

OS SUBPRODUTOS QUEERS DA ALEMANHA: O Camp no Cinema de Werner Schroeter¹ THE QUEER BY-PRODUCTS OF GERMANY: Camp in the Cinema of Werner Schroeter

Davi Barros da Silva²

Resumo: Elementos como camp e kitsch são constantemente mencionados em artigos e livros sobre a obra cinematográfica do realizador alemão Werner Schroeter, mas essas questões raramente são aprofundadas. Este trabalho tem como objetivo entender como o camp se apresenta nos primeiros filmes do diretor, e de que forma a presença da atriz e colaboradora Magdalena Montezuma se mostra fundamental para que essa visão seja concretizada

Palavras-Chave: Camp, Werner Schroeter, Magdalena Montezuma.

Abstract: Elements such as camp and kitsch are frequently mentioned in articles and books about the cinematic work of German director Werner Schroeter, but these issues are rarely explored in depth. This article aims to understand how camp appears in the director's early films, and how the presence of actress and collaborator Magdalena Montezuma proves crucial to realizing this vision.

Keywords: Camp, Werner Schroeter, Magdalena Montezuma.

1. Introdução

Elementos como camp e kitsch são constantemente mencionados em escritos sobre a obra cinematográfica do realizador alemão Werner Schroeter, entretanto essas questões raramente são aprofundadas nesses textos. Uma das possíveis razões para essa falta de aprofundamento pode ser explicada pela forma irônica e artificial inerentes ao camp, sendo interpretada por muitos como um elemento frívolo e pouco digno de pesquisa. O tema central deste trabalho é a sensibilidade camp e a forma como ela se apresenta em alguns filmes desse cineasta. Usamos nesse trabalho o termo sensibilidade tendo como base Susan Sontag (1964, p. 1), que vai defender o camp como uma sensibilidade “inconfundivelmente moderna, variante de uma sofisticação, mas dificilmente idêntica a ela – que vai pelo nome cult de Camp.” A importância

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética, do 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Pernambuco, bolsista pela CAPES. E-mail: barrosilvadavi@gmail.com.

de estudar o que chamamos de sensibilidade camp está também atrelado ao fato de que ela foi, e é, um elemento muito utilizado por minorias sexuais e de gênero ao longo da história, como uma ferramenta para que pudessem expressar sua forma de estar no mundo, bem como suas sensibilidades e visões únicas. O camp pode ser visto na obra de autores e dramaturgos consagrados como Oscar Wilde e Tennessee Williams, provas do marco cultural inegável dessa sensibilidade.

Devido ao seu fator queer, o camp ganha ainda mais importância quando se analisa artistas que fazem parte de uma minoria sexual, caso de Werner Schroeter, pois também ganha uma dimensão social e política específica que está em diálogo com a forma que esta sensibilidade fora utilizada outrora, como em artistas como Andy Warhol e Jack Smith, que usam de seus repertórios fílmicos para exprimirem suas sensibilidades camp, em filmes que desconstroem e brincam com imagens e tropos muito utilizados no cinema da antiga Hollywood, que em seus casos se tornam uma subversão política, mesmo que não intencional, dos códigos da heterossexualidade e normatividade dos gêneros.

No estudo sobre o camp, sua relação com a estética e homossexualidade, foram utilizados autores como Susan Sontag (1964), que vai aproximá-lo ao esteticismo, mais sobre o grau de estilização e artifício do que sobre atingir um nível de beleza padronizada. Jack Babuscio (1977), que estabelece a ironia, esteticismo, teatralidade e o humor como os quatro princípios fundamentais do camp, e David M. Halperin (2012), que analisa como o camp foi utilizado pela comunidade de homens gays dos EUA para subverter conceitos e noções hegemônicas em relação à sexualidade e gênero.

Seguindo a linha de seu contemporâneo e compatriota Rainer Werner Fassbinder, que era um dos seus defensores mais ardentes, o cinema de Schroeter tornava turva as linhas entre o popular e o erudito, escracho e homenagem, tragédia e ironia. Apesar de seu estilo experimental e barroco não ter atingido o mesmo nível de renome internacional como o de Fassbinder, sua obra fora celebrada por nomes como Michel Foucault e Glauber Rocha, se tornando, dentro do seu nicho, um nome incontornável do cinema moderno. Pode-se atribuir parte de sua inadequação no cânone pela sua evidente estranheza quando comparado com os outros realizadores mais aclamados e celebrados de sua era, como Werner Herzog e Wim Wenders. O estilo de Schroeter é tanto moderno quanto antiquado, seus filmes são um constante embate entre diferentes sensibilidades, muitas vezes contrastantes. É, em parte, esta característica que o torna tão suscetível ao camp, mas diferente de nomes pilares desta

sensibilidade no cinema, como George Kuchar e John Waters, cuja matéria prima partia de referências tidas como insignificantes (filmes de terror e ficção-científica de baixo orçamento, *exploitations* com o único propósito de chocar ou excitar sexualmente, etc), Schroeter partia da ópera e literatura Romântica. Como vários cineastas alemães de sua época, que encaravam com profunda ambiguidade estes artefatos culturais do passado, muitos reapropriados pela Alemanha nazista, Schroeter irá lidar com eles através de um humor camp, que reutiliza esse material e tenta reinterpretá-lo em um cenário de pós-guerra, multiculturalismo e ascensão de movimentos da contracultura que pautavam sobre a desigualdade de gênero e minorias sexuais. Este trabalho possui três perguntas norteadoras: como o camp se apresenta em alguns filmes de Werner Schroeter, e por que se voltar para um cineasta dos anos 1970 que não possui tanta legitimação quanto outros do cinema alemão de sua época? Como sua estética pode ajudar a informar cinematografias contemporâneas?

2. Camp e seus significados

De origem relativamente incerta, se assume que o camp, no sentido que é utilizado nessa pesquisa, derivou do termo da língua francesa *se camper*, que significa apresentar-se de forma expansiva, mas frágil, com conotações de teatralidade, vaidade, elegância e provocação. Tal definição pode ser encontrada no livro *Capitaine Fracasse* (1863) de Théophile Gautier (BOOTH, 1983, p. 75). Mas o termo só viria a ganhar maior popularidade de fato em 1964, com o ensaio *Notes on "Camp"* de Susan Sontag, utilizado em praticamente todos os escritos que lidam com esse tema desde então. Outros escritores e ensaístas como Jack Babuscio, Fabio Cleto, Umberto Eco, Richard Dyer e Pamela Robertson viriam a se aprofundar mais no assunto, discutindo especialmente a conexão da sensibilidade camp com minorias sexuais e de gênero e questões feministas. Segundo Sontag (1964, p.2) “Camp é um certo tipo de esteticismo. É uma forma de enxergar o mundo como um fenômeno estético. A forma do camp não funciona em termos de beleza, mas em degraus de artifício, de estilização.” Atualmente, camp passou por um processo ainda maior de popularização, o que nesse caso resultou com que a palavra, como tantas outras, fosse utilizada em contextos e situações que pouco tem a ver com o seu significado original.

