

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
TESE DE DOUTORADO

MARCOS DONIZETE APARECIDO ROCHA

**A EMERGÊNCIA DO QUEER NO CINEMA BRASILEIRO EM *MADAME SATÁ*, DE
KARIN AINOZ**

SÃO PAULO

2019

MARCOS DONIZETE APARECIDO ROCHA

**A EMERGÊNCIA DO QUEER NO CINEMA BRASILEIRO EM *MADAME SATÃ*, DE
KARIN AINOZ**

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, como exigência para a obtenção do título de Doutor em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Bernadette Cunha de Lyra até julho/2018 e, a partir de agosto/2018, sob a orientação do Prof. Dr. Gelson Santana Penha.

Orientador: Prof. Dr. Gelson Santana Penha.

SÃO PAULO

2019

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca UAM
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

672e Rocha, Marcos Donizete Aparecido

A EMERGÊNCIA DO QUEER NO CINEMA BRASILEIRO EM MADAME
SATÃ, DE KARIN AINOZ / Marcos Donizete Aparecido Rocha. - 2019.

131f. : il.; 30cm.

Orientador: Dr. Gelson Santana Penha .

Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo,
2019.

Bibliografia: f.103

1. Cultura Queer. 2. Cinema Brasileiro. 3. Pornochanchada. 4. Madame Satã. 5.
Sexualidades.

CDD 302.2

MARCOS DONIZETE APARECIDO ROCHA

**A EMERGÊNCIA DO QUEER NO CINEMA BRASILEIRO EM *MADAME SATÃ*, DE
KARIN AINOZ**

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, como exigência para a obtenção do título de Doutor em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Bernadette Cunha de Lyra até julho/2018 e, a partir de agosto/2018, sob a orientação do Prof. Dr. Gelson Santana Penha.

Aprovado em 17/06/2019

Orientador: Prof. Dr. Gelson Santana
Universidade Anhembi Morumbi

Profa. Dra. Maria Ighes Carlos Magno
Universidade Anhembi Morumbi

Prof. Dr. Vicente Gosciola
Universidade Anhembi Morumbi

Profa. Dra. Maria Bernadette Cunha de Lyra
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Sérgio Luis Ignácio de Oliveira
Universidade Anhembi Morumbi

Dedico esta pesquisa à Bernadette Lyra,
pela sua força que sempre me motivou e
por ser minha grande inspiração
acadêmica e literária.

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente à Bernadette Lyra por me acolher na Universidade e me apoiar desde o começo desta pesquisa.

Aos meus pais que me deram a vida e sempre me incentivaram a estudar e a seguir meus sonhos.

A Deus e a Santo Expedito por me iluminarem nos momentos mais difíceis.

Aos professores Dr. Gelson Santana e Dr. Dennis Reade pelos ensinamentos e orientações sempre enriquecedoras e pertinentes.

Agradeço também a todas as lésbicas, gays, travestis, bissexuais, transexuais e transgêneros pela coragem e pela resistência que nos trouxe até aqui.

*“O que vão dizer de nós?
Seus pais, Deus e coisas tais
Quando ouvirem rumores do nosso amor
Baby, eu já cansei de me esconder
De olhares, sussurros com você
Somos dois homens e nada mais
Eles não vão vencer
Nada há de ser em vão”*

(Trecho da música “Flutua”, de Johnny Hooker e Liniker)

RESUMO

A partir dos estudos desenvolvidos pela teoria *queer* e da intensificação dos movimentos sociais dos últimos séculos, principalmente o que leva em conta as ondas feministas e aqueles ligados às causas LGBTQ+, o cinema tem diversificado a representação de personagens ligados às chamadas minorias de gênero e sexualidade. Com o foco nas produções cinematográficas brasileiras, esta tese desenvolve um estudo das transmutações e deslocamentos das representações de sexo e gênero, em filmes brasileiros, traçando um panorama histórico tendo como ponto de partida as pornochanchadas, das décadas de 1960 e 1970, e verificando como essas representações genéricas e sexuais se apresentam – e se modificaram - em filmes mais atuais até chegarmos a *Madame Satã* (2002), de Karim Ainouz, aqui considerado um dos pioneiros dentro do que poderia ser chamado de Novo Cinema *Queer* Brasileiro.

Palavras-chave: Cultura Queer, Cinema Brasileiro, Pornochanchada, Madame Satã, sexualidades.

ABSTRACT

From the studies developed by the Queer Theory and the intensification of the social movements of the last centuries, mainly that takes into account the feminist waves and those linked to the causes LGBTQ +, the cinema has diversified the representation of personages linked to the so called minorities of gender and sexuality . With a focus on Brazilian cinematographic productions, this thesis develops a study of transmutations and displacements of sex and gender representations in Brazilian films, tracing a historical panorama starting from the pornochanchadas of the 1960s and 1970s and verifying how these gender and sexual representations present themselves - and have been modified - in more current films until we arrive at *Madame Satã* (2002), by Karim Ainouz, here considered a pioneer within what could be called Brazilian New Queer Cinema.

Key-Words: Queer Culture, Brazilian Movies, Pornochanchada, Madame Satã, Sexualities.

RÉSUMÉ

Avec les études développées par la théorie *queer* et l'intensification des mouvements sociaux des derniers siècles, surtout le activisme LGBTQ+, le cinéma a diversifié la représentation des personnages liés aux minorités de genre et de sexualité. L'analyse est concentrée sur les productions cinématographiques brésiliennes, la thèse développe une étude des transmutations et des déplacements de la représentation du sexe et du genre, dans les films brésiliens, traçant un panorama historique des films pornochanchadas, des décennies 1960 et 1970, et comment les représentations génériques ont changé jusqu'à *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz, considéré comme l'un des pionniers du Nouveau Cinéma *Queer* Brésilien.

Mots-clés: Culture *Queer*, Cinéma Brésilien, Pornochanchada, *Madame Satã*, Sexualités.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>A virgem e o machão</i> , de José Mojica Marins, Brasil, 1974.....	24
Figura 2: <i>Os mansos</i> , de Aurélio Teixeira, Brasil, 1972.	25
Figura 3: <i>Já não se faz amor como antigamente</i> , de Anselmo Duarte, John Herbert e Adriano Stuart, Brasil, 1976.	25
Figura 4: <i>Os machões</i> , de Reginaldo Faria, Brasil, 1971.	29
Figura 5: <i>Os machões</i> , de Reginaldo Faria, Brasil, 1971.	30
Figura 6: <i>Toda nudez será castigada</i> , de Arnaldo Jabour, Brasil, 1972.	36
Figura 7: <i>Republica dos Assassinos</i> , de Miguel Faria Jr., Brasil, 1978.	43
Figura 8: <i>Rainha diaba</i> , de Antonio Carlos Fontoura, Brasil, 1974.....	43
Figura 9: <i>O beijo da mulher aranha</i> , de Hector Babenco, Brasil - EUA, 1985.	48
Figura 10: <i>Vera</i> , de Sergio Toledo, Brasil, 1986.....	49
Figura 11: <i>Cidade de Deus</i> , de Fernando Meirelles, Brasil, 2002.	56
Figura 12: <i>Madame Satã</i> , de Karim Aïnouz, Brasil, 2002.	59
Figura 13: <i>Elvis & Madona</i> , de Marcelo Laffite, Brasil, 2010.....	60
Figura 14: <i>Tatuagem</i> , de Hilton Lacerda, Brasil, 2013.....	61
Figura 15: <i>Paris Is Burning</i> , de Jennie Livingston, França, 1990.....	71
Figura 16: <i>Madame Satã</i> , de Karim Aïnouz, Brasil, 2002.	77
Figura 17: <i>Madame Satã</i> , de Karim Aïnouz, Brasil, 2002.	90

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO.....	13
II. A PORNOCHANCHADA E SEUS PADRÕES PRECONCEBIDOS.....	20
III. A TRANSFORMAÇÃO DOS ESTEREÓTIPOS NO CINEMA.....	41
IV. OS PRECONCEITOS DESBOTADOS NO NEW <i>QUEER</i> CINEMA.....	64
V. AS PERSONAS DE MADAME SATÃ.....	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFIAS.....	105
LISTA DE FICHAS TÉCNICAS DE FIMES CITADOS.....	109

I. INTRODUÇÃO

“Sérgio [Cabral]: Mas você é homossexual?

[Madame] Satã: Sempre fui, sou e serei.”

(O Pasquim, 1971)

O cinema como acontecimento cultural é um dos lugares de representação que espelha o espaço e o tempo no qual as manifestações sociais se localizam. É dessa forma que os processos de representatividade de gênero, de sexualidades e de identidades das chamadas “minorias” (sexuais, de gênero, de raça etc.) podem ser estudados por meio de filmes cinematográficos, bem como acontece com relação aos demais produtos audiovisuais. Este trabalho tem o objetivo em contribuir para a ampliação das pesquisas e da bibliografia sobre questões de sexualidade e gênero no cinema brasileiro, tanto referente à pornochanchada quanto em filmes atuais. Ademais, ao pesquisar e analisar a permanência dos elementos de erotismo “à brasileira” (que é a marca das pornochanchadas), através da modificação e do deslocamento das questões de sexo e gênero aplicadas a personagens e narrativas, tal como ocorre no cinema brasileiro mais contemporâneo, pretendo colaborar com os esforços de outros pesquisadores que vêm investigando algumas coordenadas que podem ampliar não apenas a história diacrônica do cinema brasileiro, mas também o que uma reflexão sincrônica pode representar quando observa as mudanças de postura que ocorrem na cinematografia atual.

Temos como base desta pesquisa a teoria *queer*. O termo *queer* significa estranho, excêntrico, incomum, torto, tendo sua origem no insulto. A palavra era usada para agredir verbalmente gays, lésbicas, pessoas de opções sexuais diferentes da norma estabelecida. “O insulto é um veredicto inescapável. É uma sentença quase definitiva, uma condenação perpétua, e com a qual vai ser preciso viver” (YAGO, 2017, p.47). Para Tomaz Tadeu Silva, o *queer* não se restringe à identidade e ao conhecimento sexuais. Ele se torna uma atitude epistemológica que se estende para o conhecimento e a identidade de modo geral. “Pensar *queer* significa questionar, problematizar, contestar todas as formas bem comportadas de conhecimento e de identidade” (SILVA, 2000, p. 107).

Uma teoria tão questionadora deu origem a um cinema também ousado e provocativo. Batizado pela pesquisadora e crítica norte-americana B. Ruby Rich, o *New Queer Cinema* é subversivo e apresenta grande diversidade estética entre os filmes, porém, ela elenca alguns traços em comum como apropriação, pastiche e ironia, além do desejo de reelaboração da

história. Os elementos do cinema *queer* não se limitam a sexualidade dos personagens, abordam uma nova percepção sobre os corpos, afetos, vidas e gêneros.

Tomando o cinema *queer* como combate ao preconceito, é importante termos um filme como *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz, com um protagonista que enfrenta diversas camadas de preconceito, é gay, negro e pobre, uma existência que por si só já se faz resistência. E vemos na sua força e coragem, em não aceitar injustiças e na defesa de seus amigos, as dificuldades em sobreviver a uma sociedade homofóbica e racista. Há uma série de padrões sendo desconstruídos no filme de Karim, abrindo espaço para uma representação dos homossexuais no cinema de forma complexa e diversa, que procura atender todas as diferenças dessa comunidade e, com isso, ratificando minha hipótese do seu pioneirismo dentro do *NQC* brasileiro.

Além disso, o cinema *queer* tem um discurso subversivo e contestador em relação aos padrões de gênero e sexualidade impostos pela sociedade e, ao representar identidades marginalizadas, nos oferece a oportunidade de debater diversos problemas sociais. Dessa maneira, o *NQC* pode ser considerado como um espaço midiático capaz de abrigar filmes que apresentem os mais diferentes modos de tratamento da expressividade *queer*. A metodologia do trabalho consiste em traçar esta linha do tempo do cinema brasileiro – da pornochanchada ao cinema do início do século XXI – para chegarmos em *Madame Satã*. Ao longo dessa linha do tempo, percebemos que as personagens homossexuais, em sua maioria, encontram-se relegadas à situação de paródia e comicidade. Esse modo de representação foi uma prática comum, por exemplo, nas chanchadas¹ das décadas de 40 e 50 e, sobretudo, nas pornochanchadas que viriam depois, sob a forma estereotipada, por vezes carregada de comicidade, ridículo e menosprezo, com que a sociedade de dominância heterossexual e patriarcal costuma considerar tudo que escapa à chamada “normatividade” social e cultural.

Um exemplo já pode ser observado na apresentação de Oscarito, vestido de Helena de Tróia em *Carnaval Atlântida* (1952) de José Carlos Burle. Apesar da genialidade do ator, a Helena de Tróia dele se reveste de trejeitos exagerados e exuberantes, com o evidente propósito de provocar o riso diante daquela figura de homem travestido em mulher. Esse estereótipo cinematográfico, pouco a pouco, foi sendo reforçado e estendido ao período que viria a seguir, de modo que esse mesmo protótipo da personagem homossexual continuou a ser exibido pelas pornochanchadas brasileiras, que dominavam o mercado da década de 70. O

¹ Como exemplo podemos lembrar que “a Atlântida, ao se especializar nas chanchadas, descobre uma forma (e a estrutura de seus filmes é bastante repetitiva) de explorar o mercado brasileiro voltando-se quase que exclusivamente para um público mais popular” (ORTIZ, 2006, p. 70).

cinema brasileiro da época adotava um modelo de representação em consonância com a discriminação.

Em seu livro Antônio Moreno afirma que o retrato do homossexual era pintado nos filmes como o de uma figura alienada politicamente, de comportamento agressivo e com trejeitos femininos exacerbados, inclusive no gosto pelo vestuário. A representação inclui homossexuais em todas as classes sociais, mas prepondera na classe média baixa, com subemprego. “Nos relacionamentos interpessoais, mostra tendência à solidão e é incapaz de uma relação monogâmica, pois utiliza-se de vários companheiros, geralmente pagos, para ter companhia” (MORENO, 2001, p. 291).

Já a partir dos anos 60, alguns circuitos cinematográficos marginais tinham iniciado uma familiaridade entre sexualidade e personagens tidas como parte de “minorias sexuais e sociais”, tais como os travestis, as prostitutas e os cafetões. A par disso, no final dessa década, começavam a surgir movimentos de liberação sexual mundialmente engajados, afirmando a ideia da diversidade como pressuposto da existência humana. “Liberação pessoal e liberação social deram-se as mãos [...] sendo sexo e drogas as maneiras mais óbvias de despedaçar as cadeias do Estado, dos pais e do poder dos vizinhos, da Lei e da convenção” (HOBSBAWM, 1995, p. 326).

O ambiente dos anos 1970, apesar da repressão, propiciou o surgimento de movimentos como Punk. Com toda sua ideologia e forte presença na vida dos jovens, eles se faziam na luta contra o obscurantismo provocado pelo conservadorismo moral e mais tarde, teriam repercussão sobre o modo como os meios de expressão, notadamente o cinema, até então tratavam personagens que fugissem à norma instituída pelas regras da sociedade.

As modalidades de personagens e ações que remetiam a outro tipo de atitude, menos comprometida com a discriminação e a homofobia, começaram a aparecer na segunda metade da década de 70, em decorrência justamente do fato de as minorias se constituírem em grupos politicamente organizados para rejeitar os ataques e os modos depreciativos daquelas correntes sociais que, se eram baseadas em escolhas como a heteronormatividade e o senso comum, estigmatizavam os indivíduos de acordo com sua cor, opção sexual, etnia etc.

Nos anos setenta, alguns cineastas já demonstram um vínculo com as mudanças sociais do período e atuam a partir das mudanças ocorridas no universo dessas minorias marginalizadas. A década caracterizou-se pelo desabrochar de um clamor crescente de opiniões contrárias aos governos ditadores estabelecidos concomitante a uma profunda crise

econômica e política dentro do contexto capitalista².

A partir dos anos 80, surge o chamado *New Queer Cinema*, ou *NQC*, quando muitos diretores, produtores, atores e militantes se manifestaram em obras audiovisuais e performances que pretendiam dar uma resposta artística de cunho político e social à crise da Aids nos Estados Unidos. O cinema finalmente respondia a anos da construção da figura homossexual solitária e promíscua instalada no imaginário e consolidada pela Aids, que deslanchou mal-entendidos, agressões e preconceitos contra aqueles que apresentavam opções sexuais diversas das consideradas pelo esquema comum da sociedade.

Com o avanço da situação preconceituosa a ponto de quase tornar-se insuportável, fez-se necessária uma forma de resistência corporificada em um tipo de cinema que não discriminava personagens homossexuais, transgêneros e bissexuais, apresentando-os como participantes de uma mesma e única sociedade na qual vivem todas as criaturas, em consonância com os princípios que regem a teoria *queer*.

A década de 1980 representou a decadência das pornochanchadas e também do cinema brasileiro de forma geral. Com o fim da Embrafilme em abril 1990 e um contexto político instável e de transição entre o governo militar e as primeiras eleições democráticas, o cinema brasileiro só voltou a contar com o apoio estatal em 1993, com a Lei do Audiovisual e passou a viver um período que foi chamado de Retomada. Essa nova legislação, livre da censura do governo militar, abriu espaço para uma maior diversidade de temas e também para outros estados intensificarem sua produção audiovisual. O afastamento da cultura dos grandes centros urbanos e um novo olhar para as sensibilidades e modos de vida que surgiam nas periferias foi o que motivou uma atitude *queer* no Brasil. E temos no filme *Madame Satã* a reunião de todas as características que floresciam então ao eleger um protagonista gay, negro, marginalizado e pobre.

Para dar conta de todos esses temas, a estrutura da pesquisa obedece à seguinte

² Em 16 de outubro de 1973 a Opep (Organização dos Países Exportadores de Petróleo) em retaliação ao apoio dos EUA a Israel na Guerra do Yom Kippur (Dia do Perdão) elevam o preço do barril de petróleo de US\$ 3 para US\$ 5 e provocam um colapso mundial. Em seguida embargaram a venda para os EUA e a Europa pelo apoio dado a Israel. No mês de novembro os produtores árabes cortaram a produção em 25% e, na véspera do Natal, a Opep fixou um novo preço para o barril: US\$11,60. Era o começo de uma crise que iria provocar recessão de alcance mundial. A crise acaba em março de 1974 sem que os objetivos políticos dos árabes fossem alcançados, o déficit comercial de US\$ 11 bilhões dos países desenvolvidos e de US\$ 40 bilhões dos subdesenvolvidos deixou claro para o mundo o perigo da situação no Oriente Médio e pôs fim à fartura do petróleo (ver <https://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/opep>). Certo é que a crise do petróleo paralisou os índices de crescimento no Brasil ao elevar o índice de inflação, e foi o estopim para a população começar a se rebelar contra o regime militar, as críticas ao regime aumentaram e os abusos do governo militar transpareceram. Outras duas crises aconteceram: a queda do Xá Reza Pahlavi e a cosequente Revolução Islâmica Iraniana, em 1979; a Guerra do Golfo em 1990.

divisão:

“A pornochanchada e seus padrões preconcebidos”, abordo o ciclo da pornochanchada e sua contextualização dentro do universo cinematográfico brasileiro. Ressalte-se a importância da pornochanchada na história do cinema brasileiro. Apesar de ter sido ignorada por vários estudiosos e teóricos, ela sustentou o mercado da produção, sobretudo na década de 1970. A pornochanchada estabeleceu um mercado consumidor de cinema, levando milhões às salas num período marcado pela repressão política e pela liberação sexual ao mesmo tempo.

O capítulo traz uma análise da pornochanchada como fruto de seu tempo. Estabelecendo-a em um período posterior à invenção da pílula anticoncepcional e anterior à descoberta da Aids, que coincidiu com os anos de chumbo da ditadura militar e a guerra fria entre Estados Unidos e União Soviética, entendemos como o mercado do cinema era tido como prioridade nas políticas culturais e, paralelamente, como falar de sexo não se enquadrava em um padrão subversivo do período. Os signos da macheza e da homossexualidade são levados em consideração num panorama político, cultural e mercadológico do período.

“A transformação dos estereótipos no cinema”, quero desvendar tais elementos anteriormente elencados de maneira mais específica, especialmente no tocante à homofobia que era naturalizada no período da pornochanchada. O objetivo é problematizar as questões que surgem em consequência do desenvolvimento histórico do cinema nas décadas que antecede um cinema de atitude *queer*. Por exemplo: os movimentos de resistência das minorias, as investidas de produções cinematográficas que davam destaque ao cinema de “resistência”, frente a fatos sociais, como o surgimento da Aids e outros. Assim, também vamos comparar como eram retratadas as personagens homossexuais existentes na pornochanchada em comparação à retratação feita no cinema *queer*, e considero a relação do filme *Madame Satã* com outros filmes brasileiros que apresentam traços do *NQC* e que surgiram após a disseminação das teorias sobre a diversidade e identidades consideradas “minoritárias”.

“Os preconceitos desbotados no *New Queer Cinema*”, procuro fazer um levantamento de como o filme *Madame Satã*, não só levando em conta seus aspectos estéticos, mas principalmente como modelo de comportamento de uma sociabilidade cinematográfica inserida no chamado *NQC*, mantém relação com a teoria *queer*, a qual surge para dar relevo a um tipo de sensibilidade e realização que prestigia um outro modo de produção audiovisual mais conciliadora, mais livre de preconceitos e portanto, mais relevante e proveitosa, política

e socialmente. Entraremos ainda mais a fundo na teoria *queer*, ressaltando as influências dela no cinema como uma tentativa de se enfrentar de modo racional a homofobia que a Aids provocou e acirrou em grande parte da sociedade. Ao contrário dos movimentos socioculturais que se baseiam na separação dos indivíduos segundo sua sexualidade, a teoria *queer* parte do pressuposto de que toda diferença é uma forma igualdade, desafiando qualquer discriminação instituída e tornada senso comum pela sociedade.

“As personas de *Madame Satã*”, faço um exame mais detalhado do filme *Madame Satã* dando destaque às características que se evidenciam em suas ligações com a teoria *queer*. Faço um recorte sobre *Madame Satã*, pensando seu lugar dentro do que é chamado de novo cinema *queer* brasileiro, mostrando a configuração desse filme e comentando suas particularidades e as estratégias de que se utiliza, ao se envolver com os vários tipos de representatividade de minorias sexuais e identitárias, trazendo-as para o patamar de uma conciliação de conceitos sociais e, ao mesmo tempo, desafiando a representação de categorias instituídas que eram aplicadas em filmes anteriormente produzidos no país e que faziam valer somente aquilo que é instituído como “norma” aceita pela sociedade.

Consideramos as personas existentes em João Francisco dos Santos e a questão do preconceito racial nesta análise, inclusive porque entendemos que o Novo Cinema *Queer* cumpre um papel de ver o homossexual como um ser humano, e não apenas uma alegoria. Assim sendo, é preciso captar *Madame Satã* em suas questões simbólicas envolvendo todos os tipos de preconceitos sofridos e como é feito este retrato no cinema.

Nas “Considerações finais”, comparo os apanhados feitos anteriormente em *Madame Satã* com o objetivo de destacar a comprovação da hipótese e o percurso transcorrido até a sua confirmação. Ao juntar os elementos elencados anteriormente, pretendo ratificar *Madame Satã* como um filme pioneiro no cinema *queer* nacional e, também, como um fruto da transformação nas narrativas e na representatividade de personagens decorrida ao longo dos anos 1970, 1980 e 1990. Levo em consideração neste momento o cinema *queer* internacional, mas meu objetivo é justamente apontar como a emergência do *queer* com *Madame Satã* traz mudanças no recente panorama audiovisual brasileiro com filmes, por exemplo, como *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014), de Daniel Ribeiro.

Para finalizar, é importante ressaltar que o filme *Madame Satã* é baseado na vida de um personagem histórico. Interpretado por Lazaro Ramos, João Francisco dos Santos ou *Madame Satã* foi símbolo da boemia e da malandragem carioca. O malandro ganhou fama quando venceu um concurso de fantasias do bloco “Caçadores de Veados” no carnaval

carioca de 1938, a fantasia com a qual desfilou foi que deu origem a sua alcunha de Madame Satã. Assumidamente homossexual, João Francisco também ficou conhecido pela sua valentia e pelo modo ousado, inconformado e corajoso com que enfrentava o contexto social repressivo à sua volta.

Nascido em 1900 em Glória do Goitá, um município brasileiro localizado no interior do estado de Pernambuco, na Zona da Mata, João Francisco (que dizia ser “analfabeto de pai e mãe”) se mudou para a Lapa aos 13 anos, onde viveu nas ruas até conseguir um emprego como vendedor ambulante de pratos e panelas de alumínio. Conta-se que foi trocado quando criança por uma égua, para que a mãe, Firmina Teresa da Conceição, pudesse sustentar os dezessete irmãos que permaneceriam com ela. Satã, como era chamado pelos amigos, morreu sozinho em um hospital do Rio de Janeiro no ano de 1976.

O filme de Aïnouz não se preocupa em fazer um retrato fiel da vida de seu protagonista, mas ao voltar os holofotes para as minorias no cinema faz uma contribuição histórica ao usá-lo como um veículo de combate à discriminação.

II. A PORNOCHANCHADA E SEUS PADRÕES PRECONCEBIDOS

"Boneca é sofredora mesmo"

(Os Machões)

A cultura popular brasileira, e a própria identidade do brasileiro é relacionada ao corpo, à ginga, a um arquétipo amigável, sociável, musical. A construção dessa identidade coletiva, passa pela pornochanchada - como “um elemento chave que modelou um processo de identidade coletivo popular” (SANTANA, 2014, p. 27), e pela pornochanchada, preponderante na década de 1970.

Nas chanchadas, a identidade do brasileiro vinha se formando a partir da música, como na cultura do rádio que influencia nela, enquanto que nas pornochanchadas a imagem é fator preponderante. As pornochanchadas fazem parte, segundo Santana, de um processo de legitimação que leva em conta uma auto-identificação. O brasileiro precisava se ver na tela, e o se ver passava necessariamente pelo eixo Rio-São Paulo, que também era massivamente transmitido nas telenovelas.

As pornochanchadas foram um fenômeno, lotando salas de cinema, sendo assistidas por milhões e fazendo parte de um contexto de valorização nacional durante o governo militar. Assim, entendendo o poder das mídias de massa, não é possível separar o fenômeno das pornochanchadas de seu contexto histórico, e, assim, vamos estudá-lo a partir dele, considerando vertentes políticas e comportamentais, além da estética em si.

Esse estudo das pornochanchadas dentro do contexto se faz importante na medida em que será considerado o cinema *queer*, a participação de personagens homossexuais nos filmes e sua importância. Não podemos, no entanto, deixar de considerar que para que um filme como *Madame Satã* fosse legitimado dentro da produção audiovisual brasileira e exibido em 2002 houve toda uma caminhada, para que personagens como esses pudessem existir. Primeiro para que o erotismo pudesse ser naturalmente exibido no cinema, sem que houvesse setorização que relegasse as imagens eróticas a certos tipos de filmes, quase sempre reservados a público específico, depois para que ele fosse, de fato, um direito de todos.

As pornochanchadas trazem uma visão massiva, para defender o *status quo* sem vitimizar, que também ocorre junto à existência da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes) entre 1969 e 1990. O governo militar apoiava o cinema nacional, desde que este cinema não ferisse o Estado, ou seja, não fosse considerado “subversivo” pelo próprio governo.

A visão desse apoio do governo ao cinema não pode ser considerada de forma simplista, como mera ferramenta. Primeiro porque quando estamos discutindo cinema, estamos falando de profissionais da arte, depois porque houve uma evolução nas técnicas cinematográficas a partir daí. Houve uma estética sendo criada dentro do país, histórias sendo contadas e legitimando a cultura brasileira nas telas, um cinema acontecendo. Outro dado interessante é que, de acordo com a Ancine, foi na década de 1970 que houve um recorde do número de salas em operação no Brasil: 3.276, em 1975.

Ressaltamos que havia um público que consumia esses filmes, e que se enxergava neles. Assim, o papel deles enquanto entretenimento não pode ser negado, inclusive por conta do contexto histórico. Era um período de resposta conservadora a ondas libertárias vindas anteriormente, e era um período em que muitos artistas eram perseguidos. Há, portanto, mérito em existir cinema, em existir espaço para o trabalho dos cineastas e há, também, mérito na existência em tela de personagens homossexuais, ainda que estereotipadas.

O enfraquecimento da pornochanchada no cinema nacional coincide com o período da crise da dívida brasileira, que tem início em outra crise, a do petróleo, de 1973. Devido aos empréstimos feitos nessa época e o não pagamento dos mesmos, o Brasil enfrentou um período de recessão na década de 1980, que também afetou a produção cinematográfica. A retomada da produção só aconteceu em meados da década de 1990, quando o cinema começou a sofrer intensas transformações nas temáticas e também nos modos de fazer. Fruto dessas transformações, em 2002 foi lançado *Madame Satã*, que é o objeto deste trabalho. Para entender como *Madame Satã* se tornou um filme possível é preciso ressaltar as mudanças nas narrativas e na representatividade de personagens decorrida ao longo dos anos 1970, 1980 e 1990, assim, precisamos passar pela pornochanchada e seu contexto histórico. Isso tendo em vista sua importância no mercado e na formação da identidade nacional.

A década de 1970 dava sequência a uma série de mudanças vindas na década de 1960, tanto no sentido político quanto no sentido cultural e comportamental. No campo comportamental, há que se considerar os efeitos dos movimentos libertários. Além disso, as pornochanchadas ganharam as telas do cinema nacional no intervalo de tempo entre a popularização da pílula anticoncepcional e a descoberta da Aids. Ou seja, no exato intervalo em que a liberdade sexual era recente conquista e ainda se desconheciam os riscos de doenças sexualmente transmissíveis.

O advento da pílula anticoncepcional data da década de 1960³. Já o advento da Aids data de 1980. Mais precisamente, em agosto de 1960 a primeira pílula anticoncepcional chegava ao mercado, nos Estados Unidos. No mesmo país, em 1981, os médicos descobriram um “câncer gay”, batizado de grid (sigla em inglês para Gay-Related Immune Deficiency, imunodeficiência relacionada aos gays), que em princípio só atingia homens homossexuais. A doença depois passou a atingir bancos de sangue, homens, mulheres, crianças.

O preconceito em relação à doença foi se ampliando junto com a quantidade de pessoas contaminadas e que morriam. A pecha de que a Aids era uma doença relacionada aos gays ia se firmando, porque ainda não se sabia o modo de transmissão, e a desinformação aumentava o preconceito em relação aos soropositivos e aos homossexuais. Havia quem não encostasse em pessoas contaminadas com medo de pegar a doença.

Ao descobrirem e divulgarem que a Aids era transmitida pelo sexo, a revolução sexual iniciada na década de 1960 e amplificada na década de 1970 deu lugar a uma mudança de costumes que preconizava o sexo seguro como conduta a ser seguida. O medo da morte freava as liberdades há pouco estabelecidas, e a culpa – simbólica, como aquela culpa, que recaía sobre as mulheres, por ter Eva como responsável pela expulsão do Éden - ficou colocada sobre os homossexuais.

A existência da pílula anticoncepcional, sem o medo de uma doença fatal e sexualmente transmissível, é um dos fatores que inauguraram tempos de um prazer sem risco, a chamada revolução sexual da década de 1960. A pílula trouxe a possibilidade de controle sobre a procriação. Um controle feminino acionado por um dispositivo de fácil acesso e que veio se firmando em uma década de movimento feminista forte.

Nesse caudal de frenesi libertário e sem fronteiras, a liberação sexual feminina rebentou com força incontrolável, tendo como aliado valioso o advento da pílula anticoncepcional que, além de conferir à mulher o controle sobre a procriação, inaugurou ainda os novos tempos do prazer sem risco. Ora, o somatório de todas essas inovações acabou por solapar as instituições da família nuclear e das igrejas organizadas, até então sólidas e cristalizadas. (BILICH, 2005, p. 42)

A pornochanchada ocupava as telas em um período de prazer sem risco, quando os movimentos de liberação sexual eclodiam em todo o mundo ocidental. Pouco antes, em maio de 1968, os estudantes tinham tomado às ruas de Paris na primavera que se iniciou com a

³ Uma feminista, Margaret Sanger, e uma milionária, Katherine McCormick, se uniram para criar uma pílula contra a gravidez fácil de usar e, ao mesmo tempo, que custasse pouco. Gregory Pincus fez, às escondidas, a pesquisa para tornar viável o contraceptivo (oficialmente proibidos nos Estados Unidos até 1965). Depois de cinco anos de trabalho foi lançado no mercado Americano em 18 de agosto de 1960 o contraceptivo oral Enovid-10.

bandeira de unir dormitórios femininos e masculinos na universidade. Nos Estados Unidos, havia o movimento *hippie*, no qual os jovens queriam se afastar da forma tradicional e conservadora da maioria das famílias dessa época, o objetivo era atacar o modo de vida padrão, que para eles só produzia miséria, violência e angústia. Outro movimento, também surgido nos Estados Unidos nesse período foi a *new left* (nova esquerda), diferente dos movimentos de esquerda anteriores, que se voltaram para os direitos trabalhistas, a *new left* adota um perfil mais amplo também relacionado a um ativismo social. Ambos os movimentos se uniram contra a guerra do Vietnã. Sintomaticamente, as bandeiras políticas caminhavam junto com as comportamentais nos dizeres de “faça amor, não faça guerra”.

A década de 1960 é considerada por historiadores como um marco que determina mudanças em vários campos. A juventude ganhou um protagonismo, e a ruptura com as gerações anteriores foi irrevogável. O historiador inglês, Hobsbawn, fala que um enorme abismo separava as gerações nascidas antes de 1925 das nascidas após 1950. Segundo ele, esse abismo era maior do que o existente em gerações anteriores.

