrativa está relacionada a uma sucessão de eventos, sejam eles reais ou fictícios, que apresentam uma gama de relações entre si, como, por exemplo: de ligação, de repetição ou, ainda, de oposição. Genette (1980, p. 26, tradução nossa) também destaca que o discurso narrativo está vinculado ao ato de narrar, assim como uma frase consiste no produto de um “ato de enunciação”, explica o autor.

Para existir narrativa, porém, é necessário que uma instância a narre, apontam Gaudreault e Jost (2009). Enquanto no romance as ações são descritas através de palavras, no cinema, elas são mostradas. No entanto, os acontecimentos não são contados por si mesmos, explicitam os autores. Ainda que de forma menos nítida quando comparada à narrativa escrita, existe nos filmes uma instância discursiva. A unidade básica da narrativa, no cinema, é a imagem, a qual se revela, conforme Gaudreault e Jost (2009, p. 105), um elemento “eminente espacial”, na medida em que – com exceção de imagens abstratas – as sequências de eventos que sucedem ao longo de um filme estão inscritas em um determinado espaço, em um “quadro espacial” que mostra não apenas as ações que constituem a narrativa, como também o contexto em que elas ocorrem.

Desse modo, Gaudreault e Jost (2009) compreendem que o espaço, na imagem cinematográfica, não exerce um mero papel de apoio. No cinema, o espaço, inclusive, possibilita a concepção de temporalidade, na medida em que ele figura o fotograma, e a percepção da passagem do tempo no filme surge a partir de uma sucessão de fotogramas: ou seja, o tempo na narrativa cinematográfica tem a sua origem na passagem de um fotograma (constituído por um espaço) para outro fotograma (também constituído de espaço), explicam os autores. O espaço no qual uma cena se passa nos proporciona indícios acerca dos personagens. Deleuze (1983, p. 97) menciona a analogia linguística utilizada por Pasolini, a qual parte da literatura para elaborar uma lógica na qual a imagem cinematográfica corresponde a um “discurso indireto livre”.

Enquanto existe uma imagem objetiva, que mira e mostra o mundo do personagem, há também a imagem subjetiva, que apresenta o ponto de vista do personagem. Entretanto, na imagem “subjetiva indireta livre”, quando o personagem age na tela, a câmera o vê, assim como o mundo ao seu redor, ao mesmo tempo em que “reflete e transforma o ponto de vista do personagem”, descreve Deleuze (1983, p. 98). Embora não se aplique a todo momento no cinema, tal conceito acerca da imagem, ressalta Deleuze (1983), vem a ser uma forma de romper com a dicotomia formada por imagens objetivas e subjetivas; um sistema formado pelos dois sujeitos de enunciação, que, ainda de acordo com Deleuze (1983, p. 97), não resulta da mistura de dois sistemas homogêneos, pois consiste em um sistema heterogêneo e “distante do equilíbrio”.

A imagem cinematográfica, portanto, pode evidenciar não apenas o espaço e a situação em que o personagem se encontra, mas também o que ocorre em seu interior. Além de o espaço ser o meio que

possibilita a disposição de diferentes elementos da cena e o estabelecimento de uma relação entre tais artefatos, ele pode ser – conforme Silva (2016) – uma extensão dos pensamentos de um personagem ou, ainda, uma oposição a suas emoções. A relação entre personagem e espaço é, portanto, vital para a narrativa. Um espaço pode fazer parte de um deslocamento como, por exemplo, uma rua ou rodovia. Pode ser um local transitório como hotéis. Pode ser também vazio ou lotado, assim como melancólico. O espaço pode ainda apresentar sugestões sobre uma ausência de pertencimento que marca a narrativa de determinado personagem. Um contexto que, a partir do pensamento de Silva (2016), percebemos conferir maior complexidade na relação entre personagem, identidade e espaço: um não-lugar.

Do não-lugar ao deslocamento

Para Certeau (1998), um lugar consiste em uma configuração instantânea de posições, que está associada a uma ordem, a uma estabilidade. Augé (1994), por sua vez, apresenta a concepção de que o lugar é constituído por um caráter identitário, relacional e histórico. Em oposição ao lugar, Augé (1994) estabelece o não-lugar e o associa a configurações solitárias de individualidade, ao provisório, ao efêmero e a locais de passagem, cuja quantidade vêm crescendo nas cidades contemporâneas. Entre os contextos que constituem o não-lugar, segundo Augé (1994), estão os parques de lazer (que no Brasil são chamados de parques de diversão) e as *duty-free shops*. Existem também espaços de deslocamento como, por exemplo, rodoviárias, ferroviárias, aeroportos, estações de ônibus, de trem ou ainda os próprios meios de transporte (ônibus, avião, metrô).

São locais em que, conforme a concepção de Augé (1994), mesmo estando frequentemente lotados, prevalece o anonimato. O autor também constrói uma analogia do arquétipo do não-lugar com um viajante que tem uma visão passageira das paisagens pelas quais percorre. Certeau (1998, p.183) ainda compreende que caminhar “é ter falta de lugar”. Aproximando os dois autores, poderíamos dizer que o não-lugar surge, então, como o espaço do trânsito e do transitório, assim como do movimento. Augé (2004), contudo, faz a ressalva de que o não-lugar para um indivíduo pode ser o lugar de outros. Por exemplo, para o passageiro em trânsito, o aeroporto é um não-lugar, mas para os trabalhadores daquele aeroporto é o seu lugar de trabalho. Ademais, embora o não-lugar forme uma polaridade em relação ao lugar, ele não existe sob uma “forma pura”, sublinha Augé (1994, p. 74), na medida em que, ao mesmo tempo em que o lugar nunca desaparece por completo, o não-lugar jamais se concretiza totalmente.

Quem transita por um não-lugar, por outro lado, também pode se deparar com a própria identidade em momentos como a passagem pela alfândega, por um pedágio ou, ainda, por uma caixa registradora. Dessa maneira, a noção de identidade é resgatada, de modo efêmero, conforme um indivíduo se encontra na condição de consumidor, explica Augé (1994). Ademais, os diálogos que se estabelecem entre um cliente e uma pessoa que trabalha em uma caixa registradora costumam ser breves. Não é um contexto que propicia a relação e a interação, de modo que, de acordo com Augé (1994, p. 94), o não-lugar está relacionado “ao espaço do consumo contemporâneo” e não constrói identidades singulares, pois é um contexto de solidão e similitude.

Sader (2025) destaca como exemplo de cenários marcados por similaridade os *shopping centers*, na medida em que são ambientes que se assemelham uns aos outros ao redor do mundo. São locais que não deixam de apresentar diferenças a depender do país ou da cidade, mas oferecem marcas, um tipo de iluminação, opções de refeição e, inclusive, de filmes similares; acolhem indivíduos de classes sociais semelhantes, excluindo aqueles que pertencem a extratos sociais marginalizados. São espaços dominados pelos conglomerados globais, explica o sociólogo. Embora frequentadores dos *shopping centers* possam se sentir “cidadãos do mundo”, eles estão mais próximos do que Sader (2025) descreve como “consumidores do mundo”. Em sintonia com esta discussão, Sá (2014) ressalta que a passividade que caracteriza o cidadão perante o não-lugar é o que inquieta Augé.

Surge, desse modo, uma reflexão a ser feita: se cresce o número de locais que podem ser relacionados ao conceito de não-lugar, os indivíduos que os frequentam e que neles transitam estarão meramente cerceados à solidão, à desconexão e ao consumo como fontes de resgate da identidade? Cresswell (2006) compreende que o conceito de lugar é composto por relações de poder, assim como é possível pensar a cultura para além de um espaço fixo. O autor destaca que pessoas que se deslocam são agentes na produção de espaço e tempo. Noções tanto sobre um espaço quanto sobre um tempo podem se modificar à medida que as pessoas se deslocam. Há, portanto, agência no deslocamento.