Por responder tão fortemente ao artifício, raramente o camp tende a ser associado à natureza, pois se trata de uma sensibilidade que preza pelo disfarce e por elementos que raramente são vistos enquanto “naturais”, o que ajuda a explicar a razão do camp responder à

pessoas e personagens exageradas. Pelo seu gosto pelo exagero, o farsesco e o disfarce, o camp também tende ao performático e a teatralidade, como aponta Sontag (1964, p. 3) “A questão não é “Por que a caricatura, personificação e teatralidade?”, a questão é, na verdade, “Quando a caricatura, personificação e teatralidade adquirem o fator especial do Camp?”. Assim, como nem tudo está nos olhos de quem vê, ter esses elementos por si só não tornam um objeto camp, apesar de estarem muitas vezes presentes em objetos que são classificados como tal, essa sensibilidade se apresentaria em uma junção específica desses elementos com a forma que o público vai reagir a esse objeto. Muito do que é visto e entendido como camp, segundo Susan Sontag, provém de algo que não é intencional, de algo inocente, apesar de seu estilo por vezes artificial e teatral, que nesse caso proveria não necessariamente de um desconhecimento por partes dos criadores sobre esse estilo, mas talvez em uma provável ingenuidade de como isso será recebido por diferentes públicos. O que para a autora rende uma experiência mais prazerosa pois assim há uma crença maior no que está sendo feita, ao contrário do camp que tem consciência de ser camp, pois tendem a ser excessivamente calculados, com algumas das exceções sendo as performances de Mae West que, apesar de conscientes, ainda possuem um certo tipo de amor ingênuo (SONTAG, 1964, p.5). Entretanto, essa divisão que a autora propõe entre um “camp ingênuo” e um “camp consciente” seria questionado por outros autores ao lidar com essa problemática, pois seria difícil decidir se uma obra é camp por escolha do realizador, ou se ela o é sem ter plena consciência de que as estratégias que foram escolhidas serão interpretadas como camp.

Susan Sontag apresenta o camp como uma sensibilidade inequivocamente moderna (especialmente pela condição particular da cultura pós-guerra), apesar de reconhecer suas origens no século XVIII pelo gosto ao artificial já presente nessa época, em diálogo com o *Zeitgeist* da época no qual ele foi escrito, sobretudo com o surgimento da *pop art* e as revoluções e manifestações que marcariam profundamente a década de 1960 (CLETO, 1999, p. 45). Outros autores, ao lidarem com o camp, tendo como parametro o pensamento de Susan Sontag, apontam que segundo a autora camp é ver objetos como bons porque são ruins, sobretudo quando são artificiais e exagerados, estão fora de moda, são marginalizados e desprestigiados, possuem ênfase maior no estilo do que no conteúdo, além de serem objetos aclamados por hedonistas e dandies que apreciam a cultura de massa (BOOTH, 1983, p. 67).

Apesar de ser inegável o pioneirismo do ensaio de Susan Sontag em lidar com esse tema, ao ponto que semanas após o lançamento desse ensaio o termo camp literalmente

explodiria enquanto uma palavra-chave da mídia de massa, justamente pela relevância dessa sensibilidade para a cultura contemporânea daquela época (CLETO, 1999, p. 46), vários ensaios e escritos em geral que viriam posteriormente a lidar com esse termo e tentar o definir e enxergar suas complexidades e contradições criticariam esse ensaio da Susan Sontag. Um exemplo de um ponto que é apontado no ensaio pela autora e que seria veementemente criticado futuramente é quando Sontag (1964, p. 2) aponta: “Não é nem necessário mencionar que a sensibilidade camp é desengajada, despolitizada – ou pelo menos apolítico.” (Tradução nossa). Por causa desse apontamento de Sontag, vários artigos que viriam depois contestariam que o camp é apolítico, como aponta Halperin (2012, p. 194) ao falar que o camp: “[...] desafiaria a autenticidade das identidades naturalizadas e questionar a escala de valores convencionais que determinam graus relativos de dignidade social.” (Tradução nossa). Ou seja, segundo Halperin, o camp seria político por questionar através de sua forma valores preconcebidos de identidades, sobretudo aquelas identidades que são vistas socialmente como “normais”. Alguns dos outros ensaios investigariam mais a conexão que Susan Sontag já apontava entre o camp e homossexuais, autores como Richard Dyer, Jack Babuscio e David M. Halperin são fundamentais nesse aspecto, e talvez seja a sua inegável conexão com minorias sexuais e de gênero que o camp se mostra como uma sensibilidade política, capaz de produzir obras que contestam de forma efetiva as opressões e desigualdades presentes na sociedade. Apesar do estilo camp às vezes não aparentar ser político pela sua ironia e deboche, deduzir isso seria um erro.

Jack Babuscio, em seu ensaio publicado no *Gays and Film* do Richard Dyer, vai explorar a conexão entre o Camp e a comunidade LGBTQIA+, nesse caso mais especificamente com homens gays. Babuscio define quatro elementos primordiais do Camp: ironia, esteticismo, teatralidade e humor. Entretanto antes é necessário compreender o que se trataria de uma sensibilidade gay, que é definida por Babuscio (1977, p. 118) como: “[...] uma energia criativa refletindo uma consciência que é diferente da hegemônica; uma maior consciência de certas complicações humanas que nascem da existência da opressão social [...]” (Tradução nossa). Apesar de apontar uma sensibilidade que surge especificamente por causa de uma opressão social compartilhada por um determinado grupo, e nesse caso especificamente por causa da homofobia, também é importante salientar que nem todos os homossexuais concordam ou partilham dessa sensibilidade, como aponta Halperin (2012, p. 134): “Nem todo

homem que é homossexual necessariamente participa de uma cultura gay ou demonstra uma sensibilidade gay característica.” (Tradução nossa).

A ironia é a primeira característica apontada, e pode ser descrita como uma forma de contraste que causa incongruência devido a uma coisa ou objeto individual com o contexto no qual ele se encontra (BABUSCIO, 1977, p. 119). Relacionando a ironia presente no camp com uma sensibilidade gay, é necessário apontar que no centro dela se encontra a incongruência, nesse caso alinhada com a homossexualidade enquanto um desvio moral, já que ela é ainda vista por uma parcela considerável da sociedade como algo incompreensível e fora de uma suposta ordem “natural e biológica” (BABUSCIO, 1977, p. 119). Ou seja, o fator irônico do camp revela uma característica queer por evidenciar a forma como homossexuais são tratados pelo jeito de serem, podendo então ser traçado um paralelo entre a incongruência irônica do camp com a situação dos homossexuais na sociedade, como apontou Jack Babuscio. Apesar de algumas das obras citadas pelo autor ao falar da ironia do camp, como *Fúria do Desejo* (1952) de King Vidor, não lidarem explicitamente com questões ligadas à homossexualidade, ainda é possível encontrar nesses filmes traços e características que possam ser adotadas por um público gay.

