

Escola de Ciências Sociais e Humanas

Departamento de Antropologia

Identidades em Performance: Para a memória de uma
cinematografia *queer* da produtora portuguesa *Cineground* (1975-78)

Mariana Santos Martins Gonçalves

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Antropologia, na especialidade de Globalização, Migrações e Multiculturalismo

Orientador:

Professor Doutor Paulo Jorge Pinto Raposo, Professor Auxiliar,
ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Outubro de 2015

Escola de Ciências Sociais e Humanas

Departamento de Antropologia

Identidades em Performance: Para a memória de uma
cinematografia *queer* da produtora portuguesa *Cineground* (1975-78)

Mariana Santos Martins Gonçalves

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Antropologia, na especialidade de Globalização, Migrações e Multiculturalismo

Orientador:

Professor Doutor Paulo Jorge Pinto Raposo, Professor Auxiliar,
ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

Outubro de 2015

*É neste palco onde os projectores me vestem de vedeta,
Que rasgo esta mulher, arranco a cabeleira e fico só no mundo
Os aplausos que rebentam, apenas pressentem o drama
Que me enfeita o corpo de homem
Um segredo sempre marginal
Um travesti para sempre fechado nesta vida
A rebentar, a resistir*

*Aqui visto o meu travesti, a minha vida faço
e em tudo me disfarço, me rasgo e me ofereço,
E nunca sei a voz, e nunca sei a luz, e nunca sei o preço
Aqui visto lantejoulas de um rosa alegria
Travesti ao fim do dia, em que me visto no escuro,
Canto sem cantar, a noite neste meio*

*Aqui visto lantejoulas de falsa alegria
E mudo de fato, num corpo barato
E mesmo assim resisto
Neste espetáculo de chorar ou rir
Às vezes a sorrir*

Travesti, Bric à Brac (1978)
(letra de canção de Mário Contumélias)

*I shall be telling this with a sigh
Somewhere ages and ages hence:
Two roads diverged in a wood, and I –
I took the one less traveled by,
And that has made all the difference.*

Robert Frost, *The Road Not Taken* (1920)

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, o Professor Paulo Raposo, o privilégio desta orientação e desta troca, a disponibilidade e carinho que me dirigiu desde o primeiro contacto, o entusiasmo com que acolheu o meu tema, a confiança que sempre demonstrou ter em mim, e o encorajamento constante, apesar das minhas incertezas e adiamentos (também constantes).

À equipa do *Queer Lisboa* pela imensa disponibilidade e facilidade no acesso ao espólio da produtora *Cineground* e aos seus intervenientes.

Aos activistas António Serzedelo, António Fernando Cascais e especialmente a Sérgio Vitorino, pelo aconselhamento, benevolência e carinho e pelos materiais que se revelaram altamente úteis na compreensão e construção histórica do movimento social pela defesa dos direitos LGBT em Portugal.

Aos intervenientes da produtora *Cineground* e meus interlocutores, com um especial agradecimento ao realizador Óscar Alves e aos actores Domingos Oliveira e Domingos Machado, por terem partilhado comigo as suas vivências pessoais, memórias e visões e se terem submetido ao meu escrutínio sobre a criação deste projecto para mim tão único e surpreendente.

Ao meu amigo Luís, pela disponibilidade para as leituras, assertividade e autonomia de pensamento.

À memória do meu amigo Sukalyan Chatterjee, a quem agradeço, entre outras coisas, o entusiasmo partilhado em tantos serões em volta da *imagem em movimento*.

Ao B. por tudo nestes 4 anos.

Resumo

Identities in Performance: Para a memória de uma cinematografia *queer* da produtora portuguesa *Cineground* (1975-78).

Fundada logo após a Revolução de 25 de Abril de 1974, por Óscar Alves e João Paulo Ferreira, a *Cineground* (1975-78) não respeitava os modelos clássicos de cinematografia e ainda menos os modelos normativos de sexualidade. As vivências dos intervenientes da produtora e os seus filmes retratam sexualidades classificadas na década de 1960/70 como desviantes, e a sua linguagem subliminar e paródica remete-nos para as décadas antecedentes de repressão ditatorial e seus resquícios no imaginário dos portugueses. Os filmes são o produto de um círculo restrito, expressões da cultura existente e possível de uma comunidade invisível, que não encontraria lugar nas concepções políticas prevalecentes na época, inclusive nos programas partidários de esquerda, o que se verificou com a difícil aceitação das primeiras tentativas conhecidas de associativismo pelos direitos LGBT em Portugal. Este é um trabalho de reflexão sobre o uso da imagem na antropologia e sobre o estudo do corpo como componente da cultura visual, cujo foco é a identidade em performance e os processos de identificação em torno da cultura gay e do corpo travesti plasmados no espólio cinematográfico da *Cineground*, tendo como rastilho teórico a teoria *queer* e de performatividade de género de Butler. A teoria *queer* aparece como um local de contestação das formas de pensamento e poder hegemónicos e dos seus modelos rígidos de existência, reconhecendo o envolvimento dos sujeitos nos processos de poder que os afetam, permitindo assim “voltar o poder contra ele próprio de modo a produzir formas alternativas de poder” (Butler, 1993:241).