Além disso, a cultura se revela marcada por um caráter híbrido e dinâmico, dando espaço mais para rotas do que para raízes, conforme entende Cresswell (2006). A própria mobilidade de um lugar para outro pode proporcionar uma ideia acerca dos indivíduos que se deslocam, aponta o autor. Existe a possibilidade de se notar, através da forma como alguém se desloca, se a pessoa está feliz, apaixonada ou triste, por exemplo. Os nossos pés podem estar doendo enquanto caminhamos, também nos lembra Cresswell (2006). O pensamento do autor nos permite ressaltar que a mobilidade é uma prática e uma experiência que envolve o corpo.

Embora o deslocamento possibilite uma reflexão sobre fluxo, fluidez e o processo de tornar-se, em detrimento do que é estático e estável, Cresswell (2006) também faz a ressalva de que é necessário direcionar atenção às condições históricas que produzem determinadas formas de deslocamentos. Ou seja, não devemos deixar de ter criticismo em relação àquilo que gera a necessidade de deslocamento – como, por exemplo, a fome e a guerra. O preconceito se revela, também, uma das razões pelas quais as pessoas se deslocam. Azevedo (2022) inclusive levanta discussões acerca da intolerância dentro de casa: um espaço utilizado para conduzir corpos aos papéis sexuais e de gênero. Ainda que exista uma pluralidade de contextos que constituem um lar, este, por diversas vezes, não se mostra capaz de comportar um filho homossexual, segundo destaca Azevedo (2022).

Este vem a ser um contexto marcado pela dor, à qual é necessário dar atenção para que as suas causas sejam transmutadas no âmbito social. Porém, Azevedo (2022) aponta que reside aqui o aspecto ambivalente da casa: apesar da opressão e da rejeição por parte da família, existe também a possibilidade de se escapar das tentativas de normatização e encontrar outras significações para a ideia de lar. Portanto, um deslocamento pode estar para além de um trânsito espacial, apresentando-se como um percurso que parte da dor e se move em direção a algo novo. É algo que está em vias de ser, ainda de acordo com Azevedo (2022).

O longa-metragem *Rafiki* (2018), dirigido por Wanuri Kahiu, é um exemplo que nos possibilita delinear este debate. O filme retrata o relacionamento entre duas jovens quenianas, Kena e Ziki, que enfrentam o preconceito de suas famílias e do local onde moram. Quando a relação das personagens é descoberta, os pais de Ziki a obrigam a se mudar para Londres. Além de serem alvo de violência, o fato de as personagens estarem vivas, por si só, representa uma afronta, destaca Pereira (2024). No entanto, Ziki consegue conquistar seu sonho de ir viajar, mesmo carregando traumas e estando afastada de Kena. No futuro, as protagonistas se reencontram, de modo que o filme nos permite colocar em evidência que, embora vivenciem uma sensação de não-lugar e sejam vítimas de hostilidade, indivíduos com identidades de gênero e sexualidades dissidentes também podem encontrar a possibilidade de se unir, fortalecer, trocar afeto e resistir.

De acordo com Foucault (1997), poder e resistência possuem um caráter relacional. Tendo como base este pensamento, García (2007) destaca que a heterossexualidade se estabelece por meio de múltiplas formas como uma sexualidade dominante, porém os seus pontos de dominação esbarrarão, concomitantemente, em pontos tanto de resistência quanto de subversão. Uma pluralidade de experiências emerge, pois, dos locais dominados por normas voltadas a gênero e sexualidade. Contextos que se revelam em um deslocamento, através do qual se afastam de tais regulações.

Viajantes *queer* e diferentes formas de deslocamento

De acordo com Louro (2020), uma viagem pode ser compreendida como um deslocamento entre locais que possuem uma distância entre si. No entanto, o percurso entre cidades, estados e países não é constituído apenas por uma locomoção espacial. Louro (2020, p.14) nos sugere pensar também na distância em sua condição cultural, aquela marcada pela diferença, pelo estranhamento do que se difere das normas, do que é visto como algo longínquo, do que é considerado o “outro”. Em uma viagem, há o movimento, os trajetos, mas também existem os encontros, as misturas, bem como os desencontros, destaca Louro (2020). E podemos acrescentar que há o distanciar-se das regras e das normas de onde se habita.

Louro (2020, p.15) menciona que, ao nascermos, a declaração “É um menino!” ou “É menina!” também opera como uma viagem, na qual se deve seguir somente um rumo determinado. Uma lógica que impõe que o corpo define o gênero de um indivíduo, o qual viria a ser induzido a sentir desejo apenas pelo gênero oposto. Uma concepção binária que, conforme Louro (2020), supõe o genital como algo anterior à cultura e que qualifica quais sujeitos serão legítimos. As normas não preveem outras compreensões para além do alinhamento corpo-gênero-sexualidade, ressalta a autora.

Características e comportamentos são associados aos gêneros masculino e feminino como se não resultassem de construções sociais. Halberstam (2020), no entanto, aponta para a contradição de que, se não fossem aspectos socialmente impostos, as crianças não precisariam receber orientações que as conduzem a comportamentos normativos e à heterossexualidade. Contudo, Louro (2020) nos lembra que, embora existam regulações e monitoramentos, surgem percursos para além das rotas fixadas. Edelman (2004) nos permite apontar que as crianças são alvo de imposições que buscam construir identidades rígidas e repetitivas, que pretendem restaurar o que se pensa sobre o passado, enquanto a perspectiva *queer* vem a refutar tais regulamentos – levando ao desenho de diferentes possibilidades de futuro. Para além, inclusive, de um viés de futuro pautado na reprodução humana, algo que podemos relacionar à desestabilização do modelo tradicional de família.

Portanto, apesar das regras, existem indivíduos que irão rompê-las, mesmo que a hostilidade e a violência surjam como resposta. Todavia, uma viagem não é realizada apenas por indivíduos que possuem o privilégio de se deslocarem livremente, uma vez que, ressalta Louro (2020, p. 18), existem aqueles são “empurrados para as viagens” e que, nesse deslocamento, atravessam as fronteiras de gênero e de sexualidade. De acordo com Louro (2020), as fronteiras são zonas de contato entre culturas, regiões de cruzamento, de encontros, mas também de policiamento e de conflitos. Zonas onde enfrentamentos podem ocorrer. Simbólicos ou físicos. Através do pensamento de Louro (2020), percebemos que indivíduos *queer* são viajantes que ousam atravessar limites; não são exemplos, nem modelos: são figuras desestabilizadoras de certezas e que nos provocam novas concepções. Há ainda contextos que nos permitem expandir tal compreensão e, a partir da concepção de Higidio (2019), chamá-los de “viajantes *queer*”.

Higidio (2019) nos permite entender “viajantes *queer*” como sujeitos que transgridem fronteiras do que é discursivamente considerado masculino ou feminino, causando rupturas em uma lógica binária que impõe que o gênero de um indivíduo deve ser definido pelo genital. Os viajantes *queer* “rompem com a relação direta” que se faz do corpo com o gênero, conforme ressalta Higidio (2019, p. 30). Contudo, o termo também pode ser pensado para além da identidade de gênero e ser elaborado pelo viés da sexualidade: podemos pensar, pois, no rompimento da imposição social da heterossexualidade. O conceito “viajantes *queer*” também nos possibilita elaborar reflexões para além do cruzamento de fronteiras impostas por normas sociais, contemplando deslocamentos espaciais. Diante do que foi exposto, podemos dizer que os trânsitos realizados pelos viajantes *queer* nos proporcionam indícios não apenas das repressões que sofrem, mas também das subversões que provocam.