O segundo elemento apontado pelo autor se trata do esteticismo, como aponta Babuscio (1977, p. 120): “Camp é estético em três formas inter-relacionadas: como uma visão de arte; como uma visão da vida; e como uma tendência prática em coisas ou pessoas.” (Tradução nossa). Parte desse esteticismo vem acompanhado com uma aversão à moralidade puritana, mostrando o lado subversivo dessa sensibilidade (BABUSCIO, 1977, p. 120). Alguns filmes de terror demonstram uma peculiar afinidade ao camp e a sua sensibilidade gay, aqueles cujo o estilo e estética serve como molde para representar sentimentos instantâneos e inaceitáveis, com tramas que de alguma forma refletem a condição de ser homossexual na sociedade, como por exemplo um filme que lida com personagens que possuem instintos animais no qual eles tentam controlar para se integrar à sociedade, ou de personagens que tentam resistir a normas e invasões que vão se tornando gradualmente hegemônicas e portanto os marginalizando ou até mesmo os aniquilando (BABUSCIO, 1977, p. 121). Não há necessidade ou obrigatoriedade dessas obras representarem de forma explícita personagens abertamente homossexuais e afins, já que muitas delas foram realizadas em épocas em que era proibido ou de extrema dificuldade realizar obras que apresentassem tais grupos sociais, sobretudo nos Estados Unidos com o código Hays.

O terceiro elemento mencionado se trata da teatralidade, cujo nesse caso está bastante ligado ao fator temporal, como aponta Babuscio (1977, p. 124): “Uma boa quantidade das atuações na tela que só recentemente aparentam ‘naturalidade’ será, com o passar do tempo, sem dúvida, se tornar camp devido ao seu auto caráter de estilização (isso é, se ela já não é camp).” (Tradução nossa). A teatralidade talvez seja das quatro características apontadas pelo autor a que mais se relaciona diretamente com a experiência de ser homossexual em uma sociedade homofóbica, pois lida com questões de agir e noções do que seria se comportar de forma “natural”, ou seja: heteronormativa. Ao possuir consciência de que papéis de gênero e sexualidade são construções sociais, pessoas que não se enquadram nesse padrão hegemônico conseguiriam melhor visualizar o quão injusto esses papéis podem ser. A experiência da passabilidade, nesse caso em específico quando um homossexual age de forma em que a sociedade o veja enquanto heterossexual para poder transitar entre espaços sem sofrer algum tipo de violência ou represália, então se trataria de uma forma de performance utilizado por muitas pessoas para elas poderem sobreviver.

A quarta e última característica mencionada pelo autor é o humor, que resulta, segundo Babuscio (1977, p. 126): “[...] de uma identificação com uma forte incongruência entre objeto, pessoa, ou situação e seu contexto. O elemento cômico é inerente nas propriedades formais da ironia.” (Tradução nossa). O humor no camp se daria nesse contexto com uma sensibilidade gay em o resultado das condições que homossexuais enfrentam na sociedade. Utilizar desse elemento seria uma maneira de como lidar com a forma que a sociedade trata esse grupo social, como aponta Babuscio (1977, p. 126): “Humor constitui a estratégia do camp: um jeito de lidar com um ambiente hostil e, no processo, definir uma identidade positiva.” (Tradução nossa). Traços desse elemento geralmente são encontrados em personagens que, através do humor e deboche, acham uma forma de não deixar que o determinado contexto ou situação que eles se encontram os aniquilem.

Para além dos elementos apontados por Babuscio, o camp foi percebido de outras formas por diferentes autores e autoras, inclusive como filosofia, onde ela

forma uma filosofia de modernidade produzida por meio de uma atenção contínua às crises de codificação de valor sob o capital, parte de seu trabalho pode ser determinado como os esforços para produzir mercadorias, notadamente os do cinema. (Tradução nossa). (TINKCOM, 2002, p. 30).

A partir desses apontamentos, podemos entender o camp como uma sensibilidade queer e disruptiva, que mistura elementos da alta e baixa cultura, em alguns casos proporcionando uma crítica a heteronormatividade e os papéis de gênero binários.

3. A Obra Cinematográfica de Werner Schroeter

Werner Schroeter foi um realizador independente e apesar de ser menos lembrado em comparação com os seus contemporâneos, ou seja, os realizadores do Novo Cinema Alemão, o diretor alemão adquiriu certo prestígio por parte de alguns críticos, filósofos como Michel Foucault e cineastas como Rainer Werner Fassbinder e Chantal Akemran. Tal prestígio e destaque deu-se por sua obra desafiadora e por vezes de forte caráter experimental. Parte da filmografia do diretor alemão, sobretudo os primeiros filmes, foram bastante influenciados por filmes experimentais de cineastas como Kenneth Anger e Gregory J. Markopoulos, com o qual Schroeter teve contato com essas obras através de um festival em Knokke-le-heist (INDIANA, 1982). Algumas outras influências também foram notadas na obra de Werner Schroeter, como aponta Langford (2006, p. 135) “Em termos de sua herança cinematográfica, os modos gestuais empregados pelos atores de Schroeter abrangem um vasto escopo, desde o histrionismo do primeiro cinema até uma espécie de ‘realismo’ remanescente do neorrealismo italiano [...]”. (Tradução nossa). O período inicial da filmografia de Schroeter remete bastante a época do cinema mudo, em parte pelo seu uso da imagem, a ausência de diálogos por parte considerável de alguns filmes, as performances dos atores e os temas com que ele lidava, como a ligação entre o amor e morte que remetem bastante aos temas usados em vários filmes mudos.

Durante o fim dos anos 1960 realizou vários curtas que, mesmo aqueles onde praticamente não havia a presença de atores em cena, já se podia vislumbrar o fascínio do cineasta com a performance, e sobretudo com a figura feminina. É interessante que sua obra comece justamente com uma pessoa que o influenciaria até o fim de sua carreira: Maria Callas, nos curtas *Callas Walking Lucia* (1968) e *Maria Callas Portrat* (1968), que utilizam imagens estáticas da soprano, que parecem ser retiradas de revistas e jornais. A montagem que o então jovem realizador aplicava dava a impressão de que Callas se movia, e com a ajuda da trilha sonora servem quase como um recriamento de suas célebres performances. Esse fascínio pela figura da diva operática, gloriosa e trágica, retornaria dessa vez através do corpo de atrizes com que o diretor trabalharia, primeiramente através de Carla Egerer, com a qual Schroeter realiza o

curta-metragem *Carla* (1968), onde as poses e expressões da atriz remetem fortemente à uma figura do mesmo porte que Maria Callas, apesar de seus gestos serem demasiadamente exagerados para serem levados a sério.