Palavras-chave: Género; Sexualidade; direitos LGBT; Teoria *queer*; cinema; antropologia visual.

Abstract

Identities in Performance: For the memory of the portuguese queer cinematography of the film production company *Cineground* (1975-78).

Cineground (1975-78) was a film production company founded right after the April 25th Revolution, by Óscar Alves and João Paulo Ferreira, which did not responded to the classical models of cinematography and even less to normative models of sexuality. The life experiences of the actors and the producers portray a sexuality classified in the 1960s/70s as deviant, and their subliminal and parodic language brings us to the preceding decades of dictatorial repression and its remnants in the minds of the Portuguese. The films are the product of a restricted circle, expressions of an estranged culture and invisible community, that would not find representation in the prevailing political views at the time, including in the left-wing party programs, what was proven with the difficult acceptance met by the first known attempts of mobilisation for LGBT rights in Portugal. This thesis reflects on the use of image in anthropology and the study of the body as an element of visual culture, on the identity in performance and the identification processes around gay culture and the transvestite body, embodied in *Cineground's* film collection, having as theoretical scope Judith Butler's gender performativity theory. Queer theory appears as a site for the contestation of hegemonic power and thinking and its rigid models of existence, recognizing the involvement of individuals in the same power processes that affect them and thus "turning the power against itself to produce alternative forms of power "(Butler 1993: 241).

Keywords: Gender; Sexuality; LGBT rights; Queer theory; cinema; visual anthropology.

Índice

Agradecimentos.....	iii
Resumo.....	iv
Abstract	v
Índice	vii
Introdução.....	1
I A imagem na Antropologia.....	7
I.1.1 Antropologia Visual e Imagem, Corpo e Género	7
I.1.2 Metodologia	11
II Vícios privados, públicas virtudes – Sexualidade, Género, Identidade.....	15
II.2.1 Sexualidades nas ciências sociais – “presença ausente”	15
II.2.2 Dos Estudos Gays e Lésbicos à Teoria Queer	23
II.2.3 A homossexualidade e o movimento LGBT em Portugal	29
II.2.3.1 Estado Novo	30
II.2.3.2 Guerra Colonial	36
II.2.3.3 Um novo movimento social.....	40
III Performance, Corporalidade e Subjetividade.....	55
III.3.1 Antropologia da Performance	55
III.3.2 Performatividade de género, biopolítica e relações de poder.....	58
III.3.3 Performando o género: o corpo travesti	69
IV " <i>Pensavam que estavam livres</i> " - Uma cinematografia <i>queer</i> dos anos de 1970 em Portugal	83
IV.4.1 Travestismo no Cinema	83
IV.4.2 Imagem e representação	86
IV.4.3 Cineground (1975-78).....	91
IV.4.3.2 Novo Sucesso - Anos 2000	100
IV.4.3.3 Memória de uma cinematografia <i>queer</i>	100

Conclusão	105
Bibliografia.....	107
Anexo A Biografia dos interlocutores.....	114
Anexo B Sinopses dos filmes.....	117
Anexo C Fotogramas.....	123