Por mais fortes que fossem os laços de família, por mais poderosa que fosse a teia de tradição que os interligasse, não poderia deixar de haver um vasto abismo entre a compreensão da vida deles, suas experiências e expectativas, e a das gerações mais velhas. (HOBSBAWN, 1995, p. 323)

A década de 1960, em seu caráter de rompimento, trouxe o movimento chamado de contracultura, um conjunto de manifestações artísticas contrárias às instituições e valores estabelecidos como norma anteriormente. Esse rompimento se espalha pela música, pelo cinema, pela literatura. Mas mesmo esta onda de protestos contra o sistema acabou sendo mantido pelo sistema em si, como Frederico Oliveira Coelho explica em seu artigo “Revolução Comportamental no século XX”:

Como a maioria dos eventos revolucionários e práticas contestatórias desse período, a ideia de contracultura foi paulatinamente apropriada pela cultura de massa através da pasteurização de alguns dos princípios vistos como desestabilizadores do ‘sistema’. As indústrias cinematográfica e a fonográfica, principalmente, souberam vender para o grande público uma ideia de contracultura cujos limites de transgressão eram suportados dentro do mercado cultural de consumo dos grandes centros urbanos. O uso de drogas, o erotismo e a politização exacerbada tornaram-se valores tolerados - e positivamente em alguns casos - no âmbito do universo das artes e do entretenimento para determinadas plateias, amortecendo assim o impacto de transformação que os movimentos contraculturais despertaram ao surgirem. (COELHO, 2004, p. 330)

O surgimento da pornochanchada vem ao encontro dessa necessidade da indústria cinematográfica nacional de se apropriar dessas noções libertárias. Na pornochanchada, o sexo é assunto, é a meta das narrativas, as histórias se aprofundam e são desenvolvidas em torno do erotismo. Essa erotização permitida é mostrada nas telas, suprimindo alguma necessidade de transgressão, mas sem de fato mostrar pornografia. O sexo é mostrado sem ser mostrado de fato, chega-se perto disso, mas há uma seleção de imagens para diluir a expressão do ato sexual, e, quase sempre, a nudez feminina é protagonista.

A estrutura narrativa é urbana, com foco em Rio e São Paulo. As tramas são protagonizadas por homens heterossexuais que vão à caça do sexo e o drama, em si, é contado de um ponto de vista masculino no início da década de 1970. O herói macho, que significa valente, viril e agressivo e as fêmeas, que parecem estar indefinidamente no cio, por isso precisam ser caçadas e violadas. A fêmea, detentora do poder da pílula anticoncepcional e do poder do não (que é desconsiderado por várias vezes), existe para ser meta, musa: aquela que escolhe o macho, ronda o macho, agrada o macho. “Os dois territórios, aquele da macheza e o do feminino, precisaram ser bem demarcados” (SANTANA, 2014, p. 11).

O desejo retratado e validado nesses filmes é majoritariamente masculino e heterossexual. Veja-se, inclusive, que as imagens de corpos à mostra são todas femininas em filmes do período. Alguns exemplos:

Figura 1 – *Exploração da nudez feminina*



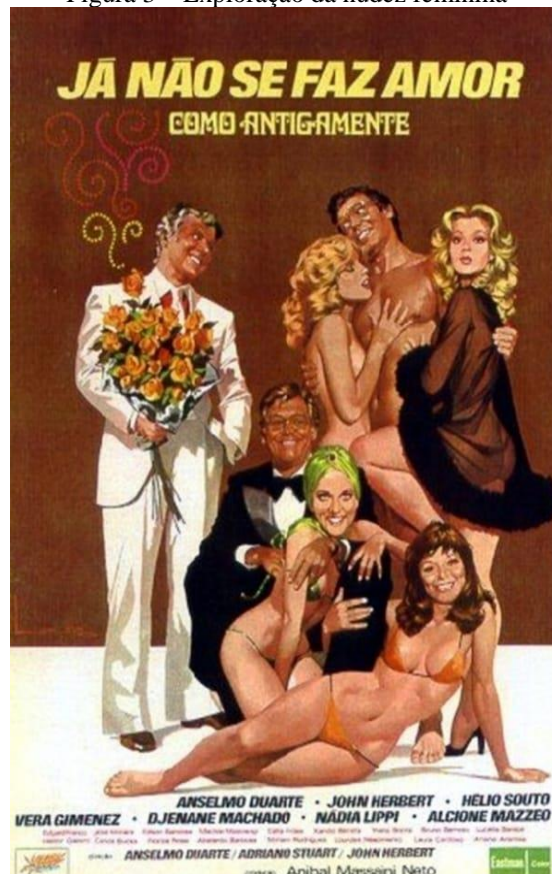
Fonte: *A virgem e o machão*, de José Mojica Marins, Brasil, 1974.

Figura 2 – Exploração da nudez feminina



Fonte: *Os mansos*, de Aurélio Teixeira, Brasil, 1972.

Figura 3 – Exploração da nudez feminina



Fonte: *Já não se faz amor como antigamente*, de Anselmo Duarte, John Herbert e Adriano Stuart, Brasil, 1976.

A voz é masculina, condizente com o momento histórico, inclusive. Os espaços de representação eram majoritariamente ocupados por homens. No cinema, os diretores também eram homens: Reginaldo Faria, Alberto Perialisi, Aurélio Teixeira, Victor Di Mello, Pedro

Camargo, Egydio Eccio, Saul Lachtermacher, Antonio B. Thomé, Adnor Pitanga, Lenine Ottoni, entre outros.

Segundo a Ancine, a única diretora mulher da “Geração Boca do Lixo” foi Teresa Trautman, que estreou seu primeiro filme de longa-metragem, *Os homens que eu tive*, em 1973. Santana fala do filme, destacando que o ponto de vista feminino dele difere de outros. Nós acrescentamos que isso provavelmente se deve ao fato de ele ter sido feito por uma mulher:

[...] a pornochanchada se apresenta em dois momentos: em um primeiro momento, tudo se passa no ponto de vista masculino (...). Em um segundo momento, tudo muda para um ponto de vista feminino (...). O ponto de vista feminino representa uma transformação interna na pornochanchada. Como resultado, as imagens do corpo feminino se tornam mais explícitas. No entanto, um filme dirigido por Teresa Trautman, *Os homens que eu tive* (1973), com Darlene Glória, Gracindo Jr. e Milton Moraes; no primeiro momento já mostra um jogo mais complexo com o ponto de vista que, neste caso, assume diferentes posições ao longo da narrativa ao manter um ponto de vista masculino passivo e fazer oscilar o feminino. Trata-se de uma película que procura desmanchar a diferença de peso entre o masculino e o feminino, ao pender ora para o feminino, ora para o masculino. Ao final, aparentemente, o feminino acaba por predominar. (SANTANA, 2014, p. 23-24)

Esses dados numéricos, de ressaltar apenas uma mulher dirigindo num contexto de muitos homens dirigindo filmes são apenas para ter uma noção do contexto histórico. Os filmes da pornochanchada não se enquadram em um cinema de situação, como os filmes de Glauber Rocha, por exemplo. A questão do baixo orçamento e de uma tecnologia ultrapassada de captação de som não era exclusividade de nenhum diretor da década de 1970.

Precisamos considerar o espírito do tempo quando analisamos qualquer coisa, inclusive cinema. Se houve movimentos libertários na década de 1960, a reação a esses movimentos vem parte como rechaço e parte como acolhida. É assim em vários momentos históricos antes e depois disso. O rock de protesto foi apropriado pela indústria fonográfica e midiaticado e esvaziado do seu sentido contestador. A abolição da escravidão, no Brasil, foi apadrinhada pela monarquia vigente sem que houvesse reformas para a inclusão dos escravos na sociedade.

A liberação sexual transformou as estruturas familiares e religiosas, mas foi acolhida, também, pelo sistema. Ela era, então, posta nas telas dos cinemas, contemplando uma parte da população. Porém, explorando mulheres, negros e homossexuais e ignorando os direitos civis dessas minorias (que também floresceram na década anterior). Entretanto, essa “liberação” sexual não foi proveitosa para todos, ela servia apenas para uma parcela masculina e

heterossexual nas manifestações de desejo. A voz masculina se preponderou sobre as mulheres e os homossexuais na pornochanchada.

[...] macheza está em primeiro plano nos filmes produzidos neste período. E as mulheres, feito moscas, voejam em torno dela. A produção carioca da pornochanchada deixa bem claro este espírito urbano associado a uma macheza que leva a caça “selvagem” da fêmea em territórios como as praias. Estes territórios carregam os condicionantes de um chamado primal (é preciso liberar os instintos) que a pornochanchada vem atualizar como um campo do imaginário urbano. O certo é que a macheza foi bastante matizada neste período dos anos 70 e início dos anos 80 (...).

Observe-se que o fósforo da macheza queimou rapidamente durante a primeira metade da década de 1970, na medida em que os protótipos foram se esgotando. (SANTANA, 2005, p. 11)

Santana lembra a figura do homossexual no filme *Os machões* (1971), de Reginaldo Faria. Segundo ele, as personagens “bichas” demarcam o território do masculino nesta e em outras películas. Vale destacar que *Os machões* cumpre algum papel de representatividade para os homossexuais na tela do cinema, inclusive na medida em que retrata o preconceito sofrido no período.

Xingamentos e impropérios são mostrados na tela tanto contra as “bichas” de fato, quanto contra os que se fingem de bichas. Contudo, o único preconceito validado na película como uma humilhação é o sofrido pelo personagem Didi, vivido pelo diretor do filme. Isso porque Didi reage à humilhação, coisa que tanto Chuca (Flavio Migliácio) quanto Dênis (Márcio Hathay) não fazem com a firmeza esperada de um macho. Em geral, o roteiro se utiliza dos trejeitos gays fingidos pelas personagens como uma ferramenta de afirmação da macheza. A sexualidade das personagens gays vem como um trejeito, e nunca como o sexo em si posto na tela (mesmo que como insinuação). A identidade de um sujeito gay é esvaziada ou suprimida nesses filmes. Sabe-se que ele existe, mas não o que ele faz ou como faz em relação ao próprio desejo.

Os machões é uma película emblemática para este trabalho porque traz a homossexualidade como temática principal. Ainda que seja uma homossexualidade fingida, ou seja, os personagens principais se apropriam de trejeitos femininos para se passarem por gays, precisamos considerar uma película como essa inclusive por conta da hipótese que sustentamos, de que *Madame Satã* traz inovações fundamentais para o cinema *queer* nacionais, representando um marco também no modo em que personagens homossexuais são retratados no cinema.

Na película de 1972, Didi e seus amigos Teleco (Erasmus Carlos) e Chuca são três personagens homens que começam o filme se revezando para conseguirem fazer sexo com a mesma mulher. Chuca fica sem vez, e os dois outros comentam que o amigo não consegue muita coisa. É quando Dênis entra na história, dando início à narrativa principal. É o único personagem gay com destaque na película, os outros são cabeleireiros quase figurantes. Dênis em princípio se finge de mulher e é disputado pelos três personagens machões, que na fissura por sexo não conseguem perceber que se trata de um homem vestido de mulher.

Sua figura feminina é desejada pelos três amigos até o ponto em que um deles arranca o sutiã de Dênis, descobrindo se tratar de um homem travestido. Ele acaba apanhando de Teleco, mas mesmo assim é ele quem dá aos protagonistas a chance de não disputarem a mesma mulher e viverem, cada um, a sua própria vida. Até ali, as mulheres mostradas no filme, Naná e o próprio Dênis travestido, tinham ambas sido disputadas pelos três, como um artigo raro em um momento de escassez. Eles também reclamam de falta de grana, e dizem que precisa ter grana para ter mulher.

Dênis resolve os dois problemas ao arrumar um emprego para eles no salão em que trabalha como cabeleireiro. As personagens têm acesso a um bom salário e a uma infinidade de mulheres. Ali, os protagonistas devem fingir que são gays e que não enxergam a labuta como uma oportunidade para o sexo. Contudo, o sexo continua sendo o objetivo principal.

Dali em diante, cada um vive a própria história e o filme se divide mostrando a história dos três. Teleco, contratado como ajudante de cabeleireiro, começa a fazer massagens nas mulheres; Chuca, que tem ares mais românticos e já tinha antes sido retratado como alguém que não consegue ir até o fim, fica sempre atrás da mesma mulher, Dulce (Tânia Scher), virando seu confidente; Didi acaba se envolvendo com uma madame mais velha, embora prefira a filha dela. Os três personagens vão da escala de mais garanhão, Teleco, médio garanhão, Didi, e menos garanhão, Chuca.

Dênis aparece na película para afirmar que eles são homossexuais ou para dar lições de como se portar sendo “bicha”. Ele cumpre um padrão estereotipado de tentar acabar com a macheza dos protagonistas, e insiste que os três “vão ter que aceitar a verdade”, ou seja, a própria homossexualidade. Contudo, apenas Chuca chega perto disso. Dulce não o leva a sério enquanto homem, diz que ele não pode ser homem com aquela cara. A prostituta que ele encontra em um bar, diz a mesma coisa. Viado, no filme, é xingamento. Ser homossexual é como uma punição auto infringida por Chuca após uma tentativa frustrada de sexo com a moça. Ela cede, mas ele não consegue o que queria e acaba desconfiando da própria

capacidade de ser homem. Chuca chega a se vestir de mulher, resignado, e precisa da existência da personagem de Elke Maravilha pra ter certeza de que é homem. Ele é o único personagem que não consegue fazer sexo com mulher nenhuma ao longo do filme. E quando a personagem de Elke aparece, redimindo-o ao fazer com que ele finalmente conseguisse o sexo.

A figura da mulher é necessária para afirmar a masculinidade. Dessa forma, o feminino está posto a serviço do masculino.

Figura 4 – Chuca travestido de mulher



Fonte: *Os machões*, de Reginaldo Faria, Brasil, 1971.

As outras personagens, Didi, Teleco e Dênis, não têm dúvidas da própria sexualidade ao longo da película. Didi vai passar um fim de semana com a madame e é posto à prova. Os amigos de Ana (Kate Hansen), a mulher a quem ele deseja, chamam-no para uma brincadeira e se referem a ele sempre no feminino. Ele começa a corrigir os gêneros das palavras, incomodado. Não é amiga, é amigo, não está brava; está bravo. Por fim, perde na queda de braço com um valentão e como castigo deve botar um vestido e passar um batom.

Figura 5 – Didi travestido de mulher



Os machões, de Reginaldo Faria, Brasil, 1971.

Ele briga, bate nos amigos de Ana, reclama com Dênis que foi humilhado, e tem como resposta: “Boneca é sofredora assim mesmo, meu filho”. Por fim, se redime conseguindo Ana, a conquista. Só quem não se redime é Teleco, que conseguiu manter a fama de mal do intérprete não se vestindo de mulher o filme inteiro, e acaba se dando mal, perdendo a macheza por outras vias.

A pornochanchada não inventou o arquétipo do homem macho, ou o arquétipo da mulher servil em torno do homem. Os filmes apenas tinham um reforço de capital e bilheteria para retratar imagens na medida em que o mercado as pedia. “A pornochanchada configura o momento de passagem da representação da realidade com imagens para a representação da realidade pela imagem” (SANTANA, 2014, p. 15). Esteticamente, a pornochanchada mostrava uma realidade já existente, que se firmava pelas imagens de homens urbanos, cariocas ou paulistas, em sua visível masculinidade.

A construção da masculinidade do brasileiro é cultural e foi feita ao longo dos séculos dentro de uma cultura principalmente católica, escravocrata e dominada política e economicamente por homens. O antropólogo Roberto DaMatta reflete sobre os efeitos dessa construção em seu artigo “Tem Pente Aí? Reflexões sobre a Identidade Masculina”. Ao narrar uma brincadeira em que os meninos apalpavam os traseiros uns dos outros à procura de um pente, DaMatta discute a condição de “ser homem”. O feminino é construído como algo inferior, e a homossexualidade é tida como uma aproximação desse feminino, ainda sem identidade própria sendo reconhecida pela maioria dominante, ou seja, pelos homens heterossexuais.

O artigo narra que a busca do pente no traseiro do outro não poderia sofrer uma grande represália, sob pena de o apalpado ser acusado de hipersensibilidade em partes impróprias, as nádegas. A conduta correta seria não reagir muito, nem se ofender muito. A brincadeira, que o autor declara ser de mau gosto, era mais uma afirmação da identidade masculina, e mais uma negação de uma escolha que não a heterossexualidade.

Para nós, "ser homem" não era apenas ter um corpo de homem, mas mostrar-se como "masculino" e "macho" em todos os momentos. Como a brincadeira do "Tem Pente Aí?" dramatizava, ninguém devia (ou podia) esquecer esta condição, nem mesmo quando conversava despreocupadamente com os amigos numa área pública da cidade. Um dos preços da masculinidade, portanto, era uma eterna vigilância das emoções, dos gestos e do próprio corpo. (DAMATTA, 2010, p. 138)

O cinema, como mídia massiva, apenas refletia a lógica social da época. Ser macho era permitido, fazer sexo era permitido. O que não era permitido era falar de política, ou seja, criticar o governo militar vigente ou demonstrar uma posição contrária, de esquerda ou comunista. O cinema e o rádio eram mídias de massa e serviam apenas aos interesses do governo, que era mostrar – ou simular – um desenvolvimento econômico, segurança e qualidade de vida que o sistema militar proporcionava. Esse poder do cinema e do rádio, das mídias de massa, foi testado por políticos anteriores ao período militar no Brasil. O próprio Getúlio Vargas se utilizou disso criando a Voz do Brasil, em 1935.

Considerando que desde 1935 a noção de importância das mídias de massa já estava consolidada nacionalmente, podemos analisar que isso foi levado em consideração pelo regime militar na hora de “permitir ou não” a exibição de alguma coisa em cinemas, rádios, televisão, jornais. Embora os jovens em 1968 submetessem inclusive o sexo ao político, no sentido de uma liberação que rompe com costumes e é política, a manutenção do status quo passa por uma espécie de morde e assopra que permite alguma coisa e nega outra.

Alguns historiadores argumentam que o regime, na verdade, tinha um objetivo político claro ao manter a esfera pública relativamente livre e aberta, contanto que estivesse destituída de atividades de crítica à ditadura. Esses estudiosos também explicam que os militares brasileiros utilizavam o entretenimento popular, principalmente o futebol e o carnaval, como válvulas de escape para a frustração represada das massas de trabalhadores. (GREEN, 2000, p. 398)

Os militares tomaram o poder, no Brasil, em março de 1964. A onda conservadora e direitista já vinha de antes. Há quem considere que o suicídio de Getúlio Vargas atrasou em dez anos o golpe militar. Iniciou-se, com a chegada dos militares ao poder, um período de

repressão e nacionalismo exacerbado que se agravou com o decreto do Ato Institucional nº 5, de dezembro de 1968, que decretava:

CONSIDERANDO que esse mesmo Poder Revolucionário, exercido pelo Presidente da República, ao convocar o Congresso Nacional para discutir, votar e promulgar a nova Constituição, estabeleceu que esta, além de representar "a institucionalização dos ideais e princípios da Revolução", deveria "assegurar a continuidade da obra revolucionária (Ato Institucional nº 4, de 7 de dezembro de 1966);

CONSIDERANDO, no entanto, que atos nitidamente subversivos, oriundos dos mais distintos setores políticos e culturais, comprovam que os instrumentos jurídicos, que a Revolução vitoriosa outorgou à Nação para sua defesa, desenvolvimento e bem-estar de seu povo, estão servindo de meios para combatê-la e destruí-la; (...)

No interesse de preservar a Revolução, o Presidente da República, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, e sem as limitações previstas na Constituição, poderá suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais. (...)

Fica suspensa a garantia de habeas corpus, nos casos de crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular.

Em resumo, o ato permitia certas práticas que puniam quem fosse considerado subversivo e quem cometia crimes políticos. Já a definição de quem era ou não subversivo era imprecisa. O poder político dos militares não teria esse tamanho sem apoio popular, e a manutenção dele dependia da manutenção da cultura da repressão e do fortalecimento econômico da classe média, aliados a alguma sensação de liberdade. Liberdade para amar a pátria, falar palavrão, assistir filmes, dançar ao som das guitarras.

Na economia, o chamado “milagre brasileiro”, que dava sustentação ao nacionalismo, veio graças a incentivos fiscais para atrair o capital nacional e multinacional e empréstimos internacionais. O crescimento da economia nacional entre os anos de 1969 e 1973, durante o governo do presidente Emílio Garrastazu Médici beneficiou principalmente a classe média. Havia oferta de empregos e facilidade para comprar bens de consumo com a possibilidade de financiamento. A sensação coletiva de poder aquisitivo era um dos pilares de sustentação do poder do governo militar, que foi ruindo quando o bolo deixou de crescer. Coincidentemente, o governo de Médici foi considerado um dos mais duros e repressivos do regime militar.

Só para se ter uma ideia, em 1971, o país experimentou um índice de crescimento de 11,3%, e de 10,4% no ano seguinte. Também eram tempos de ufanismo verde-amarelo, traduzido em slogans como “Brasil: ame-o ou deixe-o”, afixado nas cidades brasileiras e nos vidros dos automóveis da classe média, adquiridos via consórcio. O País era embalado pela música de Don e Ravel “eu te amo, meu Brasil, eu te amo”. (BILICH, 2005, p. 50)

Para culminar, a conquista da copa do mundo de 1970, deu ao Brasil o tricampeonato mundial. Foi neste contexto o surgimento da Embrafilme, que focou as políticas públicas de cultura no cinema brasileiro, e, segundo o Centro Técnico Audiovisual da Secretaria do Audiovisual no Ministério da Cultura:

[...] fez ressurgir o projeto nacional-desenvolvimentista de se criar por aqui uma vigorosa indústria cinematográfica com forte intervenção e regulação estatal para disciplinar e tentar harmonizar interesses entre produtores, distribuidores e exibidores nacionais e estrangeiros, esses últimos bastante incomodados com a rápida ascensão e sucesso da empresa estatal.

Com a exigência de um número de filmes nacionais sendo exibidos nos cinemas brasileiros aliada a esse nacionalismo e preços módicos para esses filmes, aumentaram os números de bilheteria do cinema nacional. *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto, foi o filme recordista de bilheteria do cinema brasileiro, com mais de 10 milhões de espectadores, até 2010, quando a marca foi ultrapassada por *Tropa de elite 2*, de José Padilha.

A Embrafilme foi criada cinco anos após o início do governo militar, e é necessário entender melhor o contexto em que os militares chegaram ao poder para entender porque alguns filmes tinham apoio e outros não. Além disso, precisamos considerar a visão dicotômica que divide arte de esquerda e arte de direita nesse contexto.

Para chegar ao poder, os militares destituíram o presidente democraticamente eleito, João Goulart, o Jango. O pretexto era a ameaça comunista, que metia medo em boa parte da população após anos de campanha contra os vermelhos. A síndrome do medo da ameaça comunista se perpetuava em todo o ocidente, não foi uma exclusividade Brasileira. A Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética já vinha desde 1947 e durou até 1991.

A caça americana aos comunistas de dentro do próprio país foi ostensiva na década de 1950, durante a atuação do senador Joseph MacCarthy. No período do chamado macartismo, os ianques acentuaram a caça aos comunistas, reprimindo opiniões divergentes, perseguindo líderes sindicais, educadores e profissionais do entretenimento. No mesmo período, deu-se a revolução cubana, iniciada em 1953 e culminando com a deposição do presidente Fulgêncio Batista. Foi o início da ditadura de Fidel Castro, embaixo dos narizes americanos, em 1959.

Os movimentos de direita tinham de reagir, era, afinal de contas, a grande disputa política em questão no mundo, àquela época: Capitalismo em oposição ao Socialismo. Na América Latina, as revoluções capitaneadas pela direita se fizeram no período subsequente. Brasil, Argentina, Chile e Uruguai tiveram ditaduras militares.

Ora, o modelo capitalista dos Estados Unidos é baseado numa lógica de consumo, meritocrata, de compra e venda de produtos e serviços. O neoliberalismo se fia na lei da oferta e da procura: oferta-se o que se procura; procura-se o que é ofertado. A mesma lei define os preços das coisas: maior a oferta unida a menor procura dão lugar a um menor preço. Menor oferta e maior procura decidem um preço maior. A lógica comunista e socialista, no entanto, não era tão conhecida por grande parte da população. Pensava-se que os comunistas eram os vermelhos da União Soviética, e que eles eram subversivos.

Os símbolos das culturas capitalista e comunista, na verdade, eram o consumo ao lado da direita e a subversão ao lado da esquerda. Ser subversivo significava se opor ao regime, emitir opiniões criticando o que fosse feito. No cinema, a pornochanchada cumpriu o papel mercadológico de entretenimento na década de 1970. Os primeiros filmes de que se tem notícia eram de 1969. *Os Paqueras* (Reginaldo Faria, 1969), *Adultério à Brasileira* (Pedro Carlos Rovai, 1969) e *Memórias de um Gigolô* (Alberto Pieralisse, 1970) foram comédias constituídas segundo o modelo italiano de comédias da época e se configuraram sucessos de bilheteria, inauguraram o gênero que seria chamado pornochanchada. A chanchada identifica o teor cômico dos filmes, e o porno indica o teor erótico deles. A necessidade de fazer comédia, no entanto, não se manteve em todos os filmes que carregam o rótulo. O gênero se reinventou ao longo dos anos, mantendo a eroticidade e abrindo espaço para drama, ação e outras formas de narrativa que não a comicidade.

O cinema de esquerda não poderia ser massivo dentro de um regime autoritário. Há uma rejeição histórica a este cinema mais mercadológico, e isso se vê ainda hoje em relação aos blockbusters. A cultura do consumo e a cultura da arte são colocadas como opostas, quando não necessariamente o são. O regime militar dava subsídios aos filmes que não eram de esquerda, ou que os censores julgavam de forma arbitrária que eram de esquerda.

Um exemplo de filme que foi censurado sem uma justificativa plausível foi *Orgia ou o homem que deu cria* (1970), de João Silvério Trevisan. O filme foi barrado pelos censores do governo militar e não foi exibido até o ano de 1995, quando teve sua primeira exibição comercial no Mix Brasil - Festival de Manifestações das Sexualidades em São Paulo. A cópia foi enviada a Brasília no ano de produção do filme e retornou com um documento que não esclarecia o real motivo do impedimento de exibição do filme, como é relatado por Paulo Emílio Sales Gomes no artigo “Uma situação colonial?”: “O censor responsável pela tarefa é mais vago do que nós, cronistas cinematográficos, e isso na profissão deles é ainda mais grave do que na nossa” (GOMES, 2016, p. 365). Gomes ainda ressalta que a obra proibida teria sido

muito influente na época por se tratar de um filme do Cinema Marginal que questionava o Cinema Novo e trazia novas questões para o cinema brasileiro e que a história nada tinha a ver com o título – um dos possíveis motivos para a censura –, por não se tratar de nenhuma orgia. O filme retrata uma viagem de um playboy que, após assassinar o pai, sai pelo mundo. Nessa jornada vão se agregando um preso fugitivo, um intelectual que é enforcado, um travesti, um anjo de asa quebrada, prostitutas, cangaceiro, até chegarem à cidade grande. O enredo do filme se desenvolve através das relações que esses personagens vão estabelecendo uns com os outros na jornada pelo interior do Brasil. “Muitos filmes recentes perseguem a tradição de nossa cultura popular urbana. Trevisan levou para terras áridas e vibrantes, dando uma raiz nova para nosso rebolado, nossa pintura clássica, nossa chanchada, nossas aspirações e nossa história” (GOMES, 2016, p. 367).

Entretanto, os artistas precisavam sobreviver e os filmes precisavam ser exibidos para gerarem bilheteria. Em meio a censura, os produtores de cinema começaram a se unir para se beneficiarem dos incentivos ao cinema nacional que o governo militar oferecia em troca de uma ilusão de democracia e bem-estar encenada nas telas.

O caráter comercial e popular dos filmes é outro elemento que os conecta. A criação por parte do governo de medidas protecionistas que instituíram, por um lado, a obrigatoriedade da exibição de uma cota de filmes nacionais nos cinemas e, por outro, a criação de incentivos em dinheiro para as maiores bilheterias, impulsionou a formação de esquemas industriais de produção, tanto no Rio de Janeiro quanto principalmente em São Paulo, no entorno da chamada Boca do Lixo, incentivando inclusive uma aliança entre produtores, distribuidores e exibidores como forma de subvencionar novos sucessos de bilheteria. (LACERDA JÚNIOR, 2015, p. 95)

A divisão esquerda x direita se dava nas mais diversas manifestações. Na música, por exemplo, Roberto Carlos capitaneava os alienados, enquanto Chico Buarque era um dos principais nomes engajados. Na literatura, Nelson Rodrigues era o porta voz dos conservadores. Ainda assim, seus textos teatrais e suas crônicas jornalísticas traziam algum teor erótico.

Em dezembro de 1972, a peça *Toda nudez será castigada* ganhou as telas dos cinemas com a adaptação de Arnaldo Jabor. Lançado pela Produções Cinematográficas Roberto Farias, o filme foi o quarto mais assistido de 1972, com 1.737.151 de espectadores, segundo a Ancine.

O texto teatral e o filme trazem a homossexualidade de modo menos extravagante do que em *Os machões*. Na película e na peça, cuja primeira montagem foi realizada em 1965, a

homossexualidade de Serginho aparece como uma punição para a personagem Geni, interpretada no cinema por Darlene Glória.

A nudez castigada no filme é a de Geni, que engana Herculano para se casar com ele e acaba se envolvendo com Serginho, o filho. Serginho vai preso e acaba sendo violado pelo ladrão boliviano, com quem foge no fim. Nem Serginho nem o ladrão boliviano assumem trejeitos afeminados na película. O sexo entre eles também não é mostrado, apenas insinuado, e o personagem continua enganando Geni até o fim, quando ela descobre que Serginho e o ladrão fugiram juntos e resolve se matar.

Observe na imagem que a homossexualidade de Serginho não vem ladeada por trejeitos e efeminação, nem a do ladrão boliviano:

Figura 6 – Personagens homossexuais mostrado de forma não estereotipada



Fonte: Toda nudez será castigada, de Arnaldo Jabour, Brasil, 1972.

Conforme a cena acima, em que eles fogem de avião, podemos concluir que a homossexualidade de Serginho - um jovem de classe média - poderia ser vivida, desde que longe dos olhos da família e castigando a mulher que enganou a família. Ela não é mostrada de forma ostensiva na película, e nem discutida a fundo, ela é apenas mais um elemento constituinte da história. Serginho e o ladrão não se enquadram no padrão da maioria das bichas do período apontado por Lacerda Júnior:

A exemplo do fresco de algumas décadas antes, a bicha – identidade homoerótica masculina mais popular na época – dizia menos respeito ao desejo ou à prática sexual entre homens do que à efeminação masculina. Nesse sentido, a cultura das bichas incluía – mais privada do que publicamente, devido à repressão – o uso de

roupas, maquiagem e apelidos femininos, trejeitos afetados, gírias próprias e um humor mordaz. Além disso, no campo das práticas sexuais, à bicha era historicamente atribuído o papel passivo, ou seja, receptor do pênis, reafirmando seu caráter feminino. (LACERDA JÚNIOR, 2015, p. 94-95)

O próprio Lacerda Júnior explica na mesma tese que as bichas afeminadas tendiam a pertencer a classes mais baixas “pois o comportamento das classes médias tendia a ser mais discreto e, logo, passar despercebido” (2015, p. 95).

As chamadas “bichas da pornochanchada” cumprem um papel humorístico que vem a ser muito criticado por teóricos que falam sobre o cinema *queer*. No entanto, precisamos levar em consideração a questão da representatividade. Na pornochanchada, já havia mais personagens homossexuais em tela do que, por exemplo, nas chanchadas. O caráter disso, como isso é passado e os efeitos disso no imaginário popular, nós analisaremos mais adiante neste trabalho.

O fato é que o existir na tela traz, em si, a representação de um sujeito que existe no mundo dentro de uma cultura de massa que está transformando a identidade nacional. Santana (2014) escreve que o processo de formação da identidade nacional começa na Semana de Arte Moderna, de 1922 e é acelerado pela existência e popularização da televisão, a partir da década de 1950, e vai até 1970. A pornochanchada é um elemento chave no processo de um projeto construção de uma identidade nacional. Santana lembra as influências das chanchadas da década de 1950, que também participaram desse processo:

A Chanchada no final das contas é um elemento chave que modelou um processo de identidade coletivo popular - organizou a imagem local sempre calcada no rádio. Neste modelo o cinema é uma forma de legitimação da identidade, de uma identidade massiva que se fia na mídia.

Já a Pornochanchada construiu um outro processo de legitimação que leva em conta uma auto-identificação. Este modelo deixa o lado de fora como variável primeira e se torna uma forma de legitimação de uma identidade individual. Dentro do processo das mídias, isto constitui a mentalidade formativa do mercado e do consumidor; a mensagem se individualiza ao invés de se coletivizar. Evidentemente todo o processo é de massa, mas as articulações são individuais. Dessa forma, saiu-se do lugar histórico de uma identidade coletiva para a identidade “individual” de mercado. (SANTANA, 2014, p. 27)

A construção dessa identidade individual passou pela mídia e por todas as influências históricas já descritas: a revolução sexual, a censura, o nacionalismo, a cultura do homem dominante. Lasch (1983) defende que este estilo de vida iniciado nesse período – a cultura do individualismo competitivo, que traz como característica o individualismo extremado, levou a

uma guerra de tudo contra todos, “a busca da felicidade em um beco sem saída de uma preocupação narcisista com o eu” (Lasch, 1983, p. 14).

Enquanto o Cinema Novo e o Cinema Marginal traziam questões coletivas e sociais da época, num campo de combate ao sistema vigente, a pornochanchada narrava suas histórias usando a rotina como temática. A vida, a cultura e o cotidiano estavam em pauta. Era o comportamento nas telas, e também por isso esses filmes ajudam na construção da identidade da nação.

Com a repressão desencadeada pelo golpe militar de 64, verificou-se um fato interessante: as esquerdas impedidas de exercerem atividades políticas voltadas para as classes populares passaram, então, a canalizá-las para a produção cultural, ou seja, passaram a produzir para o seu próprio consumo. Na verdade, as relações entre cultura e política mantiveram-se bastante estreitas ao longo de toda a década de 60. Um dos primeiros debates que inflamaram esse segmento referia-se à indústria cultural que já se firmara no país. Acaloradas discussões envolviam o dilema “entrar ou não entrar” para o “sistema”, isto é, aceitar os esquemas da mass media ou manter-se marginal. Glauber Rocha posicionou-se inicialmente contrário ao propor “um cinema revolucionário na forma e no conteúdo, uma arte distante das preocupações puramente formais”, conforme revelou no trabalho “Uma estética da fome”. Tempos depois, Glauber e seu grupo reconsideraram essa posição ao se darem conta da importância do mercado. (BILICH, 2005, p. 47)

Os cineastas que investiram nas pornochanchadas e entraram para o mercado na época puderam gozar de certas liberdades, especialmente em relação ao erotismo. Mesmo os filmes que não carregavam o rótulo da pornochanchada podiam circular conteúdos sexuais de maneira relativamente livre “ainda que sofrendo eventuais intervenções da censura em relação a conteúdos particularmente ofensivos” (LACERDA JÚNIOR, 2015, p. 94).