Um ano depois voltaria a filmar com essa mesma atriz em *Argila* (1969) e *Neurasia* (1969), trabalhos também experimentais do diretor onde a performance, música e teatro são trazidos a tona sobre uma nova luz. Relativamente mais longos que seus predecessores, esses dois filmes demonstram um aprimoramento de Schroeter em sua linguagem enquanto cineasta e reafirmam seu afinco com temas ligadas ao Romantismo, já que

Seus filmes frequentemente contêm cenas recorrentes de amor, morte e saudade mais bem expressa pela palavra alemã *Sehnsucht*, uma palavra que se refere a uma vontade ou desejo intenso por algo ou alguém que permanece inatingível ou intangível. É esse conceito que liga Schroeter as tradições do romantismo alemão. (LANGFORD, 2016, p. 21), (Tradução nossa).

Entretanto, esse elemento se mostra sempre através de uma roupagem relativamente irônica e subversiva. A figura feminina, mais especificamente da diva, novamente toma papel central nessas obras, dessa vez descentralizada de apenas uma mulher, mas de outras duas: Gisela Trowe e Magdalena Montezuma. É importante ressaltar essa figura, sobretudo porque ela ajuda a informar um dos traços mais importantes no que tange definir a obra de Werner Schroeter enquanto queer, neste caso a diva trágica, já que as estrelas femininas, com suas personagens trágicas e condenadas, ressoavam com a forma arcaica da existência gay masculina (HALPERIN, 2012, p. 40). Ou seja, a figura da diva aqui representa não somente um arquétipo de feminidade, mas sobretudo um alter-ego pelo qual o diretor possa se expressar mais livremente, sobretudo um lado seu que se expresso de forma mais “frontal” provavelmente seria repellido.

Eika Katappa (1969) seria o primeiro longa-metragem de Werner Schroeter, e o filme que o apresentaria a uma audiência maior. O filme reutiliza cenas de óperas clássicas e as coloca em um novo contexto, que beira uma linha entre a homenagem e o pastiche. Essa linha ganha novos ares em *Der Bomberpilot* (1970), ainda mais tendo como consideração o passado histórico da Alemanha no qual o filme aborda de forma peculiar. Mais narrativo e menos experimental que *Eika Katappa* mas não necessariamente menos audacioso, ele lida com as desventuras de três mulheres após o fim do Terceiro Reich. Curiosamente, o nome das protagonistas é o mesmo que a das atrizes que a interpretam, algo que se repetiria novamente em produções futuras. É importante destacar que se trata do último filme que Werner Schroeter realizaria com Carla

Egerer, que até então ocupou um posicionamento central em seus filmes. O realizador continuaria experimentando com arquétipos de feminilidade, dessa vez com auxílio daquela que já durante as gravações de *Der Bomberpilot* (1970) estava se tornando a maior colaboradora e parceira artística que Schroeter viria a ter em vida.

4. Magdalena Montezuma

Apesar de já possuir papel importante em seus filmes, é apenas no ano seguinte, em 1971, que Magdalena Montezuma passaria a ocupar absolutamente o foco central dos próximos longas de Schroeter. A colaboração artística perduraria até o filme *O Rei das Rosas* (1986) e continuaria a ressoar para além do falecimento dela, causado por um câncer intestinal, em filmes do diretor como *Abfallprodukte der Liebe* (1996) e especialmente *Deux* (2002), onde Isabelle Huppert interpreta irmãs gêmeas em que uma delas se chama Magdalena, uma evidente homenagem (o nome da outra irmã é Maria, referência a Maria Callas, outra mulher de grande importância para sua vida). Mais do que atriz, Montezuma viveu com o diretor por anos, lhe ajudando atrás das câmeras, realizando por vezes serviços pelo qual ela não seria devidamente creditada (SIRMONS, 2021).

A troca criadora entre Montezuma e Schroeter foi reconhecida e mencionada em uma cena do filme *Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König* (1972) de Hans-Jürgen Syberberg, onde no meio do discurso de uma personagem interpretada por Anette Tirier, que trabalhou em três filmes do Schroeter e aqui interpreta uma versão de Richard Wagner, diz “Só quando Niki de St. Phalle, Jim Dine, Werner Schroeter, Magdalena Montezuma e Ernst Fuchs produzirem “O Anel” que eu estarei livre novamente.”. Outro dado a remarcar tal reconhecimento se dá nos créditos iniciais de *Willow Springs* (1973), onde vemos os nomes de Schroeter, Montezuma e os outros performers do longa-metragem aparecendo juntos quando se é anunciado a autoria do filme, como se tratasse de uma obra de autoria coletiva, ao contrário da grande maioria dos filmes que são produzidos. Nos dois exemplos, é possível observar que a presença de Montezuma é tão essencial quanto a de Schroeter. Ela ajudaria também na criação do roteiro de *O Rei das Rosas* (1986), seu último filme, que o diretor realizou como uma homenagem a ela.

Ao contrário da imagem hierárquica que a relação diretor/atriz tende a despertar quando mencionada, a relação entre Schroeter e Montezuma, pelo menos como vemos em seus filmes juntos, proporciona outro modo de ver os duos cinematográficos. Montezuma não é uma musa

inspiradora no mesmo nível que atrizes como Anna Karina, Liv Ullmann e Monica Vitti foram para seus companheiros realizadores, apesar de sua presença evidentemente influenciar Schroeter, ela não passa pelo mesmo desejo homossexual que a de Godard, Bergman e Antonioni. Essas atrizes representavam o Outro no ponto de vista desses diretores, um belo objeto a ser olhado e admirado, carregando consigo uma mística, um mundo feminino que eles não compreendem e nunca irão fazer parte. Ainda que criticamente, os filmes desses realizadores estabelecem um dualismo entre homem e mulher, profundamente calcado na homossexualidade, que diretores queers como Werner Schroeter não irão perpetuar. As personagens de Montezuma não são apenas olhadas, mas também olham e desejam, mesmo que isso se traduza de forma tortuosa. A figura da diva que ela desperta, por mais que carregue signos de uma feminilidade hegemônica, é excessiva e fragmentada, fazendo questionar a suposta naturalidade das performances de gênero.