Higidio (2019), todavia, nos lembra que os sujeitos que atravessam as fronteiras demarcadas pelas regulações da sociedade e da cultura podem acabar performando certas características que são esperadas para determinado gênero. Afinal, ressalta Higidio (2019, p. 30), “não estão fora da vida social”, dialogando, portanto, com a cultura vigente e possuindo referências, inclusive, nas identidades que desestabilizam. Algumas características e práticas podem se assemelhar àquelas performadas pelas identidades dominantes. Higidio (2019) destaca, porém, que tais sujeitos seguem desestabilizando certezas referentes a corpo e gênero. Algo que também pode ser dito em relação a indivíduos que transgridem normas voltadas à sexualidade, com conexões podendo ser feitas em relação ao conceito de *queer*.

Para Louro (2020), *queer* consiste em uma disposição que envolve uma nova forma de compreender e de estar no mundo. Um modo de vida que não busca se adaptar às regulações socialmente esperadas, definidas ou, ainda, exigidas. A partir de Lacerda Júnior (2015, p. 13), inclusive, podemos relacionar o conceito de *queer* a uma “postura de libertação”. Vivências para as quais a identidade, conforme os apontamentos de Higidio (2019) nos permitem afirmar, não se restringe a um ponto de chegada. O corpo, o desejo, a existência vêm a compor novos caminhos, frequentemente inesperados.

Vocábulo da língua inglesa, *queer* é uma palavra cujo significado está atrelado a algo estranho, e que foi historicamente utilizada para ofender indivíduos que não fossem heterossexuais. Todavia, de acordo com Louro (2020), militantes e teóricos passariam a usar o termo de forma afirmativa para se referirem a homens gays, mulheres lésbicas, pessoas bissexuais e a pessoas trans de todas as cores que se distanciam da tentativa de assimilação. Os sujeitos *queer* desestabilizam certezas e cânones, não importa de onde venham, enfatiza Louro (2020). Seguem e formam seus próprios rumos.

Os viajantes *queer*, vale destacar, nem sempre se propõem a causar tais tensões, mas seus deslocamentos provocam o fato de suas existências serem consideradas uma afronta. García (2007) explica que o contrapoder pode se dar tanto através de movimentos coletivos, quanto da mobilização constituída de intencionalidade vinda de sujeitos políticos. No entanto, já aponta Foucault (1997), a resistência é múltipla, de modo que os indivíduos que subvertem os mecanismos de poder, segundo ressalta García (2007), não o realizam sempre de forma intencional ou consciente. Assim, as relações estabelecidas entre os viajantes *queer* e os espaços que percorrem não deixam de tensionar e escancarar os problemas que constituem e permeiam a lógica de tais ambientes.

Augé (1994) nos possibilita notar a difusão de ambientes que dilaceram a memória, que estão voltados mais diretamente ao consumo, que promovem distanciamentos entre indivíduos, que causam um afastamento de um indivíduo em relação à sua identidade e que desestimulam as conexões interpessoais. Louro (2020), por sua vez, nos permite observar desestabilizações que indivíduos *queer* provocam em preconceitos e convenções culturais impostas, assim como em espaços que rejeitam o que se difere de normas. No entanto, a autora nos leva a encontrar potências para além de uma noção fixa e rígida de identidade. Potencialidades que estão ligadas à busca por viver um caminho próprio, onde se formam vínculos e surge uma variedade maior de direções possíveis. Um contexto ambivalente, no qual a dor se mostra uma constante, mas que os preconceitos – ao tentarem estabelecer obstáculos – também encontram resistência.

Lopes (2016) fala sobre a possibilidade de seguir com alegria, mesmo que com temor. Sobre seguir com a coragem de ser quem se é, mesmo sem garantias, e se deparando com paisagens inesperadas. Algo que encontra conexão com o contexto de indivíduos *queer*. Para Lopes (2016, p. 117), “a *Praia do Futuro*” não é o momento e, sim, o “continuar”. A concepção de não-lugar, além de nos auxiliar a perceber o desamparo e o despertencimento vivenciado pelos viajantes *queer*, estimula reflexões para além de um único lugar, conectando-nos ao trajeto, este permeado por diversas e diferentes possibilidades de lugar: as rotas não fixadas. Para ampliar esta discussão, acionamos a perspectiva de Muñoz (2009): ninguém é *queer*. Pelo menos, ainda não.

Para Muñoz (2009), talvez nunca se chegue ao que compreendemos como *queer*, porém este vem

a ser um termo que rejeita o mundo tal como está configurado, um conceito que ressalta que esta é uma configuração insuficiente. A recusa apontada por Muñoz (2009) nos permite, pois, valorar os percursos na direção contrária ao presente. Os distanciamentos em relação às normas sociais voltadas à sexualidade e identidade de gênero, contudo, possuem consequências. Entre elas, vivenciar um não-lugar, associação que Louro (2020) realiza com o conceito de *queer*, o qual também se relaciona ao trânsito, explica a autora. Mencionamos anteriormente, com base em Cresswell (2006), que o ato de se deslocar está alicerçado no corpo. A perspectiva *queer*, por sua vez, nos permite analisar não apenas os trânsitos geográficos, mas também os tensionamentos em relação a normas sociais que ocorrem à medida que o corpo dos viajantes *queer* se põe em movimento.

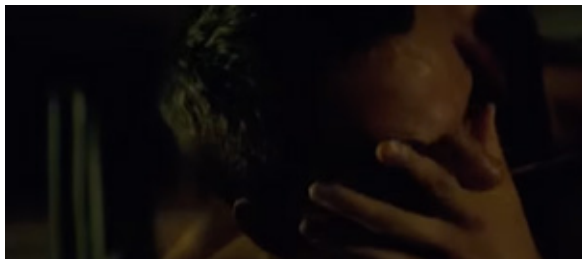
Mesmo que isto não necessariamente faça parte da intenção que guia os trajetos dos viajantes *queer*, a relação de seus corpos com o espaço que os circunda possibilita que reflexões acerca de regulações sociais emergjam. Encontrando sintonias e distâncias em relação ao pensamento de Augé (1994), as nossas reflexões, conforme será evidenciado na próxima etapa deste artigo, não desvinculam o não-lugar dos deslocamentos realizados pelos personagens Donato (*Praia do Futuro*) e Leo (*Tinta Bruta*). Partindo deste viés, daremos início agora ao percurso de nossas análises do longa-metragem *Praia do Futuro* e, a seguir, de *Tinta Bruta*.

Praia do Futuro e a correnteza em constante fluxo

Nos minutos que encerram *Praia do Futuro*, Donato narra uma carta direcionada ao irmão mais novo, Ayrton. Nela, Donato menciona que o mar era o lugar onde ele costumava se sentir livre quando morava no Brasil, onde ele exercia a profissão de guarda-vidas. O mar estava presente no seu cotidiano. O personagem, todavia, sentiu que precisava romper o contato com a família quando se mudou para a Alemanha, na intenção de viver um relacionamento com Konrad. Contudo, para além da homofobia, outra discussão também pode ser realizada: ambos são homens brancos, cisgêneros, com um comportamento socialmente compreendido como masculino e que vivenciam um romance monogâmico. Estariam eles próximos do perfil que se assimila mais facilmente às normas heterossexuais e que, portanto, revela-se, conforme explica Lacerda (2015), mais tolerável?

Codato (2016) destaca diversos aspectos de *Praia do Futuro* que exalam masculinidade: a aceleração das motos, o fato de Donato atuar em uma instituição militar e de Konrad ter sido soldado no Afeganistão, assim como os gestos brutos que os personagens apresentam um com o outro nas cenas de sexo e intimidade, havendo pouco espaço para a delicadeza (Captura de tela 1). Codato (2016), entretanto, ressalta que o filme busca desconstruir e romper precisamente com o engessamento do universo masculino. Nascimento (2024, p.64) entende que a moto, em *Praia do Futuro*, é um meio de transporte que materializa “a vontade de mudar e ou de exercer a liberdade do desejo”. Na esteira desta discussão, o filme, conforme também aponta Nascimento (2020) implode a masculinidade dominante e podemos ressaltar que Wagner Moura, ator que interpreta Donato, tem conexão com tais desestabilizações.