Em relação aos filmes, em si, devemos destacar que não havia uma preocupação dominante com fazer “cinema de autor”⁴ nos realizadores das pornochanchadas, na contramão de outros diretores. O conceito de cinema de autor vinha sendo bastante prestigiado pelos críticos. Foi criado pela revista francesa *Cahiers du Cinéma*, referindo-se a um tipo de produção cinematográfica na qual o diretor é visto como a principal força criativa na realização de um filme. De acordo com o conceito, o papel dos críticos não é de defender obras, mas autores. Isso fazia com que os cineastas da geração da “Boca do Lixo” não fossem considerados, e se sentissem mais livres para pôr em filmes algumas ideias que poderiam ser tidas como completamente toscas.

É o caso da película *Bem Dotado, o Homem de Itu* (1978), de José Miziara, que levou 2,4 milhões de pessoas aos cinemas com a história de um caipira que tinha um pênis

avantajado. A pecha de que a pornochanchada trazia filmes de mau gosto também se estabelece com filmes como este. Porém, o grande número de espectadores e as políticas de protecionismo acabaram por criar com a pornochanchada uma cultura de consumo de cinema no brasileiro.

Santana classifica que a imagem na pornochanchada é “improvisada e trabalha com um alto índice de redundância. Uma imagem errática e repetitiva como a fala cotidiana e apoiada em um modelo técnico precário” (2014, p. 32-33). Para nós, o cotidiano é chave na interpretação do fenômeno em seu tempo histórico.

A historiografia cinematográfica costuma destacar um cinema autoral ou artístico, em detrimento do cinema *mainstream* praticado pela pornochanchada na década de 1970. Contudo, há que se ressaltar que é no cotidiano que se dá a sobrevivência. A existência desses filmes empregou técnicos, eletricitas, diretores de arte, sonoplastas, músicos, atores, diretores, produtores.

A pornochanchada criou uma cultura de consumo do cinema no Brasil.

Num embate acadêmico não é incomum estabelecer valores diferentes para o que é popular e o que é “artístico”. No entanto, é preciso levar em consideração a sociedade como um todo na produção do conhecimento, levar em consideração os fenômenos de massa e o interesse geral das pessoas na hora de produzir esse conhecimento.

Explicamos sobre o contexto de repressão e sobre os filmes como uma voz do sistema militar, mas dentro deles havia artistas. Havia inconformados. Havia discursos que falavam com quem os quisesse ouvir. No caso de *Os machões*, que citamos, com quantas “bichas” o filme deve ter falado, à época? Quantas delas não se viram representadas no cinema, e por isso valorizadas como tendo sua existência sendo possível?

Da mesma forma outros filmes, como *O doce esporte do sexo* (1971), de Zelito Viana, *Ainda agarro essa vizinha* (1974), de Pedro Carlos Rovai e *A morte transparente* (1979), de Carlos Hugo Christensen trouxeram essa visão de si para os homossexuais da época nas telas do cinema. E isso não é pouco. Para se chegar a um *cinema queer*, foi preciso que esses personagens se fizessem presentes nos filmes e evoluíssem.

Voltando ao contexto, lembramos que foi só na década de 1970 que um artista finalmente se assumiu homossexual: o músico baiano Edy Star, que lançou em 1974 um disco que explicitava a própria androginia “Sweet Edy” (Som Livre). Lembramos que existia essa afetação relacionada às classes baixas e a discrição do homossexual relacionada às classes

médias. Lembrando que a pornochanchada é um retrato da identidade cotidiana do brasileiro, e que no mundo comum existem homossexuais.

Mesmo que fossem trejeitos afetados e mostrados a serviço de uma ideologia dominante, nas telas do cinema, os homossexuais ganharam direito à própria existência nesses filmes. Uma existência cotidiana, porque é o cotidiano o que é retratado. Uma existência que ainda hoje precisa ser batalhada.

Ainda que na década de 1970 houvesse grande repressão a artistas em geral, e uma forte atuação da censura, ainda que o desejo dos homossexuais não seja justamente retratado nas películas, e que o direito ao desejo seja majoritariamente masculino e heterossexual, os homossexuais existiam nesses filmes.

Neste contexto, mesmo um discurso misógeno, machista e violento é um discurso que se rende a existência. É um discurso melhor do que os anteriores simplesmente pelo fato de que gays existem ali. Existe uma representatividade que foi construída e essa representatividade construída importa.

III. A TRANSFORMAÇÃO DOS ESTEREÓTIPOS NO CINEMA

“Bicha não morre, vira purpurina”

(Vera Verão)

As pornochanchadas eram o que se tinha de mais popular e comercial no cinema dos anos 1970. Apesar de serem os filmes mais vistos pelos brasileiros, as obras produzidas parecem, à princípio, desassociadas do contexto político. Mas se analisarmos mais a fundo percebemos que os filmes tinham imagens e discursos que se apropriavam de estereótipos e reforçavam preconceitos, como o machismo, o racismo e a homofobia. Os filmes, como percebemos, refletiam o comportamento preconceituoso da sociedade. Assim como o conservadorismo, que o regime militar impunha, e propagavam a manutenção das tradições e da ordem e da família nuclear, composta por pai, mãe e filho. Vista à distancia a comédia erótica parece contestadora, porém ela confirma e gera a manutenção dos valores de sua época.

Não se pode, entretanto, entender a comédia erótica apenas como um produto criado para alienar a sociedade. Como já analisamos, os filmes refletiam as ideologias e os pensamentos da sociedade da época, que tinha uma postura discriminatória em relação aos homossexuais, mas também vivia um momento de extrema liberdade sexual e de erotismo no cinema, mesmo que a liberdade relatada fosse branca, masculina e heterossexual. Como explica Nuno Cesar Pereira de Abreu:

Se a pornochanchada, em seu conjunto (abrigo todos os gêneros), podia ser cinema mal feito voltado a um segmento forçado a manter-se sem contato crítico com a realidade do país, por outro lado, respondia a uma ansiedade social, por assim dizer, no terreno da sexualidade. [...] Apesar da farta (e superficial) exposição dos temas eróticos, as soluções das tramas ou o equilíbrio das narrativas se davam com a prevalência das instituições: o casamento, o casal monogâmico, a união da virgem ou da moça fiel e romântica com o herói, a punição dos infiéis. Tudo parecia mudar para continuar como está. Poderíamos dizer que, no campo da representação do comportamento sexual e erótico, estaria ocorrendo uma “liberação conservadora”. (ABREU, 2002, p. 194)

Não é possível também negar a importância e as pequenas conquistas da pornochanchada, principalmente na questão da revolução sexual, mas ainda era preciso avançar muito na questão da representatividade. Durante os anos 1970, prosseguindo nos anos 1980, constate-se uma grande exploração da figura do homossexual, tanto nas pornochanchadas como em filmes de outro gênero, com tom pejorativo e preconceituoso.

Com personagens, que na maioria das vezes, são representados com trejeitos e vestuário femininos exagerados – no caso de gays do sexo masculino –, vemos um discurso que quer provar o quão ridículo é um homem que se comporta como uma mulher e vice-versa.

Em filmes já citados como *Os Machões* (1972), de Reginaldo Faria, *Ainda agarro essa vizinha* (1974), de Pedro Carlos Rovai, *André, a cara e a coragem* (1971), de Xavier de Oliveira, *Estranho Triângulo* (1970), de Pedro Camargo, e *A morte transparente* (1978), de Carlos Hugo Christensen, a homofobia é naturalizada com cenas que demonstram aversão, desprezo, ódio e medo das personagens com traços homossexuais.

O filme *Os Machões* (1972), de Reginaldo Faria, retrata, ainda que de forma muito tímida, o preconceito vivido pelos homossexuais. Entretanto, os homens que se travestem de mulher apenas o fazem para se aproximar e conquistar outras mulheres. “Veado” é um xingamento no filme, uma forma de humilhar outra pessoa e a figura do homossexual é posta em cena apenas para fazer rir ou para apanhar.

É interessante notar, entretanto, que há alguns filmes da mesma época que se arriscam em apresentar personagens homossexuais mais complexos. Como em *Toda nudez será castigada* (1972), dirigido por Arnaldo Jabor, a homossexualidade é menos caricata. As personagens não assumem trejeitos femininos, mas reforçam que a orientação sexual deve permanecer escondida dos olhos da família, inclusive a cena de sexo entre os dois homens não é mostrada, e sim apenas insinuada.

Outro exemplo interessante é *Republica dos Assassinos* (1978), de Miguel Faria Jr., o casal central Eloína (Anselmo Vasconcelos) e Carlinhos (Tonico Pereira), aparece como uma travesti e um gay sem traços afeminados. Ambos pertencem a uma classe social baixa e tem trabalhos marginalizados, ela é prostituta e ele cafetão e juntos arquitetam alguns golpes para sobreviverem. Apesar disso, todas as outras características que se baseiam em estereótipos são rejeitadas pelo filme. A personagem feminina não tem uma posição subalterna à personagem masculina, ambos têm a mesma importância e entre eles não há uma relação comercial, de venda e compra de sexo, a relação é baseada no amor e respeito mútuo e mostra-se como algo duradouro e não passageiro.

Figura 7 – Casal homossexual em cena carinhosa



Fonte: *Republica dos Assassinos*, de Miguel Faria Jr., Brasil, 1978.

Mas o cinema comercial continua a mostrar gays efeminados ou delinquentes, como em *Rainha diaba* (1974), de Antonio Carlos Fontoura. O longa é levemente inspirado no malandro carioca da primeira metade do século XX, João Francisco dos Santos, conhecido como Madame Satã. No filme, a Diaba comanda uma quadrilha responsável pelo controle de vários "pontos" de venda de droga. Todas as personagens gays do filme são caracterizadas com trejeitos femininos exagerados e caricatos, além disso, a figura do homossexual é retratada como traiçoeira, agressiva e marginalizada. A feminilidade exagerada é percebida por meio das roupas e maquiagens espalhafatosas e coloridas, como mostra a imagem:

Figura 8 – Personagem homossexual mostrada de forma estereotipada e afeminada



Fonte: *Rainha diaba*, de Antonio Carlos Fontoura, Brasil, 1974.

Outra característica preconceituosa bastante explorada nas pornochanchadas da década de 1970 são homens mais velhos e ricos que pagam jovens por sexo. Em *André, a cara e a coragem*, de Xavier de Oliveira, o adolescente André, recém chegado ao Rio de Janeiro com o sonho de uma vida melhor, aproxima-se de um homossexual rico em busca de emprego e os dois acabam se envolvendo sexualmente. O envolvimento com personagens gays como forma de escalada social também é visto em *Estranho Triângulo* (1970), de Pedro Camargo, e em *A Morte Transparente* (1978) de Carlos Hugo Christensen.

Antonio Moreno em seu estudo “A personagem homossexual no cinema brasileiro” resume as características das personagens gays na maioria dos filmes das décadas de 1960, 1970 e 1980:

[...] o retrato social do homossexual, em forma condensada, seria a de um sujeito alienado politicamente; existente em todas as classes sociais, com preponderância na classe media baixa, onde, geralmente, tem um sub-emprego; de comportamento agressivo e que usa, frequentemente, um gestual feminino exarcebado, o que se estende ao gosto pelo vestuário; e que, nos relacionamentos interpessoais, mostra tendência a solidão e incapaz de uma relação monogâmica pois utiliza-se de vários parceiros, geralmente pagos, para ter companhia. (MORENO, 2001, p. 291)

Além disso, esses são filmes extremamente datados e correspondem a uma época do Brasil ainda não dominada pela televisão. As personagens gays nos filmes se tem direito a alguma “felicidade” ela se apresenta sempre de forma transitória. São também filmes difíceis de apreciar nos dias de hoje devido ao avanço dos movimentos sociais, principalmente o movimento negro, feminista e dos direitos dos LGBTQ+. A produção cinematográfica precisou se desenvolver para dar conta de um novo perfil social que começou a se impor e a exigir novas representações na mídia.

No entanto, o que nós precisamos não é a substituição de estereótipos por personagens gays com contornos mais desenvolvidos, mas sim do desenvolvimento de tipos gays com valores politicamente positivos. Esta é a representação dos gays que, por um lado, funciona contra os estereótipos, pois não nega as diferenças individuais da ampla categoria à qual o indivíduo pertence. Mas também não funciona somente como as caracterizações “mais desenvolvidas”. Isso não diminui nosso senso de pertencimento e de solidariedade de um personagem com seu grupo social.⁵ (DYER, 1978, p. 16, tradução nossa)

⁵ “However, what we need is not the replacement of stereotypes by rounded gay characters, but rather the development of positively valued gay types. This is representation of gay people which, on the one hand, functions against stereotypes, for it does not deny individual differences from the broad category to which the individual belongs. But it also does not function just like “rounded” characterizations. It does not diminish our sense of a character’s belonging to and acting in solidarity with his or her social group.”

O movimento LGBTQ+ como conhecemos hoje começou a desenvolver suas linhas ideológicas nos anos 1970, época da revolução sexual e também do descobrimento da Aids. Até então, a homofobia não era vista como um crime e os homossexuais estavam sujeitos a diversos tipos de ataques físicos e psicológicos, que nem eles próprios consideravam ataques de tão enraizado que estava à discriminação aos homossexuais na cultura e no senso comum. O pensamento crítico só veio a partir dos grupos de discussões gays e lésbicos que começaram a surgir nessa época e a construir uma visão política sobre a opção sexual.

A Aids teve um papel central neste momento. A doença, que nesse período ainda era associada exclusivamente aos homossexuais, foi o que alavancou uma reação definitiva dessa comunidade, que se viu no dever de orientar sobre a prevenção e os cuidados às pessoas infectadas. A certeza científica de que a Aids não era uma “peste gay”, como diziam alguns, e sim uma doença mortífera capaz de atingir qualquer indivíduo, propiciou outras formas de encará-la e combatê-la. Isso, por sua vez permitiu que os movimentos sexualmente minoritários se organizassem e criassem campanhas de massa sobre a prevenção.

Essas campanhas, que foram fortemente produzidas e exibidas nos Estados Unidos, contribuíram na luta contra a homofobia e figuras públicas importantes se declaram como homossexuais, tornando o assunto cada vez mais falado abertamente na televisão, nos filmes, nos jornais e em outros meios de comunicação de massa.

Com forte influência dos Estados Unidos, o movimento pelos direitos dos homossexuais também começou a se desenvolver no Brasil no fim dos anos 1970. O primeiro grupo era chamado de SOMOS - Grupo de Afirmação Homossexual, pioneiro no ativismo lésbico e gay no Brasil, criado em 1979 por João Antônio Mascarenhas e João Silvério Trevisan, que também criaram a revista *Lampião da Esquina*, dedicada ao mesmo tema, que durou de 1978 a 1981.

Segundo Regina Facchini, em seu estudo “Movimento homossexual no Brasil: recompondo um histórico” (2003), a trajetória do movimento pode ser dividida em três diferentes momentos. A “primeira onda” foi bastante concentrada no eixo Rio-São Paulo e foi mais centrada no seu surgimento e expansão, tinha propostas para transformação da sociedade como a reivindicação da inclusão do respeito à orientação sexual na constituição federal; campanhas para retirar a homossexualidade da lista de doenças; e a convocação de um primeiro encontro de um grupo de homossexuais organizados, que aconteceu em São Paulo em abril de 1980. Esse primeiro momento encerra-se nos últimos anos da primeira metade dos

anos 1980, mesmo momento da redemocratização e do surgimento da Aids, fortemente ligada a esses grupos.

Essa “segunda onda” precisou lidar com constantes ataques que ligavam os homossexuais à transmissão da Aids e se iniciou um período de forte discriminação e de medo. A princípio isso fez o movimento declinar um pouco e só voltou a florescer nos primeiros anos da década de 1990, como afirma Regina:

Quando iniciei meu contato com ativistas e organizações do movimento homossexual, em 1995, era possível notar que este movimento sobrevivera ao processo de redemocratização, à falência de seu modelo de organização comunitário e autonomista e ao surgimento da Aids. Mais que isso, chegava à segunda metade da década de 1990 com uma presença marcante na mídia, ampla participação em movimentos de direitos humanos e de resposta à epidemia da Aids, vinculação a redes e associações internacionais de defesa de direitos humanos e direitos de gays e lésbicas, ação junto a parlamentares com proposição de projetos de lei nos níveis federal, estadual e municipal, atuação junto a agências estatais ligadas aos temas DST/AIDS e Direitos Humanos, formulação de diversas respostas frente à exclusão das organizações religiosas, criação de associações de grupos/organizações em nível nacional e local. (FACCHINI, 2003, p. 85)

Era a “terceira onda” do movimento que se iniciava na segunda metade dos anos 1990 e ficou marcada pela sua expansão por todos os estados brasileiros e por ser uma resposta ao crescimento da epidemia da Aids. Lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais, cada uma das suas lutas e demandas ganharam destaque devido as suas peculiaridades. O movimento homossexual deixou de ser visto como uma massa igual e adquiriu novas formas e cores para contemplar a complexidade dos indivíduos que se reuniam nele.

Assim como aconteceu nos Estados Unidos, podemos considerar que a Aids promoveu uma visibilidade dos militantes do movimento, que se utilizaram desse momento para falar sobre prevenção e contaminação numa forma informativa e didática e que desmascarava mentiras preconceituosas como, por exemplo, que a Aids era uma doença exclusiva de homossexuais.

Para além de qualquer apoio oferecido pelo Ministério da Saúde, por meio do Programa Nacional de DST/AIDS, seja na forma de recursos para o desenvolvimento de projetos financiados, seja na forma de incentivos à organização do movimento e ao seu engajamento na luta contra a epidemia, a Aids propiciou um importante debate social acerca da sexualidade e da homossexualidade, à qual foi inicialmente associada, em particular. Sem dúvidas, a Aids, sua associação à homossexualidade, todo o debate social que se deu nesse sentido os encaminhamentos das políticas públicas de saúde – no sentido de promover ações de prevenção e cuidados que envolvessem a participação da “comunidade homossexual” e/ou dos grupos/ organizações do movimento – estão bastante ligados à própria viabilidade que tem sido alcançada pela política de identidades homossexual no Brasil. (FACCHINI, 2003, p. 118)

No final dos anos 1990 e início dos anos 2000 começaram a aumentar o número de encontro e eventos no Brasil dos movimentos de gays, lésbicas, bissexuais, transgêneros e travestis culminando com a primeira Parada do Orgulho Gay de São Paulo, em 1997, na Avenida Paulista, que reuniu cerca de 2 mil pessoas com o tema "Somos muitos, estamos em várias profissões". Em 1999, a ONG Associação da Parada do Orgulho GLBT (APOGLBT), organizadora do evento, alterou o nome do evento para Parada do Orgulho GLBT (gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transgêneros). Em 2008, a ONG alterou novamente a sigla para LGBT, a fim de promover maior visibilidade às lésbicas no movimento e também de padronizar o nome do protesto com os de outros países. Segundo os organizadores, a edição de 2011 apresentou o maior número de participantes de sua história, tendo presentes estimados 4 milhões de pessoas. Atualmente, a manifestação é considerada uma das maiores do mundo.

Na esteira desses acontecimentos de resistência, o cinema começou a mudar. Na década de 1980, a pornochanchada entrou em decadência e também o cinema brasileiro de forma geral. Segundo Nuno Cesar Pereira de Abreu, em sua tese "Boca do Lixo: cinema e classes populares", alguns fatores que contribuíram para isso foram o esgotamento das temáticas da pornochanchada; a invasão de filmes pornográficos estrangeiros, que eram mais baratos; o desmonte da Embrafilme, devido às pressões da Motion Picture Association of America por meio de seu representante no país, Jack Valenti; e a crise econômica mundial que chegou ao país em 1982, com a inflação, que acarretou o aumento dos preços dos ingressos e conseqüentemente a diminuição do público e o fechamento de um grande número de salas de cinemas.

Ao longo dos anos 1980, já percebemos produções que representam os homossexuais com mais respeito e complexidade. Como em *Pixote, a lei do mais fraco* (1981), de Hector Babenco. O drama aborda a vida de crianças abandonadas, que acabam presas em um reformatório em São Paulo, entre eles temos a personagem Lilica (Jorge Julião), um adolescente homossexual. Revoltados com a violência e os abusos sofridos na instituição, Pixote (Fernando Ramos da Silva), Chico (Zenildo Santos), Lilica e seu amante Dito (Gilberto Moura) fogem e se envolvem com traficantes e prostitutas nas ruas de São Paulo e acabam no Rio de Janeiro, aplicando golpes, roubos e assassinatos. O filme toca em diversos problemas sociais e revela a falta de perspectivas do jovem homossexual que a certa altura do filme se pergunta "O que uma bicha pode esperar da vida?", restando lhe apenas a vida no

crime como opção. Ainda vemos uma personagem representada de forma feminina e marginalizada, mas consciente das opressões da sociedade onde vive e tentando sobreviver a sua maneira.

Outro filme que também traz uma personagem homossexual de forma menos estereotipada é *O beijo da mulher aranha* (1985), também de Babenco. No filme, dois prisioneiros muito diferentes se encontram na mesma cela e precisam conviver. Um deles, Molina (William Hurt), um homossexual condenado por corrupção de menores e o outro, Valentin, (Raul Julia), um preso político, que está sendo torturado para entregar informações. Os dois travam muitos debates sobre suas convicções e ao final nasce uma amizade e uma cumplicidade entre eles. Valentin aprende sobre respeito e Molina se torna mais conscientizado politicamente. O gestual feminino e roupas coloridas ainda permanecem na representação da personagem gay, mas de forma sutil.

Figura 9 – Personagem homossexual representada de forma complexa, porém ainda com trejeitos femininos.



Fonte: *O beijo da mulher aranha*, de Hector Babenco, Brasil - EUA, 1985.

Nessa época, também percebemos filmes com personagens lésbicas representadas de forma mais elaboradas e não apenas para o deleite masculino. Em *Vera* (1986), de Sergio Toledo, temos a história de uma menina, Vera (Ana Beatriz Nogueira), em busca de seu lugar no mundo. Durante a adolescência, ela fica internada em uma instituição para menores, onde se sente oprimida em um ambiente hostil que não lhe permite explorar sua verdadeira identidade e sensibilidade. Aos 18 anos, ela deixa o orfanato e vai trabalhar em um centro de pesquisa, onde conhece Clara (Aida Leiner), por quem se apaixona. Ao longo do filme, vamos

percebendo o caráter transgênero de Vera que começa a se comportar e a se vestir cada vez mais como um homem, e logo outros conflitos e mais opressões reaparecem em sua vida. A questão homossexual surge de forma mais reflexiva no filme, que mostra as dificuldades da personagem em conseguir se expressar em ambientes opressores e preconceituosos.

Figura 10 – Personagem homossexual feminina representada de forma masculinizada



Fonte: *Vera*, de Sergio Toledo, Brasil, 1986.

Outro filme que retrata um relacionamento lésbico é *Amor Maldito* (1983), da pioneira do cinema lésbico Adélia Sampaio, que foi a primeira diretora negra a fazer um longa-metragem no Brasil. O filme conta a história de um casal de mulheres que se apaixonam e tenta lidar com o preconceito e a repressão familiar. Devido às dificuldades, Sueli (Wilma Dias) se cansa do relacionamento amoroso que leva com Fernanda (Monique Lafond) e envolve-se com um jornalista. A moça engravida do amante e ele a abandona. Em desespero, Sueli se atira da janela do apartamento de Fernanda, que passa a ser acusada de homicídio. Observamos nesse filme um tratamento humanístico ao tema da homossexualidade, expondo a relação e os sentimentos das mulheres envolvidas e também a agressividade da família e das pessoas em volta que eram contra o relacionamento.

Anjos da Noite (1987), de Wilson Barros, tenta fazer um retrato fiel da noite paulistana e das figuras que transitam pelas ruas em busca de amor, sexo e aventura. O filme mostra os encontros e desencontros de 12 personagens entre artistas, prostitutas, bandidos e garotos de programa durante uma única noite. O filme retrata diversos tipos de personagens homossexuais, há um ator transformista (Chiquinho Brandão) que mata o amante e depois se

prepara para um show numa boate. Há também um garoto de programa (Guilherme Leme) que se desentende com o namorado (Marco Nanini) por causa de uma diva veterana (Marília Pêra).

Já em *Romance* (1987), de Sergio Bianchi, mais uma produção paulistana com roteiro de Caio Fernando Abreu e Eduardo Albuquerque, Antônio César (Rodrigo Santiago) é um militante de esquerda que incorpora questões de sexualidade em seu discurso político, entretanto, logo no início do filme ele morre de forma misteriosa. A morte repercute sobre três pessoas diferentes, entre ele André (Hugo Della Santa), homossexual, que morava com Antônio César e concorda com a ideologia de liberação sexual do amigo, mas acaba, devido as suas inúmeras aventuras sexuais, contaminado pelo HIV, e começa uma busca por prazer na masturbação e na prostituição.

Apesar do florescimento de algumas produções que abriram espaços para a representação de personagens homossexuais, a década de 1980 foi muito complicada para o cinema brasileiro, que sofreu sua derrocada em 1990. Em 1989, as primeiras eleições presidenciais propriamente democráticas legitimaram a vitória de Fernando Collor de Mello, que extinguiu a Embrafilme e a Fundação do Cinema Brasileiro, órgãos federais que apoiavam a produção cinematográfica brasileira, mas que já estavam em decadência e sendo criticada por boa parte dos cineastas. Mas Collor, ao invés de substituir essa estrutura por uma nova, passou a deixar os financiamentos para o cinema apenas na mão do mercado. Antes que a classe pudesse se fortalecer para cobrar uma posição do presidente, houve o impeachment, em 1992.

Itamar Franco foi proclamado presidente, segundo a norma constitucional, e em 1993 sancionou a Lei do Audiovisual e o cinema brasileiro começou a viver um período que foi chamado de Retomada. A partir desse momento, também se começou a observar uma quantidade cada vez maior de personagens homoeróticos e uma maior diversidade de perfis para esses personagens.

Esse hiato de alguns anos na produção de longas-metragens tornou visível uma mudança radical na representação de personagens homossexuais. Em um dos últimos filmes da década de 1980 a flertar com o homoerotismo masculino, *Ópera do Malandro* (Ruy Guerra, 1986), a personagem de Geni (J. C. Violla) enquadra-se de forma precisa nas críticas de Moreno (2001, p. 291): alienação política, classe baixa, subemprego, ligação com a marginália, comportamento feminino, tendência à solidão e incapacidade de relação monogâmica. Do outro lado da crise, o primeiro homossexual a figurar em um longa da Retomada – o padre Stephen Louis (Patrick Bauchau) de *Jenipapo* (Monique Gardenberg, 1995) – é o completo oposto de Geni: engajado politicamente na luta pela reforma agrária (chegando a sacrificar-se pelo movimento), íntegro, de classe média, completamente masculino e em uma relação

monogâmica estável, embora secreta, com o professor Carlos Reis (Miguel Lunardi), de perfil similar. (LACERDA JUNIOR, 2015, p.115)

Uma das características mais marcante do cinema dos anos 1990 é a sua diversidade, oriunda de uma nova legislação de apoio à produção, distante do intervencionismo estatal das décadas anteriores. Outro aspecto positivo foi o aumento da produção em outros estados brasileiros, como Amazonas, Brasília, Ceará, Pernambuco, Rio Grande do Sul, rompendo o monopólio do eixo Rio-São Paulo, presente nos anos 1970 e 1980. Conforme assinala o crítico Luiz Zanin Oricchio:

Boa parte do cinema produzido no Brasil durante esses anos levou em conta as condições do País. Bem ou mal, debruçou-se sobre temas como o abismo de classes que compõe o perfil da sociedade brasileira, tentou compreender a história do País e examinou os impasses da modernidade na estrutura das grandes cidades. Foi ao sertão e às favelas e reinterpretou esses espaços privilegiados de reflexão do cinema nacional, outrora cenário de obras como *Vidas Secas*, *Os fuzis*, *Deus e o diabo na Terra do Sol*, *Cinco vezes favela*, *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*. (ORICCHIO, 2003, p. 32)

Diante dessa nova forma de produção, o objetivo passou a ser atingir o mercado internacional, particularmente o norte-americano. Dentro dessa diversidade de temas do cinema da Retomada, há uma tendência pelo filme histórico, como explica Anita Simis e Tânia Pellegrini no artigo “O audiovisual brasileiro dos anos 90: questão estética ou econômica?”.

É muito grande o número de filmes que buscam inspiração no passado distante ou recente, a ponto de se poder afirmar que, mais uma vez, surge na produção “ficcional” brasileira (e aqui faço de novo uma aproximação entre cinema e literatura) uma certa necessidade de procurar um “retrato” do país. (SIMIS, PELLEGRINI, 1998, p. 6)

Começou a se criar uma identidade brasileira para exportação. Como alguns exemplos podemos citar *O que é isso companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, uma adaptação da obra homônima e autobiográfica de Fernando Gabeira, que conta o sequestro do embaixador americano por um grupo de guerrilheiros de esquerda durante o regime militar; *Carlota Joaquina* (1995), de Carla Camurati, que ao retratar a corte portuguesa quando vem morar no Brasil, entre os anos de 1808 e 1821, de forma cômica e irônica se afasta da concepção pomposa e heroica que eram marcantes nos filmes históricos; *Baile perfumado* (1997), de Paulo Caldas e Lírío Ferreira (1997), que conta a história do cangaço e de Lampião de forma

inusitada, misturando imagens originais do protagonista com a representação de um Lampião bem diferente e modernizado.

Por conseguinte, a ênfase nos roteiros históricos, mais do que constituir um traço pós-moderno (presente na literatura e na filmografia ocidentais notadamente a partir dos anos 80), e longe de significar um apartheid nacionalista, aqui parece representar uma espécie de tentativa positiva de recuperar e consolidar uma “nacionalidade”, uma “identidade”, um “retrato” que se apresente como diverso daquele proposto pela homogeneização de um mercado globalizado. (SIMIS, PELLEGRINI, 1998, p. 7)

Seguindo essa linha de recuperar nossa identidade e ao mesmo tempo agradar o público estrangeiro, o primeiro filme da Retomada a trazer um personagem gay é *Jenipapo* (1995), de Monique Gardenberg. Michael (Henry Czerny) é um jornalista estadunidense que trabalha para um jornal brasileiro bilíngue e precisa entrevistar o padre Louis Stephen (Patrick Bauchau), famoso por lutar pela reforma agrária em uma comunidade do nordeste. O padre, entretanto, se recusa a dar entrevistas e o jornalista precisa se utilizar métodos suspeitos para conseguir. A polêmica do filme é que o padre possui um namorado e se torna custoso manter esse segredo devido ao medo de ser revelado e perder todo o seu trabalho. O sucesso de *Jenipapo* o fez circular pelos festivais de Toronto (Canadá), Roterdã (Holanda) e Sundance (EUA).

Outro filme que trata de uma relação homossexual é *Cinema de Lágrimas* (1995), de Nelson Pereira dos Santos. A história gira em torno do ator de teatro Rodrigo (Raul Cortez), que decide se afastar um pouco do Rio de Janeiro para descobrir qual foi o melodrama que sua mãe assistiu na noite em que se suicidou. Antes de partir para o México, ele encontra Yves (Andre Barros), um jovem pesquisador e fã do seu trabalho, ele decide contratá-lo como seu assistente e ambos viajam para visitar a filмотeca da Universidade Nacional Autônoma do México em busca dos melodramas, dos quais sua mãe gostava, e começam a desenvolver um relacionamento amoroso.

Com um tom mais divertido e também feito para o público estrangeiro, *For All – O trampolim da vitória* (1997), de Luiz Carlos Lacerda, é outro exemplo de filme com personagens gays desse período. Durante a Segunda Guerra Mundial, a base aérea de Natal recebe 15 mil soldados vindos dos Estados Unidos. Entre canções norte-americanas e o molejo do forró brasileiro nascem muitos casos de amor, que resistem ao preconceito da sociedade.

O objetivo último a ser alcançado é a conquista do mercado internacional. E disso estes diretores não se afastavam um só milímetro. A iluminação, o figurino, a interpretação dos atores, os cortes, a montagem, os movimentos de câmera, tudo enfim que se relaciona com a linguagem cinematográfica deveria estar de acordo com o gosto do público estrangeiro (particularmente do norte-americano). O mesmo pode ser dito sobre os temas que eram escolhidos por nossos diretores. Por este motivo, é possível afirmar: a globalização estava sendo encarada como algo inevitável e, por consequência, desejável. Hollywood apresentava-se como o grande paradigma estético daquele momento histórico. (RAMOS, 2007)

A partir da década de 1990, gays e lésbicas também começaram a produzir as suas próprias obras de forma mais frequente e aberta. Os filmes da chamada retomada tinham personagens assumidamente gays e cenas de afeto e de sensibilidade, a homossexualidade não era mais tratada como desvio, além disso, questões de raça e gênero também começaram a aparecer.

Logo, essa produção demandou espaços próprios para exibição e assim se deu o aparecimento do Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual, organizado por André Fischer em 1993. Segundo Lacerda, o Festival permitiu “o acesso até então inédito ao cinema LGBT produzido no mundo. Em 1993, por exemplo, foram exibidos 76 curtas-metragens que tematizavam as Identidades e a cultura LGBT, número que passou a crescer a cada edição do festival.” (LACERDA, 2015, p. 125). Além da exibição de produções estrangeiras, o Festival foi, durante muitos anos, uma janela importante e única para a apresentação das produções brasileiras.

Se a primeira edição, em 1993, contou com a sessão intitulada Sexualidades Brasileiras que exibiu 17 curtas-metragens, o espaço dedicado à produção nacional cresceu a cada ano, chegando em 2014 com a exibição de 9 longas, 1 média e 58 curta-metragens brasileiros que tematizavam a chamada diversidade sexual. (LACERDA JUNIOR, 2015, p. 126)

O Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual e tantos outros festivais e mostras LGBT foram importantes para revelarem novas subjetividades e identidades, além da exibição de filmes estrangeiros que serviram de referências para os cineastas brasileiros. Entretanto, segundo Lacerda, é possível notar, que nessa primeira leva de filmes apresentados no festival mostravam um perfil muito específico de homossexual. Em sua maioria eram personagens homens, brancos, cisgêneros, sem traços afeminados e de classe média, com uma proposta clara de contrastar com a figura do gay criada nas pornochanchadas e no cinema antes da Retomada, ou seja, personagens afeminados, engraçados, de classes mais baixas e ligados ao crime, ou figuras solitárias e tristes, sem direito ao amor e incapazes de relacionamentos monogâmicos.