Introdução

A sexualidade, enquanto tema de controlo social, tem sido determinada ao longo da história por padrões morais e religiosos e pelos discursos da medicina, frequentemente patologizantes e de cientificidade discutível (Santos, 2005:9). Com o primeiro momento de industrialização da sociedade ocidental no séc. XIX, a fluidez e a diferença de géneros e de práticas sexuais ficou comprometida e instalou-se um imperativo de “respeitabilidade” que se tornou num modo de vida e se assumiu como autoridade na regulação do desejo sexual e na *genderização*¹ das atividades sociais (Weeks, 2000: 162-163). Ao mecanismo de naturalização da cultura, seguiu-se a biologização da sexualidade e do género e a naturalização da heterossexualidade. Ao rejeitarem o modelo de sexo reprodutivo e socialmente legitimado, lésbicas, gays, bissexuais e transgéneros (LGBT), foram alvo de um estigma (de imoralidade, depravação, corrupção), que vigorou até aos nossos dias (Idem). Os movimentos feministas, universais e locais, tiveram em contraponto, particular importância nos processos de democratização e descolonização das sociedades, pelos seus discursos de resistência à reprodução dos modelos de género e de poder patriarcais e pela crítica à não representação e marginalização de grupos humanos com base em categorias como sexo, classe, etnia ou género. Os sucessos do ativismo feminista Ocidental, a partir da década de 1960 do Séc. XX, com o mote “*the personal is political*”, encorajaram as primeiras afirmações de identidade no seio de comunidades e minorias sexuais, que se estenderam ao atual acrónimo de LGBT. A partir da década de 1990 surgiram novas perspectivas nos Estudos Feministas, com Donna Haraway e a sua desconstrução do *self* estável, Rosi Braidotti com a noção de diferença sexual como projeto político e finalmente Judith Butler, desenvolvendo através da teoria *queer*, a noção da identidade como “ação cultural performativa” (Amaral *et al*, 2012:8). Plural e flexível nas suas abordagens e objetivos (respondendo à evolução teórica do feminismo contemporâneo), a teoria *queer* aparece como um local de contestação das formas de pensamento e poder hegemónicos e dos seus modelos

¹ Originário do termo em inglês “gender”, a *genderização* da sociedade refere-se à forma como os géneros masculino e feminino geram “expectativas face aos comportamentos e atitudes e desempenhos dos indivíduos consoante o seu grupo de pertença sexual. O género é entendido desta forma como normativo e regulador, podendo até ser entendido como *constrangedor*”(Mendes, 2004: 126).

rígidos de existência (Mascarenhas, 2012:70). Ou como refere Butler, reconhece o envolvimento dos sujeitos nos processos de poder que os afetam, permitindo assim “voltar o poder contra ele próprio de modo a produzir formas alternativas de poder” (Butler, 1993:241). Se a teoria feminista interrogou a naturalidade da diferença entre os sexos, apoiando-se no construcionismo para explicar uma diferença sexual socialmente definida, a teoria *queer* questiona a primária categorização dos seres humanos em identidades e papéis (Amaral *et al*, 2012:9).

Com este estudo proponho-me a reconstruir o contexto histórico e etnográfico do grupo que está por detrás da produtora de cinema independente e não-profissional *Cineground*, fundada logo após a Revolução de 25 de Abril de 1974, pelo artista plástico Óscar Alves e pelo cineasta João Paulo Ferreira, falecido em 1995. Este grupo não respeitava os modelos clássicos de cinematografia e ainda menos os modelos normativos de sexualidade. A filmografia e a memória oral dos intervenientes ainda em vida são a única prova da sua existência, documentada ao longo destes capítulos.

A questão de partida na minha investigação é verificar se esta cinematografia é reveladora de conhecimento sobre identidade de género e se constitui uma possibilidade de refletir imgeticamente sobre as vivências das minorias sexuais² no nosso país nesta época. Este é um trabalho de reflexão também sobre o uso da imagem na antropologia e sobre o estudo do corpo como componente da cultura visual, cujo foco é a identidade em performance e os processos de identificação em torno da cultura gay e do corpo travesti, tendo como rastilho teórico a teoria *queer* e de performatividade de género de Butler.

Com um percurso iniciado em 1975, a *Cineground* foi um grupo que se caracterizou por fazer uma primeira tentativa de comercialização de filmes em Super-8, em pequenas salas de diversão em Portugal (bares e clubes noturnos), que seriam na época os locais de eleição para a divulgação de uma cinematografia de carácter marginal ou *underground* (na origem do

² “Minoria sexual” refere-se a um “grupo de cidadãos ou cidadãs cuja orientação sexual autopercepcionada difere de auto-sexual (...) no sentido de designar pessoas LGBT, faz-se também por referência ao défice de poder que um determinado grupo tem relativamente a outro, por situações de exclusão e inferiorização a que um grupo é sujeito por parte de outro e pela falta de acesso aos direitos de cidadania reconhecidos, alegadamente, a todas as pessoas” (Santos, 2005:20).