Captura de tela 1 – Gestos de maior brutalidade marcam a cena de sexo



Fonte: Reprodução

Donato incomodou parte do público durante o período em que o filme foi exibido no circuito comercial. Segundo relata Alberto (2017), houve incômodos referentes ao relacionamento entre dois homens ou, ainda, às cenas de sexo que acontecem entre Donato e Konrad; ocorreram situações em que espectadores, inclusive, abandonaram a sala de cinema. Dennison (2021) menciona que as redes sociais também foram um espaço de reclamação. Para compreender a polêmica, precisamos lembrar que Wagner Moura ficou amplamente conhecido ao interpretar em *Tropa de Elite* (2007), filme dirigido por José Padilha, o personagem Capitão Nascimento, papel que reprisou em 2010.

Ao abordar o contraste entre os dois personagens interpretados por Moura, Alberto (2017, p.12) explica que Capitão Nascimento – marcado por suas ações e falas violentas – possui atributos desejáveis para o comportamento masculino em uma sociedade heteronormativa, enquanto Donato, de *Praia do Futuro*, acaba por acionar “uma contra violência simbólica” ao colocar em cena aquela figura de masculinidade fazendo sexo com outro homem. Uma provocação que se dá mesmo que esta não seja uma atitude consciente e intencional do personagem – porém que não deixa de causar subversões ao lembrarmos do ator em seu outro papel.

Em *Praia do Futuro*, Wagner Moura interpreta um homem homossexual que, inclusive, exerce o papel passivo em uma cena que se passa nos primeiros quinze minutos de filme. Carvalho Filho e Maknamara (2019) destacam que o percurso de Wagner Moura no cinema brasileiro acabou por colocar em evidência hierarquias da masculinidade no âmbito social, argumentando que o protagonista de *Tropa de Elite* se deslocou da masculinidade hegemônica para ir em direção a uma forma de masculinidade considerada abjeta. Um movimento, inclusive, de queda, conforme explicam Carvalho Filho e Maknamara (2019), tendo como prisma de interpretação as normas sociais.

Connell e Messerschmidt (2013) compreendem que a masculinidade hegemônica não se restringe a expectativas voltadas ao gênero masculino, na medida em que ela também está relacionada a um padrão de práticas. Desigualdades que tangem o trabalho assalariado, o trabalho doméstico, o cuidado de crianças e a sexualidade estabelecem as relações de gênero; porém, ainda segundo Connell e Messerschmidt (2013), para além das opressões que são exercidas sobre as mulheres, os homens também precisam ser policiados, para que as estruturas da masculinidade hegemônica sejam mantidas.

De acordo com Rodriguez (2019), apesar de existirem diferentes formas de masculinidade, com diversas cores, somente algumas usufruem de privilégios e são mais valorizadas socialmente como, por exemplo, homens cisgêneros, heterossexuais, brancos, jovens, viris e ricos. Ainda a partir de Rodriguez (2019), é possível dizer que força, dominação e o sufocamento de sentimentos são aspectos que permanecem podendo ser associados a concepções hegemônicas de masculinidade. Por isso, a perspectiva de Nascimento (2020), que envolve a implosão de tais noções em *Praia do Futuro*, nos é cara. Dentro do que é esperado do comportamento masculino em uma dimensão social, o filme coloca na tela uma forma de masculinidade que, através dos percursos profissionais do ator Wagner Moura, desestabiliza o hegemônico.

As perturbações que marcaram a trajetória de *Praia do Futuro* o aproximam do cinema *queer*. E os deslocamentos de Donato nos permitem descrevê-lo como um viajante *queer*. A partir de Lacerda Júnior (2015), podemos entender que os efeitos políticos de confronto ao *status quo* podem ser potencializados pela abordagem que um filme apresenta e não pelas características em si dos personagens. Dessa forma, compreendemos como *queer* a obra dirigida por Karim Aïnouz. Não pela masculinidade de seus protagonistas e, sim, pelas desestabilizações que foram causadas – e que se revelam um passo em direção ao conceito de *queer*. Todavia, para além deste deslocamento entre masculinidades, ocorre outro percurso.

Leme, Oliveira e Figueira-Borges (2025) destacam que Donato e Konrad não se fixam nos papéis sexuais ativo e passivo, alternando-se ao longo do filme. Deslocamento este que quebra uma lógica binária fixa do par ativo e passivo, conforme apontam Brito e Pontes (2020). Um aspecto que abre espaço a uma conexão que Nagime (2016) destaca em relação ao conceito de *queer*: uma distância de normas rígidas e

uma aproximação com a possibilidade de fluidez. No entanto, o sexo ou os comportamentos referentes a gênero não são os únicos fatores que ligam *Praia do Futuro* ao cinema *queer*. Há outro movimento a ser analisado e, junto a ele, seus desdobramentos: a viagem de Ayrton à Alemanha.

Anos se passam e Ayrton vai à procura do irmão em Berlim. Ao se encontrarem, os dois entram em uma briga física, iniciada por Ayrton, que guardava ressentimentos por ter sido abandonado. Nessa fase do filme, Donato não está mais em um relacionamento com Konrad e trabalha em um aquário (Captura de tela 2). Ele tampouco possui aproximação com o mar, mas o fato de seguir em uma profissão na qual precisa nadar vai além de uma habilidade de Donato: é um indício de que o personagem segue buscando a sensação de liberdade que estar na água lhe proporciona.

Captura de tela 2 – Donato trabalhando em um aquário



Fonte: Reprodução

É possível notar que, mesmo mudando de país e se dirigindo a um lugar onde vivenciaria a sensação de ter maior abertura para estar em um relacionamento com outro homem, Donato segue em um não-lugar. Se antes Donato nadava pelo mar, agora ele se desloca em um ambiente também aquático, porém fechado. Este local delimita fronteiras e nos permite perceber que ele segue aprisionado. Mesmo mudando de continente, o não-lugar o persegue. Maguire (2024), por sua vez, propõe outra perspectiva e menciona que *Praia do Futuro* problematiza o que é se sentir em casa, enfatizando ainda que este sentimento pode ser constituído de um aspecto transnacional e que não inclui a família. Donato, contudo, demonstra buscar, na água, um tipo de conforto que Berlim não lhe oferece.

Berns (2017) menciona que Donato permanece se sentindo incompleto. Maguire (2024), por outro lado, compreende que a noção de completude é utópica. Entretanto, isto não exclui que se coloque em perspectiva o fato de a saudade e a culpa serem sentimentos que atravessam Donato – e que lhe causam danos, evidenciando que a sensação de não-lugar permanece, mesmo estando em um país no qual ele se sente mais livre para vivenciar a sua sexualidade. Este, inclusive, veio a ser um fator que o influenciou a abandonar o Brasil. No entanto, este movimento não se revelou uma solução, uma vez que não apenas causou sofrimento à sua família, como também a si mesmo, de modo que a sensação de desajuste tampouco foi embora.

Este foi um movimento que as regulações sociais impeliram Donato a realizar. Contudo, a sua agência não se apagou, pois – além das provocações que o personagem provoca acerca do masculino – algo mudou no local de onde ele veio. Ayrton, mesmo com remorso e carregando preconceitos, saiu em busca do irmão em outro país; e o que a narrativa de *Praia do Futuro* corrobora é que a sociedade, em diferentes partes do mundo, também está em movimento e se modifica. Ao chegar na Alemanha, Ayrton fala para Donato: “Por que tu sumiu? Tu é um veado egoísta, que gosta de dar o cu escondido na porra desse Polo Norte”. Todavia, Ayrton, ao final do filme, dá indícios de que irá perdoar o irmão pelo seu sumiço – e que está disposto a abandonar posturas homofóbicas. O deslocamento de Donato foi um dos fatores que impulsionou tais transformações no contexto de onde ele partiu, mesmo que não necessariamente este tenha feito parte da intenção do seu itinerário. O filme, no entanto, tampouco deixa

de abordar que tais tensionamentos possuem consequências atravessadas pela dor.