Neste primeiro momento, o “assimilacionismo” prevaleceu dentro das produções artísticas e, no ativismo militante, houve uma vontade de se encaixar em padrões já estabelecidos pela sociedade heteronormativa. Como explica Lacerda, em seu artigo “*New Queer Cinema e o Cinema Brasileiro*”, publicado no catálogo “*New Queer Cinema – Cinema, sexualidade e política*”:

O assimilacionismo parte da ideia que lésbicas e gays deveriam enquadrar-se em modelos considerados mais aceitáveis e palatáveis para a sociedade como um todo, para, por consequência, serem aceitos por ela como iguais. Essa lógica foi gestada dentro do próprio movimento em meados da década de 1970, após alguns anos de uma postura mais radical, e caracterizou-se pela adesão a valores eminentemente burgueses, médios e heterossexuais – conjugalidade monogâmica, cisgeneridade, respeito a leis e instituições republicanas – e pela rejeição de expressões que confrontavam esse modelo – promiscuidade e posturas sexuais mais radicais, transgeneridade, relações com classes mais baixas e flerte com a marginalia. (LACERDA, 2015, p. 121)

Nos Estados Unidos esse padrão já estava começando a ser quebrado, a persistência da epidemia da Aids e a falta de políticas públicas mais eficientes, que permitiam que a doença se disseminasse, foi o estopim para o início de uma luta mais combativa, pois não havia chance, de que a comunidade homossexual se igualasse aos heterossexuais.

Dessa forma, um novo movimento e novas pesquisas nas áreas de estudo gays/lésbicos sobre sexualidade e gênero começaram a crescer e abriram espaço para o surgimento da teoria *queer*, como uma maneira de tentar contemplar a diversidade de perfis e de questões, até então marginalizados dentro do próprio movimento das décadas anteriores. O *queer* é a ressignificação de um termo pejorativo para gays e lésbica. A princípio significa “estranho”, “bizarro”, mas ao mesmo tempo quer dizer: ter orgulho de não se encaixar em nenhum padrão.

Essa nova fase do ativismo – denominada *queer* – além de trazer de volta o caráter combativo do movimento liberacionista, afastou-se também da base étnico-identitária, não somente por motivos ideológicos, mas também práticos: por um lado, as políticas de prevenção ao HIV priorizaram as práticas de risco em detrimento das identidades, num movimento de contestação da ideia – incorreta e perigosa – de que a epidemia atingia somente gays; por outro, o movimento agregou uma diversidade inclassificável de perfis – tanto de atingidos pela epidemia quanto de solidários à luta contra ela – que ia de homo a heterossexuais, de profissionais de saúde a profissionais do sexo, de usuários de drogas injetáveis a bissexuais e transgêneros. (LACERDA JUNIOR, 2015, p. 21)

Em se tratando da produção cinematográfica, os elementos do cinema *queer* não abordam apenas a sexualidade dos personagens, mas sim um novo entendimento e percepção

sobre os corpos, afetos, vidas e gêneros, ele propõe uma subjetividade livre de padrões tanto dentro da heterossexualidade quanto da homossexualidade e mostra o indivíduo em toda a sua complexidade. O *queer* foi uma resposta para desconstruir a figura do homossexual afetado, violento ou triste e solitário, em grande parte devida ao preconceito com a Aids.

Batizado por B. Ruby Rich⁶ (2004, [1992]) de *New Queer Cinema*, tal grupo, captando o momentum da época, trouxe personagens que rejeitavam as demandas por representações positivas e abraçavam, pelo contrário, estereótipos considerados incômodos, insuflando-os com agência e empoderamento. (LACERDA JUNIOR, 2015, p. 144)

Já no Brasil, a sociedade passava por extremas mudanças durante os anos 1990. O rápido e desordenado processo de urbanização ocorrido no Brasil durante as décadas anteriores trouxe um serie de consequências para o país. A falta de políticas públicas eficazes e o aumento populacional devido ao êxodo rural criaram periferias em torno dos centros urbanos, e os filmes da década de 1990 acabaram refletindo essas mudanças. Era o momento em que as favelas, habitações improvisadas, sem infraestrutura, que ocupam morros e periferias, se expandiam. A maioria das favelas atuais começou na década de 1970, quando a política econômica desenvolvimentista do Regime Militar iniciou um processo de êxodo rural de trabalhadores dos estados menos desenvolvidos do Brasil em direção a regiões ricas. Entretanto, na década de 1980, com a dívida externa, o desemprego e os salários baixos, as pessoas foram empurradas para as favelas. Devido à desigualdade social, condições insalubres e falta de políticas públicas nas favelas, esse ambiente se tornou propicio para o crescimento do tráfico de drogas e outras atividades ilegais, que acarretaram o aumento da violência urbana.

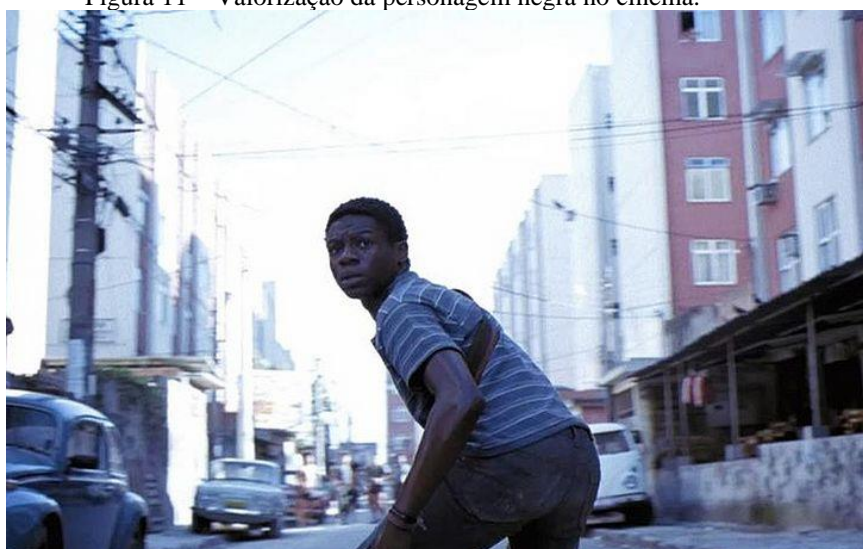
Além disso, a partir dos anos 1990, o Brasil passa pela retomada de crescimento econômico e praticamente todos os lares brasileiros possuíam um aparelho televisivo, a TV deixou de ser um privilégio das classes mais altas e seu novo público espectador começou a se tornar diverso, demandando representatividade dentro dos programas e publicidades televisivas. A mídia começou a valorizar as periferias com produções como os programas *Cidade dos Homens* (2002), *Carandiru*, *Outras Histórias* (2005), a série de Regina Cazé para o *Fantástico*, *Central da Periferia* (2006), o documentário *Falcão*, *Os Meninos do Tráfico* (2006). Essas produções dão protagonismos aos moradores da periferia e mostram um novo olhar para além de espaços apenas violentos e marcados pela exclusão.

⁶ RICH, B. Ruby. *New Queer Cinema*. In: *New Queer Cinema: A critical reader*. AARON, Michele (ed.). Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004 [1992].

A expansão da área de interferência da televisão também influenciou mudanças dentro do cinema, desde o advento da cor nas transmissões televisivas brasileiras, com sua primeira transmissão pública em 1972, exibindo a Festa da Uva, em Caxias do Sul, a cor também se tornou ainda mais relevante dentro no cinema, ganhando significados estéticos e narrativos dentro dos filmes. A importância da cor dentro do cinema cativou o público e novos espectadores, pela proximidade com a realidade e por ser novidade, aquecendo o mercado audiovisual. Percebemos também que essa preocupação com a cor permitiu um novo tratamento para a representação do negro do cinema, já que o colorido destaca mais a pele negra do que imagens em preto e branco.

No início do século XXI, temos um grande exemplo de filme que retratou as mazelas do Brasil e as influências das novas tecnologias no cinema: *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles. O filme retrata o crescimento do crime organizado no conjunto habitacional Cidade de Deus, criado em 1960, no Rio de Janeiro. Porém logo o crescimento passou a ser desordenado e, a partir de 1980, se tornou uma favela. A história é contada pelo ponto de vista de Buscapé, aspirante a fotógrafo e negro, que narra a vida de diversos personagens e eventos que vão sendo entrelaçados no decorrer da trama.

Figura 11 – Valorização da personagem negra no cinema.



Fonte: *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, Brasil, 2002.

Podemos citar também o filme *Cronicamente inviável* (2000), de Sergio Bianchi. A partir de trechos de histórias de 6 personagens, o longa mostra as dificuldades de sobrevivência mental e física em meio ao caos da sociedade brasileira, que atinge a todos independentemente da posição social ou da postura assumida. O filme mostra uma série de

mazelas sociais como assaltos, misérias, devastação ambiental, violência policial e ninguém é poupado. Há críticas a burguesia, quando uma senhora rica atropela um menino de rua e só quer se livrar do “problema”, ou o líder sem-terra que parece detestar, tanto quanto os ricos, a classe de que se origina.

Em 2003, temos *Carandiru*, de Hector Babenco. Baseado no livro “Estação Carandiru” (1999), do médico Drauzio Varella, o filme conta as experiências com a dura realidade dos presídios brasileiros em um trabalho de prevenção à Aids e se passa antes e durante o massacre ocorrido em 2 de outubro de 1992, em que 111 presos foram assassinados pela polícia, no então complexo penitenciário Carandiru.

Percebemos nesses exemplos a representação da violência e da pobreza, de acontecimentos reais que incomodam e que chegam ao público de forma naturalista e baseado nas regras da verossimilhança. As diferentes formas como essas histórias foram contadas mostraram como a desassistência social é a causadora da violência, da pobreza e da segregação social. Essas obras indicam uma descentralização. A periferia passa a trocar com o centro, e o centro a trocar com a periferia. Como explicam Denise da Cruz Paim, Rodrigo de Oliveira Machado, Helena B. K. Scarparo e Adolfo Pizzinato no artigo “Luzes, câmera... Ação! No ar, a transformação midiática do conceito de periferia no conceito de comunidade”:

Prysthon⁷ (2003) argumenta que a produção cultural da periferia constituiu a nova tendência na teoria crítica, onde a cultura dá origem a uma nova moldura conceitual que afeta a própria idéia de periferia. Para ela, o descentramento ocasiona uma inversão de valores, na qual o centro passa a fazer parte da periferia e a periferia do centro, em uma perspectiva multicultural (não necessariamente multiétnica) menos polarizada. Tal perspectiva pode ser definida como uma dinâmica, que permite conceber que a cultura periférica não passe a ser percebida apenas pela cultura central, mas também seja consumida pelos grupos majoritários/centrais, ainda que com significados diferentes daqueles que o grupo minoritário dá a essas práticas de produção e consumo cultural. (PAIM, MACHADO, SCARPARO, PIZZINATO, 2003, p. 841)

O afastamento do centro como única referência cultural foi essencial para a emergência de uma atitude *queer*. Prova disso, é que no Brasil, o *New Cinema Queer* ganhou forma a partir do filme *Madame Satã* (2002), uma co-produção Brasil e França, dirigida pelo cearense Karim Aïnouz, que elege como seu protagonista João Francisco, que é gay, negro, marginalizado e pobre.

Pioneiro ao se contrapor ao assimilacionista e a conjugar todas essas características “marginalizadas” em seu protagonista, o drama conta a história de João Francisco dos Santos

⁷ trecho do artigo “Margens do mundo: a periferia nas teorias do contemporâneo”, publicado na Revista Famecos, Porto Alegre, v. 1, n. 21, ago. 2003.

(1900-1976), interpretado no filme por Lázaro Ramos, artista transformista que sonha em se tornar um grande astro dos palcos com os seus shows. Ele vive junto com Laurita (Marcélia Cartaxo), uma prostituta, Firmina, a filha de Laurita, que ele cuida como se fosse sua própria filha, e Tabu (Flávio Bauraqui), que também é homossexual, porém é representado de forma afeminada, e é seu cúmplice e empregado.

A história do filme se passa alguns anos antes de João adotar a alcunha de Madame Satã, que acontece em 1942 após ganhar um concurso de fantasias, depois de ficar 10 anos preso por homicídio. A fantasia que ganhou o concurso de carnaval daquele ano se chamava Madame Satã, inspirada no filme homônimo de 1930, de autoria de Cecil B. DeMille (1881-1959).

Durante a exibição do filme, em maio de 2002, no Festival de Cannes, houve um constrangimento por parte de alguns críticos que abandonaram a sessão, devido as cenas de sexo homossexual. Lembrando que foi apenas em 1990, que a Organização Mundial de Saúde (OMS) retirou a homossexualidade da lista internacional de doenças, então o debate ainda era muito recente e polêmico.

Entretanto, no mesmo ano, no Festival de Biarritz, também na França, Aïnouz recebeu o prêmio de melhor diretor. No Festival de Chicago, em outubro, o filme levou o prêmio máximo, o Hugo de Ouro. E, na Mostra BR de São Paulo, o ator Lázaro Ramos teve o trabalho de interpretação lembrado com uma menção honrosa. Em novembro de 2015 o filme entrou na lista feita pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos.

O filme retrata a vida na cultura marginal urbana da primeira metade do século XX e a boemia carioca com um protagonista complexo que se apresenta com quatro personas: o criminoso, o aspirante a artista, o malandro e o homossexual. O quinto capítulo deste trabalho aborda as personas com detalhes e profundidade, mas já é possível dizer que elas reafirmam o caráter *queer* do filme, pelo modo fora dos padrões com que retratam o comportamento homossexual no cinema.

Figura 12 – As personas de Madme Satã: o criminoso, o aspirante a artista, o homossexual e o malandro (em sentido horário).



Fonte: *Madame Satã*, de Karim Aïnouz, Brasil, 2002.

João é uma personagem atravessada por contradições e extremos, e desconstrói as identidades bem definidas do movimento LGBT. Ele tem várias personas que se misturam dentro de um só João, ao mesmo tempo em que é violento, é também um dançarino talentoso, um pai amável, um chefe de família rígido dentro de casa e um malandro nas ruas. Mas, cada uma dessas identidades tem o seu lugar de aflorar e uma estética e um cenário diferente dentro do filme. João está sempre nessa contradição entre delicadeza e violência na mesma pessoa, não se prende a nenhum estereótipo e transita em diversas nuances dependendo da situação.

João Francisco dos Santos exibe uma imagem de homem valente, viril, duro. Contudo, sua reputação desafiava a associação tradicional do malandro com a masculinidade rude da classe trabalhadora. Ele é também feminino, sensual e “pederasta passivo”. Sua ambiguidade andrógina é ressaltada ao extremo, pois João é, ao mesmo tempo, macho-capoeira e fêmea de cabaré. (BARROS, 2016, p. 58)

O sucesso de *Madame Satã* abriu espaço para a produção do *NQC* brasileiro. Em 2010, temos a primeira relação conjugal *queer* em um longa metragem com *Elvis & Madona* (2010), do carioca Marcelo Laffite. O filme também desafia a lógica binária de homem e mulher, hetero e homossexual, ao narrar uma história de amor entre uma lésbica, Elvis (Simone Spoladores), de características masculinas, e uma travesti, Madona (Igor Cotrim).

Figura 13 – Representação de casal queer no cinema



Fonte: *Elvis & Madona*, de Marcelo Laffite, Brasil, 2010.

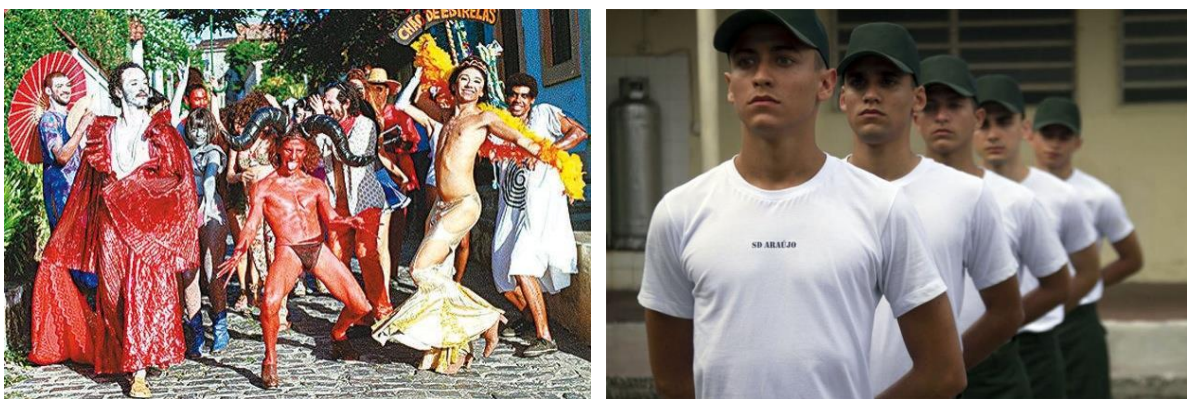
O gênero da comédia romântica foi escolhido para contar essa história justamente para dar mais leveza ao tema complexo e para ser de fácil assimilação ao público brasileiro. O romance entre as duas esbarra em vários conflitos e um deles é o passado de Madona como atriz pornô, que acaba sendo a discussão que culmina com a declaração de Elvis: “Eu nunca tive nada com uma mulher que não é uma mulher, mas que é uma mulher. Pô, têm que encarar uma parada muito sinistra pra ser quem eu sou, sabe?”. Na cena, as duas continuam o diálogo até Elvis dizer que está apaixonada, depois reafirma seu amor a pedido de Madona, que chora, finalmente acredita na relação, e em seguida ambas fazem sexo. A partir desse diálogo, podemos ver o filme compartilhando da teoria *queer*, pois ele subverte os binômios de identidade.

A ideia de família que se forma após a gravidez de Elvis reforça ainda mais o caráter *queerness* do filme. A figura de mãe e pai se mistura dentro das personagens e em diversos momentos Madona comenta como se fosse ela quem estivesse grávida. Os personagens secundários no filme também não questionam a relação entre as duas e mesmo após a gravidez, continuam vendo a situação com uma possível naturalidade.

Podemos analisar, por meio desse viés da naturalidade entre relações homossexuais e quebra de padrões de gênero e sexualidade, outro filme do *NQC: Tatuagem* (2013). Dirigido pelo pernambucano Hilton Lacerda, o longa conta a história de amor entre Clécio (Iranthir Silva) e Fininha (Jesuíta Barbosa) na Recife de 1978, em pleno governo militar. Clécio é o líder da trupe Chão de Estrelas, que realiza espetáculos teatrais e de dança, todos com caráter

considerado subversivo para a época com nudez e homens travestidos de mulheres. Já Arlindo, nome verdadeiro de Fininha, é um rapaz que presta serviço militar. O filme faz um contraponto com essas suas instâncias: a liberdade no teatro e a rigidez dentro do quartel, como podem ser comparadas nas imagens:

Figura 14 – Contrastes entre a trupe de teatro e o exército.



Fonte: *Tatuagem*, de Hilton Lacerda, Brasil, 2013.

No início do filme, mostra que Clécio tem uma relação aberta com Paulete (Rodrigo García), também integrante do Chão de Estrelas, e é durante esse relacionamento que Clécio começa a se envolver com Fininha. Em *Tatuagem*, as cenas de sexo e de afeto são mostradas com total liberdade e sem pudor, como forma de naturalizar essas relações. Outra questão que o filme aborda é que Fininha é passivo no sexo, indo contra ao pensamento de que o mais “ másculo ” seria o ativo na relação. O filme deixa claro que o corpo é a instância máxima de resistência, seja na relação sexual, ou na nudez durante as apresentações no Chão de Estrelas ou na violência durante o embate entre o exército e os artistas, todas as batalhas acontecem no corpo.

A família também tem um papel importante dentro do filme. Assim como em *Madame Satã* e *Elvis & Madona*, os papéis de pai e mãe não são bem definidos dentro de figuras masculinas e femininas respectivamente. Em *Tatuagem*, Clécio tem um filho com uma ex-mulher, provando também a sua bissexualidade ou apenas uma sexualidade mais fluida, e todos se dão bem, ele é assumido como gay para o filho e para a mulher, os conflitos se dão, entretanto, fora da esfera do Chão de Estrelas. Em uma cena, Deusa (Sylvia Prado), ex-mulher de Clécio, tem uma conversa com ele dizendo que o filho deles está tendo problemas na escola por dizer para a professora que não existe Deus, somente Deusas, e brigando com colegas que o insultavam por ser “filho de mãe solteira com pai veado”. Eles formam,

portanto, uma família que escapa a norma e se torna mais um ponto de resistência. O Chão de Estrelas é esse lugar quase mágico onde todos podem ser o que quiser, enquanto o quartel é o local da dominação dos corpos e da tentativa de impor a heterossexualidade como aparece na fala de Fininha: “Meu pai era militar e ele achava que servindo o Exército eu ia tomar jeito, ia virar homem”.

O cinema *queer* aparece para dar voz a tipos que são silenciados e excluídos da sociedade, humanizando esses personagens e fazendo que o público se identifique e torça por eles. Mesmo em *Madame Satã*, quando João aparece como criminoso, ele ainda tem muitas outras identidades, o mesmo corpo que luta capoeira e é violento é o mesmo corpo que abraça os amigos com ternura ou dança de forma sensual. Ao escolher fazer uma obra de ficção ao invés de um documentário, Karim Aïnouz nos aproxima ainda mais da figura excêntrica que é João, como ele explica em entrevista a Revista Contracampo:

Então queria mostrar o passado como eu o vejo, com a cidade sem esgoto, quente, suja. Não iria fazer um filme cheiroso como os de época, que usam Poison da vida e não Leite de Rosas. O meu tinha de feder um pouco. Quanto à questão da afetividade, na verdade me interessava pela intimidade dos personagens porque, através dela, eu mostraria a afetividade do outro, não apenas a minha pelo outro. (AÏNOUZ, 2002)

O diretor Karim Aïnouz pode ser considerado uma ponte para o *NQC* brasileiro, ele vem de trabalhos em filmes como *Poison* (1991), de Todd Haynes, no qual foi diretor de elenco e *Swoon* (1992), de Tom Kalin, no qual foi assistente de edição de som. Ambos os filmes trabalham questões de identidade e sexualidade e são considerado por Ruby Rich como pioneiros no *NQC* mundial.

Como vimos, *Madame Satã* abriu as portas para que o *NQC* começasse a ser produzido no Brasil. A partir do filme de Aïnouz, muitos padrões, criados pelo próprio movimento LGBT, passaram a ser questionados no cinema brasileiro. Houve uma virada na produção cinematográfica com a temática homossexual, que anteriormente era muito tímida ao retratar personagens gays, apesar de toda a sua complexidade e humanidade, mesmo assim, preferia se encaixar em um padrão hetero e homonormativo, mostrando uma visão limitada que não atende a todas as nuances dessa comunidade, gerando ainda mais preconceitos com aqueles que não se encaixavam nesses padrões. A partir do momento que as narrativas assumiram o ponto de vista do personagem gay, o *queer* se estabeleceu.

Ainda que, hoje, não existam razões para manter a denominação de *New Queer Cinema*, a presença da cultura *queer* permanece no cinema como um modelo de

transformação, que visibiliza a representação da multiplicidade de sexualidades e de narrativas e formas de ser e de amar. A cultura *queer* é o lugar onde as personagens cinematográficas tem orgulho da sua condição de “estranho”. Assim como acontece nas últimas cenas de *Madame Satã*, quando João grita sem medo para um desconhecido que o insulta no bar: "Eu sou bicha porque eu quero! E não deixo de ser homem por causa disso não!". É como se ele gritasse para toda a sociedade que tem o direito de se expressar e ser livre para ser quem ele quiser.

É inegável a importância que o cinema tem em dar luz a essas questões e levar essas discussões para fora do seu nicho e para outras esferas da sociedade devido a sua abrangência de público. Por meio do cinema *queer*, novos perfis e atitudes de personagens homossexuais ganham visibilidade e abandonam qualquer tentativa de criar um padrão de identidade e personalidade pautado apenas pela sexualidade. Uma obra de arte crítica deve trazer diferentes representações da realidade e conseguir gerar um debate contra preconceitos. Não é obrigação do cinema ser um panfleto político, como explicam Denilson Lopes e Mateus Negime em seu artigo “*New queer cinema e um novo cinema queer no Brasil*”, mas o filmes do NQC e seus desdobramentos representam uma possibilidade de resistência:

[...] infelizmente, o cenário *queer* ainda enfrenta preconceito, julgamento e rejeição em muitas frentes. É nesse cenário que um cinema *queer* brasileiro se faz presente e é para esta sociedade que ele deve se comunicar e se fazer diligente, num esforço de provocação e reflexão sobre preconceitos e clichês. (LOPES e NAGINE, 2015, p. 17)

O cinema pode ser uma ferramenta social, um canal para provar outras formas de existir e de resistir. Por meio da humanização dos personagens que fogem desses padrões, trazendo toda a sua complexidade para as telas, são criadas ligações de afeto com público e assim é possível pensar em transformações contra o preconceito que se estendam para outras instâncias culturais para além do universo do cinema também.

IV. OS PRECONCEITOS DESBOTADOS NO NEW *QUEER* CINEMA

“Uma raiva que não tem fim e que eu não tenho explicação pra ela”

(Madame Satã)

Abordar a teoria *queer* é ir além da discussão da diversidade sexual, é perceber que a sua força está justamente em propor novos olhares às identidades, aos gêneros, aos corpos, aos prazeres, aos afetos e a modos de vida. É promover a visibilidade dessas singularidades e a sua verdadeira inclusão e não apenas uma aceitação. Precisamos acostumar o nosso olhar as diferenças, é preciso enxergá-las sim, mas sem a exotização, e de uma forma aproximada, com menos estranheza. O *queer* vem para desconstruir a ideia de uma identidade “normal”, ou seja, de uma heteronormatividade, e para entendermos que todos nós somos seres em construção, influenciados e limitados pela nossa cultura.

O movimento gay brasileiro conquistou avanços no combate ao preconceito, como a regulamentação do casamento e da adoção, a mudança de nome civil e social para pessoas trans, eleição de candidatos políticos assumidamente gays, cirurgia de mudança de sexo e de reprodução assistida feita pelo SUS, além da representação no cinema e na mídia também ter crescido e ser cada vez mais diversa, inclusive em meios de comunicação de massa como a televisão.

Presenciamos também o aumento de Festivais de Cinema e de Mostras especializadas na exibição de filmes de temáticas LGBTQ. O Festival Mix Brasil da Diversidade foi o pioneiro nos anos 1990 e depois dele muito surgiram em diferentes estados. Entre eles temos o For Rainbow (2006) e o Curta o Gênero de Fortaleza (2011), o Recifest – Festival de Cinema da Diversidade Sexual e de Gênero (2012 - Recife), o DIV.A - Festival Diversidade em Animação (2008 - Rio de Janeiro), Mostra Possíveis Sexualidades (2007 - Salvador), Festival CLOSE (2010 - Porto Alegre), Rio Festival de Gênero & Sexualidade no Cinema - antigo Rio Festival Gay – (2011), a Mostra Quatro Estações (2010), do Festival de Cinema de Vitória, entre outros.

Entretanto, a “saída do armário” vem acirrando discussões com as camadas tradicionais da sociedade brasileira, ameaçando as conquistas e direitos adquiridos. O aumento da representatividade LGBTQ na sociedade revelou novos contornos de gênero, identidades e sexualidades, que ainda não são compreendidos pela maioria da população. No senso comum, a população gay aparece como um conjunto de indivíduos que possui características

semelhantes e determinadas apenas pela orientação sexual, criando um padrão para os homossexuais de como ser e agir, um padrão que nasceu dentro do próprio movimento. Até os anos 1970, uma parte do movimento gay buscava ter um caráter assimilacionista, para se integrar a sociedade. Entretanto, as discordâncias dentro dos movimentos começaram a ficar latentes e questionar as posturas assimilacionistas. Essa busca por pertencimento era permeada por ideais brancos e de classe média, que na verdade tentavam sufocar o movimento, silenciar vozes divergentes e impor limites as personalidades dos indivíduos.

Este modelo fazia, efetivamente, com que os bissexuais parecessem ter uma identidade menos segura ou menos desenvolvida (assim como os modelos essencialistas de gênero fazem dos trans-sexuais sujeitos incompletos), e excluía grupos que definiam sua sexualidade através de atividades e prazeres mais do que através das preferências de gênero, tais como as/as sadomasoquistas. (SPARGO, 1999, apud. LOURO, 2001, p. 34)

As novas fases mais radicais do movimento gay que se formaram a partir dos anos 1980, seguidas do surgimento da Aids, tiveram o acréscimo das letras na sigla do movimento, que hoje se intitula LGBTQ+, e reuniu outros corpos e indivíduos com questões, expectativas e demandas diferentes, mas que se uniu contra o inimigo comum: o preconceito a diversidade de gênero. Dentro desse contexto, as campanhas de combate a Aids tiveram um papel fundamental de levar o debate sobre sexualidade a outras esferas da sociedade, como os infectados, que incluíam não-homossexuais, usuários de drogas, seus familiares e amigos, trabalhadores da área da saúde. Como explica a pesquisadora Guacira Lopes Louro:

O combate à doença também acarreta um deslocamento nos discursos a respeito da sexualidade – agora os discursos se dirigem menos às identidades e se concentram mais nas práticas sexuais (ao enfatizar, por exemplo, a prática do sexo seguro). (LOURO, 2004, p. 35)

A Aids que, logo quando descoberta, acirrou a homofobia por ser considerada, a princípio como “câncer gay”, foi o estopim para fazer com que diversos cineastas pegassem em câmeras para mostrar o seu lado da história, como bem explicam Denilson Lopes e Mateus Nagime:

A Aids foi um catalisador para que muitos destes cineastas e realizadores resolvessem partir para o cinema com o intuito claro de se fazer uma ação política através da arte. John Greyson aponta o dedo para o governo e as autoridades que teriam criado um bode expiatório no tal *Paciente Zero* e declara estar com Paciência Zero (*Zero Patience* 1993). E foi também a partir de muitos curtas-metragens feitos em formatos de vídeo para serem difundidos que muitos dos principais nomes do movimento surgiram através de coletivos como *ACT UP* e *Queer Nation*, entre

outros. Cineastas, artistas e outras pessoas sem experiência no audiovisual se apropriaram de câmeras para filmar manifestações e protestos, mas também para registrar a ação da Aids em seus próprios corpos e comunidades. (LOPES, NAGIME, 2015, p. 13)

O crescimento de manifestações como o feminismo, uma maior exigência da visibilidade lésbica e da transsexualidade também contribuíram para o florescimento de novos estudos e conhecimentos e que circularam de forma massiva. A expansão da informação contribuiu para o crescimento de grupos gays e lésbicos, que se reuniam pelos mais diversos motivos.

Em termos globais, multiplicam-se os movimentos e os seus propósitos: alguns grupos homossexuais permanecem lutando por reconhecimento e por legitimação, buscando sua inclusão, em termos igualitários, ao conjunto da sociedade; outros estão preocupados em desafiar as fronteiras tradicionais de gênero e sexuais, pondo em xeque as dicotomias masculino/feminino, homem/mulher, heterossexual/homossexual; e ainda outros não se contentam em atravessar as divisões mas decidem viver a ambigüidade da própria fronteira. A nova dinâmica dos movimentos sexuais e de gênero provoca mudanças nas teorias e, ao mesmo tempo, é alimentada por elas. (LOURO, 2004, p. 37)

Nesse contexto político emergiu a teoria *queer*, surgida em meados dos anos 1990, por um grupo de intelectuais que precisava nomear seus trabalhos. A tradução livre de *queer* pode significar “estranho”, “bizarro”, ou até mesmo “único”. O termo na verdade é a apropriação de um insulto, que no Brasil tem o valor equivalente a “bicha” ou “veado”. A força do *queer* vem justamente de ressignificar o xingamento, com toda a ironia e o deboche, característico desse grupo. A teoria tem origem a partir dos estudos culturais norte-americanos e do pós-estruturalismo francês e desconstrói questões como identidade, gênero e sexualidade, que antes pareciam cristalizadas.

O primeiro volume da “História da sexualidade: a vontade de saber”, de Michel Foucault, publicado em 1976, em meio a Revolução Sexual no Ocidente, é considerado por muitos estudiosos e estudiosas um referencial para a formação da teoria *queer*. Nessa obra, o filósofo francês faz uma reflexão pioneira sobre o caráter construído da sexualidade, que costumava ser entendido como algo próprio e íntimo de cada indivíduo. Entretanto, é importante ressaltar que Foucault não é o criador da teoria *queer*. Por sua vez, ele identificou que estivemos em instituições que sempre controlaram e limitaram nossa sexualidade, seja a Igreja, a psiquiatria, a sexologia, o direito. Mesmo com a crise dessas instituições, nossos corpos continuam controlados pelo que Foucault chamou de biopoder, ou seja, um poder que não está na mão de um indivíduo ou classe, mas que envolve relações mais complexas de

controle, que perpassam nosso corpo e, portanto, nossa sexualidade também.

O entendimento que a sexualidade não é um fato natural da vida, mas algo construído por meio da história, da sociedade e da cultura foi a gênese do pensamento *queer*. Como explica o pesquisador Tamsin Spargo:

A reprodução humana pode necessitar da contribuição do espermatozóide de um homem e do óvulo de uma mulher mas, como argumentou Foucault, a sexualidade é produto cultural que não pode ser entendido como uma simples extensão de um processo biológico. Assim como a homossexualidade é uma categoria cultural específica, também a heterossexualidade deve ter uma história a ser analisada. (SPARGO, 2006, p. 41-2)

Até então, não existia essa percepção da heterossexualidade como opcional e compulsória e o *queer* traz essa provocação. Judith Butler, uma das principais teóricas *queer*, que levanta novas perspectivas sobre sexualidade, gênero e identidade, também discute que o sujeito é uma construção e dessa forma há formas de “construir” identidades que podem perturbar aqueles apegados ao binarismo macho e fêmea, homo e hetero, feminino e masculino. Portanto, não existe uma sequência lógica, e muito menos natural, entre gênero (homem e mulher) e desejo sexual pelo seu oposto como explica Sarah Salin, em seu livro “Judith Butler e a Teoria *Queer*”:

Butler se afasta da suposição comum de que sexo, gênero e sexualidade existem numa relação necessariamente mútua, de modo que, por exemplo, alguém é biologicamente fêmea, espera-se que exiba traços “femininos” e (num mundo heteronormativo, isto é num mundo no qual a heterossexualidade é considerada a norma) tenha desejos por homens. Em vez disso, Butler declara que o gênero é “não natural”: assim não há uma relação necessária entre o corpo de alguém e o seu gênero. (SALIN, 2012, p. 67)

Para Butler, ser homem ou mulher não é um fator determinado pelo sexo biológico, mas uma constante representatividade performativa e cultural que contribui para a vida do sujeito em sociedade, ao mesmo tempo em que excluiu corpos e identidades que fogem a esse padrão. Inclusive, identidades heterossexuais, ditas como “naturais” são construções. Entretanto, Butler também afirma que o sujeito não está livre para escolher qual gênero vai performar, tudo depende da sociedade onde se vive, da economia, do contexto e de outras esferas limitantes. A figura da *drag queen*, nesse contexto, permite questionar a autenticidade de todas as identidades.