nome da produtora) e também *queer*³. Com escassos recursos de produção e uma equipa técnica reduzida, a *Cineground* logrou a realização de 9 títulos (conhecidos)⁴: *O Charme Indiscreto de Epifânia Sacadura* (1975), *Solidão Povoada* (1975) *Fatucha Super Star- Ópera Rock...Bufa* (1976), *Os Demónios da Liberdade* (1976), *Goodbye Chicago* (1978), *As aventuras e desventuras de Julieta Pipi ou o Processo Intrínseco Global Kafkiano de uma vedeta não analisado por Freud* (1978), e ainda *Trauma* (1976), *Tempo Vazio* (1977) e *Ruínas* (1978), três títulos realizados por João Paulo Ferreira que não existem em arquivo (não se encontram na posse de Óscar Alves, ou nas duas instituições que têm títulos da produtora ao seu abrigo, a *Cinemateca Portuguesa* e o *Festival Queer Lisboa*), crê-se terem sido doados pelo autor à *Cinemateca Russa*⁵. A *Cineground* dissolveu-se em 1978. O esgotamento dos recursos financeiros (a produtora não obteve lucros de bilheteira, exceto com a venda ao estrangeiro de dois títulos de João Paulo Ferreira) e desentendimentos entre os realizadores terão levado ao seu término.

As vivências dos intervenientes da produtora e os seus filmes retratam sexualidades classificadas na década de 1960/70 como ainda desviantes, e na linguagem empregue denota-se uma apropriação dos estereótipos negativos que lhes seriam atribuídos. A sátira aos falsos moralismos e a linguagem subliminar e paródica remete-nos para as décadas antecedentes de repressão ditatorial e seus resquícios no imaginário dos portugueses. A “experiência do normativo” terá agudizado a tendência do desviante e a liberdade é conquistada na materialização destes registos. Os filmes são o produto de um círculo restrito, expressões da cultura existente e possível de uma comunidade invisível, e das suas vivências de margem⁶,

³ Reunindo uma pluradidade de significados, o termo “queer” refere-se primeiramente à rejeição das categorias binárias de homem /mulher, homo/ heterossexual, e reforça por outro lado, a multiplicidade e instabilidade das categorias identitárias (Mottier, 2008:111). A abordagem queer (sinónimo de bizarro no léxico inglês) adoptada por académicos e activistas LGBT, assume-se como “uma política radical da diferença”, ancorada no “pós-estruturalismo francês e psicanálise de Jacques Lacan, cuja principal inovação relativamente às suas congéneres é a recusa do pressuposto (vigente até então) de uma identidade LGBT homogénea” (Santos, 2005:26).

⁴ Ver Anexo para sinopses dos filmes.

⁵ Tentei a este respeito contactar a Embaixada da Rússia em Portugal mas não obtive qualquer resposta.

⁶ Ver a este respeito a obra de João de Pina Cabral, *A difusão do limiar: margens, hegemonias e contradições na antropologia contemporânea* (1996, 2000) sobre a marginalidade e liminaridade

alguns deles remetendo para um vínculo com o espetáculo travesti. Enquanto alguns trabalhos são mais empenhados politicamente, no caso de João Paulo Ferreira, outros levantam questões para reflexão, no caso de Óscar Alves, como a vida dupla dos homossexuais portugueses, a problemática do “armário”⁷ e a marginalidade social que lhe estava implícita. A expressão homossexual se existia naquele momento no país seria em Lisboa, sobretudo no circuito dos bares da zona do Príncipe Real. É importante ressaltar igualmente que esta é uma cinematografia pré-SIDA e pré-ativismo, desassociada de qualquer engajamento político associativo. A cultura que se exprime neste cinema não encontraria lugar nas concepções políticas prevalecentes na época, inclusive nos programas partidários de esquerda, o que se verificou com a difícil aceitação das primeiras tentativas conhecidas de associativismo pelos direitos das minorias sexuais.

De igual forma, o circuito do formato Super-8, no qual a *Cineground* se enquadra, não se cruzaria com o cinema de grande formato em Portugal e as próprias condições de produção da *Cineground* espelham as características sociais particulares deste tipo de cinema, de economias reduzidas, de cineclubes e de solidariedades criativas, assim como o espírito generalizado de ação cívica característico dos anos subsequentes à Revolução de Abril.