A saudade do mar também é um sentimento que conecta Donato ao não-lugar. Mesmo não sendo mais guarda-vidas, Donato continuou tendo o hábito de nadar e, enquanto está lidando com o aparecimento do irmão em Berlim, ele fica nadando por muito tempo em uma ampla piscina (Captura de tela 3). A partir de determinado momento, não há mais ninguém ao seu redor. Donato se retira da água e a câmera evidencia, através do vazio do espaço onde ele se encontra, a solidão que o personagem permanece sentindo e os dilemas mal resolvidos com o irmão. Este é um apontamento que podemos estabelecer a partir da imagem em sua condição “subjéctiva indireta livre”, conforme descreve Deleuze (1983, p. 97). O espaço circundado por água é um artifício que ressalta a melancolia do personagem, proporciona indícios do que ocorre em seu interior e movimenta a narrativa de *Praia do Futuro*.

Captura de tela 3 – Donato nada em uma piscina ampla e vazia



Fonte: Reprodução

“De *Aquaman* pra *Speed Racer*”, são com essas palavras que Donato inicia a carta direcionada para Ayrton. O primeiro herói era a forma como Ayrton o via; já o segundo, como Donato se referia ao irmão mais novo, inclusive na carta. Um possui a capacidade de lutar no mar; o outro dirige em altas velocidades. As palavras são narradas durante a cena final de *Praia do Futuro*, quando os irmãos percorrem uma estrada de motocicleta – um momento que nos possibilita notar outra mudança em Donato. Longe do mar, ele se distanciou da figura do *Aquaman*. Conforme Silva (2017), podemos notar o sofrimento de Donato quando ele sente não ter correspondido à performance de um super-herói, algo também relacionado ao tema da masculinidade. No entanto, Donato seguiu buscando a água e nunca deixou de estar em movimento. Outro aspecto que o preconceito quase lhe toma.

Donato não se percebia mais como o herói que o seu irmão considerava, mas carregava um pouco de Ayrton, ao se aproximar da figura do *Speed Racer*. Reencontrando o irmão mais novo, Donato também se recordará da época em que era admirado por ele como *Aquaman*. E de que existe a possibilidade de realizar retornos e retomar rotas abandonadas. Apesar da distância, Donato não deixou de pensar em Ayrton. Uma evidência de que ele trazia Ayrton em seus pensamentos é a cena em que, já na Alemanha, ele leva o irmão mais novo a uma praia onde o mar recua durante o dia (Captura de tela 4). Donato revela que sempre teve vontade de ir com o irmão àquele lugar. Conforme Nilsson (2017, p. 100), é através da praia que “passado e presente se unem, assim como as duas extremidades da narrativa e os dois universos de Donato”.

Captura de tela 4 – Donato e Ayrton onde o mar recua durante o dia



Fonte: Reprodução

Apesar da dor e do remorso, a cena nos dá indícios de que os dois irmãos irão encontrar uma forma de se reaproximar. Os danos que o preconceito causou não se apagarão, mas novos caminhos irão surgir. Partindo de Garcia (2018), destacamos que o não-lugar faz parte do rumo novo ao qual Donato se lança. Porém, mesmo com tanto sofrimento e a intolerância exercendo o seu poder, surgem formas de resistir e de subverter o sofrimento, de encontrar trajetórias para além das que foram impostas: um contexto que, tendo García (2007) como base, já havíamos apontado anteriormente. Embora esteja vivendo longe do mar, as correntezas que percorrem o interior de Donato o mantêm em um constante movimento, mesmo que as águas, por diversas vezes, sejam turbulentas.

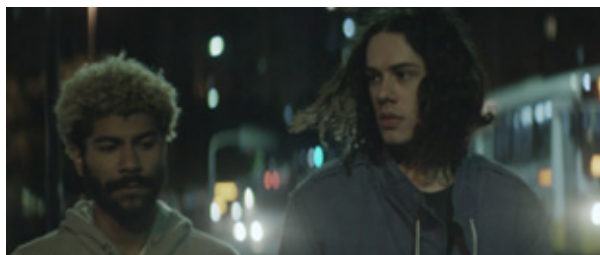
A narrativa de Donato, portanto, não se restringe aos danos causados pelo preconceito. O mar, mesmo tão distante na praia à qual Donato leva Ayrton, proporciona indícios de que reaproximações são possíveis, novos deslocamentos podem ocorrer, ainda que haja obstáculos pelo caminho. Maguire (2024) nos lembra que o oceano, em *Praia do Futuro*, vem a ser, ao mesmo tempo, um marcador de distância e de conexão. Donato, um viajante *queer*, tensiona normas. Seu desejo provoca incômodos. Erros e mágoas estão em sua trajetória. Contudo, reiteramos que os viajantes *queer* não são exemplos a serem seguidos, mas, sim, figuras desestabilizadoras que provocam as nossas concepções.

Além do não-lugar, destacamos que o deslocamento faz parte das ambiências de *Praia do Futuro*, sendo o trânsito um aspecto que oferece indícios do que se passa no interior de Donato – e da relação deste com os espaços que ele percorre. A partir do ato de se deslocar, notamos também mudanças que se desenham nos caminhos de Donato. Uma sintonia que o filme apresenta com *Tinta Bruta*, no qual – de acordo com Wandscheer (2022) – o não-lugar, devido ao preconceito, também está ligado à sexualidade dos protagonistas Pedro e Leo. A narrativa do dançarino Leo, contudo, apresenta outras camadas que iremos analisar a seguir.

Longas noites na cidade em *Tinta Bruta*

Leo revela o quanto detesta a cidade onde mora durante uma festa, à qual vai com seus amigos para comemorar que sua amiga Ana obteve uma bolsa de estudos na Argentina. Leo está triste, pois também estava concorrendo àquela oportunidade. A sequência que envolve a noite de comemoração inicia com o grupo de amigos de Leo caminhando pela rua. Eles estão felizes, e a amiga que conquistou a possibilidade de estudar em outro país é carregada nos ombros por um dos integrantes da turma. Ela sorri e celebra a sua vitória. Porém, mais ao fundo, Leo está com a cabeça baixa, evidentemente triste (Captura de tela 5).

Captura de tela 5 – Leo triste por não ter obtido uma bolsa de estudos



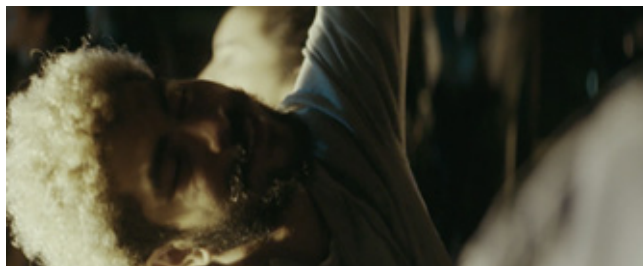
Fonte: Reprodução

Pedro caminha ao seu lado e percebe a tristeza de Leo, o qual já havia desistido anteriormente de uma bolsa de estudos na Argentina, para permanecer próximo a um ex-namorado. A cena continua e, primeiramente, não é possível ouvir os outros personagens gritando ou o que dizem, apenas uma melancólica trilha, que acentua o constrangimento que Leo sente naquela ocasião e o quanto ele se sente angustiado. O dançarino está magoado não apenas por não ter sido selecionado, mas também porque vinha trabalhando bastante para guardar dinheiro e poder morar em Buenos Aires. Isto, inclusive, foi um dos motivos que o levou a começar a realizar performances com tinta em frente à *webcam*.