[...] algumas performances paródicas tais como o drag revelam efetivamente a natureza imitativa de todas as identidades de gênero. “Ao imitar o gênero, o drag

revela, implicitamente, a estrutura imitativa do próprio gênero – bem como a sua contingência”, afirma Butler; “parte do prazer, da vertigem da performance está no reconhecimento de uma contingência radical na relação entre sexo e gênero”.⁸ (SALIN, 2012, p. 93-94)

Guacira complementa essa ideia, de que o gênero é artificial e, portanto, culturalmente construído, afirmando que para manter o *status quo* é preciso sempre reafirmar posturas e comportamentos heteronormativos, domesticar o desejo e patologizar experiências que se desviem da norma hetero.

Entre tantas marcas, ao longo dos séculos, a maioria das sociedades vem estabelecendo a divisão masculino/feminino como uma divisão primordial. Uma divisão usualmente compreendida como primeira, originária ou essencial e, quase sempre, relacionada ao corpo. É um engano, contudo, supor que o modo como pensamos o corpo e a forma como, a partir de sua materialidade, "deduzimos" identidades de gênero e sexuais seja generalizável para qualquer cultura, para qualquer tempo e lugar. A identidade sexual tem de ser pensada "*como enraizada historicamente*", diz Linda Nicholson⁹ (2000, p. 15). Precisamos estar atentos para o caráter específico (e também transitório) do sistema de crenças com o qual operamos; precisamos nos dar conta de que os corpos vêm sendo "lidos" ou compreendidos de formas distintas em diferentes culturas, de que o modo como a distinção masculino/feminino vem sendo entendida diverge e se modifica histórica e culturalmente. (LOURO, 2014, p. 76)

O cinema é uma das ferramentas que podem tanto reafirmar esses padrões aceitos, tanto sexuais, como étnicos, de classe ou religiosos, como também subvertê-los, por facilitar o entendimento e a comunicação de temas polêmicos. No caso do *queer*, ele escolhe subvertê-los e dar espaço a aqueles que de outra forma não teriam e, assim, preocupa-se em abordar diversos problemas sociais como o racismo, a desigualdade social, a violência, a Aids. Destaco essa última temática, que teve grande relevância dentro dessa produção, um exemplo é o filme *And the Band Played On* (E a Vida Continua), de 1993. Dirigido por Roger Spottiswoode, o filme retrata os primeiros anos da Aids nos Estados Unidos, desde o início das mortes de homossexuais em São Francisco, de uma doença desconhecida, até a identificação do vírus HIV.

Outro fator que impulsionou a produção nos últimos anos foi o barateamento da produção, com câmeras digitais e softwares de edição mais acessíveis, além do aparecimento da televisão a cabo que exibiam as produções. A facilidade em se produzir cinema deu acesso a novas pessoas a contar suas histórias, e as produções de alto custo deram espaço a criatividade, a liberdade de pensamento e o fortalecimento da teoria *queer*.

⁸ Trecho do livro "Gender Trouble" (1990), de Judith Butler, p. 137-8 – grifo da autora Sarah Salin.

⁹ Trecho do artigo "Interpretando o gênero", de Linda Nicholson, publicado na Revista Estudos Feministas. v. 8 (2), 2000. (Trad. Luiz Felipe Guimarães Soares) – grifo da autora Sara Salin.

Nesse sentido, o *New Queer Cinema* aparece como desafiador e ousado e tem como marco inicial o lançamento do documentário estadunidense, produzido de forma independente, *Paris is Burning* (1991), de Jennie Levingston. O filme mostrou a realidade dos concursos de *drag* no Harlem, bairro negro de Nova York, e quem eram de verdade essas pessoas, em sua maioria negra ou de origem latina, que participavam. Por meio das entrevistas, conhecemos seus sonhos, suas histórias de vida, o seu cotidiano, os desafios que enfrentavam e as amizades e os afetos que nasciam nesse local. Ainda que não fosse um dos temas centrais, a Aids também é abordada no filme, como um medo de se infectar e do sofrimento ligado à doença.

O cenário político da época era delicado, o governo republicano de Ronald Reagan (1980 – 1988), abria espaço para o conservadorismo religioso e para o neoliberalismo. O NQC foi uma resposta a essa onda conservadora ao abordar questões de sexualidade, gênero e raça. A crítica norte-americana B. Ruby Rich foi quem primeiro voltou sua atenção para essas manifestações. Em seu artigo “*A Queer Sensation*”, ela menciona esse fenômeno:

É claro que os novos filmes e vídeos *queer* não são todos um só e tampouco compartilham um único vocabulário estético, estratégia ou preocupação. Ainda assim, eles são unidos por um estilo comum: chamemos esse estilo de “Homo Pomo”. Há traços em todos esses filmes de apropriação, pastiche e de ironia, assim como uma reelaboração da história que leva sempre em consideração um construtivismo social. Definitivamente rompendo com abordagens humanistas antigas e com os filmes e fitas que acompanhavam políticas da identidade, essas obras são irreverentes, enérgicas, alternadamente minimalistas e excessivas. Acima de tudo, elas são cheias de prazer. Elas estão aqui, elas são *queer*, acostume seus quadris a elas. (RICH, 2015, p. 20)

E é esse um dos objetivos do NQC:

Criar polêmica e levar assuntos desconfortáveis ou que se consideravam já passados com a militância tradicional para o centro do combate. Por que os viados, bichas, sapatões, *queer* e outros termos considerados pejorativos devem ser lidos assim? Através do cinema, tentou se mostrar, na realidade, um orgulho de suas próprias imagens desviantes de uma norma majoritária e justamente por isso, particular, original e bela. (LOPES, NAGIME, 2015, p. 13)

O *queer* é esse lugar onde se tem orgulho do que te faz diferente, onde se é livre para ser o que quiser e o cinema *queer* reúne discursos, narrativas e estéticas contra um padrão hegemônico de sexualidade. Esses filmes desconstruem a naturalização dos desejos e identidades heterossexuais e também propõem a inclusão, e não apenas aceitação, de todos os indivíduos e corpos desviantes.

Combater os preconceitos, mostrando essas realidades e outros modos de existir tem sido um dos papéis do cinema *queer*. Os filmes desse movimento estão mais ligados pelas temáticas que reproduzem do que por uma estética. Eles pretendem mostrar corpos que desviam da norma, provocar o *status quo*, exhibir o lado sujo e, muitas vezes triste, da realidade, tocar em temas tabus, ou qualquer outra estratégia que os afaste da prática assimilacionista.

O documentário *Paris is Burning* apresenta diversas dessas características. Durante as entrevistas com membros de comunidades gays, que participavam de bailes de drags, eles comentam o preconceito que vivem nas ruas e como é acolhedor ter um local para se expressar livremente, como é visível no seguinte diálogo do filme:

“É como atravessar o espelho do País das Maravilhas. Você entra ali e se sente... se sente cem por cento confortável em ser gay”.
Uma voz por trás da câmera pergunta: “E não é assim no mundo lá fora?”
E a personagem responde: “Não é assim no mundo lá fora. Você sabe, deveria ser assim no mundo lá fora”.

Uma questão muito interessante mostrada em *Paris is Burning*, que reforça o preconceito e o abandono, são as famílias, ou “*House*”, que se formam nos bailes. Esses grupos nos fazem refletir sobre o senso de comunidade que se forma para combater a violência de gênero sofrida. Muitos jovens, rejeitados por suas famílias biológicas, encontram refúgio em amizades com outras pessoas com histórias de vidas semelhantes que os acolhem. Eles adotam um novo sobrenome e se tornam membro da “*House*”, que são lideradas pelas “mães”, que coordenam as competições dos bailes. Um exemplo da força que as “*Houses*” conseguiram atingir foi influenciar o videoclipe *Vogue* (1990), da Madonna, dirigido por David Fincher. A dança de mesmo nome foi criada pelos coreógrafos Jose e Luis Xtravaganza da comunidade “*House Ball*”.

Durante o baile você pode ser o que e quem quiser, já em um sociedade racista e homofóbica há lugares que são mais difíceis de serem ocupados por gays, lésbicas, transexuais e também por negros, como por exemplo, a universidade ou um cargo alto de uma grande empresa. Além dos concursos de *drag*, esses bailes possuem diversas categorias e em algumas é possível simular profissões e ocupações comuns, como universitários, executivos, modelos, entre outras. Você não pode ser um executivo na “vida real”, mas pode vestir um terno e parecer com um para ganhar a competição, como vemos na imagem:

Figura 15 – Categoria *executive realness* das competições dos Bailes



Fonte: *Paris Is Burning*, de Jennie Livingston, EUA, 1990.

E é essa fantasia que faz a autoestima se elevar na vida real. Eles ganham um prêmio e voltam para casa valorizados e fortalecidos. Percebemos no filme, que esses troféus e a repercussão na mídia sobre os bailes já se formava como o início de um empoderamento desses sujeitos para lutarem por visibilidade e respeito fora do baile também, como explica uma personagem:

Na vida real, você não consegue um trabalho executivo a não ser que tenha uma formação e uma oportunidade. Agora, o fato de que você não é um executivo é simplesmente resultado dos padrões sociais. É bem isso. Pessoas negras têm dificuldade de ingressar em qualquer lugar. E aqueles que conseguem, quase sempre são heterossexuais. Em um baile, você pode ser o que quiser. Você não é realmente um executivo, mas você se parece com um. E assim, você mostra ao mundo hétero que você, sim, consegue ser um executivo. Se eu tivesse uma oportunidade, eu poderia ser um executivo, porque eu me pareço com um. E isso é, digamos, uma satisfação. Seus amigos te dizem: “você daria um ótimo executivo”.

O *NQC* tem essa preocupação em trazer o ponto de vista das comunidades para dentro das narrativas e mostrar esses corpos em lugares que eles geralmente não ocupariam. Na verdade, é uma forma de mostrar que todos nós somos estranhos e que não há uma normalidade natural. Se podemos simular a figura de um executivo por meio de vestimentas, atitudes e toda a simbologia que isso envolve, então podemos simular qualquer identidade.

Os corpos considerados "normais" e "comuns" são, também, produzidos através de uma série de artefatos, acessórios, gestos e atitudes que uma sociedade arbitrariamente estabeleceu como adequados e legítimos. Nós também nos valemos de artifícios e de signos para nos apresentarmos, para dizer quem somos e dizer quem são os outros. (LOURO, 2004, p. 87)

Se tudo é construído, é também atualizado. Como explica Guacira Louro, essa atualização pode ser simbólica, uma aliança, um véu, ou pode ser física, uma prótese, uma tatuagem ou um *piercing*. Nosso corpo e a nossa cultura estão em constante transformação, eles podem ser exaltados ou negados, dependendo da época, assim como as identidades, o gênero e sexualidade. “As marcas de gênero e sexualidade, significadas e nomeadas no contexto de uma cultura, são também cambiantes e provisórias, e estão, indubitavelmente envolvidas em relação de poder.” (LOURO, 2004, p. 82).

Uma teoria tão questionadora e polêmica só poderia ser representada por um cinema também ousado e subversivo. Em “O Colorido Cinema *Queer*: Onde o Desejo Subverte Imagens”, Margarete Almeida Nepomuceno fala sobre esse grupo de cineastas:

Esta geração de cineastas se destacou pela construção de filmes com abordagens menos sensacionalistas sobre a produção da diferença dos corpos, gêneros, sexualidades e mais interessada na complexificação das subjetividades ambíguas e transgressivas. O *New Queer Cinema* passou então a ser esta janela que dá visibilidade a esta encruzilhada de múltiplos componentes de subjetividades que são agenciadas tanto pelos modelos fixos de sexualidade, com seus processos de normatização e vigilância, como também pelo desejo do devir, das escolhas pessoais do corpo e da autorreferência de gênero. (NEPOMUCENO, 2009, p. 2)

Percebemos também em *Paris is Burning* traços do *camp*. O aparecimento de uma teoria como a *Queer* fez com que essa forma de expressão, que foi sufocada durante o período assimilacionista, reencontrasse novamente uma voz política para voltar à cena. Em 1964, a ativista estadunidense Susan Sontag (1987) publica o artigo “Notas Sobre o Camp”, na revista *The Partisan Review*. O termo *camp* não foi inventado por Sontag, mas ela foi responsável por ressuscitá-lo. A palavra tem origem no termo francês *se camper*, que significa posar de forma exagerada, com atitude e extravagância, geralmente para uma audiência.

[...] entre as grandes sensibilidades criadoras está o Camp: a sensibilidade da seriedade fracassada, da teatralização da experiência. O Camp rejeita tanto as harmonias da seriedade tradicional quanto os riscos da identificação total com estados extremos de sentimento. (SONTAG, 1987, p. 9)

Isso nos leva a concluir que o *camp* está ligado a um comportamento extravagante, assim como vemos em shows de *drag queens*, que o filme registra. Outro teórico que também se debruçou sobre o tema foi Jack Babuscio. Em seu artigo “Camp e a sensibilidade gay” (2004), ele analisa que esse comportamento exagerado é uma forma de defesa, pois é consciente dos estereótipos que pode reafirmar (gays como figuras escandalosas e afeminadas), mas os usa como uma afronta e para perturbar a normalidade heterossexual.

Babuscio aponta quatro características essenciais que estão associadas ao camp: ironia, estética, teatralidade e humor. Em *Paris is Burning* vemos esses quatro elementos. A ironia, a estética e a teatralidade se confundem dentro dos bailes. A ironia e a estética estão mais presente quando eles se apresentam com roupas e maquiagens exageradas remetendo ao universo das *drag queens*, simulando feminilidade de forma extravagante. Já a teatralidade é visível nas categorias nas quais é preciso se passar por “pessoas comuns” – como mencionada acima sobre a disputa do melhor executivo –, no qual ganha quem interpretar melhor esse papel da maneira mais verossímil. O humor também permeia todo filme, há um “capítulo” especial aos insultos, ou “reading”, no qual eles transformam o que é ofensivo, quando dito pelo heterossexual, em piada, quando falado entre seus iguais. Como é explicado durante esse depoimento no filme:

Você faz uma piada maldosa e todo mundo ri, porque você encontrou um defeito e aumentou-o, aí você tem uma boa “reading”. Se acontece entre o mundo gay e o mundo hetero, não é “reading”, é somente um insulto, uma briga ofensiva. Mas é como eles desenvolvem o senso de “reading”. Podem te chamar de viado ou drag queen. Encontram algum nome para lhe chamar. Mas vocês são todos a mesma coisa. Você tem que melhorar nos insultos. Em outras palavras, se eu sou uma bicha negra e você é uma bicha negra, não podemos nos chamar de bicha negra, pois ambas somos bichas negras. Isso não é “reading”, é apenas um fato.

Diferente do que aconteceu nos Estados Unidos, a teoria *queer* no Brasil tomou o caminho contrário, ela não nasceu dos movimentos das ruas e depois chegou à produção teórica, ela veio importada direto para as academias. Apenas nas últimas décadas foi que os movimentos sociais e artísticos têm se apropriado de suas ideias como forma política, inclusive a palavra estrangeira “*queer*”, sem uma tradução definitiva para o português, talvez tenha dificultado essa aproximação.

No Brasil, a voz do *NQC* se faz ouvida pela primeira vez no filme *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz. O diretor morou em Nova York no auge do movimento *queer*, entre o final dos anos 1980 e o começo dos anos 1990. Em um depoimento para o catálogo da mostra “*New Queer Cinema – Cinema, Sexualidade e Política*” (2015), ele contou um pouco dessa experiência, do seu envolvimento das filmagens de *Poison* e no movimento *ACT UP*, de discussão e prevenção da Aids, e toda a negligência do Governo dos Estados Unidos em relação à doença.

Então por isso que eu sempre falo que foi por isso que eu quis fazer o *Madame Satã* (2002), porque tinha a coisa da raiva mesmo. Tinha uma energia que era muito elétrica, que era de raiva, de transmissão, de rock ‘n’ roll. (...) E, em relação ao

cinema, não era uma questão de fazer um filme, de contar uma história, aquilo era um grito. (AÍNOUZ, 2015, p. 131-132)

Essa raiva e essa urgência são percebidas em *Madame Satã*, que é também uma história de sobrevivência. A princípio, João Francisco dos Santos (Lazaro Ramos), que mais tarde se autoproclama Madame Satã, não sabe articular as duas forças dentro dele, a violência e a sensibilidade, e a raiva é a sua resposta imediata e a violência a sua forma de proteção. Ele enfrenta várias camadas de preconceito, é negro, gay, analfabeto, pobre, o simples fato de existir, de estar vivo, já fez dele resistência.

A Lapa da década de 1930 que é retratada no filme está longe da popularidade de hoje e é mostrada como local de refugio dos excluídos e marginalizados. A figura histórica de João é representada em todas as suas nuances que se confundem entre homem, mulher, violência, sensibilidade, honestidade e malandragem, sem apelar a nenhum estereótipo aos quais gays e negros eram, e ainda são, vítimas do cinema brasileiro. Ser gay e negro são só traços da sua personalidade, não o todo, mas são traços importantes para mostrar a dor do racismo e da homofobia.

As contradições da personagem são ilustradas nas primeiras cenas do filme, que começa com um *flash back* de João Francisco preso, cheio de hematomas, enquanto a câmera parada filma seu rosto machucado, sem nenhuma expressão. Uma voz em off explica porque ele está sendo preso e o acusa de desordeiro, pederasta passivo, afeminado, sem religião, sem inteligência e dado aos vícios como jogo e o álcool, ou seja, como é dito pela própria voz narradora: “inteiramente nocivo à sociedade”. Ao longo do filme, percebemos que todos esses “crimes” são desmentidos e logo na cena seguinte, vemos João Francisco em uma situação completamente oposta, dentro de um camarim de um cabaré, bem arrumado e com o cabelo alisado, observando e dublando, escondido, a artista que se apresenta.

A família que João forma na Lapa também merece destaque dentro do filme. Sem laços de sangue, ele mora com Laurita (Marcélia Cartaxo), que é uma prostituta e tem uma filha, ele assume para elas a figura de marido e pai, respectivamente. Há também na casa, Tabu (Flávio Bauraqui), homossexual representado de forma afeminada, que age como se fosse a empregada da casa e parceira nos golpes. Nesse cenário ele é o chefe de família tradicional, forte e provedor. Mas há também uma identificação entre essas pessoas que fazem elas se aproximarem, todos são excluídos da sociedade e juntos cuidam um do outro porque não há mais ninguém por eles.

A marginalização é um dos principais motivos da raiva de João e sua força vem de

querer ser livre. Ele é privado de direitos básicos e cobra o que lhe é digno e merecido como ser humano, ele quer receber seu salário, ser respeitado e amado, poder entrar onde quiser e ter a oportunidade de mostrar seu talento como artista. Ele acaba descontando sua raiva naqueles que estão ao seu redor, mas o estopim acontece quando ele está no seu trabalho no Cabaré e é pego vestindo as roupas da artista. Ele não se importa quando ela o recria pela desobediência, mas não aguenta quando é chamado de “preto” e “doido”. Ele quebra tudo, rasga as roupas e rouba o bar pela quantia que lhe é devida pelos seus salários atrasados.

A partir desse momento, ele acredita que apenas a vida de malandro lhe é digna. João ainda não percebe que pode conciliar as forças brigando dentro dele, a agressividade e a sensibilidade. Outro momento no qual ele não aceita ser julgado é quando vai a um clube da alta sociedade junto com Laurita e Tabu e não os deixam entrar, usando como justificativa que ali não é lugar de “puta” e “vagabundo”. Ao observar os outros frequentadores do clube, percebemos que eles são impedidos de entrar por destoarem dos padrões sociais e sexuais dessas pessoas que o local recebe. João não aceita a discriminação e logo se irrita e ataca a todos com golpes de capoeira, e eles são expulsos do local pelos seguranças.

Depois da briga, João e Laurita conversam em casa e ela tenta entender de onde vem tanto ódio, mas nem o próprio João consegue explicar: “Uma raiva que não tem fim e que eu não tenho explicação pra ela”, ele diz.

Esse rancor, que ele não consegue explicar de onde vem, são as injustiças e violências sofridas, fruto da sociedade racista e homofóbica na qual ele vive, além de lidar com a discriminação, ele também precisa lidar com seus conflitos internos sem nenhuma referência ou ajuda, apenas o afeto dos amigos que estão mais próximos. Percebemos um corpo que não cede a essas opressões, seja com seus patrões no cabaré, com a polícia ou com os seguranças do clube da alta sociedade. A violência não é só uma resposta, mas um traço importante da sua personalidade, pois percebemos que ele também é muitas vezes rude com aqueles que ele considera sua família, como se não soubesse outra forma de afeto que não passe pela agressividade.

No filme, não há uma tentativa de justificar essa raiva como consequência da sua infância sofrida, a qual não é nem mostrada, apenas mencionada quando ele diz um pouco antes dos policiais tentarem prendê-lo pelo roubo do cabaré: “Eu posso ser um ignorante, eu posso valer menos do que uma égua, mas eu não vou ser preso pelo que eu não fiz não senhor”.

Quando ele diz valer menos que uma égua, é uma referência a sua infância, quando sua

mãe o entregou em troca de uma égua. Segundo o artigo “Madame Satã: do profano ao sagrado”, de Sergio Gomes da Silva, João Francisco dos Santos nasceu em Pernambuco, em 1900, filho de descendentes de escravos. Depois da morte do pai e devido a situação precária da família, com 19 filhos, sua mãe acaba o trocando por uma égua. Aos 13 anos ele foge e vai morar na Lapa e viveu como menino de rua e teve diversos empregos até conseguir entrar para o teatro.

O foco da história é na sua trajetória, sua jornada de aceitação, de como a figura do Madame Satã se formou, como foi esse período da sua vida em que ele conseguiu unir a sua força e a sua delicadeza para conquistar o que ele queria, que era ser artista e se apresentar nos palcos. Vemos isso representado na figura de Jamacy. Em sua primeira apresentação, ele assume a personagem de Jamacy, que ele descreve a partir de uma fábula, na qual um tubarão “bruto e cruel” entrou em guerra com Jamacy “uma entidade da floresta da Tijuca” e essa luta resultou em outra entidade, como ele explica:

No final, a gloriosa Jamacy e o furioso tubarão já estavam tão machucados que ninguém mais sabia quem era um, e quem era outro. E assim, eles viravam uma coisa só: A Mulata do Balacochê.

A conciliação dessa mistura de cores, de identidades, de gêneros, de folclores, de mitologias e de etnias é a sua arma contra a realidade opressora. É o surgimento da *Madame* (mulher, sensível, gloriosa) *Satã* (homem, bruto, cruel). Ele encontra a sua liberdade por meio da dança. Em entrevista ao Programa da TVE, Metrópolis, Aïnouz explica a importância da dança em seus filmes:

[...] Hoje eu digo com clareza, não tem sentido fazer um filme sem uma cena de dança visceral (...). Tem uma coisa de energia em volta (...). Entre uma das melhores coisas do mundo é dançar (...). Quando um personagem dança é quase um raio X dele (...). Assim você entende o personagem, se ele é tímido, se ele é sedutor (...). Dança e cinema estão muito próximos, acho que mais que o teatro e o cinema. (AÏNOUZ, 2014)

O riso e a dança é o que mantém João vivo como se fossem armaduras contra todos aqueles que lhe fizeram mal. Além da dança, Karim também explora seu personagem com a câmera bem próxima e ângulos bem fechados, que nos deixam íntimos dele. Principalmente nas cenas em que Madame Satã se apresenta nos palcos, vemos de perto esse corpo que vibra, sua, brilha e canta, intercaladas de imagens da plateia também dançando, bebendo e rindo na mesma sintonia.

Apesar do filme esteticamente não contar com o estilo *camp*, já que sua estética é predominantemente realista, percebemos alguns traços dessa expressão em *Madame Satã*, na qual o personagens vai se transformando pouco a pouco dentro da narrativa. Seguindo os elementos presentes no *camp*, elencados por Babuscio, percebemos a ironia na própria figura contraditória de João, tanto os excessos de sua masculinidade, representados pelas violências, ou de sua feminilidade, nos show onde ele aparece travestido, desconstrói nossa visão do que esperar de um homem ou de uma mulher, discutindo a naturalização dos gêneros.

Vemos um homem, representado com características típicas femininas, que canta e dança em bares de forma sensual, tendo como influência as grandes divas do cinema e da música, como Josephine Baker, mas que ao mesmo tempo é uma figura bruta e marginalizada. Acompanhamos bem perto essa a luta de João para construir essa identidade, em que ele pode ao mesmo tempo se apresentar nos palcos maquiado e com o corpo coberto de purpurina e, ao final do show, assumir sua posição de segurança do bar e ajudante.

Figura 16 – João concilia a função de artista com segurança do bar



Fonte: *Madame Satã*, de Karim Aïnouz, Brasil, 2002.

Ao mesmo tempo em que essas apresentações no bar do Danúbio são a libertação de João, são elas também que vão levá-lo à detenção de 10 anos que é anunciada no começo do filme. É ao final de uma das suas apresentações que um personagem o discrimina por estar “fantasiado” de mulher, transformando a alegria daquele momento num sentimento de raiva e vingança, que culminam com o assassinato desse personagem.

Mas após sua soltura e sua coroação como musa do carnaval carioca em 1942, percebemos nelas o início da transformação da figura Madame Satã, mostrada ao final do filme ao som de música de carnaval e entre muitas lantejoulas e paetês.

Outra característica do *camp* é a teatralidade, que é ter que interpretar um papel, muitas vezes heteronormativo, como resposta a uma opressão. Segundo Babuscio, há a necessidade

de se mascarar para se enquadrar em um padrão social. Em *Madame Satã*, diversas vezes João se porta como um homem violento para se impor, seja dentro de casa para se mostrar um “pai de família” ou na rua para defender seus amigos.

Devido a mudança de ponto de vista, é interessante notar que *Madame Satã* subverte as críticas à representação de personagens gays no cinema brasileiro feitas por Moreno, em “A personagem homossexual no cinema brasileiro” (2001): alienação política, classe baixa, subemprego, ligação com a marginalia, comportamento feminino, tendência à solidão e incapacidade de relação monogâmica (2001, p. 291). João Francisco carrega todas essas características, entretanto, podemos ver nele uma nova forma de representação *queer* no Brasil, ao trazer “a homossexualidade e o cross-dressing, incorporando questões de classe, etnia, condição periférica, sem aderir a narrativas hollywoodianas nem a hetero e homonormatividades” (LOPES, 2015, p. 126) e fazer disso uma discussão política e de representatividade muito maior com um protagonista que “não é exemplar, nem uma imagem positiva nem negativa. Sua complexidade não é tanto psicológica mas feita pelo jogo de imagens e pelo corpo, pela superfície da pele.” (LOPES, 2015, p. 127).

O filme de Aïnouz transforma esses elementos na potência de seu personagem, suas características marginais e desviantes é que lhe dão força para a sua transformação e que o leva para além de uma condição subalterna e o transformam na musa quase mítica que dá nome ao filme. O camp aparece como estratégia de resistência, sair dos padrões e quebrar expectativas do que é esperado dele enquanto personagem gay, negro e pobre é o que torna único e provoca a sua fama e sobrevivência.

É importante ressaltar que falar sobre o camp é sempre muito polêmico, principalmente dentro do próprio ativismo LGBTQ, onde alguns ainda defendem que ele reforça estereótipos, que precisam ser combatidos. O *queer* e o camp são propostas diferentes com pontos em comum e é preciso saber distanciá-los.

Além disso, determinar o que é *queer* é sempre uma tarefa difícil. Não há um significado estigmatizado e não há como descrever uma identidade específica que o represente. Segundo Butler, *queer* são todos os corpos, identidades e experiências que destoam do padrão heterossexual, no que toca questões de sexo e gênero, são aqueles que incomodam e constroem.

Há uma tendência em associar o *queer* apenas a homossexualidade, mas esse movimento/teoria abraça muito mais. O *queer* propõe uma transformação no nosso olhar para além do masculino e do feminino e da nossa compreensão de corpo e seus prazeres, visando

uma inclusão das diferenças. Por isso, a importância de abordar a sexualidade em seus mais diversos aspectos. Como explica o pesquisador Richard Miskolci:

A sexualidade envolve desejo, afeto, autoconhecimento e até a imagem que os outros têm de nós. A sexualidade tende a ser vista, por cada um de nós, como a nossa própria intimidade, a parte mais reservada, às vezes até secreta, de nosso eu. Assim, não surpreende que a sociedade tenha encontrado nela um meio de normalizar as pessoas. (MISKOLCI, 2012, p. 39)

A proposta *queer* pretende levar o debate sobre sexualidade além da saúde pública e falar sobre as diversidades sexuais, culturais e políticas, sendo esse o primeiro passo no combate aos preconceitos. Impor a heterossexualidade como norma ou como “natural” e não questionar o seu caráter construído é uma forma de violência em si, que limita os indivíduos. O feminino e o masculino faz parte de cada um de nós, seja homem ou mulher, independente do sexo biológico. A teoria *queer* pretende desconstruir esses padrões que tentam a todo custo nos enquadrar e dar um título, mulher, homem, trans, gays, lésbica, sendo essa só mais uma forma de poder e de heteronormatizar os corpos.

[...] gays e lésbicas normalizados, que aderem a um padrão heterossexual, também podem ser agentes da heteronormatividade. Não por acaso, violências atualmente chamadas de homofobia não se dirigem igualmente a todos/as os/as homossexuais, mas, antes, muito mais frequentemente a quem não segue esse padrão. (MISKOLCI, 2012, p. 15)

Isso nos leva a perceber que muitas violências ocorrem mais pelas quebra de padrões de gênero do que pela orientação sexual em si. No filme *Madame Satã*, os momentos que a discriminação fala mais alto, são quando João sobe aos palcos performando como mulher ou devido a sua condição de negro e pobre, ele só consegue se impor quando assume a figura máscula do malandro e capoeirista.

Dessa forma, percebemos que as violências acontecem como modo de impor a norma, além de gerar medo naqueles que compõem a comunidade LGBTQ, caso não se enquadrarem podem ser ameaçados em se tornar a próxima vítima. O olhar *queer* está conectado com os que sempre foram humilhados, excluídos ou marginalizados. Nessa perspectiva, *Madame Satã* discute a falta de oportunidade e as violências que sofrem o seu protagonista e que não pretende ser apenas assimilado ou tolerado, por isso ele resiste à normalização.

Mas há lugar na nossa sociedade para esses corpos existirem sem o embate? Acredito que não, que o caminho ainda é longo e que o corpo *queer* ainda é a resistência. Mesmo que avanços tenham acontecidos, não existe uma tranquilidade que os direitos conquistados serão

mantidos e há muita luta pela frente. Afinal, "os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta" (BUTLER, 1999, p. 54).

V. AS PERSONAS DE MADAME SATÃ

“Eu sou bicha porque eu quero! E não deixo de ser homem por causa disso”

(Madame Satã)

Madame Satã é o filme que, por suas características narrativas e modo composição de personagens dita de identidades minoritárias pode ser considerado o filme inaugural daquilo que caracteriza o novo cinema *queer*, no Brasil.

O *queer* veio como movimento contra hegemônico à heterossexualidade dominante nas produções cinematográficas, este florescimento permitiu que ao longo dos anos as produções voltadas a relações homoafetivas e com discussões sobre identidade e gênero viessem à tona nas grandes telas, ainda assim, enfrentando dificuldades e preconceitos nas suas ousadas produções, pois o *queer*, se analisado pelo seu caráter, vai exatamente de encontro as questões engessadas e institucionalizadas sobre gênero e a sexualidade dos indivíduos. Alguns problemas sociais recorrentes podem ser muito bem caracterizados e exemplificados por este último tipo de abordagem, infelizmente normalizados ou naturalizados na nossa cultura:

Ensinar usando o cinema queer pode ser intrinsecamente subversivo, porque ele questiona noções de identidade, subjetividade e desejo e, por meio de suas características intertextuais, incorpora investigações mais amplas da esfera pública sobre cidadania, raça, classe, entre outras. (DIAS, 2007, p. 718)

O diretor, Karin Aïnouz, toma como base João Francisco dos Santos, figura emblemática da vida noturna e marginal do Rio de Janeiro, morador do bairro boêmio da Lapa, na primeira metade do século XX, e personagem considerada de importância na história da malandragem carioca, que escolheu usar o nome de Madame Satã.

Este apelido surgiu de um filme homônimo de Cecil B. DeMille, visto por João Francisco dos Santos, que assim batizou uma fantasia de carnaval usada por ele, em 1938.

Era analfabeto e vivia uma vida de subempregos e marginalidade, sendo famoso por suas brigas e arruaças, que justificava dizendo que não tolerava o tratamento que a polícia dava às pessoas pobres, negras e homossexuais, três marcadores de identidade que ele mesmo apresentava.

Para Gilmar Rocha, “a malandragem fornece pistas para a reflexão sobre aspectos da sociedade brasileira, tais como a violência, a honra, a valentia e a malícia, inseridos em contexto de classes populares” (ROCHA, 2005, p. 117).

Assim, Madame Satã já começa sendo mais de uma persona, pois há o histórico João Francisco dos Santos, que nasceu em Pernambuco, tinha muitos irmãos e foi uma das primeiras drag queens de que se teve notícia no Brasil. Há, também, o João, personagem do filme *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz, que a situa em um contexto marginalizado econômico, social e racial, tratando-o como um modelo de anti-herói.