Sua imagem andrógina reforçaria a visão queer de Schroeter e Montezuma no que tange o binarismo dos papéis sociais. Ela interpreta com o mesmo grau de artifício tanto a diva cintilante com sua maquiagem carregada e hiperfeminina quanto os personagens masculinos, como Herodes em *Salome* (1971); o corcunda de Notre-Dame em *Eika Katappa* (1969) e um homem misterioso advindo de um conto de fadas em *A Morte de Maria Malibran* (1972). Outro fato curioso dessas performances é como Magdalena não se transforma visualmente tão drasticamente quando ela interpreta homens, tornando turva a linha entre o masculino e feminino. Em *Freak Orlando* (1981), a diretora Ulrike Ottinger se utiliza ao máximo da capacidade andrógina da atriz ao fazê-la interpretar a personagem-título, uma mistura entre *Orlando* da Virginia Woolf e *Freaks* de Tod Browning. Como nos filmes mais experimentais do início de carreira de Schroeter, Montezuma muda constantemente de personagens e de gênero, dessa vez se utilizando das roupas excessivas dos filmes de Ottinger. Algumas outras aparições marcantes da atriz no cinema, em filmes não dirigidos por Schroeter, quase sempre reforçam a conexão entre ela e o diretor. Em *Precauções Diante de Uma Prostituta Santa* (1971) de Rainer Werner Fassbinder, Montezuma interpreta uma atriz, Irm, abusada e agredida pelo diretor do filme. O próprio Schroeter aparece como um personagem, que dança com Irm e a beija em uma cena. A última aparição de Irm no filme é uma direta referência a um dos filmes de Schroeter com Montezuma, *Eika Katappa* (1969), onde Fassbinder recria uma cena deste longa, com Magdalena retornando para casa em um barco, com uma ária de Maria Callas tocando na trilha sonora. A personagem de Montezuma neste filme se assemelha com as

heroínas melodramáticas que ela representava em Schroeter, em uma eterna busca por um amor que nunca será recíproco. A peruca loira, a maquiagem branca que lhe deixa quase pálida e gestos páticos que parecem saídos diretamente de um filme do cinema mudo, Montezuma encarna Irm com a mesma teatralidade camp que ela fazia em filmes de Schroeter.

Suas colaborações com outros realizadores, como Rainer Werner Fassbinder e Ulrike Ottinger, não limitam Montezuma ao fazê-la remontar, indiretamente, os papéis que ela fazia com Schroeter. Mais do que uma simples referência, esses trabalhos sugerem a indissolubilidade entre eles, que Schroeter já havia apontada como uma “conexão entre almas” em uma entrevista com Michel Foucault. O fantasma de Montezuma, que paira sob alguns de seus filmes, comprova a importância dela não só como atriz, mas uma colaboradora indispensável e insubstituível. Carole Bouquet e Isabelle Huppert espelham Montezuma em suas atuações nos filmes tardios de Schroeter, mas sem a qualidade camp e andrógina que a sua colega alemã trazia em cena. Em *Abfallprodukte der Liebe* (1996), Schroeter entrevista cantoras de óperas de diferentes faixas etárias, mas focando sobretudo naquelas que já não cantam mais como outrora. O título, que poderia ser traduzido como “Os Subprodutos do Amor”, faz alusão aos resíduos e fragmentos que constituem a filmografia do diretor. Ele opera na margem, no que foi deixado como rastro pela história e cultura. Seu trabalho no cinema consiste em conjurar aquilo que foi abandonado e esquecido, seja os objetos da alta ou baixa cultura, na qual ele não faz distinção. Como todos os filmes dele, também se trata de uma obra sobre como a arte e o amor reinam sobre a morte. Na última sequência, Schroeter coloca uma antiga gravação de Casta Diva cantada por Anita Cerquetti em sua juventude. Em cena, vemos essa mesma soprano, agora envelhecida e sem a capacidade de cantar como outrora, performando como se a voz da gravação fosse sua voz do momento presente. Com lágrimas nos olhos, a soprano revive a sensação que ela sentia no auge de sua carreira. O tempo é abolido, não há separação entre passado e presente, através da performance a artista alcança a imortalidade. Em seus filmes com Montezuma, feito similar era realizado, mesmo com poucos meios. A atuação dela, entre o trágico e o cômico, fazem remeter aos gestos do cinema mudo e das pinturas de artistas como Caravaggio. Através do camp, Montezuma suspende a diferença entre masculino e feminino, o bom e mau gosto, o passado e o presente.

5. O Camp na Obra de Werner Schroeter

O camp, como ele se apresenta na obra cinematográfica de Werner Schroeter, se exprime através de dois fatores: a artificialidade e a performance. A artificialidade é uma das características fundamentais do camp, como aponta Sontag (1964, p. 3): “Todos os objetos camp, e pessoas, contém uma grande quantidade de artifício.” (Tradução nossa). Esse elemento se expressa na obra de Schroeter de várias formas, uma delas sendo a representação da violência, como na cena inicial de *A Morte de Maria Malibran* (1972), que abre com uma imagem de um rosto com gotas de sangue e uma faca apontada para um dos olhos, sugerido uma violência. Em *Flocons d’Or* (1976), a personagem interpretada por Magdalena Montezuma cospe sangue nas pernas de seu amante de forma abertamente inverossímil. Os atos ligados a violência e ao sangue são declaradamente artificiais, exprimindo um lado cômico e abjeto. Esse termo, abjeção, se tornaria ainda mais presente em seus filmes consequentes de forma mais explícita, como em *O Rei das Rosas* (1986) onde observamos não só a morte iminente de Montezuma, como a putrefação de tudo ao redor e dos atos violentos realizados ao fim do longa, e em *Deux* (2002), que volta ao lado absurdo e quase pastiche da violência enquanto um ato mais simbólico do que de fato realista. Uma possível definição de abjeção pode ser encontrada em Kristeva (1982, p. 4): “Portanto, não é a falta de limpeza ou de saúde que causa a abjeção, mas o que perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita fronteiras, posições, regras. O intermediário, o ambíguo, o composto.” (Tradução nossa). Nos films de Schroeter, a identidade é disruptiva e fragmentada, não obedece regras convencionais de narrative, e sua obra habita um limiar complexo entre lados opostos (belo/feio, vida/morte, amor/indiferença) que se unificam em um processo peculiar que causa ambiguidade.

O abjeto, que causa uma perturbação na identidade e no sistema, também pode ser apropriado pelo queer, que também perturba as normas de gênero e sexualidade na sociedade, e por esse motivo relega esses indivíduos à condições de violência e opressão. A abjeção não surpreendentemente também se liga fortemente a sensibilidade camp, pois assim como o abjeto o camp causa um tipo de perturbação, mais especificamente uma crise da identidade, gravidade e profundidade, se tratando de um código instável que é causado pelo atrito com e entre vários discursos, sem hierarquia definida, uma questão sem fundação (CLETO, 1999, p. 32). Ou seja, o abjeto possui elementos em comum tanto com o queer quanto com o camp e eles se conectam entre si, em parte, através do artifício na obra de Schroeter.