Ao se aproximarem do local onde a festa irá acontecer, a turma começa a perguntar se Ana já organizou as suas malas para a viagem. Ela responde que ainda não. Enquanto o grupo conversa, Leo fala para Pedro que a cidade parece um purgatório. Nesse instante, é possível notar que o dançarino vivencia, conforme aponta Wandscheer (2022), um contexto de não-lugar. Percebemos que Leo não se sente bem na cidade onde mora, que aquele é um lugar opressor, do qual ele sonha em partir e, por isso, lamenta não ter conseguido ir embora. Através da “imagem subjetiva indireta livre”, descrita por Deleuze (1983, p. 97), é possível concluir que este é um deslocamento que o personagem foi impelido a fazer, na medida em que a cidade consiste em um espaço repressor e sem perspectivas. A cena continua, e Pedro começa a responder perguntas sobre a sua vida. Leo escuta a conversa em silêncio, até ouvir que Pedro está solteiro. Nesse momento, o bailarino convida a turma a ir dançar.

A pista está um tanto lotada e é iluminada somente por alguns feixes de luz. Leo, percebendo que Pedro é bastante tímido, tenta ajudá-lo a dançar. O bailarino aconselha Pedro a sentir o ritmo da música, enquanto ele próprio começa a dançar e sorrir (Captura de tela 6). Embora a cidade, para Leo, seja constituída de espaços que podemos associar a um não-lugar, ela não consegue impedir que surjam motivos para diversão. Apesar da melancolia que Leo sente, ele encontra sua brecha de prazer, na companhia de Pedro e dos amigos. Mesmo com o preconceito exercendo poder e impondo regras, há concomitantemente resistência e, conforme abordaremos a seguir, através de uma sequência do filme que envolve sexo, subversão. Um aspecto que podemos perceber por meio do pensamento de García (2007).

Captura de tela 6 – Leo sorri durante a festa

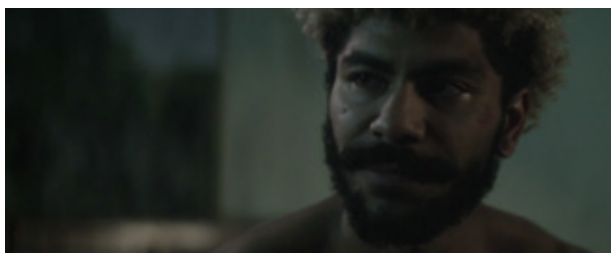


Fonte: Reprodução

Na festa, Pedro avista dois antigos colegas de faculdade. Eles o encaram. Para evitar conflitos, Pedro vai embora, entretanto os dois rapazes o seguem e, quando o alcançam, começam a bater nele, com a intenção de vingarem o amigo cujo olho Pedro furou. Leo aparece e intervém na briga, na tentativa de ajudar Pedro. Os dois agressores, todavia, acabam indo embora. Alguns moradores, nos prédios ao redor, observavam o conflito através da janela, sem intervir. Mesmo com o fim do conflito, há quem siga observando Leo e Pedro, o que evidencia a forma como eles são encarados ao transitarem pela cidade, algo que os faz sentir desconforto e potencializa a sensação de desajuste que eles vivenciam; o contexto de não-lugar no qual estão inseridos.

Partindo de Ishii e Mello (2023, p. 167), podemos pontuar que as pessoas que surgem nas janelas dos prédios enfileirados pelas ruas, ao longo de *Tinta Bruta*, também estão enclausuradas, evidenciando dois aspectos da cidade: a solidão e a sua atmosfera conservadora, explicitada pelos olhares voltados “aos corpos dissidentes que circulam no espaço urbano”. Na cena seguinte, ainda na mesma noite, Leo está no quarto de Pedro. Os dois conversam sobre a forma como se sentem ao circularem pela cidade, sobre o modo como as pessoas olham para eles, sobre como se sentem julgados. “Eles vão pouco a pouco fazendo tu te sentir um merda, até tu perder as esperanças”, comenta Leo (Captura de tela 7). A cena nos proporciona indícios de dois fatores que fazem Leo se sentir reprimido na cidade onde mora, e que estão ligados ao preconceito: a sua sexualidade e a cor de sua pele. Leo, inclusive, revela nunca ter brigado antes, tensionando estereótipos relacionados ao homem negro. Santos (2016) reúne alguns deles como, por exemplo: ser viril, agressivo e necessariamente heterossexual.

Captura de tela 7 – Leo está com ferimentos no rosto depois da briga



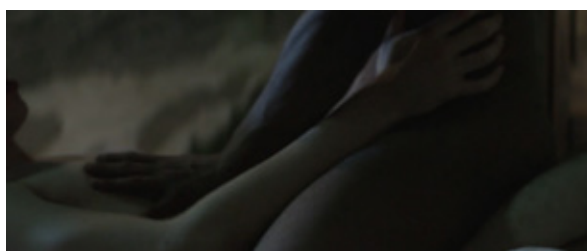
Fonte: Reprodução

Os ferimentos no rosto de Leo resultam da briga com os antigos colegas de faculdade de Pedro, porém também consistem em feridas que a cidade deixou no personagem. Um filme pode apresentar imagens carregadas de atravessamentos políticos, ainda que não denuncie, conforme descreve Marconi (2020, p. 150), de modo “pedagógico”, temáticas como homofobia e racismo. Ao longo da cena, Leo começa a relatar a história de um rapaz que sofria perseguição na faculdade, até que, em uma festa, atingiu um estado de esgotamento e, com um soco, furou o olho de um colega. Leo conta que a imagem do rapaz havia sido exposta na internet. O ódio que o rapaz recebeu, devido a toda aquela exposição, fez Leo desejar estar junto dele.

Pedro percebe que era a sua história que Leo estava narrando, e que o dançarino já sabia quem ele era antes de os dois se conhecerem pessoalmente. Pedro o beija. Os dois, então, começam a transar. A cena de sexo que ocorre também tensiona outra dimensão dos estereótipos que permeiam as experiências dos homens negros, conforme explica Santos (2016): a impossibilidade de eles serem passivos na relação sexual com outro homem (Captura de tela 8). *Tinta Bruta*, contudo, assim como ocorre em *Praia do Futuro*, não fixa seus protagonistas no papel de ativo ou passivo. Um prazer que percorre mais de uma estrada e, sem seguir rumos rígidos, aproxima os personagens do conceito de *queer*. Outra possibilidade de rota dos viajantes *queer*.

Santos (2016) ainda menciona a hipersexualização da qual homens negros são alvo em nossa sociedade, discussão que encontra afinidade com apontamentos de Veiga (2018), delineados a partir mais especificamente da experiência de homens gays negros. A fetichização, devido, por exemplo, a fantasias relacionadas ao tamanho do pênis, reduz as suas personalidades, as suas histórias, as formas como entendem e estão no mundo a uma dimensão tão-somente corporal, explica Veiga (2018). Este vem a ser um contexto que acarreta, nos homens gays negros, uma sensação de não-lugar, também de acordo com Veiga (2018). *Tinta Bruta*, contudo, não restringe Leo a um fetiche e nos mostra um personagem que conta a sua história, possui diversos amigos e que procura escrever e reescrever a própria narrativa, trilhado e buscando novos caminhos. A obra nos conta sobre a trajetória de um personagem que se revela um “sujeito que tem um corpo e não apenas como corpo”, uma análise que realizamos partindo das palavras de Veiga (2018, p.85).

Captura de tela 8 – Leo exercendo o papel passivo



Fonte: Reprodução

A cena evidencia motivos que levam ao não-lugar vivenciado por Leo: os obstáculos causados pelo preconceito e pelas normas. Estas são circunstâncias que, além de sofrimento, potencializam a desconexão entre indivíduos; uma das marcas do não-lugar, conforme mencionamos anteriormente. Entretanto, ao mesmo tempo, a ligação entre Leo e os espaços não são marcados estritamente pela melancolia e pela tristeza, visto que a narrativa do personagem também coloca em tensão preconceitos e aponta novos caminhos que ele toma em sua vida. Depois de obter uma bolsa de estudos em Berlim, Leo revela a Pedro que não fala alemão, permitindo-nos perceber que ele terá dificuldades em se comunicar na Alemanha; e que, assim como Donato, sentirá saudade dos amigos e da família que deixará no Brasil. Ou seja, parte da sua vida lhe fará falta, mas colocar-se em deslocamento é necessário para que encontre outras partes que também lhe faltam. Haverá angústia. Haverá melancolia. Leo, porém, é um viajante *queer* e afirma para Pedro que encontrará uma solução para se comunicar.