O João do filme é inspirado na personagem histórica que é assim descrita no artigo “Madame Satã: do profano ao sagrado”:

João Francisco dos Santos, ou melhor, Madame Satã, viveu no Rio de Janeiro dos anos 1930. Nasceu em 25 de fevereiro de 1900, na cidade de Glória do Goitacá, no sertão de Pernambuco, numa família de 17 filhos, entre homens e mulheres. Sua mãe era descendente de escravos, e o pai, descendente de ex-escravo filho da elite latifundiária, vindo a morrer tão logo João fez 7 anos. Sua infância não foi fácil: um ano após a morte do pai, foi trocado por uma égua pela mãe, e veio morar no Rio de Janeiro. Aos 13 anos, passou a viver na rua dormindo nos degraus das casas antigas do bairro da Lapa. Por volta dos 18 anos, passou a trabalhar em um bordel como garçom, assim como trabalhava a maioria dos ‘homossexuais’ da época. De acordo com as pesquisas realizadas por James Green para o livro *Além do Carnaval*, João era um malandro autêntico e até certo ponto honesto, digno, consciente de sua profissão. (...) viveu a maior parte de sua vida nas ruas boêmias da Lapa, no seu círculo de amigos, amores, amantes. Não levava desaforo para casa, e sua agilidade de capoeirista e o bom uso que fazia de uma navalha o fizeram uma figura temida, dos freqüentadores da noite onde circulava, aos policiais que o perseguiram. Sobrevivia praticando o jogo, a prostituição, a cafetinagem, o roubo, comendo sambas ou aplicando golpes. Sua imagem, na maioria das vezes, sugeria masculinidade e virilidade. Talvez pelo uso habilidoso que fazia de sua navalha, usada quando ofendiam sua honra, o enganavam no jogo ou traíam sua confiança. Viveu durante 76 anos, 27 dos quais na prisão. Definia-se como “filho de Iansã e Ogum”. (SILVA, 2004, p. 29)

O filme não é uma biografia precisa, as datas não necessariamente coincidem com o que aconteceu no Rio de Janeiro na década de 1930. Os diálogos e os dados exibidos na película são baseados em fatos reais, mas não têm uma obrigação com a precisão histórica e sim com a narrativa. A princípio, pensamos em nos debruçar sobre a personagem histórica para compor nosso estudo sobre o filme. Contudo, este é um trabalho sobre cinema. Portanto, é no filme que devemos focar nesta análise, não na história real. O filme foi lançado em 2002, mais de 25 anos após a morte do Madame Satã histórico.

No filme, João Francisco dos Santos é uma contradição. Ao menos assim se apresenta no início da película. Lantejoulas vermelhas num fundo preto contrapõem-se a um fundo branco e um homem abatido, o carnaval se contrapõe à prisão. Por este primeiro contraste já

percebemos que João Francisco dos Santos não é uma figura fácil de decodificar entre as personagens de sua época.

Os créditos iniciais do filme são apresentados com lantejoulas e melodia carnavalesca, até que o corte inicial mostra Lázaro Ramos, no papel de João Francisco dos Santos, e uma voz em off lendo seu inquérito. O fundo branco e a cara cheia de hematomas do personagem contrastam com o carnaval insinuado antes. As acusações vão contrastar com a realidade mostrada adiante na película:

O sindicado, que também diz chamar-se Benedito Itabajá da Silva, é conhecidíssimo na jurisdição deste distrito policial como desordeiro, sendo frequentador costumaz da Lapa e suas imediações. É pederasta passivo, usa as sobranceiras raspadas e adota atitudes femininas alterando até a própria voz. Não tem religião alguma, fuma, joga e é dado ao vício da embriaguez. Sua instrução é rudimentar. Exprime-se com dificuldade e intercala em sua conversa palavras da gíria de seu ambiente. É de pouca inteligência. Não gosta do convívio da sociedade por ver que esta o repele, dado seus vícios. É visto sempre entre pederastas, prostitutas, proxenetas e outras pessoas do mais baixo nível social. Ufana-se de possuir economias, mas como não alferem proventos de trabalho digno, só podem ser essas economias produtos de atos repulsivos ou criminosos. Pode-se adiantar que o sindicado já respondeu a vários processos. Sempre que é ouvido em cartório provoca incidentes e agride mesmo os funcionários da polícia. É um indivíduo de temperamento calculado, propenso ao crime. Por todas as razões é inteiramente nocivo à sociedade.

Pelo trecho acima, notamos o que o senso comum da sociedade diz da figura de João em 1932, no Rio de Janeiro. Não há, na polícia, pelo inquérito descrito, uma preocupação em checar a veracidade dos fatos. Mesmo o nome descrito no primeiro inquérito não é o da personagem do filme. Assim, no contexto sociocultural em que vive João, se entende uma série de suposições sobre ele, que têm a ver com os preconceitos exibidos por esse “inquérito policial”. Inclusive, sobre a falta de religião, mais adiante, João narra ser filho de Ogum e Iansã, ostenta uma guia de santo e tem um altar de santo em sua casa, de modo que professa uma religião. Só não é uma religião cristã. Em outra parte do filme, em uma cena de sexo, vemos que ele não é um pederasta passivo como é dito na leitura do inquérito, ou não é este o papel que cumpre nesta narrativa cinematográfica. Da mesma forma, pelas atitudes da personagem, sabemos que ele não é desprovido de inteligência e que não são os vícios o problema que a sociedade carioca tem com ele. Aliás, em nenhum embate do filme ele é chamado de bêbado, viciado em jogo ou interpelado por qualquer coisa próxima de um vício. Ele é interpelado por ser viado, por ser preto, chamado de sujo, de fedorento, de vagabundo e outras coisas ofensivas que nada tem a ver com vício.

Observe-se ainda que o discurso da polícia se contradiz nele mesmo: João é ativo e passivo ao mesmo tempo. Concluem que ele representa risco à sociedade de forma ativa e o

descrevem com características que diminuem o risco dele. É dado aos vícios, é passivo, tem dificuldade: expressões que denotam um comportamento inócuo. Descrito como afeminado, o sujeito João subverte o que se espera de um afeminado quando agride os funcionários da polícia e não veste roupas femininas em seu figurino do cotidiano, como o personagem Tabu (Flávio Bauraqui) faz. Ora, as duas coisas são um problema por si só, mas se agravam quando juntas. O problema é o sujeito João, e isso vai ficando claro ao longo do filme.

O sujeito João é um problema desde o início, e, sabendo disso, passamos o resto do filme tentando entender como chegou a este ponto preso e abatido, condenado como risco. É curioso ver que de primeira ele é mostrado sem reagir a nenhuma das acusações, sem esboçar nenhuma resposta, nenhum desafio, nenhum olhar que as negue. Resignação não é o que se espera de uma personagem apresentada com lantejoulas vermelhas.

Quando as lantejoulas voltam, dando nome ao filme, João é mostrado na sequência, à vontade, brincando com as cortinas de miçangas de um lugar elegante e cantando em francês. Ele olha com admiração para a personagem Vitória (Renata Sorrah), que conta uma versão reduzida da história de Sherazade, das mil e uma noites. A história é emblemática e vai sendo contada em três versões ao longo do filme, de acordo com o entendimento de João, que se dá ao direito de reinventar aquela história e a própria história ao mesmo tempo. João aspira ao palco, mas ainda não tem o direito de ocupá-lo.

Oito minutos de filme são dedicados a apresentar João em quatro personas: o criminoso, o aspirante a artista, o malandro e o homossexual. Cada uma dessas personas conta com um cenário diferente para ser introduzida. No fundo branco da polícia, o criminoso e seus hematomas; entre as lantejoulas e olhando para o palco, o aspirante a artista e seu sorriso; no salão do bar e nas ruas da lapa, o malandro e sua dança; no banheiro do bar, o homossexual e sua iniciativa. Todas essas personas se misturam num só João, porém cada uma delas tem um lugar específico e um modus operandi. Todo ele pode, em qualquer persona, ter iniciativa, sorriso, hematomas e dança, mas no início do filme não se vê como uma pode ajudar a outra. No bar em que trabalha e quer ser artista, ele não é valente e malandro a princípio; na Lapa, ele não é artista; o homossexual se coloca em voz baixa e longe do resto das pessoas. Cada coisa tem um cenário embora todas elas sejam João.

Há que se destacar que em um primeiro momento João é rejeitado nesses ambientes. Ele não ocupa o palco, ele não consegue o homem que deseja, ele não mantém sua liberdade. Apenas a malandragem o acolhe. Ao chegar no bar, é saudado com alegria por todos, e assim apresenta-se a Lapa como o ambiente próprio de João.

Note-se que nos primeiros dez minutos de filme já são apresentados os ambientes em que o filme se passa, e quem domina esses ambientes. Quem manda na polícia é uma classe média, quem manda no palco, também. O lugar de João é preso, e não no palco. O palco de luxo é o lugar da atriz branca e cheia de jóias. As jóias e os paetês também não são destinados a João, que se embrenha nas miçangas que pode. O lugar de João é só a Lapa: ali ele não incomoda e pode dançar. O espaço de representação e protagonismo é ocupado, na polícia, por uma voz que designa João como mero criminoso, distante de um sujeito, distante de uma verdade, distante de si mesmo quando resignado. O espaço de representação do palco é ocupado por Vitória, e João não cabe nele a não ser olhando escondido e sem incomodar os pagantes. Mesmo a sensualidade de João só cabe no banheiro, escondida de todos. Há homens no salão do Danúbio que podem paquerar mulheres em público, mas aos homossexuais, o lugar do flerte é outro, escondido, recusado, com vergonha de si mesmo.

Ainda que João não aceite este lugar que lhe é imposto e parta pra cima, ele não parte pra cima em público, ele vai atrás do outro no lugar que lhe é permitido: a exclusão. Mas será que ele cabe neste papel escondido? O protagonista demonstra desde o começo ser sujeito do próprio desejo e dono das próprias ações. Ele não está a serviço das vontades e desejos de outros personagens enquanto sujeito, não é uma escada de humor ou é tratado como um mero entretenimento feito para ser ridículo pelo diretor do filme.

O desejo dele não existe em função do desejo do outro, e mesmo este papel escondido, a parte do palco – um papel de resignação que seria cabido a um negro ou a um homossexual e mais ainda a quem é os dois ao mesmo tempo – não cabe nele. A personagem não se manifesta em função de outras, mas em função de si. O desejo ali não é um substantivo masculino branco e heterossexual, o desejo que se conta nesta história é um desejo de um negro, de um homossexual, de um homem dono de si e que cuida de outras pessoas marginalizadas como ele, e que sabe das consequências dos próprios atos e as cumpre.

Em sua casa, vive com Laurita (Marcélia Cartaxo) e Tabu. Aparece cobrando limpeza, perguntando de tudo, vigiando a criança. O que se vê em casa é um chefe de família de acordo com o que se espera de um chefe de família: provedor, protetor, forte. Ao mesmo tempo, é amoroso com a filha da personagem Laurita. João defende os próprios desejos e os de Laurita e Tabu.

Quando um homem tentou forçar a personagem Laurita a ir com ele dizendo “desde quando puta encerra o expediente?”, João vai atrás e defende a amiga. O homem está armado, mas isso não amedronta o protagonista. Desarmando o outro com golpes de capoeira, João

ostenta a própria masculinidade diminuindo a do concorrente. “O que é isso? Um galalau desse com um pau de fogo? Vai embora!”, ele diz. João resolve as coisas no braço e na ginga, com golpes de capoeira. Defende a amiga da ameaça e, ao mesmo tempo, amedronta o sujeito que perdeu a briga com o revólver posto em sua mão e sendo chamado de pau de fogo. A insinuação ali posta é de que ele precisa de um revólver, um outro pau, para ser macho de fato. O fato de o homem ser um galalau não lhe resolve a macheza.

Todos os personagens à volta estão amedrontados, menos João. E é a coragem dele que dá confiança à moça em gritar “Tá pensando que eu sou cachorro sem dono?”. Ela se sente protegida pela figura do amigo. Ele depois se utiliza da própria performance para chamar a atenção de Renato (Fellipe Marques), diz que fez tudo para chamar a atenção do homem que quer.

João está sempre nessa contradição de delicadeza e violência na mesma pessoa: o malandro é um romântico, o chefe severo da casa se preocupa em saber se o amigo Tabu está com a vida sexual em dia mesmo enquanto o pune por não ter respondido como deveria. A violência sofrida por João é repassada aos colegas, aparentemente. E essa violência é corriqueira, especialmente no campo simbólico. Dizemos simbólico porque João não aparece em princípio sendo agredido fisicamente, mas privado de desejos e de direitos básicos como o de flertar, o de receber seu salário, o de ter e exercer sua religião e o de existir sem ser incomodado. Nós consideramos que isso é violência.

Ele tenta receber seus ordenados e é constantemente enrolado, tenta sugerir algo para o espetáculo de Vitória e é ridicularizado. Em sua rotina, é constantemente calado e privado de mostrar as próprias ideias. Ainda que tente se enquadrar esticando o cabelo, é tirado por menos. O chefe naturaliza o não pagamento, Vitória sente-se no direito de interrompê-lo, e ele não reage a princípio.

Saindo desta situação, volta à lapa, onde Renato quer aprender a bater como ele. Novamente, João está sendo valorizado no ambiente da malandragem e desvalorizado no ambiente economicamente dominante. O romance entre João e Renato - o único romance vivido por João na película - se inicia de fato aí. Renato é o moço branco que aparentemente não se sabe homossexual e já tinha rejeitado João anteriormente. Ele segue João, que não cede. Dá uma lição de briga, canta uma música, diz que “homem que é homem se defende na canhota” ao ver o outro segurar uma arma. Depois manda Renato embora.

João demonstra ali duas coisas: que não deixa de lado os entes queridos e os princípios e que não deixa de ser homem para ser gay. João está ouvindo o barulho de Tabu e prioriza

cuidar da neném na cama. Além disso, João é tão homem que se sente autorizado a dar aulas sobre masculinidade para o outro.

Se a relação entre o protagonista e Laurita é de proteção da parte dele e submissão da parte dela, a relação dele com Tabu é um tanto diferente. Laurita não questiona João em suas escolhas ou tenta demonstrar algum poder. De modo que com Laurita João não faz uma firula, não faz uma gracinha, um agrado, uma defesa verbal. Com Tabu, a coisa se dá com um pouco mais de questionamento. Tabu sente algum direito de reclamar, e reclama. Diz que não se chama sol quando João questiona se a roupa está seca, diz que se o cu arde o problema é dele quando João questiona o preço cobrado no programa. João compensa ambos pelas ofensas, cuida da filha de Laurita, faz brincadeiras com Tabu, demonstra afeto por eles.

O ciclo de ser humilhado no trabalho e poderoso em casa, no entanto, não dura muito tempo. Quando Vitória vê João vestido com as roupas dela, ensaiando uma cena escondido, sobe o tom e é mais ofensiva do que a média do que tinha sido mostrado até ali. O estopim, no entanto, não se dá quando ela o manda tirar a roupa ou diz que aquilo é um despropósito, nem quando ela imita a fala dele. O estopim da raiva de João se dá quando ela diz que não deveria confiar naquele preto:

Vitória: O que que é isso? Tira a minha roupa agora!

João: Desculpa. Eu prometo que isso nunca mais vai acontecer, É que eu sou apaixonadíssimo por esse número. Eu até perdi a noção. Eu sei até cantar uma música inteira dele. (canta em francês)

Vitória: Ah, para de cantar! “Perdi a noção”... Tu acha que tu é quem? Chega atrasado, fica me imitando desse jeito, vestindo a minha roupa... Ai, que despropósito isso!

João: Desculpa. Minha pessoa promete que isso nunca mais vai acontecer.

Vitória: Bem que me avisaram “não confia nesse preto. Ele é mais doido que cachorro raivoso”!

(...)

Vitória: Imagina o cheiro que minha roupa ficou!

João está pedindo desculpas e prometendo manter um bom comportamento até o momento em que ela diz que avisaram que ele não era confiável e que ele era doido. Ele avisa que não fica maluco e decide, ali, que não fica naquele lugar em que foi colocado, aquele lugar que vem sendo desconfortável e opressor até então. Ele se levanta, avisa que não aceita ser tratado daquele jeito, bate em Vitória e pega com as próprias mãos o dinheiro que lhe é devido, assaltando o bar. João não aceitará mais as violências contra ele dali em diante.

Vê-se aí, um padrão nas ações violentas de João. Ele reage violentamente quando o homem tenta levar Laurita à força para junto dele, reage violentamente quando o chefe (Floriano Peixoto) se recusa a pagar o que lhe é devido e reage violentamente quando Vitória

diz que ele tem fama de ser maluco e de não ser digno de confiança. O padrão estabelecido nesta violência que parte do protagonista é o de reagir às injustiças. João sabe que em nenhum momento fez algo de errado em seu local de trabalho, e sabe também que deveria receber pelo seu trabalho. Na concepção dele, não apenas ele não é maluco como a amiga não pode ser forçada a um sexo que não quer. João não aceita injustiça. Isso vai se repetir em outras cenas: quando ele é proibido de entrar numa festa, quando a polícia quer prendê-lo por ter ido atrás de seu salário, quando tentam roubar dele.

Enquanto ele entendeu que Vitória dizia coisas que ele concordava ou que não achava grave o suficiente para responder, não reagiu. Ele não tinha reagido antes quando ela disse que sua conversa sobre a China era a coisa mais estúpida que ela já ouvira; ele não reagiu antes quando ficou dois meses sem receber salário. A dignidade era o que ele tinha, e ele não aceitou a desconfiança posta nela. A partir daí, o filme dá uma guinada para mostrar um protagonista sem vergonha de si mesmo, que não baixa a cabeça:

Laurita: O que que tu vai fazer agora?

João: Besteira, Laurita, muita besteira.

Laurita: Mas foi isso que tu sempre fez na vida...

João: Pois então é isso!

Laurita: Queria tanto te ver no palco, grande, famoso, com muita gente te aplaudindo!

João: Não adianta ficar querendo conversar comigo porque eu já conversei comigo mesmo e já resolvi comigo mesmo que não vou ficar tentando ter profissão artística! Cansei de torcer pela minha pessoa. Nasci pra ter vida de malandro, e vou levar é rasgada!

Até ali todas as personas de João vinham sendo oprimidas, menos a do malandro. É nesta pessoa que ele aposta, é nesta pessoa que ele confia ao conversar consigo mesmo. Ele avisa que vai levar vida de malandro e isso causa estranhamento em Laurita, mas não ao espectador que assiste ao *Madame Satã*. Ora, se antes deram errado a arte, o romance, o trabalho, as tentativas de se estabelecer dentro de um padrão que lhe era esperado, seguirá ele num padrão que lhe atende. Malandro ele pode ser, então será.

João não está interessado em prestar contas da própria decisão, no entanto. Ele se importa mais com os poucos controles que ainda tem, como a possibilidade de acabar com os piolhos do cabelo da neném lavando-o. A decisão de não se submeter a um chefe padrão e inventar o próprio trabalho estão coladas à decisão pela malandragem, e é uma decisão corajosa. De coragem em coragem, João segue crescendo no filme.

O trabalho que João e Tabu inventam é pregar golpes para arrumar dinheiro. Observando a cena em que eles aplicam um golpe para roubar dinheiro de Álvaro (Guilherme

Piva), podemos perceber que elementos anteriormente colocados contra João são usados a favor dele na situação em questão. A homossexualidade ter que se dar de forma escondida é o trunfo que ele tem para conseguir passar impune daquele roubo. Há, na personagem, o conforto de saber que nenhuma denúncia será feita. João se assegura de que Álvaro tem dinheiro ao perguntar se o perfume é caro, sabe que ele tem vergonha da própria homossexualidade porque a encomenda feita é de uma morena de coxas grossas. Álvaro não fala que quer um homem, diz que quer uma mulher. Não se ouve em voz alta a homossexualidade sendo dita. A luz é baixa e a ameaça da polícia se fia nesta vergonha em dizer. O que aquele homem rico poderia estar fazendo em um ambiente como aquele?

Aquele homem vai se vestindo e sai correndo, e João e Tabu riem como quem sabe que era aquilo que iria acontecer. A ameaça da descoberta traz inclusive segurança de que o roubo não seja percebido rápido, porque no desespero Álvaro sequer faz menção de checar os próprios pertences.

É interessante notar que João não é mostrado chegando às vias de fato com Álvaro. Ele se gaba de conseguir dinheiro, seduz o homem, mas o golpe é montado antes que o sexo fosse consumado. Poderiam ter montado este golpe depois de o ato ser consumado. No entanto, não é isso que acontece. João provavelmente definiu previamente um limite de tempo. Isso não é mostrado, mas podemos deduzir que foi feito porque na sequência ele se encontra com Renato, seu interesse amoroso desde o começo.

Novamente vemos um João valente seguido por um João doce. A persona do malandro não permite que Tabu ganhe mais dinheiro do que 200 em 10 mil. A persona de João está sempre controlando coisas. Não se vê João perdendo o controle. Ele controla o dinheiro, controla a família, cria uma família para si (com Tabu e Laurita), controla os piolhos da neném, controla até onde vai ou não no golpe, controla as próprias atitudes enquanto acha que deve. E mesmo quando aparentemente se descontrola, no minuto seguinte está recomposto dizendo calmamente que precisa do ordenado. Quando não recebe o ordenado, reage calmamente à arma e consegue o que queria.

A malandragem não é apenas posta da boca para fora, como uma alegoria impalpável. Há, em João, uma relação espiritual com ela e um respeito para com a figura de um malandro. João conta para Álvaro que é filho de Iansã e Ogum. Trata-se de dois orixás fortes, e isso é importante. Se a figura histórica se definia assim e o filme colocou isso em evidência, vamos falar um pouco das duas figuras:

Iansã é o orixá dos ventos, raios e temporais. (...) Suas cores são: na umbanda, amarelo; no candomblé, o vermelho ou coral. Sua saudação é Eparrei! Dona de temperamento agitado, sensual e autoritário, Iansã é uma das mulheres de Xangô. Grande guerreira, é ela quem o acompanha em suas aventuras. (GASPAR, 2011, p. 15)

João traz características parecidas com as de Iansã em seu temperamento mostrado em tela, usa vermelho, é agitado, sensual e autoritário e também se coloca como um guerreiro ao longo da narrativa. Ogum também é uma divindade guerreira:

Ogum deu aos humanos condições de sobrevivência, fazendo do ferro as ferramentas e armas necessárias para produzir alimentos e defender a aldeia. (...) Orixá guerreiro, aventureiro e corajoso, vencedor de lutas e demandas, Ogum é um dos orixás mais solicitados na umbanda ou no candomblé. (...) Suas ferramentas incluem a espada e o capacete de guerreiro. (GASPAR, 2011, p. 29)

João, como Ogum, se vira para alimentar seus entes queridos, tem coragem e vence as lutas que lhe são demandadas. Gostaríamos de destacar a espada porque a guia (o colar da imagem abaixo) usada por João no filme tem uma espadinha pendurada nela. Separamos uma imagem de João usando-a para analisá-la.

Figura 17 – João usando guia da umbanda



Fonte: *Madame Satã*, de Karim Aïnouz, Brasil, 2002.

Normalmente, uma guia vermelha seria de Iansã. Contudo, a direção de arte do filme teve o cuidado de colocar nesta guia elementos tanto de Ogum quanto de Iansã. As contas de metal e a espada são de Ogum, o vermelho é de Iansã. João tem uma religião e a leva a sério, ao contrário do que se diz no início, tanto que usa a guia de proteção em algumas cenas. Enquanto a guia aparece, ele nunca está de posse de bebida alcoólica e também não está com a guia quando está tendo alguma relação sexual.

Note-se que até na guia a persona contraditória de João está colocada. Temos uma mulher e um homem no mesmo lugar sagrado, fazendo o papel da proteção. Iansã e Ogum andam juntos na personagem que é gay, que faz a figura de valente na rua e de delicado em casa, que se relaciona com outros homens e usa batom, mas que também joga capoeira e é homem.

Precisamos considerar neste recorte do filme, também, que se trata de um personagem negro que valoriza suas origens e o demonstra. Ele sabe jogar capoeira, ostenta uma guia e diz em voz alta ser filho de santo. Para abordar esta personagem sem cair em estereótipos, precisamos considerar a ancestralidade que a película considerou. Se ele segue os preceitos de não beber ou fazer sexo enquanto usa a guia, se ele se preocupa com a justiça em seu cotidiano e advoga pelos amigos, ele provavelmente não fala a toa de si como um malandro. A relação também é espiritual. Um Malandro, espiritualmente falando, é um justiceiro nato. Uma pessoa que se auto intitula malandro carrega consigo o senso da Justiça e deverá cumprir um papel de defender oprimidos.

Inclusive, há que se considerar a negação da religião de João pela polícia como uma forma de preconceito. Ora, se só a religião cristã é aceita como uma religião, isso também é uma forma de opressão. Um nível simbólico de preconceito que foi praticado historicamente. Nesta pesquisa, temos a preocupação de diagnosticar esses preconceitos e encará-los, inclusive porque como intelectuais e a serviço do conhecimento, é da nossa alçada produzir trabalhos que combatam os preconceitos e promovam a igualdade neste campo.

Se falamos do cinema *queer* como resposta a um preconceito contra homossexuais que foi solidificado pela descoberta da Aids, precisamos considerar que a personagem Madame Satã não sofre preconceito apenas por ser homossexual, e que ele combate esse preconceito na medida em que combate as injustiças feitas contra ele e seus amigos. É, portanto, emblemático também neste ponto. Ari Lima sublinha o modo de falar de João ao analisar seu papel enquanto negro na película:

João Francisco dos Santos, em sua máscara de cidadão, jamais poderia ser um astro hollywoodiano. Não era branco, não era belo e desejável como branco e era nascido no Brasil, um país periférico. “Já nasceu torto”. Era um homem negro, mergulhado no drama da sua negrura não percebida nem por ele nem por sua melhor amiga Laurita. Iludido ou irônico, ele reivindicava para si uma condição moderna e elementar de pessoa – em várias falas se refere a si mesmo como “minha pessoa...” – que se choca com uma condição de pessoa que a sociedade lhe atribui (cf. BRANDÃO, 1986). Ou seja, João Francisco insinua todo o tempo, ao se referir a si mesmo como “minha pessoa...”, que se concebe como homem livre, universal, cidadão dotado de direitos por posição social. (LIMA, 2015, p. 102)

O olhar de Lima nos despertou para um ponto interessante: a condição ressaltada de pessoa vai de encontro ao imaginário construído ao longo dos séculos para a persona de um negro. A escravidão no Brasil foi justificada pela igreja com a dita de que o negro não tem alma e no cotidiano vemos piadas racistas que negam exatamente o direito a ser gente de um negro. João sabia que era gente, e que devia ser levado em consideração enquanto humano. Seu modo de falar insinua isso, bem como suas atitudes.

Ele vai se empoderando ao longo do filme, até chegar no ponto dos golpes, em que se permite ser a si mesmo sem precisar se subordinar a humilhações. Aí, ele também começa a permitir o amor para si mesmo.

Na mesma noite em que aplica o golpe em Álvaro, João permite-se ao romance com Renato em uma cena que usa de uma fotografia mais iluminada do que a cena anterior no mesmo cenário. É nesta cena que vemos que o pederasta João retratado cumpre uma posição ativa. É óbvio que não há um papel de homem e um papel de mulher dentro de uma relação homossexual masculina. São dois homens e ponto, e nenhum deles deixa de ser homem por estar se relacionando sexualmente com o outro. No entanto, no início do filme João é colocado como um “pederasta passivo”, e isso significaria que ele, de acordo com a polícia, cumpriria um papel passivo na relação com outro homem.

Não é o que acontece, ele é ativo tanto em relação à iniciativa, que parte dele mais do que de Renato, quanto na relação sexual posta em tela. É de João, também, o dinheiro. Existe um poder econômico que é adquirido com os golpes e que ele ostenta ao dizer “bastava ter me pedido que eu te dava isso e muito mais”. João coloca Renato em um lugar de humilhação ao se ver roubado pelo amante. Fere-o com a navalha – também uma arma de malandro – e se coloca novamente como um justiceiro. “Agora eu vou te vacinar, Judas, que é para tu aprender a não fazer mais isso”.

Na bíblia, Judas trai Jesus Cristo após um beijo, entregando-o para os militares romanos. Na película, Renato rouba o dinheiro de João depois de uma noite de amor. Laurita tinha avisado no início do filme que Renato já tinha afanado outras pessoas, então o

protagonista sabia do risco que corria ao se colocar em posição vulnerável junto ao outro. João espera e dá uma lição justa: roubar quem te dá afeto é uma traição, e não deve ser feito novamente. Essa lição será fortalecida pela ferida no rosto do personagem.

Sabemos, então, que João já tem dinheiro sem se submeter a um emprego opressor, João já consegue se abrir para o amor e já tem segurança de que não precisa engolir desaforo nem de quem ele gosta. O que falta? Status e palco. É o que ele busca na sequência. Primeiro o Status de “ser bacana” frequentando o High Life clube, não por acaso, o nome em inglês significa alta vida, simbolizando um elevado padrão social no filme. O local é descrito como o mais “chiquê”, e traz assim o status que João quer ao se “endireitar”.

João: Hoje eu quero ser bacano, nós vamos no High Life!

Laurita: High Life? Que High Life?

João: High Life clube, ignorante! Que outro podia ser? O mais chiquê!

Laurita: Mas tu acha que vão deixar a gente entrar?

João: Mas é claro que vão deixar a gente entrar, Laurita! Já chega, minha filha, dessa vida de Danúbio pra lá, de copinho de ardósia pra cá. Eu quero sucesso!

João entende que o sucesso caminha junto com o poder de frequentar o clube mais chique da cidade, e sabe que tem o dinheiro necessário para isso. Ainda quer levar os amigos junto, porque seu sucesso é para ser dividido com os outros que estão junto com ele. Tabu e Laurita, no entanto, não têm a certeza de João de que podem frequentar aquele lugar, nem a coragem que ele tem de se autorizar a isso. É João quem os autoriza, e na mesma noite já demonstra que o próximo passo é o palco.

A busca do palco ainda se dá tímida e sem aviso, cantando para os amigos que sequer entendem que era um show o que estava acontecendo. Ele dança e canta um samba segurando uma tocha de fogo enquanto os amigos riem. As risadas não são um problema, a princípio, mas ao se aproximar e ver que os dois sequer olham para a performance, e, portanto, não o levam a sério naquele momento enquanto artista, João reage de forma violenta. Para ele, os dois estão tendo o privilégio de assisti-lo cantar, de modo que o não observar é uma espécie de ingratidão, uma injustiça com o privilégio oferecido. João dá um tabefe em Tabu, que grita, e mesmo em seu momento irritado se lembra gritando de que o grito acorda a neném. A voz de João, naquela cena, é mais válida do que a voz de Tabu e Laurita, e o reconhecimento disso vem com pedido de desculpas dos dois personagens, que seguem em direção ao High Life, onde são barrados por um recepcionista negro.

Ao serem barrados de subir no clube, questionam o porquê de não poderem, e a resposta é “porque aqui não entra nem puta e nem vagabundo”. João pergunta se algum dos

nomes está escrito na testa dele, e não obtém resposta. Fica claro que ali está sendo cometida mais uma injustiça, e como em outras cenas de injustiça, João reage com capoeira, derrubando todos os seguranças e indo embora íntegro.

Após o incidente, em raro momento de vulnerabilidade, João confessa a Laurita que tem uma raiva muito grande dentro de si:

Laurita: E precisava fazer aquilo?
João: Mas é claro que precisava! Vou levar desaforo pra casa! Todo mundo pode entrar, por que é que eu não posso?
Laurita: Porque tu não é todo mundo.
(...)
Laurita: E por que tu não se acalma?
João: Tem uma coisa dentro de mim que não deixa.
Laurita: E que coisa é essa?
João: Não sei...
Laurita: Que coisa é essa?
João: Raiva.
Laurita: Tu parece que tem raiva de tá vivo.
João: Vai ver que é.
Laurita: Mas essa raiva passa.
João: Pois a minha parece que só aumenta, uma raiva que não tem fim e que eu não tenho explicação pra ela.

É natural que João não saiba explicar a própria raiva. No contexto histórico em que o filme se passa, o fim da escravidão tinha menos de cinquenta anos, as discussões sobre racismo e homofobia eram inócuas, a condição da violência simbólica era naturalizada. A sorte de João é que ele podia contar com os amigos e vivia cercado de afetos, então podia se saber pessoa dentro de sua realidade.

Depois disso, a paz aparentemente se estabelece, e ele pode ir à praça, se divertir em família, estar entre seus queridos até que a polícia chega para prendê-lo. A acusação posta é de roubo, e João primeiro entende se tratar dos golpes que ele aplica defende-se dizendo que naquela casa não se comete nenhum roubo. João sequer considera que o dinheiro que pegou de Gregório e Vitória era um roubo. O policial diz qual é a denúncia e João se revolta. Aparentemente, fossem os golpes a questão, João se resignaria, mas não cederá diante de um crime que sabe não ter cometido: “Eu posso ser um ignorante, eu posso valer menos do que uma égua, mas eu não vou ser preso pelo que eu não fiz não senhor”.

O protagonista tentou argumentar, contrapor a acusação com sua versão dos fatos. Ele chegou a jurar por São Jorge, o santo católico que representa Ogum sincretizado, que só tinha levado o que lhe era devido. Contudo, ficou claro que a voz que valia naquela questão era a de Vitória e Gregório, os donos do estabelecimento em que João trabalhou. Seria uma situação

de uma palavra contra a outra palavra, não havia ali nenhuma prova posta, mas em se tratando de uma acusação feita por brancos a um negro, vale a palavra branca. “Os donos” é dito com ênfase pelo policial, que ainda destaca uma obrigação da parte de João em ir para a polícia “para averiguação”. Se não há o direito ao contraditório, se uma palavra vale mais do que a outra, não há justiça. João não aceita. Não é aquele mandado de prisão que leva João à cena mostrada no início do filme.

Foragido, João só vai aceitar cumprir alguma pena quando avisam a ele que outros estão sendo presos em seu lugar. Também não é justo que outras pessoas sejam punidas em função de João. É Renato quem vai contar isso para o protagonista, que primeiro desconfia, depois entende que tem um papel a cumprir e se entrega para a polícia. Entendemos isso a partir do seguinte diálogo:

Renato: A polícia todo dia dá uma batida na Lapa te procurando.

João: E não me acha!

Renato: Pois é... E daí então eles levam tudo quanto é malandro e boneco que encontram por lá.

João: Isso é muito chato. (pausa) Renatinho, tu acha que os amigos presos por minha causa vão ficar com bronca de mim?