Outras formas pela qual uma sensibilidade camp se articula em sua obra pode ser vista na forma que Schroeter se reapropria da arte do passado. Temas do Romantismo ressurgem,

assim como canções antigas e tropos démodés, que o diretor ressignifica. A sua forma de filmar mulheres remete por vezes ao cinema clássico hollywoodiano, com divas como Lana Turner e Joan Crawford, especialmente nos melodramas protagonizados por elas, que compartilham algumas semelhanças temáticas com algumas sequências de seus primeiros filmes. Esse apreço pelo melodrama nas obras de Schroeter também é reflexo de uma subcultura gay, bem como seu apreço pelas mulheres associadas a esse gênero, como aponta Halperin (2012, p. 405) ao falar sobre características que conectam divas que possuem uma grande base de fãs gays: “uma tendência a “causar” em público, um talento para o melodrama quanto para o pathos, uma mistura volátil entre glamour e abjeção, e grandiosas performances de feminilidade convencional (se excessiva).” (Tradução nossa). Essas características, também podendo ser atribuídas à figuras do teatro como Medeia, possuem um caráter fascinante para parte de uma subcultura gay como também para Schroeter, que possui grande interesse nesse tipo de feminilidade entre a abjeção e o glamour que ele viria a explorar continuamente.

O camp trabalha essencialmente com as divergências culturais causadas pela passagem do tempo, e uma sensibilidade gay está profundamente ligada a essa percepção também, como aponta Halperin (2012, p. 123) ao falar de artefatos apreciados por homossexuais: “[...] – ou com músicas melosas, divas, grande ópera, filmes antigos ou interiores perfeitos – [...]”. (Tradução nossa). A obra de Schroeter possui todas as características apresentadas por Halperin: as músicas melosas fazem parte constante de seu repertório musical, evidenciadas em filmes como *Neurasia* (1968), *Eika Katappa* (1969) e *Flocons D’or* (1976); o seu universo cinematográfico é fascinado por divas, sobretudo divas da ópera, e apesar de sua maior inspiração não vir do cinema, ele já citou cineastas como Carl Theodor Dreyer como uma de suas grandes influências (LANGFORD, 2006, p. 21).

Entretanto, a forma como Schroeter se utiliza desses objetos e temas de outrora não podem ser entendidos como uma referência vazia e nostálgica para um passado melhor, como Langford (2006, p. 47) aponta: “Schroeter emprega continuamente estratégias de pastiche e paródia, mais familiares tanto para os idiomas do camp quanto do pós-modernismo, que minam qualquer possibilidade de imersão total do espectador em uma experiência neo-romântica.” (Tradução nossa). Tendo em vista o contexto de pós-guerra na qual Schroeter está inserido, esse retorno se torna inevitavelmente político. Em *Der Bomberpilot* (1970), o diretor se utilizava desse passado de forma crítica, através do camp. O diretor faz um trabalho interessante no longa ao usar um repertório musical, como Johann Strauss II e Richard Wagner, que foi reapropriado

pelos nazistas e usado por eles como forma de mostrar a sua “superioridade”. Schroeter questiona a maneira pela qual esses compositores na forma como eles foram reapropriados, já que

Por mais wagneriana e de sangue-puro que seja a música de abertura - e pelo kitsch nazista que ela imediatamente evoca - sua ironia já é feroz, uma vez que a crença de Wagner na ópera como meio de unificar diversas formas estéticas é totalmente inaplicável ao filme de Schroeter, que está estruturada em torno de fragmentos e fronteiras (FLYNN, 2004, p. 250), (Tradução nossa).

Sobre essa ironia podemos falar da teórica Linda Hutcheon, considerada por ela o elemento mais seminal da contemporaneidade, e a tensão que ela é provocada com uma tendência nostálgica do pós-modernismo, argumentando que a cultura atual está profundamente ligada a uma noção de nostalgia, mas expressões pós-modernas possuem um conhecimento sobre os possíveis malefícios e perigos que a atração por essa nostalgia pode provocar, e procuram a expor através da ironia (PRYSTHON, 2014, p. 15). Pode-se argumentar então que Schroeter possui consciência das armadilhas dessa nostalgia e demonstra isso ao retirar do contexto no qual essas músicas eram empregadas, realizando uma subversão delas, sobretudo ao fato de que esses compositores também dividem a banda sonora do filme com músicas de Elvis Presley, dos musicais *West Side Story* e *Carmen Jones*, que são percebidos e interpretados quase que de formas completamente aversas aos desses compositores clássicos. A forma como Schroeter também se utiliza dessas obras relativamente populares e as retira de seu contexto original, portanto alterando parte de seus significados, remete a forma pelo qual outros artistas queers se expressavam através do camp ao reutilizarem artefatos e marcas popularizadas, como Kenneth Anger em *Kustom Kar Kommandos* (1965) e Todd Haynes em *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1988). Pode-se entender então que Schroeter reutiliza estéticas do passado através de uma nova roupagem, que nega parte da respeitabilidade e seriedade que é conferida à música clássica, sobretudo quando ela é apropriada politicamente por nazistas e afins. Essa reutilização vem através do camp, uma sensibilidade que coloca em suspensão a respeitabilidade e convenções hegemônicas de “bom gosto”, para retirar esse prestígio e colocar a música de Strauss e Wagner junto com músicas que são lidas como menos “virtuosas” e, portanto, desmistificar a “superioridade” nazista.

A performance enquanto estética camp surge em Schroeter sobretudo através do seu de uma teatralidade exacerbada. A influência do teatro moderno em seu cinema pode ser vista de forma mais frontal em *Macbeth* e *Salome*, ambos de 1971, adaptações para a televisão alemã das peças de William Shakespeare e Oscar Wilde. Schroeter irá favorecer o artifício das roupas e maquiagem, os gestos, os rostos das atrizes e atores em detrimento de uma progressão narrativa clássica, ou personagens com profundidade psicológica. Mesmo em *Salome*, uma adaptação muito fiel ao texto do escritor irlandês, ele irá incluir elementos estranhos e disruptivos que lançam o espectador para fora do filme, como as músicas que sobrepõem as falas dos personagens em diversos momentos, ou quando as atrizes “congelam” em cena, como em um *tableau vivant*. Em *Macbeth*, seu lado experimental está exposto mais frontalmente: como em outros filmes desse período, vemos menos os personagens e mais fragmentos deles, que rondam o palco como fantasmas. O foco aqui é dado a Lady Macbeth, interpretada por Anette Tirier, cuja performance se resume em gestos histriônicos que ela intercala com canções desafinadas, misturando a ópera de Giuseppe Verdi com tangos argentinos e boleros. Há uma indefinição no que tange a apresentação de gênero de todos os atores e atrizes do filme que é de grande importância para o camp em Schroeter e seu uso queer. Magdalena Montezuma interpreta um misterioso personagem sem nome, de cabelo curto e gestos expansivos, como se estivesse em um filme da era do cinema mudo. A Lady Macbeth é apresentada de uma forma hiperfeminina, enquanto os outros atores são representados de forma quase andrógina. Em *Salome*, Magdalena Montezuma interpretaria o papel do tetrarca Herodes, enquanto a Herodiade de Ellen Umlauf é apresentada como uma decadente dama hiperfeminina, entretanto uma hiperfeminidade mais próxima de uma drag queen.