Quando conhece Pedro, Leo revela que sonha em dar aula de dança ao redor do mundo, permanecendo por um tempo em diferentes lugares. Ir para a Alemanha é se aproximar do seu sonho. Nos entremeios da narrativa, há a expectativa de que Pedro irá visitá-lo. Júnior e Collares (2020) observam que o protagonista Pedro encerra o filme aberto a novos encontros e com a força de se seguir adiante. Algo que também podemos dizer de Leo. Os deslocamentos que ele realiza e o vínculo que constrói com outras pessoas nos proporcionam indícios disto. Pessanha (2018) ainda nos lembra que o individualismo está fundamentado em uma mentira: assim como não nascemos sós, a interioridade humana provém de um encontro. Mesmo que seja passageiro, um encontro marca nossas trajetórias e nos acompanha ao longo dos caminhos que ainda serão trilhados – e esse é um aspecto evidenciado no filme de Marcio Reolon e Filipe Matzembacher.

Atravessado pela imagem descrita por Deleuze (1983, p. 97) como “subjetiva indireta livre”, o não-lugar se revela um contexto que conecta tanto *Tinta Bruta* quanto *Praia do Futuro* ao cinema *queer*, evidenciando problemas sociais que ainda precisam ser transmutados. É uma relação entre espaço e

personagens que desestabiliza normas. Donato rompe o contato com a família, sendo a homofobia um dos fatores que o impele a se mudar para outro país. Leo, por sua vez, também coloca em tensão o racismo. Desta forma, podemos notar que o deslocamento de Leo coloca em evidência preconceitos que persistem na sociedade, mesmo não sendo esta, necessariamente, a intenção do seu itinerário. A agência do personagem reside no fato de não cessar o seu movimento em um mundo que busca limitar os seus caminhos – uma ideia que encontra fundamentação em Veiga (2018). A resistência e a subversão não se restringem a atos intencionais, pois envolvem também o tensionamento em relação aos mecanismos de poder.

Conforme citado anteriormente, o espaço vem a ser um elemento que compõe uma imagem, e o movimento de um fotograma para outro traz a sensação de passagem do tempo, o que estabelece as condições para o desenvolvimento de uma narrativa cinematográfica. Em relação aos acontecimentos que se sucedem durante um filme, todavia, é importante ressaltar que um espaço estático não é o único elemento que está conectado ao interior dos personagens, mas também os deslocamentos que eles realizam. Movimentos que, junto aos vínculos construídos com outras pessoas, contribuem para que a dor – mesmo não sendo totalmente apagada – tenha atenuada a sua capacidade de impor rumos e, assim, a pavimentação de novas estradas seja possível.

Considerações finais

Tanto *Praia do Futuro* quanto *Tinta Bruta* colocam em tensão fatores que levaram os protagonistas Donato e Leo a um contexto de não-lugar. O preconceito, por exemplo, provoca nos personagens uma sensação de desajuste nos espaços onde estão inseridos, bem como solidão e melancolia. Ambos acabam viajando para a Alemanha, delineando uma nova trajetória para suas narrativas. Conforme apontamos ao longo do artigo, o não-lugar não se limita a ambientes transitórios como estações de trem, metrô, ônibus, parques de lazer, aeroportos, uma vez que pode ser algo também interior a um indivíduo – uma relação que, de fato, não deixa estar vinculada aos espaços por ele percorridos.

Além disso, as narrativas de Donato e Leo estão ligadas de forma mais evidente ao viés que delineamos a partir de Louro (2020) e Higidio (2019): são viajantes que atravessam as fronteiras que lhes foram impostas. Viajantes *queer*. O próprio espaço onde costumavam morar era um não-lugar. Um contexto que lhes impulsionou a buscar novos rumos. Ao longo dos caminhos aos quais são lançados, os personagens encontram agência ao desestabilizarem regras sociais, mesmo não sendo esta, necessariamente, a intenção que guia as suas existências. Os viajantes *queer*, portanto, ampliam e potencializam a multiplicidade de formas de resistência. Em um mundo que tenta limitar e interromper as suas trajetórias, ambos permanecem em um continuar. Este é um processo dolorido, cujos danos escancaram a lógica repressora dos locais que percorrem.

Os filmes, desse modo, evidenciam que o mundo, na configuração globalizada vigente, sufoca aqueles que não buscam viver segundo um único modelo estabelecido – e que se alastra. O deslocamento dos personagens nos estimula justamente a refletir acerca do movimento, da mudança. Portanto, podemos compreender viajantes *queer* como indivíduos em um deslocamento, o qual não é somente geográfico. Seguindo a concepção de Marconi (2016), o cinema *queer* nos permite afirmar que a distância também se dá em relação a ordens sociais voltadas a sexualidade, não somente através do corpo em deslocamento dos personagens, mas também dos elementos constitutivos de suas narrativas e da abordagem de um filme.

Pontuamos, assim, que podem ser elaborados outros caminhos e estudos científicos que partam da perspectiva dos viajantes *queer*. Investigações que abordem deslocamentos entre cidades do próprio Brasil e que evidenciem os diversos fatores que levam indivíduos a um contexto de não-lugar, bem como trajetórias para subvertê-lo. *Praia do Futuro* e *Tinta Bruta*, nos dão indícios de estradas possíveis e retratam

dores que clamam por diferentes e distintas formas de se relacionar com um local, uma casa, uma cidade ou um país.

São sofrimentos que colocam em evidência a necessidade de que haja a potencialização de um mundo onde normas e regulações sociais sobre o corpo e o desejo não estejam entre os fatores que influenciam indivíduos a se deslocar; nem mesmo que preconceitos voltados a gênero, raça e sexualidade sejam motivos para esses deslocamentos. Tampouco que desigualdades econômicas, inclusive entre países e continentes, permeiem tais motivos. Um mundo em que um número maior de indivíduos possa se reconhecer no lugar onde nasceu ou, ainda, viajar sem que a dor seja o ponto de partida.

Referências

ALBERTO, Tiago Pereira. Quando uma cena incomoda muita gente: “Praia do Futuro”. **Revista Tropos**, Rio Branco, v. 6, n. 1, p. 1-16, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/1181>. Acesso em: 28 jan. 2026.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.

AUGÉ, Marc. **¿Por qué vivimos?** Barcelona: Gedisa, 2004.

AZEVEDO, Dri. **Reconstruções queers**: por uma utopia do lar. Cotia: Margem da Palavra, 2022.

BERNS, Fernando G. Pagnoni. Water and queer intimacy. In: SILVA, Antônio Márcio da; CUNHA, Mariana. **Space and Subjectivity in Contemporary Brazilian Cinema**. Palgrave Macmillan, p. 185-200, 2017.

BRITO, Leandro Teofilo de; PONTES, Vanessa Silva Pontes. Sentidos da masculinidade em Praia do Futuro: performatizações em cena. In: **Textura**, n. 49, v. 22, p.22-40, 2020. Disponível em: <http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/4941>. Acesso em: 28 jan. 2026.

CARVALHO FILHO, Evanilson Gurgel e MAKNAMARA, Marlécio. Masculinidades nos currículos de “Tropa de Elite” e de “Praia do Futuro”. **Revista e-Curriculum**, v.17, n.4, p. 1502-1522, 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/curriculum/article/view/44693>. Acesso em: 28 jan. 2026.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CRESSWELL, Tim. **On the move**: mobility in the modern western world. Routledge: Londres, 2006.

CODATO, Henrique. Notas sobre o queer nos filmes Tatuagem e Praia do Futuro. **Iberic@I: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines**, v. 9, p. 51-58, 2016. Disponível em: <https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2016/05/Pages-from-Iberic@I-no9-printemps-2016-5.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2026.