Renato: Capaz! Dizem que os samangos só vão parar de dar batida lá no bairro quando tu der as caras.

João: Sérió?

Renato: Dizem.

João: O que é que tu acha?

Renato: Eu não acho nada.

João: Tu acha que eu devia me entregar, Renatinho?

Renato: Não sei... A cabeça é tua.

João: E o coração também.

João hesita em dois pontos, quando ouve que os amigos estão sendo presos e quando ouve que a cabeça é dele. João se preocupa com o afeto dos amigos logo que descobre a situação. Não quer que os amigos fiquem bravos com ele, e esse ponto concorda com a hora em que ele demora de novo a responder. O coração é colocado ali como um fator de peso na decisão de se entregar ou não, enquanto um embate interno acontece dentro de João. Entendemos que a cabeça ou a razão não é a principal questão, mas sim o coração ou a emoção reagindo à narrativa de todos os amigos em risco por causa dele.

Ali, João também não abaixa a cabeça. Vai até a polícia bem vestido e de queixo erguido. Ele compra o próprio colchão e a própria manta na prisão e cumpre o que deve, por pouco tempo. A neném continua neném quando ele sai, então sabemos que passou-se um intervalo de poucos meses, tempo suficiente para Renato ficar amigo de Tabu e Laurita e morrer.

João é recebido com muita alegria pelos companheiros e sua vitrola. Vê-se que sua proteção fez falta porque Laurita apanhou e Tabu não o desafia. Foram castigados em algum momento desta ausência. Nenhum dos dois dá detalhes do que aconteceu com eles, provavelmente por medo de João ir tirar satisfação e ser preso novamente.

João sofre pela morte de Renato, mas ainda assim mantém certo controle. Não são vistas lágrimas, mas silêncio. O silêncio de João, sua respiração, seu mergulho no mar e seu olhar para o céu são sintomas prováveis de tristeza. Ele em princípio não entende que se trata de uma morte, e Laurita faz esse diagnóstico ao vê-lo se mostrando forte e dizendo que se Renato foi embora o problema é dele.

Dá-se, então, um momento de rara liberdade. Saído recente da cadeia, João não tem um emprego, não tem uma dívida, não tem nem o amor que tinha antes. Nenhuma amarra o prende naquele momento, então ele segue atrás do que quer, usando as armas que tem. É o afeto de Amador por Laurita e a valentia de João que movem a conquista do palco.

A perspicácia de João é bem visível, novamente contradizendo o início do filme, em que ele é descrito como dotado de pouca inteligência. Laurita tinha comentado que o Danúbio estava “caído” e havia um novo lugar. Nisso, João enxerga uma oportunidade. Oferece os próprios talentos e recusa o serviço de garçom que lhe é oferecido simplesmente porque não cabe nele. “E eu vou comer o quê, Amador? Azeitona?” diz quando recebe a proposta. Não é suficiente, então não vale. A barganha do trabalho se dá antes da barganha do show, e João mede seu valor por ela:

João: Está pensando que meu dinheiro nasce embaixo do meu colchão, Amador?
Amador: Não é isso não, rapaz. Eu queria que você ficasse aqui porque assim tu evita o tumulto da casa e a freguesia fica vendo que o local é calmo.
João: E vem mais gente e gasta mais.
Amador: E vem mais gente e gasta mais.
João: E quanto é que eu levo com isso?
Amador: Vou pagar 800 por semana.
João: Mais refeição e café pequeno?
Amador: Mais refeição e café pequeno.
João: Mais a bebidinha da Laurita?
Amador: Mais a bebidinha da Laurita.
João: Você vai me desculpar, Amador. Gosto muito de você, mas não sei não...

João avisa que vai fazer o número do Danúbio, e Amador fala que o lugar não é espetáculo. Ainda assim, João nem precisa insistir muito. Mostra a própria força oferecendo-se para carregar uma caixa e fica parado dizendo “Melhor sim, Amador”. É o corpo de João quem fala por ele, especialmente após o diálogo transcrito acima. Amador tinha dito a João o valor de sua força para o estabelecimento, então João usa a força valorada antes para garantir

seus próprios desejos. Ele mediu, ele foi aumentando seu próprio valor no diálogo. Ele foi pedindo mais e mais dinheiro e Amador foi concordando. Ficou fácil. Se o motivo é apaziguar o ambiente, se é uma questão de segurança pagar tudo o que João pedir, então que se pague exatamente o que ele quer.

João, então, ensaia o espetáculo e mantém a farsa do aniversário de Laurita. Está se preparando para seu grande momento, e repete a história das mil e uma noites diante do espelho. João artista ainda está construindo sua própria identidade a partir das que conhece, com os números que gosta.

No palco, a música que é mostrada de primeira é "Noite cheia de estrelas", composta por Cândido das Neves. De acordo com o dicionário da MPB, a música foi sucesso em 1931 na voz de Vicente Celestino. A letra original fala “canto, e a mulher que eu amo não me escuta, está dormindo”. Na versão de João, não se fala da mulher que eu amo, mas do homem que eu amo. Pode ser uma referência à morte recente de Renato, inclusive porque João está mais consternado nesta apresentação do que em outras que são mostradas posteriormente.

Noite alta, céu risonho/ A quietude é quase um sonho/ O luar cai sobre a mata/ Qual uma chuva de prata/ De raríssimo esplendor/ Só tu dormes, não escutas/ O teu cantor/ Revelando à lua airosa/ A história dolorosa desse amor/ Lua... Manda a tua luz prateada/ Despertar o meu amado/ Quero matar meus desejos/ Sufocá-lo com os meus beijos/ Canto... E o homem que eu amo tanto/ Não me escuta, está dormindo/ Canto e por fim/ Nem a lua tem pena de mim/ Pois ao ver que quem te chama sou eu/ E entre a neblina se escondeu/

No palco, com a alteração da letra, a homossexualidade sai da obscuridade em que vinha sendo colocada até então. É um homem cantando que ama um homem e sendo aplaudido. O amor é um amor. É doloroso, é cantado sem que o amado o ouça, e é um amor que pode ser dito em voz alta ali ainda que o amado não escute. É um momento de volta por cima inclusive porque a dor também é cantada. Quando nem a lua tem pena, João transmite a ideia de que ninguém tem pena dele mesmo, ninguém até ali se colocou no lugar dele ou tentou entender suas questões, suas agruras, suas dores. Até a lua se escondeu, como todos até ali se esconderam diante de injustiças apresentadas. João, no palco, é o único que não se esconde, e escolheu a canção exata para dizer isso. Aliás, João em nenhum momento teve pena de si.

Já mais “empoderado” enquanto artista, João se inspira no cinema para amplificar seu batuque. É hora de dar a sua versão das histórias ouvidas antes, inclusive a das mil e uma noites. Sherazade e o Sultão vão dar lugar a Tubarão e Jamacy, simbolizando uma auto

aceitação de João em sua condição de ser artista e de ser andrógino. Tubarão e Jamaci se misturam e são o próprio João: delicado e violento ao mesmo tempo, e poderoso por ser a si mesmo com coragem:

Vivia na maravilhosa China, um bicho tubarão, bruto e cruel, que mordida tudo e virava tudo em carvão. Pra acalmar a fera, os chinês fazia todo dia uma oferenda com sete gato maracajá, que ele mordida antes de pôr no sol. No ímpeto de pôr fim a tal ciclo de barbaridades, chegou Jamacy, uma entidade da floresta da Tijuca. Ela corria pelos mato e avoava pelos morro. E Jamacy virou uma onça dourada, de jeito macio e de gosto delicioso. E começou a brigar com o tubarão, por mil e uma noites. No final, a gloriosa Jamacy e o furioso tubarão já estavam tão machucado que ninguém mais sabia quem era um, e quem era outro. E assim, eles viravam uma coisa só: A Mulata do Balacochê.

Os signos e crenças de João são postos na estrutura narrativa das mil e uma noites contada por Vitória. Entidade e oferenda fazem referência a religiões de origem africana, e a China é, segundo João, um lugar em que tudo é invertido. Seria, portanto, seu ideal de lugar confortável. Ele vive sendo oprimido em sua realidade, então onde tudo é invertido ele estaria bem. Quando começa a ganhar dinheiro, fala de ir para a China, quando Vitória reclama de estar cansada de seu espetáculo, fala que ela devia falar da China. Na sua vez de brilhar, portanto, a China terá vez.

Mas com João as coisas não vêm de forma simples. A possibilidade de se tornar um artista consagrado é brecada pela chegada da violência simbólica. Novamente João é injustiçado. Ele está muito feliz quando um homem entra no bar gritando “pode continuar com a maricagem, faz de conta que eu não estou aqui”.

João: O cavalheiro tem que entender que a minha pessoa acabou de fazer um espetáculo e que agora é a hora de descanso.
Homem: Tu está fantasiado de homem ou de mulher? Vamos... Fala, fala... Viado! Beijola de merda!
Amador: Que é isso? Vamos acabando com isso!
Homem: Acaba tu! Então como é que é? Tu vai falar comigo ou vai ficar calado?
João: Por que é que é que o senhor está fazendo isso comigo?
Homem: Por que é que tu acha? Tu gosta quando eu pego no teu braço, não é? Dumdum de merda!
João: Eu acho que o senhor não devia falar assim com minha pessoa!
Homem: Olha só pra isso! Tem mais merda na cara do que qualquer meretriz aqui da Lapa...
João: Vai cuidar de tua vida, almofadinha de bosta.
Homem: Eu não disse que ele era valente?
João: Tu não passa de um cururu qualquer sujo de barro vermelho!
Homem: Viado!
João: Eu sou bicha porque eu quero! E não deixo de ser homem por causa disso não!

João tenta manter a calma, tenta não reagir. Está sendo ofendido repetidamente por uma personagem que nem existia na história simplesmente por ser quem é. Mas o tempo da opressão passou e ele sabe que pode ser quem é, e inclusive já o foi no palco. O homem repetidamente tenta tirá-lo do sério, e ele consegue inclusive não reagir quando apanha. Contudo, o homem é insistente, continua xingando. João vai embora de seu lugar, se limpa do sangue, se olha no espelho. Decide que pega o revólver. O homem ainda está no bar gritando impropérios que não são ouvidos porque o filme coloca som de samba. João espera que ele saia e vai calmamente atrás dele. Sabemos que existe a intenção de matar. João não quer demonstrar a própria masculinidade com uma briga, quer simplesmente matar o sujeito, e é isso que faz. João não precisa se provar porque se sabe, e vai aparentemente por livre e espontânea vontade cumprir sua pena de dez anos.

Voltamos ao inquérito do começo do filme, com a informação de que João está sendo preso por homicídio. Não sabemos de onde vieram os hematomas, porque as feridas da cena anterior são menores do que as da cena na polícia. Misturam-se então a narrativa de João e o inquérito, e dá-se o desfecho: após dez anos de cadeia, João sai da prisão e vira, finalmente, Madame Satã, no carnaval de 1942. Ele ganha um concurso de fantasias e se descreve como uma princesa que passou dez anos presa numa torre por culpa da inveja dos outros.

A leitura da inveja é interessante de se fazer. Se não tínhamos estudos sobre opressões e o racismo e a homofobia eram questões tão naturalizadas que não são sequer mencionadas em diálogos, a inveja pode ser uma explicação plausível para a personagem. Trata-se de alguém que se sabe merecedor do lugar que ocupa, que reconhece os próprios talentos e que dá conta de alimentar sua família e seus próprios sonhos. É, portanto, uma figura que pode ser invejada por outras sem a mesma coragem ou a mesma capacidade de transformar problemas em soluções como João faz.

A história do filme não é a história de Madame Satã, é a história da trilha percorrida por João Francisco dos Santos até se tornar Madame Satã. No sentido de que a figura andrógina que aparece no palco fazendo a alegria das outras pessoas e cumprindo um papel aceito socialmente não é o protagonista. O protagonista é o homem por trás dessa figura, que é contado como senhor de si mesmo e dos próprios desejos.

Mas se no início do filme ele se constrói a partir de quatro personas, no fim do filme ele se torna uma só contemplando todas elas. Os cenários se misturam, o malandro é quem garante o direito do artista, e pelo direito do artista surge o criminoso, e no palco o artista

confessa a homossexualidade. Todos são um mesmo João que não mais precisa separar-se de si para sobreviver.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“We’ll always have Paris Burning”

(Autor Desconhecido)

O filme *Madame Satã*, pelas características que aponto, pode ser situado como uma produção brasileira pioneira, ao abraçar os pressupostos da teoria *queer*. E esse filme foi possível devido às mudanças sociais, culturais e históricas ocorridas entre anos setenta e os anos noventa do século passado, essas mudanças possibilitaram uma transformação nas narrativas e na representatividade de personagens homossexuais nas produções audiovisuais.

A partir da transmutação nas representações de sexo e gênero dentro do cinema brasileiro, iniciamos a nossa pesquisa investigando como a pornochanchada foi se transformando ao longo dos anos e como características desse gênero cinematográfico continuam surgindo nas produções audiovisuais brasileiras de modo atualizado. O estudo das pornochanchadas se faz importante nesta pesquisa por que mostra a evolução da representação de personagens homossexuais, que nesses filmes ainda eram apresentadas como figuras afeminadas, traiçoeiras e sem direito ao amor, entretanto marcavam o começo da trajetória desses personagens no cinema. Junto disso, a pornochanchada é responsável pela naturalização da exibição do erotismo nos cinemas sem que houvesse setorização e restrição de público.

Tomando, em especial, *Madame Satã*, de Karim Aïnouz, percebemos a transmutação e o deslocamento dos elementos da pornochanchada de forma mais compatível com o mundo contemporâneo na sua composição: o erotismo, trabalhado, por exemplo, com cenários fechados (a casa, o bar, o cabaré); os personagens comuns que buscam o prazer (artistas, prostitutas, intelectuais); a exibição de corpos; e, sobretudo, os personagens marginalizados em sua escolha sexual, como o protagonista que é negro, pobre, *crossdresser*, lutador de capoeira, ladrão, assassino, gay e que, ao final, se veste com uma fantasia em homenagem a um filme de Cecil B. De Mille, que se chama exatamente *Madame Satan* (1930).

Outra questão que foi fundamental para que a representação de personagens gays no cinema pudesse existir e evoluir foi a Aids. No início de sua descoberta, a doença foi associada exclusivamente aos gays e isso demandou uma reação dessa comunidade, que tomou como responsabilidade orientar sobre prevenção e cuidados às pessoas infectadas. Isso permitiu o crescimento de movimentos gays e a sua “naturalização” na televisão, no cinema, nos jornais e em outros meios de comunicação de massa.

A partir dos anos 1990, as transformações políticas e sociais no Brasil mudaram a forma de fazer cinema. Depois de um período de grande apoio do Estado, com os governos militares, o cinema brasileiro precisou se reinventar para atender novas demandas de mercado e se enquadrar nas leis de incentivo e aos patrocínios de empresas privadas. Isso gerou uma maior diversidade de temas abordados e também o aumento de produções por todo o país; produção essa que antes ficava limitada ao Rio de Janeiro e a São Paulo. Nesse momento, o cinema também passou a trabalhar diretamente com questões relacionadas à violência e a pobreza. Para além da imagem da pobreza, a figura do negro no cinema brasileiro é redimensionada como minoria, esse novo contexto cria novos espaços narrativos e novos pontos de vista com perfis de personagens até então inexplorados.

Além disso, o barateamento das câmeras e mais facilidade no processo de edição permitiu que o “fazer cinema” se tornasse mais acessível dando espaço a criatividade e a pessoas diferentes narrar suas histórias, como grupos minoritários como mulheres, negros e LGBT’s. Os filmes começaram a mostrar personagens assumidamente gays e cenas de afeto e de sensibilidade, ou seja, a homossexualidade não era mais tratada como desvio e também questões de raça e gênero começaram a aparecer. O afastamento do centro e a mudança do ponto de vista dos produtores tornou-se essencial para a consolidação de uma atitude queer no Brasil.

Para corroborar o pioneirismo de *Madame Satã*, dentro do *NQC* brasileiro, foi preciso desmontar a complexa da construção desse personagem. Atravessado por contradições e extremos, João Francisco desenvolve diversas personas ao longo da trama: dançarino talentoso, capoeirista, pai amável, um chefe de família rígido dentro de casa e um malandro nas ruas. Assistimos no filme, os processos de conciliação dessas forças — a violência e a delicadeza — que a princípio são conflituosas, mas ao final são a razão para que João se transforme em *Madame Satã*, e comece a se “empoderar” e superar as diversas camadas de preconceito que o rodeiam.

O filme, ao mostrar todas as nuances do personagem representou uma quebra de estereótipos aos quais gays e negros eram, e ainda são, vítimas do cinema brasileiro. João Francisco, ou *Madame Satã*, é um personagem que transita entre o ser homem, ser mulher, violento, sensível, honesto e malandro.

Outra questão que levanto na pesquisa é que *Madame Satã* subverte a representação de personagens gays no cinema brasileiro estudadas por Moreno (2001): alienação política, classe baixa, subemprego, ligação com a marginalia, comportamento feminino, tendência à

solidão e incapacidade de relação monogâmica. João Francisco carrega todas essas características, sem apelar para os estereótipos, por isso existem nele uma nova forma de representação *queer* no Brasil, que abriu caminho para que mais cineastas brasileiros explorassem outros modos de representar os homossexuais em filmes, de forma mais íntegra e de maneira que contemplasse as diversidades. O cinema *queer* é a voz das pessoas que geralmente são silenciadas e excluídas da sociedade, fazendo com que o público se aproxime de suas histórias e de alguma forma se identifique e torça por eles. Em *Madame Satã*, mesmo quando João Francisco é mostrado como assassino, conseguimos enxergar as camadas de suas personalidades e a trajetória de sofrimento que o levou a realizar essa atitude extrema, criando certa empatia com a personagem.

Dessa forma, a partir do filme de Aïnouz, vários padrões de comportamento de personagens gays são quebrados, inclusive padrões criados pelo próprio movimento. Anteriormente, a representação do homossexual no cinema ainda era muito tímida e procurava se assimilar a heteronormatividade e a classe média. Essa representação não deu conta de todas as nuances e diferenças dessa comunidade e acabou gerando mais preconceito e estereótipos. A partir do momento que as narrativas assumiram o ponto de vista do personagem gay, o *queer* se estabeleceu. Assim como em *Madame Satã*, os filmes *queer* mostram corpos que se desviam da norma, provocam o status quo ao exhibir o lado sujo e, muitas vezes triste, da sua realidade passando, com isso, a tocar em temas tabus.

Após *Madame Satã*, podemos citar diversos filmes que tratam com naturalidade as relações homossexuais e a quebra de padrões de gênero e sexualidade e que fazem parte do nosso *NQC: Elvis & Madona* (2010), de Marcelo Laffite, que aborda a relação entre uma lésbica e uma travesti; *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, que fala sobre o período do governo militar e o romance entre um soldado e um artista; *Praia do Futuro* (2014), também Aïnouz, que fala sobre uma nova vida em um país totalmente diferente; *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (2014), de Daniel Ribeiro, sobre a descoberta da homossexualidade na adolescência; *Doce Amianto* (2013), de Guto Parente e Uirá dos Reis, que mistura realidade e fantasia ao contar os dramas de uma travesti; *Batguano* (2014), de Tavinho Teixeira, que se passa em um futuro pós-apocalíptico no qual o casal Batman e Robin tentam sobreviver; *Boi Neon* (2015), de Gabriel Mascaro, que mostra uma dura realidade de homens sensíveis e mulheres brutas; *As boas maneiras* (2018), de Juliana Rojas, Marco Dutra, sobre uma relação lésbica permeada

pelo racismo; *Paraíso Perdido* (2018), de Monique Gardenberg, que mostra as relações afetivas em uma família fora dos padrões.

Filmes como esses levam a pensar nas diversas possibilidades que os afetos podem assumir, e por isso provocam ainda hoje em suas exibições debates intensos. Quando chegam as grandes salas de cinema, ainda percebemos uma parcela do público desconfortável com cenas eróticas e afetivas entre personagens do mesmo sexo. Em 2014, durante as exibições do filme *Praia do Futuro*, alguns espectadores se retiraram das salas de cinema antes mesmo do filme acabar e pediram o dinheiro dos ingressos de volta, devido às cenas de sexo gay entre os personagens dos atores Wagner Moura e Clemens Schick. Por causa das reações, os responsáveis pelos cinemas passaram a avisar os clientes sobre as cenas de sexo e carimbar os ingressos com a palavra “avisado”.

Mesmo que um episódio como esse ainda se dê, acompanhamos um crescimento da produção de filmes com temáticas LGBTQ que revelam desejos e corpos que fogem às instâncias hegemônicas de identidade, gênero e desejo. Tanto nas obras cinematográficas de grande alcance quanto no cinema independente, o *NQC* vem criando novos cenários de visibilidade para que seus personagens possam explorar suas identidades e seus desejos naturalmente e, dessa forma, serem vistos e ouvidos de forma livre.

A decantação que fiz do filme *Madame Satã* expôs elementos referentes ao sexo, ao erotismo, ao corpo e a identidade de gênero que conformam a narrativa e acomodam a história que o filme conta. Ao mesmo tempo, a experiência estética que o filme produz, modifica e atualiza o olhar cinematográfico nas representações dramáticas que trabalham tanto os espaços públicos quanto os espaços privados nas suas diferentes dimensões afetivas. Isso possibilita um redesenho nas representações das sexualidades, bem como uma maior fluidez nos conceitos de gênero no cinema brasileiro contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFIAS

ABREU, Nuno Cesar Pereira de. Boca do Lixo: cinema e classes populares. Tese de doutorado, Curso de Doutorado em Multimeios, Instituto de Artes, UNICAMP, São Paulo, 2002.

AÏNOUZ, Karim. Entrevista com Karim Aïnouz. Revista Contracampo. Entrevista concedida a Cléber Eduardo, Eduardo Valente e Ruy Gardnier. Online. 2002. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/45/entrevistakarimainouz.htm>. Acesso em: 1 de Março de 2019.

AÏNOUZ, Karim. Entrevista com Karin Aïnouz no Programa Metrópolis (14 de maio de 2014). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2d592J6mtkE>. Acesso em: 8 de Abril de 2019.

BABUSCIO, Jack. Camp and the Gay Sensibility. In: GRIFFIN, Sean; BENSHOFF, Harry M. *Queer Cinema: The Film Reader*. Nova Iorque: Routledge, 2004. p. 121–136.

BARROS, Sullivan Charles. O cinema *queer* brasileiro: o pensamento *queer* no Brasil a partir dos filmes Madame Satã e Elvis & Madona. In: Textos e Debates, Boa Vista, n.29, p. 51-68, jan./jun. 2016.

BILICH, Jeanne. As múltiplas trincheiras de Amylton de Almeida: O cinema como mundo, a arte como universo. Vitória: GSA Gráfica e Editora, 2005.

BUTLER, Judith. Corpos que Pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O Corpo Educado*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 151-172.

CABRAL, Sérgio; FRANCIS, Paulo; FERNANDES, Millor; CHICO JUNIOR; GARCEZ, Paulo; JAGUAR; FORTUNA. Madame Satã. In: ICASSATTI, Miguel (org.). *Um sábado no paraíso do swing e outras reportagens sobre sexo*. São Paulo: Panda Books, 2006, p. 124-140.

COELHO, Frederico Oliveira. Revolução Comportamental no século XX. In: *O Século Sombrio: Guerras e Revoluções no Século XX*. Francisco Carlos T. da Silva (coord.). Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

CRAVO Albin. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <http://dicionariompb.com.br>. Acesso em: 1 de Março de 2019.

DAMATTA, Roberto. Tem pente aí?: reflexões sobre a identidade masculina. In: *Revista Enfoques: revista semestral eletrônica dos alunos do Programa de Pós-graduação em*

Sociologia e Antropologia da UFRJ, Rio de Janeiro, v.9, n.1, p.134-151, agosto 2010. Em: <http://www.enfoques.ifcs.ufrj.br>. Acesso em: 1 de Março de 2019.

DIAS, Belidson. O I/Mundo da Educação em Cultura Visual. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília, 2011.

DYER, Richard. Gays in Film. In: Jump Cut: a review of contemporary media, n. 18, 1978, pp. 15-16.

FACCHINI, Regina. Movimento homossexual no Brasil: recompondo um histórico. Cadernos Arquivo Edgard Leuenroth (UNICAMP), Campinas, v. 10, n.18/19, p. 79-123, 2003.

GASPAR, Eneida [org.]. Cantigas de umbanda e de candomblé: pontos cantados e riscados de orixás, caboclos, pretos-velhos e outras entidades. [Godofredo Leal, ilustrador]. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

GOMES, Paulo Emílio Sales, 1916-1977. Uma situação Colonial? / Paulo Emilio Sales Gomes; organização e pós-fácio Carlos Augusto Calil; prefácio Ismail Xavier . – 1ª Ed. – São Paulo: companhia das Letras, 2016.

HOBBSAWN, Eric. Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LACERDA JÚNIOR, Luiz Francisco Buarque de. Cinema gay brasileiro: políticas de representação e além. Recife: O Autor, 2015.

LACERDA, Chico. *New queer cinema* e o cinema brasileiro. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs). *New Queer Cinema – cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015.

LASCH, Christopher. A Cultura do Narcisismo: A vida americana numa era de esperanças em declínio. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LIMA, Ari. Da vida rasgada: imagens e representações sobre o negro no filme Madame Satã. In: Crítica Cultural – Critic, Palhoça, SC, v. 10, n. 1, p. 97-108, jan./jun. 2015.

LOPES, Denilson; NAGINE, Mateus. *New queer cinema* e um novo cinema *queer* no Brasil. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs). *New Queer Cinema – cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015.

LOPES, Denilson. Madame Satã. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs). *New Queer Cinema – cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015.

LOURO, Guacira Lopes. Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MISKOLCI, Richard. Teoria *Queer*: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

MORENO, Antonio. A personagem homossexual no cinema brasileiro. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2001.

NAGINE, Mateus. Karim Ainouz e o new *queer* cinema. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs.). *New Queer Cinema – cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015.

NEPOMUCENO, Margarete Almeida. O colorido cinema *queer*: onde o desejo subverte imagens. In: Anais do II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais – culturas, leituras e representações. João Pessoa, UFPB, 2009.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema de novo: balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAIM, Denise da Cruz; MACHADO, Rodrigo de Oliveira; SCARPARO, Helena B. K.; PIZZINATO, Adolfo. Luzes, câmera... Ação! No ar, a transformação midiática do conceito de periferia no conceito de comunidade. In: Estudos e Pesquisas em Psicologia, Rio de Janeiro, v. 13, n. 3, p. 835-854, 2013.

PAEZZO, Sylvan. Memórias de Madame Satã. Rio de Janeiro: Lidador, 1972.

RAMOS, Alcides Freire. Apontamentos em torno do cinema brasileiro da década de 1990. Número 7 - 2007, Nuevo Mundo Mundos Nuevos, publicado em 23/01/2007. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/document3378.html>. Acesso em: 1 de Março de 2019.

ROCHA, Gilmar. O rei da lapa: Madame Satã e a malandragem carioca – uma história de violência no Rio de Janeiro dos anos 30-50. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

RICH, B. Ruby. *New Queer Cinema*: Versão da diretora. In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (orgs.). *New Queer Cinema - cinema, sexualidade e política*. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015.

SALIN, Sara. Judith Butler e a teoria *queer*. 1ª ed.: 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SANTANA, Gelson. O prazer trivial: cultura midiática, gênero e pornochanchada. 3ª ed. São Paulo: A Lápis, 2014.

SILVA, Sergio Gomes da. Madame Satã: do profano ao sagrado. In: Tempo e presença, v. 26, n. 336, p. 29-31, jul./ago. 2004.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SIMIS, Anita; PELLEGRINI, Tânia. O audiovisual brasileiro dos anos 90: questão estética ou econômica?. In: Congresso da LASA (Latin American Studies Association). Chicago, Illinois, 24 a 26 de setembro de 1998.

SONTAG, Susan. Notas sobre o camp. In: Contra a interpretação. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 318-337.

SPARGO, Tamsin. Foucault e a teoria *queer*. Rio de Janeiro: Pazulin; Juiz de Fora: UFJF, 2006.

YAGO, Daniel Françoli. Os estudos *Queer*: história, potencialidades e limites. p 35-55 In: Garcia, Carla Cristina (org.). O Rosa, o azul e as mil cores do arco-íris: gêneros, corpos e sexualidades na formação docente. São Paulo: Annablume, 2017

LISTA DE FICHAS TÉCNICAS DE FIMES CITADOS

Nome: A Morte Transparente (Original)

Nome Original: A Morte Transparente (Original)

Origem: Brasil

Ano de produção: 1978

Gênero: Drama, Policial

Duração: 90 min

Classificação: não recomendado para menores de 14 anos

Direção: Carlos Hugo Christensen

Elenco: Bibi Vogel, Fernando de Almeida, Jaime Barcellos, Osmar de Mattos, Roberto Faissal, Wagner Montes

Sinopse

Um grupo de quatro jovens liderados por Beto invade a casa de um famoso industrial paulista a fim de violentar sua esposa, Marlene. Após algum tempo, Marlene acaba se afogando na piscina. Os quatro amigos fogem. Beto é intimado a depor pois deixou seus documentos caírem no chão enquanto fugia. Na delegacia, durante o interrogatório, chega Marlene que fingira afogamento para salvar-se dos marginais. Ela retira a queixa. Ramiro, amigo íntimo de Beto, massageia suas costas numa sauna para homens e sugere que ele vá visitar Marlene. Quando Marlene chega em casa, Beto espera-a no portão. Ela permite que o garoto entre em sua casa e os dois iniciam um caso amoroso.

Nome: A Virgem e o Machão (Original)

Nome Original: A Virgem e o Machão

Origem: Brasil

Ano de produção: 1974

Gênero: Comédia

Duração: 90 min

Classificação: não recomendado para menores de 16 anos

Direção: José Mojica Marins

Elenco: Aurélio Tomassini, Esperanza Villanueva, Alex Delamote, Chaguinha, Geraldo Decourt, Gracinda Fernandes, Lisa Negri, M. Augusto de Cervantes, Nadir Fernandes,

Rosalvo Caçador, Tony Cardi, Vanda Marchetti Vosmarline Siqueira, Walter Portela, Zélia Hoffman.

Sinopse

Numa pequena cidade do interior, um médico recém-chegado aceita o desafio de tentar derreter a prostituta mais fria da cidade: Maria Sorvete, mais interessada em chupar um picolé do que fazer sexo. Enquanto isto as mulheres traídas da cidade decidem dar o troco, apostando qual delas conseguirá conquistar primeiro o médico.

Este filme marca a estreia de José Mojica Marins na pornochanchada. Ele utilizou o pseudônimo de J. Avelar por ser um trabalho do qual não tinha nenhum orgulho.

Nome: Ainda Agarro Esta Vizinha

Nome Original: Ainda Agarro Esta Vizinha (Original)

Origem: Brasil

Ano de produção: 1974

Gênero: Comédia

Duração: 100 min

Classificação: não recomendado para menores de 14 anos

Direção: Pedro Carlos Rovai

Elenco: Adriana Prieto (I), Cecil Thiré Tatá, Edy Star, Lola Brah, Wilza Carla

Sinopse

O publicista Tatá, paquerador inveterado que mora num edifício de Copacabana, conhece Tereza, moça chegada do interior. Interessando-se por ela, prevê uma conquista fácil, como as de várias outras vizinhas, pretende explorar a virgindade da moça para obter um casamento proveitoso. Disso se aproveita o cáften Teobaldo, que serve de intermediário no noivado de Tereza com um escocês velho e rico. Tatá, que se apaixonou pela moça, tenta impedir que o fato se consuma e, após inúmeras confusões que envolvem vários moradores do prédio, consegue obter o "sim" de Tereza.

Nome: Amor Maldito

Nome Original: Amor Maldito

Origem: Brasil

Ano de produção: 1984

Gênero: Drama

Duração: 75 min

Classificação: não recomendado para menores de 16 anos

Direção: Adélia Sampaio

Elenco: Monique Lafond, Emiliano Queiroz, Neuza Amaral

Sinopse

Duas jovens mulheres, Fernanda, uma executiva, e Sueli, uma ex-miss, se apaixonam e decidem morar juntas. Porém, Sueli se cansa do relacionamento amoroso que leva com Fernanda e envolve-se com um jornalista. A moça engravida do amante e ele o abandona. Em desespero, Sueli se atira da janela do apartamento de Fernanda, que passa a ser acusada de homicídio.

Nome: Anjos da Noite

Nome Original: Anjos da Noite

Origem: Brasil

Ano de produção: 1987

Gênero: Drama

Duração: 98 min

Classificação: não recomendado para menores de 14 anos

Direção: Wilson Barros

Elenco: Marília Pêra, Antonio Fagundes, Marco Nanini, Zezé Motta, Tuna Dwek

Sinopse

Ted (Guilherme Leme) trabalha como go-go boy. Marta (Marília Pêra) é uma diva que sonha em se tornar socialite. Jorge Tadeu (Antônio Fagundes) é um diretor de teatro. Fofo (Cláudio Mamberti) é um gângster. Eles perambulam pelas ruas de São Paulo durante a noite, em busca de um norte para suas vidas. A produção permeia entre o surrealismo e noções de simulacro.

Nome: André, a Cara e a Coragem

Nome Original: André, a Cara e a Coragem

Origem: Brasil

Ano de produção: 1971

Gênero: Drama

Duração: 1h 31 min

Classificação: não recomendado para menores de 14 anos

Direção: Xavier de Oliveira

Elenco: Stepan Nercissian, Angela Valério, Ecchio Reis, Antonio Patiño

Sinopse

André (Stepan Nercissian) é um jovem disposto a ganhar a vida com suas próprias pernas, porém a difícil procura pelo trabalho lhe impõe uma série de barreiras. Em suas andanças, encontra a jovem Marli (Angela Valério). Eles logo iniciam um namoro, que resulta em um filho. Mesmo ainda procurando um trabalho para pagar o aluguel e, agora, tendo que sustentar uma família, André insiste em sua marcha pela cidade.

Nome: As Boas Maneiras

Nome Original: As Boas Maneiras

Origem: Brasil

Ano de produção: 2017

Gênero: Drama, Fantasia, Terror

Duração: 135 min

Classificação: não recomendado para menores de 14 anos

Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra

Elenco: Marjorie Estiano, Isabél Zuaa, Cida Moreira, Andrea Marquee, Miguel Lobo, Felipe Kenki, Neusa Velasco.