Schroeter, em especial nos seus primeiros filmes, parece entender o gênero como algo fluído e intercambiável, que pode ser trocado da mesma forma que uma atriz muda de um papel para outro. Isso se torna mais evidente em *A Morte de Maria Malibran* (1972), um filme composto inteiramente por atrizes e que conta com duas mulheres trans em seu elenco: Manuela Riva e Candy Darling. A última mencionada fazia parte da Factory de Andy Warhol, atuando em um de seus filmes, *Women in Revolt* (1971), como uma socialite que sonha em se tornar atriz, copiando os gestos de estrelas como Kim Novak e Joan Bennett. Ao escalar a atriz, Schroeter faz uma clara conexão de seu trabalho com o do americano, que também compartilhava com ele uma sensibilidade camp, como aponta Shaviro (2004, p. 130): “Atuação ruim, é claro, é um elemento-chave do camp. E Warhol era um grande aficionado pelo camp.”

(Tradução nossa). Ao preferir um modo de atuação exagerado que por vezes beira o caricato, Schroeter também coloca em cheque a normatividade dos padrões binários de gênero. Apesar de ter realizado esses filmes muito antes de Judith Butler falar sobre performatividade de gênero, é possível fazer uma correlação, já que para a filósofa o gênero pode ser entendido como uma performance, um “tipo de personificação insistente que passa por real” (PIGGFORD, 1997, p. 283). No filme de 1972, as atrizes alternam de papel e de gênero sem uma definição clara de onde um começa e outro termina. Ao invés de uma narrativa linear, acompanhamos fragmentos e resíduos, onde as atrizes encenam sequências de tragédias como Hamlet e Medeia ou tipos de personagens, da mulher abandonada pelo amante até a diva oprimida. Ao focar nos gestos e sobretudo nos close-ups que evidenciam a maquiagem exagerada, o batom cintilante e os cílios artificiais, Schroeter expõe o gênero não como algo natural, mas como uma performance, algo que as atrizes e atores vestem, como uma fantasia.

Ao mesclar o kitsch com a cultura erudita e o masculino com o feminino, Schroeter rompe fronteiras socialmente delineadas e evidencia o quanto de um pode existir no outro. Ao equiparar a ópera italiana com músicas pop dos anos 1960, Schroeter mostra o páthos que existe em ambos, que leva ao exagero romântico encorporado por suas atrizes, que por sua vez interpretam personagens masculinos e femininos com o mesmo grau de artificialidade. Em *A Morte de Maria Malibran* (1972), Magdalena Montezuma interpreta um homem misterioso e sombrio que irá pedir o olho de um jovem em troca de um pedaço de pão para ele se alimentar no meio do frio rigoroso. Um breve close-up no rosto de Magdalena revela que, mesmo atuando como um personagem masculino, ela ainda preserva o mesmo olho esfumado dos tipos femininos que ela encarna. Nas performances de Magdalena, os personagens masculinos muitas vezes se dirigem ao campo da abjeção, como seu Herodes pálido e com boca desidratada, e as femininas se dirigem ao campo do exagero, com grandes vestidos e constante alternância de perucas. Independente do gênero que interpreta, sempre há uma sensação queer que tiram ela e as outras atrizes de cena de uma representação de gênero normativa e binária, reforçada pelo uso do som nos filmes, onde há uma dessincronia entre o que vemos e o que ouvimos, chamando a atenção para

A qualidade performativa da arte drag: a qualidade crua e imperfeita da voz cantada que caracteriza uma típica performance drag, onde o excesso desestabiliza qualquer senso de realismo. A voz é desencarnada e esta disjunção entre imagem e som sugere também uma performance de gênero, onde a voz e a imagem jogam com a ideia de gênero. (VALENTE, 2022, p. 63). (Tradução nossa).

A tentativa de Schroeter em desnaturalizar os papéis sociais distintos dos homens e das mulheres é uma preocupação fundamental para a estética camp e queer, que pode ser entendida como o poder político do camp, uma política antissocial que desprivilegiaria

O “conteúdo” em favor dos abjetos, abominados, estéreis categorias do “estilo”; minaria a legitimidade das hierarquias de gênero que elevam a masculinidade ao patamar de seriedade (preocupada com a realidade e o verdadeiro conteúdo das coisas), enquanto rebaixa a feminilidade ao status de trivialidade (preocupada com questões frívolas como estilo e aparência) [...]. (HALPERIN, 2012, p. 194). (Tradução nossa).

Ao expor o gênero como uma performance e privilegiar o feminino em detrimento do masculino, Schroeter se insere perfeitamente dentro de uma tradição camp e queer que desafia a normatividade social e o status quo.

6. Considerações finais

Apesar de relativamente esquecido dentro da história do cinema alemão, Werner Schroeter se tornaria uma figura chave para visualizar as contradições e idiossincrasias do Novo Cinema Alemão, movimento de importância singular para a história do cinema moderno. Rainer Werner Fassbinder o elencaria como o segundo maior realizador alemão de sua geração, assumindo a influência de seus filmes em seus trabalhos e na de outros cineastas de sua época, como Hans-Jürgen Syberberg (que em 1977 iria dirigir um dos “cinquenta melhores filmes” da história do cinema, segundo Susan Sontag, com *Hitler: um Filme da Alemanha*) e Ulrike Ottinger (cujo trabalho que ela teve com Magdalena Montezuma torna evidente a influência dele, ao colocá-la em uma posição similar que ele a colocará em seus filmes). Mesmo a aclamação de sua obra por nomes como Michel Foucault e Jacques Aumont não lhe tirariam da posição de “bizarra” curiosidade do cinema de sua época. Ainda assim, apesar de sua relativa invisibilidade, serviria como influência para nomes importantes ainda em atividade do cinema contemporâneo: encontramos traços do homoerotismo sagrado de *O Rei das Rosas* (1986) na masculinidade homossexual e animalesca de *O Fantasma* (2000) e *O Ornitólogo* (2016) de João Pedro Rodrigues; vestígios do seu *tableau vivant* e temas românticos em *Frágil Como O Mundo* (2001) e *A Vingança de Uma Mulher* (2012) de Rita Azevedo Gomes (que trabalhou com ele no seu filme realizado em Portugal, em 1986).