CONNELL, R.W. e MESSERSCHMIDT, J.W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, n.1, v. 21, p. 241–282, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100014>. Acesso em: 28 jan. 2026.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

DENISON, Stephanie. Cultura cinematográfica e identidades queer no Brasil contemporâneo. **Cadernos Pagu**, n. 60, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8664562>. Acesso em 28 jan. 2026.

EDELMAN, Lee. **No future - Queer Theory and the Death Drive**. Durham and London: Duke University Press, 2004.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade do saber. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

GARCÍA, David Córdoba. Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización

de la sexualidad. In: CÓRDOBA, David; SÚEZ, Javier; VIDARTE, Paco (Orgs.). **Teoría Queer Políticas Bolleras**, Maricas, Trans, Mestizas. Madrid: Egales, 2007.

GARCIA, Wilton. Embatimentos poéticos no filme Praia do Futuro. **Revista Famecos**, v. 25, n. 3, p. 1-14, 2018. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/30183>. Acesso em: 28 jan. 2026.

GAUDREAU, Andre; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UNB, 2009.

GENETTE, Gerard. **Narrative discourse: an essay in method**. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Recife: Cepe, 2020.

HIGIDIO, Aleone Rodrigues. **Viajantes-queers: representações, a situação comunicativa e o contexto dos corpos e gêneros dissidentes na série “Quem sou eu?”**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Mariana, 2019.

ISHII, Regiane; MELLO, Cecília. Intersecções online/offline em Tinta Bruta: As metáforas de janela, moldura e espelho no encontro entre cinema e internet. **Revista Eco-Pós**, n. 2, v. 26, p. 159–181, 2023. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/28106. Acesso em: 28 jan. 2026.

JÚNIOR, Luis Celestino de França; COLLARES, Regiane Lorenzetti. Tinta Bruta: a arte queer do fracasso e a luz dos vaga-lumes no cinema. **Revista Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura**, n.2, v.9, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/3866>. Acesso em: 28 jan. 2026.

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

LACERDA, Chico. New Queer Cinema e o cinema brasileiro. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (organizadores). **New queer cinema: cinema, sexualidade e política**. Caixa cultural, p.120-125, 2015.

LEME, Mábson Silva; OLIVEIRA, Bruno Henrique Machado e FIGUEIRA-BORGES, Guilherme. Abordagens discursivas de corpos gays no filme Praia do Futuro: possibilidades de análise da virilidade. **Revista Sapiência: sociedade, saberes e práticas educacionais**, v. 14, n. 1, p. 336–349, 2025. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/sapiencia/article/view/14061>. Acesso em: 28 Jan. 2026.

LOPES, Denilson. **Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos**. São Paulo: Hucitext, 2016.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MAGUIRE, Geoffrey. **Bodies of Water**. Albany: State University of New York Press, 2024.

MARCONI, Dieison. Cinema queer brasileiro ou as veias abertas da política da imagem. **REBECA – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 9, n. 2, p. 141-157, 2020. Disponível em: <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/685>. Acesso em: 28 Jan. 2026.

MARCONI, Dieison. Diferenças estéticas e dissidências políticas nas representações LGBT do cinema brasileiro contemporâneo. In: FREITAS, Ernani Cesar de; SARAIVA, Juracy Assmann; HAUBRICH, Gislene Feiten (Orgs.) **Diálogos Interdisciplinares: Cultura, Comunicação e Diversidade no Contexto Contemporâneo**. Novo Hamburgo: Feevale, 2016, p. 293-304. Disponível em: <https://www.feevale.br/Comum/midias/595c7f6f-1d52-458d-8ca2-8ed069ae942e/Diálogos%20Interdisciplinares%20Cultura-Comunicação%20e%20Diversidade%20no%20Contexto%20Contemporâneo.pdf>. Acesso em: 28 Jan. 2026.

MUÑOZ, José Esteban. **Cruising utopia: the then and there of queer futurity**. New York: New York University Press, 2009.

NAGIME, Mateus. **Em busca das origens de um cinema queer no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2016.

NASCIMENTO, Samuel Macêdo do. O que é um homem? Outras masculinidades de um cinema distante. **Textos completos do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, evento virtual, 2020. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-0311-1.pdf>. Acesso em: 28 Jan. 2026

NASCIMENTO, Samuel Macêdo do. **Reinvenções do nordeste no cinema brasileiro contemporâneo: masculinidades desviadas, estéticas subversivas e encruzilhadas do tempo**. Tese (doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2024.

NILSSON, Bibiana. **Cinema, Situação e Liberdade: Karim Aïnouz em diálogo com Sartre**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

PEREIRA, Arlane Queiroz. Quem tem medo da mulher negra lésbica? Discutindo sobre lesbianidades negras a partir do filme “Rafiki” (2018). **Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, v.7, n.22, p.1-17, 2024. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/15898>. Acesso em: 28 jan. 2026.

PESSANHA, Juliano Garcia. **Recusa do não-lugar**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

RODRIGUEZ, Shay de los Santos. Um breve ensaio sobre a masculinidade hegemônica. **Revista Diversidade e Educação**, v.7, n.2, p.276-291, 2019. Disponível em: [Disponível em: https://periodicos.furg.br/divedu/article/view/9291](https://periodicos.furg.br/divedu/article/view/9291). Acesso em: 28 jan. 2026.

SÁ, Teresa. Lugares e não lugares em Marc Augé. **Tempo Social**, n.2, v.26, p. 209-229, 2014. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ts/en/article/view/97978>. Acesso em: 30 jan. 2026.

SADER, Emir. Os shoppings como não lugares. **Revista Fórum**, 2025. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/opiniao/os-shoppings-como-nao-lugares-por-emir-sader/> Acesso: 4 de nov. 2025.

SANTOS, Vitor Tadeu Nascimento. **“Ser negro numa sociedade totalmente racista e ainda ser gay é pior [...]”: construções identitárias de homossexuais negros**. Dissertação (Mestrado em Relações Étnicas e Contemporaneidade). Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Jequié, 2016.

SILVA, Camila Gonzatto da. **Personagem e Não-lugar: identidades em construção**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

SILVA, Simone Cavalcante da. The space of queer masculinities in Karim Aïnouz’s *Praia do Futuro*. In: SILVA, Antônio Márcio da; CUNHA, Mariana. **Space and Subjectivity in Contemporary Brazilian Cinema**. Palgrave Macmillan, p.169-183, 2017.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

VEIGA, Lucas. As diásporas da bixa preta: sobre ser negro e gay no Brasil. **Revista Tabuleiro de Letras**, v.12; n. 1, p.77-88, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/5176>. Acesso em: 28 jan. 2026.

WANDSCHEER, João Paulo. **Homossexualidade e cinema queer brasileiro: uma análise das cenas de festa e de sexo nos filmes Tinta Bruta e Corpo Elétrico**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

João Paulo Wandscheer é doutorando em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É bolsista Capes e atualmente desenvolve uma pesquisa sobre cinema *queer* brasileiro e natureza. Integra o ARTIS - Grupo de Pesquisa em Estética e Processos Audiovisuais, registrado no CNPq. Neste artigo, contribuiu com a redação do manuscrito, com o desenvolvimento da discussão teórica não somente em relação à narrativa cinematográfica, mas também acerca da temática *queer*. Sua contribuição também envolveu a análise dos filmes estudados.

Miriam de Souza Rossini é Doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde atua como professora junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e ao Departamento de Comunicação. Coordenadora do ARTIS – Grupo de Pesquisa em Estética e Processos Audiovisuais, registrado no CNPq. Membro da Comissão Editorial da revista REBECA (Socine). Neste artigo, contribuiu com a concepção do desenho da pesquisa; desenvolvimento da discussão teórica sobre narrativa e estética fílmica, e sobre o não-lugar; análise dos filmes; apoio na revisão de texto; redação do manuscrito.