Sinopse

Ana (Marjorie Estiano) contrata Clara (Isabél Zuaa), uma solitária enfermeira moradora da periferia de São Paulo, para ser babá de seu filho ainda não nascido. Conforme a gravidez vai avançando, Ana começa a apresentar comportamentos cada vez mais estranhos e sinistros hábitos noturnos que afetam diretamente Clara.

Nome: Baile Perfumado

Nome Original: Baile Perfumado

Origem: Brasil

Ano de produção: 1997

Gênero: Drama

Duração: 93 min

Classificação: não recomendado para menores de 16 anos

Direção: Lírio Ferreira, e Paulo Caldas

Elenco: Aramis Trindade, Chico Diaz, Cláudio Mambeti, Daniela Mastroianni, Duda

Mamberti, Geninha de Rosa Borges, Germano Haiut, Giovanna Gold, Jofre Soares, Luiz Carlos Vasconcelos, Manoel Constantino.

Sinopse

Amigo íntimo do Padre Cícero (Jofre Soares), o mascate libanês Benjamin Abrahão (Duda Mamberti) decide filmar Lampião (Luís Carlos Vasconcelos) e todo seu bando, pois acredita que este filme o deixará muito rico. Após alguns contatos iniciais ele conversa diretamente com o famoso cangaceiro e expõe sua idéia, mas os sonhos do mascate são prejudicados pela ditadura do Estado Novo.

Nome: Batguano

Nome Original: Batguano

Origem: Brasil

Ano de produção: 2014

Gênero: Drama, Pós Apocalíptico

Duração: 75 min

Classificação: não recomendado para menores de 16 anos

Direção: Tavinho Texeira

Elenco: Everaldo Pontes e Tavinho Texeira

Sinopse

Éramos então um só ser duplo vivo transformado com duas cabeças pensando e logo nos tornamos símbolo da perfeição do novo ser em sua máxima evolução e potência e desejo e vontade e expansão e começamos a viajar pelo universo por todas as galáxias divulgando nossa dupla de repentistas punk-rock completos porque a Terra havia ficado pequena demais para nós dois.

Nome: Boi Neon

Nome Original: Boi Neon

Origem: Brasil, Uruguai, Holanda

Ano de produção: 2015

Gênero: Drama

Duração: 104 min

Classificação: não recomendado para menores de 16 anos

Direção: Gabriel Mascaro

Elenco: Juliano Cazarré, Aline Santana, Carlos Pessoa, Maeve Jinkings, Vinicius de Oliveira, Josinaldo Alves, Samya de Lavor.

Sinopse

A trama acontece no Nordeste do Brasil e narra o drama particular de Iremar (Juliano Cazarré), um vaqueiro dono de curral, que viaja pelo Nordeste trabalhando em vaquejadas enquanto sonha em largar tudo e começar uma nova carreira na moda, como estilista.

Nome: Carandiru

Nome Original: Carandiru

Origem: Brasil

Ano de produção: 2003

Gênero: Drama

Duração: 145 min

Classificação: não recomendado para menores de 16 anos

Direção: Héctor Babenco, Márcia Faria, Walter Carvalho

Elenco: Luiz Carlos Vasconcelos, Milton Gonçalves, Ivan de Almeida, Wagner Moura, Rodrigo Santoro, Sabrina Greve, Floriano Peixoto, Juliana Iantina, Aida Leiner, Caio Blat, Sabotage, Robson Nunes, Ricardo Blat, Milhem Cortaz

Sinopse

Um médico (Luiz Carlos Vasconcelos) se oferece para realizar um trabalho de prevenção a AIDS no maior presídio da América Latina, o Carandiru. Lá ele convive com a realidade dos cárceres, que inclui violência, superlotação das celas e instalações precárias. Porém, apesar de todos os problemas, o médico logo percebe que os prisioneiros não são figuras demoníacas, existindo dentro da prisão solidariedade, organização e uma grande vontade de viver.

Nome: Carlota Joaquina

Nome Original: Carlota Joaquina

Origem: Brasil

Ano de produção: 1995

Gênero: Drama, Histórico

Duração: 100 min

Classificação: não recomendado para menores de 12 anos

Direção: Carla Camurati

Elenco: Marieta Severo, Marcos Palmeira, Marco Nanini, Maria Fernanda

Sinopse

Um painel da vida de Carlota Joaquina (Marieta Severo), a infanta espanhola que conheceu o príncipe de Portugal (Marco Nanini) com apenas dez anos e se decepcionou com o futuro marido. Sempre mostrou disposição para seus amantes e pelo poder e se sentiu tremendamente contrariada quando a corte portuguesa veio para o Brasil, tendo uma grande sensação de alívio quando foi embora.

Nome: Cidade de Deus

Nome Original: Cidade de Deus

Origem: Brasil

Ano de produção: 2002

Gênero: Drama, Policial

Duração: 130 min

Classificação: não recomendado para menores de 16 anos

Direção: Fernando Meirelles, Kátia Lund

Elenco: Alexandre Rodrigues, Leandro Firmino da Hora, Phellipe Haagensen, Seu Jorge, Matheus Nachtergaele, Douglas Silva, Jonathan Haagensen, Darla Cunha, Alice Braga, Graziela Moretto, Roberta Rodrigues, Gero Camilo, Paulo Lins

Sinopse

Buscapé (Alexandre Rodrigues) é um jovem pobre, negro e muito sensível, que cresce em um universo de muita violência. Buscapé vive na Cidade de Deus, favela carioca conhecida por

ser um dos locais mais violentos da cidade. Amedrontado com a possibilidade de se tornar um bandido, Buscapé acaba sendo salvo de seu destino por causa de seu talento como fotógrafo, o qual permite que siga carreira na profissão. É através de seu olhar atrás da câmera que Buscapé analisa o dia-a-dia da favela onde vive, onde a violência aparenta ser infinita.

Nome: Cinema de Lágrimas

Nome Original: Cinema de Lágrimas

Origem: Brasil

Ano de produção: 1995

Gênero: Comédia, Drama

Duração: 96 min

Classificação: livre para todas as idades

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Elenco: Raul Cortez, Andre Barros, Christiane Torloni

Sinopse

O ator e diretor Rodrigo, para abstrair do fracasso de seu último trabalho, decide investigar mais a fundo o suicídio de sua mãe que acontecera quando ele ainda era criança. Para isso, ele vai até o México tentar encontrar o filme que sua mãe assistiu antes de se matar, acreditando que os dois eventos estariam relacionados.

Nome: Cronicamente Inviável

Nome Original: Cronicamente Inviável

Origem: Brasil

Ano de produção: 2000

Gênero: Drama

Duração: 101 min

Classificação: não recomendado para menores de 18 anos

Direção: Sergio Bianchi

Elenco: Betty Gofman, Dira Paes, Roberto Bomtempo, Humberto Magnani, Leonardo Vieira, Dan Stulbach, Cecil Thiré, Daniel Dantas, Zezeh Barbosa.

Sinopse

Filme-síntese da obra de Sérgio Bianchi que apresenta um painel de lugares e discursos que explicam o país. Ao colocar a tese de um Brasil que está próximo – ou até mesmo posterior – aos caos, o filme enumera conflitos que vão desde a classe média e chegam ao circuito dito “sofisticado”.

Nome: Carnaval Atlântida

Nome Original: Carnaval Atlântida

Origem: Brasil

Ano de produção: 1952

Gênero: Comédia, Musical

Duração: 95 min

Classificação: não recomendado para menores de 18 anos

Direção: Carlos Manga José Carlos Burle

Elenco: Colé Santana, Cyll Farney, Dick Farney, Eliana Macedo, Francisco Carlos, Grande Otelo, Iracema Vitória, José Lewgoy, Oscarito, Renato Restier, Maria Antonieta Pons

Sinopse

Chanchada com Oscarito e Grande Otelo em que o grande produtor Cecílio B. de Milho (referência humorística a Cecil B. De Mille) quer realizar uma versão épica sobre a vida de Helena de Tróia, mas, ao mesmo tempo, dois artistas popularescos buscam financiamento para um filme carnavalesco.

Nome: Doce Amianto

Nome Original: Doce Amianto

Origem: Brasil

Ano de produção: 2013

Gênero: Fantasia, Drama

Duração: 70 min

Classificação: não recomendado para menores de 16 anos

Direção: Guto Parente e Uirá dos Reis

Elenco: Rodrigo Fernandes, Rafaela Diógenes, Reginaldo Dias, Uirá dos Reis, Bruno Rafael, Danilo Maia

Sinopse

Amianto vive isolada num mundo de fantasia habitado por seus delírios de incontida esperança, onde sua ingenuidade e sua melancolia convivem de mãos dadas. Após sentir-se abandonada por seu amor (O Rapaz), Amianto encontra abrigo na presença de sua amiga morta, Blanche, que a protegerá contra suas dores – ao menos até onde possa. Seu universo interior choca-se com a realidade de um mundo que não a aceita, um mundo ao qual ela não pertence e invariavelmente ela torna a debruçar-se em seus delírios jocosos, misturando realidade e fantasia. Com a ajuda de sua Fada Madrinha, Amianto recolhe forças para continuar existindo na esperança de ser feliz algum dia.

Nome: E a Vida Continua

Nome Original: And The Band Played On

Origem: Estados Unidos da América

Ano de produção: 1993

Gênero: Drama

Duração: 141 min

Classificação: não recomendado para menores de 14 anos

Direção: Roger Spottiswoode

Elenco: Matthew Modine, Alan Alda, Patrick Bauchau, Saul Rubinek, Lily Tomlin, Steve Martin, Phil Collins, Ken Jenkins, Lawrence Monoson, Charles Martin Smith, Christian Clemenson

Sinopse

Baseado no livro de Randy Shilts o filme retrata os primeiros anos da AIDS nos Estados Unidos, desde o início das mortes em São Francisco, até o descobrimento do vírus HIV.

Nome: Elvis & Madona

Nome Original: Elvis & Madona (Original)

Origem: Brasil

Ano de produção: 2010

Gênero: Comédia, Drama

Duração: 105 min

Classificação: não recomendado para menores de 14 anos

Direção: Marcelo Laffitte

Elenco: Simone Spoladore, Igor Cotrim, Sérgio Bezerra, Maitê Proença, Buza Ferraz

Sinopse

Elvis sonha em ser fotógrafa, mas a necessidade de sustento faz com que aceite o emprego de entregadora de pizza. Madona é uma travesti que trabalha como cabeleireira. Ela sonha em produzir um show de teatro de revista. Logo após conhecer Elvis, que é homossexual, elas se tornam grandes amigas. Mas, pouco a pouco, desperta neles um sentimento mais forte que a mera amizade.

Nome: Estranho Triângulo

Nome Original: Estranho Triângulo (Original)

Origem: Brasil

Ano de produção: 1970

Gênero: Drama

Duração: 95 min

Classificação: não recomendado para menores de 12 anos

Direção: Pedro Camargo

Elenco: André José Adler, Antônio Victor, Arthur Maia, Carlo Mossy, Dinorah Brillanti, Ed Lincoln, José Augusto Branco, José Wilker, Leila Santos, Lúcia Alves

Sinopse

Jovem do interior vai à capital do Rio de Janeiro em busca de mulheres e dinheiro. Lá envolve-se com um milionário homossexual que se casa para manter as aparências, iniciando aí um estranho triângulo amoroso.

Nome: For All – O Trampolim da Vitória

Nome Original: For All – O Trampolim da Vitória

Origem: Brasil

Ano de produção: 1997

Gênero: Comédia, Romance

Duração: 95 min

Classificação: não recomendado para menores de 14 anos

Direção: Buza Ferraz e Luiz Carlos Lacerda

Elenco: José Wilker, Betty Faria, Caio Junqueira, Paulo Gorgulho, Flávia Bonato, Erik Svane, Alexandre Lippiani, Luiz Carlos Tourinho, Daniela Duarte, Alexandre Barros.

Sinopse

A convivência de brasileiros com soldados americanos na base de Parnamirim Field, em Natal (RN), durante a II Guerra Mundial. Cerca de 15.000 soldados americanos passaram pela base e suas presenças alteraram a estabilidade das famílias locais trazendo não somente dólares e eletrodomésticos mas também o glamour de uma cultura de Hollywood, a música das grandes bandas e a sensualidade de cantoras e atrizes famosas. Dentro desse contexto, a história se desenrola em torno de uma família de classe média, os Sandrini, que são abalados pelas novas circunstâncias: amores inesperados, reflexos de intrigas políticas, desafios aos preconceitos e testes para a coragem.

Nome: Hoje Eu Quero Voltar Sozinho

Nome Original: Hoje Eu Quero Voltar Sozinho

Origem: Brasil

Ano de produção: 2014

Gênero: Drama, Romance

Duração: 95 min

Classificação: não recomendado para menores de 12 anos

Direção: Daniel Ribeiro

Elenco: Fabio Audi, Guilherme Lobo, Isabela Guasco, Pedro Carvalho, Bruna Maia, Tess

Amorim, Eucir de Souza, Guga Auricchio, Júlio Machado, Lúcia Romano

Sinopse

Leonardo é um adolescente cego que, como qualquer adolescente, está em busca de seu lugar. Desejando ser mais independente, precisa lidar com suas limitações e a superproteção de sua mãe. Para decepção de sua inseparável melhor amiga, Giovana, ele planeja libertar-se de seu cotidiano fazendo uma viagem de intercâmbio. Porém a chegada de Gabriel, um novo aluno na escola, desperta sentimentos até então desconhecidos em Leonardo, fazendo-o redescobrir sua maneira de ver o mundo.

Nome: Já Não se Faz Amor Como Antigamente

Nome Original: Já Não se Faz Amor Como Antigamente (Original)

Origem: Brasil

Ano de produção: 1976

Gênero: Comédia

Duração: 97 min

Classificação: não recomendado para menores de 16 anos

Direção: Adriano Stuart Anselmo Duarte John Herbert:

Elenco: Anselmo Duarte, Hélio Souto, John Herbert, Laura Cardoso, Lucélia Santos, Matilde

Mastrangi, Nádia Lippi

Sinopse

Comédia em três episódios.

- 1- "Oh! dúvida cruel": Atílio tem dificuldades em se relacionar com o filho adolescente Júnior. Suspeita de sua masculinidade e manda um detetive investigá-lo.
- 2- "O noivo": Macedo, um grande conquistador, deve casar-se, mas não se lembra quem seria a noiva. Começa a vasculhar a memória, mas não chega a conclusão alguma.
- 3- "Flor de Lys": Milionário e irremediável paquerador, descobre, ao chegar em casa mais cedo, o amante da esposa pulando a janela. Resolve ficar calado, e descobre uma marca, uma flor de Lys na bunda do homem e começa então a envolverse em terríveis situações para encontrar o rival.

Nome: Jenipapo

Nome Original: Jenipapo

Origem: Brasil

Ano de produção: 1995

Gênero: Drama

Duração: 100 min

Classificação: não encontrada

Direção: Monique Gardenberg

Elenco: Otávio Augusto, Patrick Bauchau, Jackson Costa, Henry Czerny, Daniel Dantas,

Júlia Lemmertz, Ana Beatriz Nogueira, Luís Melo, Lázaro Ramos, Marília Pêra

Sinopse

Um padre e um repórter envolvem-se nas lutas dos sem-terra do Nordeste. A insistência do jornalista ameaça a vida do padre e de pessoas próximas a ele.

Nome: Madame Satã

Nome Original: Madame Satã

Origem: Brasil

Ano de produção: 2002

Gênero: Drama

Duração: 105 min

Classificação: 18 anos

Direção: Karim Aïnouz

Elenco: Emiliano Queiroz, Rosa Maria Murtinho, Gero Camilo, Lázaro Ramos, Marcélia Cartaxo, Flávio Bauraqui, Felipe Marques

Sinopse

Rio de Janeiro, 1932.

No bairro da Lapa vive encarcerado na prisão João Francisco (Lázaro Ramos), artista transformista que sonha em se tornar um grande astro dos palcos.

Após deixar o cárcere, João passa a viver com Laurita (Marcélia Cartaxo), prostituta e sua "esposa"; Firmina, a filha de Laurita; Tabu (Flávio Bauraqui), seu cúmplice; Renatinho (Felippe Marques), sem amante e também traidor; e ainda Amador (Emiliano Queiroz), dono do bar Danúbio Azul.

É neste ambiente que João Francisco irá se transformar no mito Madame Satã, nome retirado do filme (1932), dirigido por Cecil B. deMille, que João Francisco viu e adorou.

Nome: O Beijo da Mulher Aranha

Nome Original: Kiss of the Spider-Woman

Origem: Brasil, Estados Unidos da América

Ano de produção: 1985

Gênero: Drama

Duração: 126 min

Classificação: não recomendado para menores de 16 anos

Direção: Héctor Babenco

Elenco: William Hurt, Raul Julia, Sonia Braga

Sinopse

Em uma prisão na América do Sul, dois prisioneiros dividem a mesma cela. Um é homossexual e está preso por comportamento imoral e o outro é um prisioneiro político. O primeiro, para fugir da triste realidade que o cerca, inventa filmes cheios de mistério e romance, mas o outro tenta se manter o mais politizado possível em relação ao momento que vive. Mas esta convivência faz com que os dois homens se compreendam e se respeitem.

Nome: O Doce Esporte do Sexo

Nome Original: O Doce Esporte do Sexo (Original)

Origem: Brasil

Ano de produção: 1971

Gênero: Comédia

Duração: 88 min

Classificação: não recomendado para menores de 14 anos

Direção: Zelito Viana

Elenco: Ana Maria Magalhães (I), Ângelo Antônio (II), Arnaud Rodrigues, Carlos Imperial, Chico Anysio, Estelita Bell, Irene Stefânia, Isabel Ribeiro, Ivan De Souza, João Elias, Jorge Dória, Luis Guilherme, Manfredo Colassanti, Nelson Dantas

Nildo Parente, Olívia Pineschi, Orlando Drummond, Otávio Augusto, Rafael de Carvalho, Rodolfo Arena, Sérgio Cabral, Sergio Oliva, Wilson Grey.

Sinopse

Comédia em cinco episódios protagonizados por Chico Anysio, dirigido por seu irmão, Zelito Viana.

1- "O Torneio": Duas cidades do interior disputam, há anos, um torneio de virilidade, sempre ganho por Lourenção. No último campeonato, um japonês do lado oposto vence por larga margem.

2- "O filminho": Um grande industrial organiza uma noitada com filmes eróticos. Em outra casa, uma família tradicional prepara-se para exibir seu filminho inocente rodado nas férias. Acontece que o laboratório trocou as latas ao entregá-las. resultado: o grupo alegre vê uma película comum e a família austera, a fita erótica.

3- "A boca": Tuneca tem a mania de regenerar prostitutas. Uma delas, Vanda, se cansa de tanta perseguição e Tuneca passa a paquerar a mulata Iolanda.

4- "A suspeita": Dona Sinhá, mulher do Coronel Manuel Moreira, suspeita que ele tem uma amante, mas a verdade é bem outra: ela o flagra travestido nos braços de Imperial.

5- "O apartamento": Virgílio, rapaz tímido e desastrado, marca encontro com Irene num apartamento e, depois de mil peripécias, consegue realizar-se no amor, sob os aplausos dos vizinhos do prédio em frente.

Nome: O Que É Isso Companheiro?

Nome Original: O Que È Isso Companheiro?

Origem: Brasil

Ano de produção: 1997

Gênero: Drama, Ação, Histórico

Duração: 110 min

Classificação: não recomendado para menores de 14 anos

Direção: Bruno Barreto

Elenco: Pedro Cardoso, Fernanda Torres, Alan Arkin, Selton Mello, Luiz Fernando Guimarães, Alessandra Negrini, Eduardo Moscovi, Marco Ricca, Maurício Gonçalves, Milton Gonçalves, Matheus Nachtergaele, Luiz Armando Queiroz

Sinopse

Em 1964, um golpe militar derruba o governo democrático brasileiro e, após alguns anos de manifestações políticas, é promulgado em dezembro de 1968 o Ato Constitucional nº 5, que nada mais era que o golpe dentro do golpe, pois acabava com a liberdade de imprensa e os direitos civis. Neste período vários estudantes abraçam a luta armada, entrando na clandestinidade, e em 1969 militantes do MR-8 elaboram um plano para sequestrar o embaixador dos Estados Unidos (Alan Arkin) para trocá-lo por prisioneiros políticos, que eram torturados nos porões da ditadura.

Nome: Orgia ou O Homem Que Deu Cria

Nome Original: Orgia ou O Home Que Deu Cria

Origem: Brasil

Ano de produção: 1970

Gênero: Drama

Duração: 92 min

Classificação: não recomendado para menores de 16 anos

Direção: João Silvério Trevisan

Elenco: Ozualdo Candeias, Luzya Conte, Fernando Benini, Gregório Voalídice, Jean-Calude Bernardet, Deoclides Gouveia, José Luís de Araújo, Otávio Fernandes, Sérgio Couto, Jairo Ferreira, Miro Rosa, Marcelino Burú, José Gaspar, Erika Ostosevic, Paulo Fernandes, Roberto César, Gledy Marisi

Sinopse

Uma espécie de playboy do mundo ocidental, após assassinar o pai, sai pelo mundo. Em um cortejo vão se agregando um preso fugitivo, um intelectual que é enforcado, um travesti, um anjo de asa quebrada, prostitutas, cangaceiro, até chegarem à cidade grande.

Nome: Os homens que eu tive

Nome Original: Os homens que eu tive (Original)

Origem: Brasil

Ano de produção: 1973

Gênero: Drama, Nacional, Romance

Duração: 85 min

Classificação: não recomendado para menores de 16 anos

Direção: Tereza Trautman

Elenco: Annik Malvil, Arduíno Colassanti, Darlene Glória, Gabriel Archanjo, Gracindo Júnior, Ítala Nandi, Milton Moraes, Patrícia Andréa, Roberto Bonfim

Sinopse

Casados há quatro anos, sem filhos, Pity e Dode mantêm relações extraconjugais com a tácita aquiescência um do outro. Pity tem um amante, Sílvio, e os três passam tanto tempo juntos que decidem oficializar o triângulo. Dode não se incomoda em dividir a mulher, porque Sílvio se contenta em ser a terceira pessoa. Ao mesmo tempo, Pity está montando um filme com um velho amigo do casal, Peter, que, apaixonado por ela, um dia declara seu amor.

Nome: Os Machões

Nome Original: Os Machões (Original)

Origem: Brasil

Ano de produção: 1972

Gênero: Comédia

Duração: 1h 34 min

Classificação: não recomendado para menores de 14 anos

Direção: Reginaldo Faria

Elenco: Reginaldo Faria, Erasmo Carlos, Flávio Migliaccio, Mario Benvenuti, Neuza Amaral, Pietro Mario, Elke Maravilha.

Sinopse

Didi, Teleco e Juca são rapazes da Zona Sul carioca. Numa noite, conhecem uma bela mulher que os convida a um programa em sua casa. No decorrer do encontro eles têm uma surpresa e após alguns tapas iniciam uma forte amizade que causa sérias mudanças nas personalidades dos machões.

Com Reginaldo Faria, Erasmo Carlos, Flávio Migliaccio, Mário Benvenuti, Neuza Amaral, Apolônio, Suzy Arruda e Márcio Hathay.

Nome: Os Mansos

Nome Original: Os Mansos (Original)

Origem: Brasil

Ano de produção: 1973

Gênero: Comédia

Duração: 95 min

Classificação: não recomendado para menores de 14 anos

Direção: Aurélio Teixeira Braz Chediak, Pedro Carlos Rovai

Elenco: Almir Look, Ary Fontoura, Aurélio Teixeira, Braz Chediak, Eloísa Mafalda, Felipe Carone, José Lewgoy, Jotta Barroso, Mário Benvenuti, Mário Petrágliã, Marza de Oliveira, Nídia de Paula, Paulo Coelho, Pepita Rodrigues, Sandra Bréã, Teobaldo, Zezé Macedo

Sinopse

Filme em três episódios. Em “A.B... De Ouro”, o rico advogado Dr. Francisco (Mário Benvenuti) é atraído pela esposa (Sandra Bréa) de um homem (José Lewgoy) que acaba de sofrer um baque na Bolsa de Valores – e que concorda, por interesse, em permitir essa aproximação, desde que não se concretize adultério. No episódio “O Homem de Quatro Chifres”, a família Nicoletti (Felipe Carone e Heloisa Mafalda) descobre que o filho escritor (Paulo Coelho) está sendo traído e decide armar um flagrante da esposa (Sandra Silva) com seu amante, o padeiro (Mário Petraglia). “O Homem, A Mulher e o Etc Numa Noite de Loucuras” conta a história de três homens decepcionados em suas aventuras, que envolvem infidelidade, escândalos vergonhosos e até uma travesti.

Nome: Paraíso Perdido

Nome Original: Paraíso Perdido

Origem: Brasil

Ano de produção: 2018

Gênero: Drama

Duração: 110 min

Classificação: não recomendado para menores de 14 anos

Direção: Monique Gardenberg

Elenco: Erasmo Carlos, Hermila Guedes, Júlio Andrade, Humberto Carrão, Seu Jorge, Jaloo

Sinopse

"Paraíso Perdido" é uma boate gerenciada por José, cujos filhos e netos são a atração principal do local, cantando todas as noites. Uma família repleta de problemas e questões mal resolvidas, mas ainda assim unida e apaixonada.

Nome: Paris Is Burning

Nome Original: Paris Is Burning

Origem: Estados Unidos da América

Ano de produção: 1990

Gênero: Documentário

Duração: 77 min

Classificação: não recomendado para menores de 16 anos

Direção: Jennie Livingston

Elenco: Pepper LaBeija, Dorian Corey, Angie Xtravaganza, Willi Ninja, Octavia St. Laurent, Venus Xtravaganza, Freddie Pendavis, Will Pendavis, Junior LaBeija, Paris Dupree, Carmen Xtravaganza, David DePino, Danni Xtravaganza, Sol Pendavis, Avis Pendavis

Sinopse

Este premiado e antológico documentário explora a cena dos Ballrooms de New York na segunda metade dos anos 1980. Criada pela população LGBT de origem afro-latina, essa subcultura é explorada em todos os seus aspectos e reflexões, tendo como foco alguns personagens marcantes de uma cena que ainda vive, desde o final dos anos 1950 até o nosso tempo. Esse filme é considerado um marco na visibilidade da população LGBT nos EUA, sendo pioneiro em mostrar a realidade crua misturada à cultura vibrante e criativa da cena dos Balls de New York. Por isso, ele é tomado por boa parte dos LGBT estadunidenses como um guia fundamental de autoconsciência histórica e cultural.

Nome: Pixote: A Lei do Mais Fraco

Nome Original: Pixote: A Lei do Mais Fraco

Origem: Brasil

Ano de produção: 1980

Gênero: Drama, Policial

Duração: 128 min

Classificação: não recomendado para menores de 16 anos

Direção: Héctor Babenco

Elenco: Fernando Ramos da Silva, Gilberto Moura, Jorge Julião, Marília Pêra, Beatriz Segall, Claudio Bernardo, Elke Maravilha, Edilson Lino

Sinopse

Pixote (Fernando Ramos da Silva) foi abandonado por seus pais e rouba para viver nas ruas. Ele já esteve internado em reformatórios e isto só ajudou na sua "educação", pois conviveu com todos os tipos de criminosos e jovens delinquentes que seguem o mesmo caminho. Ele sobrevive se tornando um pequeno traficante de drogas, café e assassino, mesmo tendo apenas onze anos.

Nome: Praia do Futuro

Nome Original: Praia do Futuro

Origem: Brasil

Ano de produção: 2014

Gênero: Drama

Duração: 106 min

Classificação: não recomendado para menores de 14 anos

Direção: Karim Aïnouz

Elenco: Wagner Moura, Clemens Schick, Jesuíta Barbosa

Sinopse

Donato é um salva-vidas na Praia do Futuro (CE), mas quando conhece e se apaixona por um alemão, acaba indo para a Europa. Lá, começa a sentir falta do Brasil, e fica dividido entre voltar ou viver um grande amor.

Nome: Rainha Diaba

Nome Original: Rainha Diaba

Origem: Brasil

Ano de produção: 1974

Gênero: Drama

Duração: 110 min

Classificação: não recomendado para menores de 16 anos

Direção: Antonio Carlos Fontoura

Elenco: Milton Gonçalves, Odete Lara, Wilson Grey, Stepan Nercessian, Haroldo de Oliveira, Arthur Maia, Lutero Luiz

Sinopse

Diaba, um homossexual, comanda de um dos quartos de um bordel uma quadrilha responsável pelo controle de vários "pontos" de venda de droga. Sabendo que um dos seus homens de confiança está para ser preso, Diaba "fabrica" um novo marginal, para depois entregá-lo a polícia. Ela encarrega Catitu, seu homem de confiança, de fazer isto. Catitu decide que o alvo será Bereco, um garotão cheio de si que é sustentado por Isa, uma cantora de cabaré. Catitu atrai Bereco para um série de crimes e faz dele um "perigoso bandido". Acontece que Bereco passa a acreditar nesta "fama". Diaba começa a ter seu poder diminuído

quando Bereco pretende controlar a venda das drogas e Catitu, por sua vez, deseja aumentar seu poder.

Nome: República dos Assassinos

Nome Original: República dos Assassinos

Origem: Brasil

Ano de produção: 1979

Gênero: Policial

Duração: 100 min

Classificação: não encontrado

Direção: Miguel Faria Jr.

Elenco: Tarcísio Meira, Sandra Bréa, Anselmo Vasconcelos, Silvia Bandeira, José Lewgoy, Italo Rossi, Tônico Pereira, Paulo Villaça, Milton Moraes, José Dumont, Elba Ramalho, Vinicius Salvadori, Rogério Fróes

Sinopse

Em 1970, os crimes do Esquadrão da Morte pelo requinte de violência provocaram uma onda de reações por todo o país. As fotos das vítimas, adornadas pela caveira, símbolo do grupo, causaram uma incômoda indignação. Esta é a história de Mateus Romeiro, o mais famoso dos policiais, que integrou o grupo dos Homens de Aço, uma das facções em que se dividia o esquadrão.

Nome: Romance

Nome Original: Romance

Origem: Brasil

Ano de produção: 1986

Gênero: Drama

Duração: 90 min

Classificação: não recomendado para menores de 18 anos

Direção: Sérgio Bianchi

Elenco: Beatriz Segall, Imara Reis, Cristina Mutarelli, Elke Maravilha, Hugo Della Santa, Maria Alice Vergueiro, Rodrigo Santiago, Ruth Escobar, Sérgio Mamberti

Sinopse

A morte inesperada de António César, um intelectual de esquerda, que escrevia um livro onde denunciava um escândalo internacional em que estavam metidas autoridades políticas, repercute sobre três pessoas diferentes. A história multiplica-se seguindo os passos interligados dos três personagens: Regina, jornalista, parte à procura de informações que desvendem o escândalo; Fernanda, companheira e vítima do discurso de António César sobre a liberdade do comportamento, tenta viver o seu discurso, mas perde-se e vê-se mergulhada na angústia; André, homossexual e amigo do morto, paga, também ele, o seu tributo à ideologia da libertação sexual.

Nome: Tatuagem

Nome Original: Tatuagem (Original)

Origem: Brasil

Ano de produção: 2013

Gênero: Drama, Nacional

Duração: 110 min

Classificação: não recomendado para menores de 14 anos

Direção: Hilton Lacerda

Elenco: Irandhir Santos, Jesuíta Barbosa como Arlindo Araújo, Rodrigo Garcia, Sílvio

Restiffe, Sylvia Prado

Sinopse

Clécio Wanderley é o líder da trupe teatral Chão de Estrelas, que realiza shows repletos de deboche e com cenas de nudez. A principal estrela da equipe é Paulete, com quem Clécio mantém um relacionamento. Um dia, Paulete recebe a visita de seu cunhado, o jovem Fininha, que é militar. Encantado com o universo criado pelo Chão de Estrelas, ele logo é seduzido por Clécio. Não demora muito para que eles engatem um tórrido relacionamento, que o coloca em uma situação dúbia: ao mesmo tempo em que convive cada vez mais com os integrantes da trupe, ele precisa lidar com a repressão existente no meio militar em plena ditadura.

Nome: Toda Nudez Será Castigada

Nome Original: Toda Nudez Será Castigada

Origem: Brasil

Ano de produção: 1973

Gênero: Drama

Duração: 102 min

Classificação: não recomendado para menores de 14 anos

Direção: Arnaldo Jabour

Elenco: Paulo Porto, Paulo Sacks, Hugo Carvana, Darlene Glória, Abel Pêra, Henrique Briebe, Isabel Ribeiro, Orlando Bonfim

Sinopse

Em uma família tradicional Herculano (Paulo Porto), um homem puritano que só tinha tido uma mulher na vida, prometeu para Serginho (Paulo Sacks), seu filho, enquanto a esposa agonizava, que jamais teria outra mulher. Já o irmão de Herculano, Patrício (Paulo César Pereio), vive às custas do irmão e faz de tudo para que Herculano dependa cada vez mais dele e assim possa explorá-lo cada vez mais. Aproveitando uma crise de desespero do irmão, Patrício coloca junto à mesa de Herculano uma fotografia de Geni (Darlene Glória), uma cantora de inferninho e meretriz. Após se embriagar Herculano vai ao bordel, onde encontra Geni e passa a noite com ela. Porém, depois renega a ligação, mas ele e Geni já estão apaixonados. Herculano promete se casar com ela, mas para isto precisa fazer Serginho viajar. Porém, sentindo o que está acontecendo, Serginho se recusa a partir, mas algo ainda muito maior vai torturar Herculano.

Nome: Vera

Nome Original: Vera

Origem: Brasil

Ano de produção: 1986

Gênero: Drama

Duração: 85 min

Classificação: não encontrado

Direção: Sérgio Toledo

Elenco: Ana Beatriz Nogueira, Raul Cortez, Aida Leiner, Cida Almeida, Carlos Kroeber, Abrahão Farc, Liana Durval, Norma Blun

Sinopse

Uma menina luta para encontrar seu lugar num mundo cada vez mais complexo e hostil. Órfã, passa a adolescência num internato onde, aos poucos, começa a desenvolver uma personalidade masculina e a se impor às outras meninas. Aos dezoito anos, sai do internato e, com a ajuda de um professor, consegue arranjar emprego e começar a vida. No trabalho, conhece Clara e tenta se aproximar dela. As duas se tornam amigas e Vera radicaliza seu comportamento, tentando convencer Clara de que é um homem, vestindo-se e comportando-se como tal.