No cenário nacional, o cineasta recifense André Antônio o listou como uma de suas referências cinematográficas, ao lado de nomes como Philippe Garrel e Paul Morrissey. Encontramos ressonâncias do esteticismo dandy de Schroeter em filmes como *A Seita* (2015)

e o *liebestod* dionísio em *Salomé* (2024). Se, como apontou Fassbinder, Schroeter influenciou vários de seus filmes, então não seria exagero afirmar que há um pouco dele em filmes influenciados pelo *enfant terrible* do cinema alemão. Longas como *Inferninho* (2018) de Guto Parente e Pedro Diógenes, ou mesmo a obra completa de realizadores como François Ozon e Todd Haynes. Se Schroeter ainda possui relevância para o contemporâneo, ela reside na sua reapropriação de gêneros e artefatos tidos como menores, subprodutos, e os equiparar aos da “alta” cultura, para além da androginia e indefinição de gênero dos personagens que seus filmes carregam. A forma como Schroeter irá se utilizar da ópera não é tão distante da maneira que muitos cineastas queers se utilizariam do melodrama, bem como sua atenção ao feminino. Schroeter enxergava a arte e a vida como um fenômeno estético e, como aponta Lopes (2002, p. 85): “A estetização da vida cotidiana implica uma revitalização lúdica da comunicação, da representação, artifício de sedução e liberação de uma identidade individual única.” Seus filmes, com suas divas da ópera e heroínas páticas, libertam-se de uma identidade individual única, seja os diferentes tipos que Magdalena Montezuma interpretou em seus filmes, ou Isabelle Huppert em *Deux* (2002), onde ela interpreta irmãs gêmeas, por vezes recriando momentos da própria vida do diretor, e encarnando simbolicamente duas das mulheres mais importantes de sua vida.

A identidade em seus filmes é múltipla e aberta, verdadeiramente queer, expressas através de sua parceria com a atriz Magdalena Montezuma, que perpassou tanto sua vida artística quanto pessoal, e que continuaria a assombrar seus filmes mesmo após a sua morte. A vida enquanto obra de arte é indissociável de sua sensibilidade camp, de enxergar em “aspas”, assumindo e distanciando-se de seus objetos de paixão. Na fusão entre o frívolo e o sério, cômico e trágico, alta e baixa cultura, masculino e feminino, Schroeter encontra uma zona estranha, quase utópica, um macabro mas belo conto de fadas onde os personagens revivem seus grandes momentos de morte e paixão, infinitamente. Não é de se espantar, então, que muitos de seus filmes não só desobedecem a uma narrativa linear, mas existam em um tempo e espaço indefinido e incerto. Podemos imaginar que eles existem em um tempo suspenso, similar ao que Maria Callas proporcionou a um jovem Schroeter durante uma de suas performances, que o emocionou tanto ao ponto de fazer seu nariz sangrar. Para ele, a magnitude de sua performance era capaz de parar o tempo. Seus personagens indefinidos, congelados em suas paixões mortificantes, experienciam o sublime, e adentram uma existência onde não há um gênero definido, nem um fim ou finalidade certa. Quase tudo se repete com poucas alterações,

remetendo ao eterno retorno nietzscheano. Como na cena final de *Deux* (2002), onde o encontro de almas é um encontro de morte, mas também um reconhecimento da eternidade, do retorno das formas e paixões. O anjo da morte aparece como uma aparição budista, as irmãs encaram seu estranho destino, um pouco como Zaratustra, ao afirmar sem reservas que ama a eternidade. A gêmea que mata seu duplo e devora seu vômito para trazê-la a vida novamente, só para no fim a enterrar na praia. Ela encontrou, como tantas outras heroínas de Schroeter, um prazer estranho, inclassificável, queer, para além da vida e da morte, fora das amarras da sociedade. O camp, nas mãos de Schroeter, se torna uma heterotopia queer, surrealista e eterna.

Referências

BABUSCIO, Jack. 'The Cinema of Camp (aka Camp and the Gay Sensibility)'. In: CLETO, Fabio. **Camp, Queer Aesthetic and The Performing Subject: A Reader**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. p. 117 - 135.

BOOTH, Mark. Campe-toi! On the origins and definitions of Camp. In: CLETO, Fabio. **Camp, Queer Aesthetic and The Performing Subject: A Reader**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. p. 66 - 79.

CLETO, Fabio. Introduction: Queering the Camp. In: CLETO, Fabio. **Camp, Queer Aesthetic and The Performing Subject: A Reader**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. p. 1 - 42.

FLINN, Caryl. Introjecting Kitsch: Werner Schroeter, Music, and Alterity. In: FLINN, Caryl. **The New German Cinema**. England: University of California Press, 2004, p. 231 - 266.

HALPERIN, David M. **How to be gay**. Cambridge; London: Harvard University Press. 2012.

INDIANA, Gary. "Scattered Pictures: The Movies of Werner Schroeter". In: **Artforum**. 1982. Disponível em <<https://www.artforum.com/print/198203/scattered-pictures-the-movies-of-werner-schroeter-35616>>. Acesso em: 14 fev. 2026.

LANGFORD, Michelle. **Allegorical Images: Tableau, Time and Gesture in the cinema of Werner Schroeter**. Chicago: Intellect Books. 2006.

LOPES, Denilson. "Terceiro manifesto Camp". In: **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror, na essay on abjection**. Tradução: Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

PIGGFORD, George. "Who's That Girl?" Annie Lennox, Wolf's Orlando, and Female Camp Androgyny. In: CLETO, Fabio. **Camp, Queer Aesthetic and The Performing Subject: A Reader**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. p. 283 - 301.

PRYSTHON, Angela. A imaginação nostálgica como utopia. In: PRYSTHON, Angela, **Utopias da Frivolidade Ensaios Sobre Cultura Pop e Cinema**. Recife: Cesarea, 2014. p. 14 - 17.

SHAVIRO, Steven. The Life, After Death, of Postmodern Emotions. In: **Criticism, Vol. 46, No. 1, Special Issue: Materia Media (Winter 2004)**, Wayne State University Press. 2004. p. 125 - 141. Disponível em <<https://digitalcommons.wayne.edu/criticism/vol46/iss1/7/>> Acesso em 01 jan. 2026.

SIRMONS, Julia. For Magdalena Montezuma. In: **Another Gaze**, [s. l.]. 2021. Disponível em <<https://www.anothergaze.com/for-magdalena-montezuma/>>. Acesso em: 14 fev. 2026.

SONTAG, Susan. Notes on camp. In _____. **Against Interpretation**. 1966. Disponível em <http://classes.dma.ucla.edu/Spring15/104/Susan%20Sontag_%20Notes%20On%20-Camp-.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2026.

TINKCOM, Matthew. **Working Like a Homosexual: Camp, Capital, Cinema**. Durham: Duke University Press, 2002.

VALENTE, Peter. **A Credible Utopia: Essays on Selected Films of Werner Schroeter**. California: Punctum Books, 2022.