A dissertação de mestrado será estruturada em quatro partes. No Capítulo I, começo por proceder a uma contextualização da viragem reflexiva na antropologia, com a integração de novas categorias culturais (entre estas o género e a identidade), fazendo a contextualização do meu objeto de estudo, a produtora, e o estudo da imagem e métodos visuais na disciplina,

social, e de Susana Pereira Bastos, *O Estado Novo e os Seus Vadios* (1997), sobre a representação social do marginal no Estado Novo. Nesta última, a autora procedeu ao levantamento dos “critérios instituídos” que levariam os marginais a ser considerados perigo social, e que em resultado do “discurso das elites, seriam confinados em espaços específicos relativos ao seu estatuto (prostitutas, homossexuais, mendigos, doentes mentais)”. A lei de Julho de 1912 do Código Penal definiu uma categoria de “vadio” que se aplicava ao homossexual. A “estratégia de distanciamento” mostra a parte das elites “na construção das identidades desviantes”. (in *Revista Antropológicas*, nº1, 1997)

⁷ A popularizada expressão “sair do armário” refere-se à afirmação pública da sua identidade sexual pelas pessoas LGBT, nas palavras de Miguel Vale de Almeida, “O ‘armário’ é a mais conhecida metáfora dos problemas subjetivos, sociais e políticos da homossexualidade enquanto categoria de identidade e de discriminação. “Estar no armário” significa não ter assumido perante os outros a sua orientação, “sair do armário” significa fazê-lo e assim estabelecer um ritual performativo que simultaneamente reinstitui o sujeito enquanto homossexual e obriga o entorno social a reconhecer a existência de (mais) um ou uma homossexual” (2007: 291).

destacando o cinema como seu instrumento. Passo depois às representações visuais do corpo e à integração do género na pesquisa etnográfica. Irei igualmente detalhar e justificar a metodologia utilizada. No Capítulo II, faço uma abordagem da evolução das sexualidades nas ciências sociais, desde a inepção da pesquisa antropológica (Malinowski, Mead, Bateson), até ao reconhecimento do sexual como fato social e aos debates em torno das identidades de género nas sociedades ocidentais modernas (Vale de Almeida (1995, 2003, 2006); Weeks (1987); Weston (1998); Saleiro (2010, 2012); Connell, Messerschmidt (2005)). Seguidamente apresento o quadro teórico para delimitar a minha investigação, nos estudos gays e lésbicos e na teoria *queer* (Vale de Almeida (2003, 2004); Jagose (1996); Weeks (2000); Santos (2005); Butler (1990, 1993, 2004, 2000); Cascais (2004)). Na terceira parte deste capítulo farei uma retrospectiva sobre a abordagem da homossexualidade e o movimento social pelos direitos LGBT em Portugal, passando pelo momentos históricos do Estado Novo e Guerra Colonial, até às décadas de construção do movimento do PREC até aos anos 2000 (Brandão (2008); Santos (2005); Almeida (2010); Cascais (2001, 2004, 2008); Abranches (2010); Carneiro e Menezes (2004)). No Capítulo III, Performance, Corporalidade e Subjetividade, abordo primeiramente os estudos de performance na antropologia, com base nas formulações de drama social de Turner, encenação da vida social de Goffman, margem e liminaridade social, por Van Gennep e Turner, refletindo sobre a dimensão espetacular e sobre a performatividade da vida social (Augé e Colleyn (2004); Raposo (2010), Turner (1987)), passando à explicação dos conceitos de performatividade de género de Butler, biopolítica e relações de poder e resistência de Foucault. No enquadramento da teoria de performatividade de género de Butler passarei pelo conceito de discurso performativo de J. L. Austin, e pelos Aparelhos Ideológicos do Estado de Louis Althusser, procurando explicar como o sujeito se constrói na linguagem e através da interpelação, levando à ideia central da teoria *queer* de que os indivíduos se constroem no e pelo discurso, de acordo com as categorias sexuais disponíveis (de igual forma o género constitui o próprio ato que performa, o que a autora exemplifica através da performance travesti e *drag*) (Agamben (2010); Butler (1990, 1993, 1997); Foucault (1975); Counsell, Wolf (2001); Damásio (1999); Vale de Almeida (2014)). Segue-se uma abordagem do corpo travesti na antropologia, com exemplos da presença do travesti na história, enquanto prática social e forma de espetáculo, e a sua possível contribuição para a criação de nichos e

formação de comunidades LGBT, comparando-os com a realidade portuguesa retratada pela *Cineground* (Bateson (1936); Dauphin (2012); Garber (1997)). No Capítulo IV começo por abordar o tema do travestismo no cinema, a aplicação da teoria queer ao cinema (Rocha e Santos (2014; Grossman (2012); Bessa (2007); Butler (1993); MacDougall (2007); os efeitos de utilização de estereótipos de género na imagem e representação de indivíduos LGBT nos média visuais (Margolis (1998); Dyer (1993)). Termino com a discussão do meu objeto de estudo, a produtora, fazendo uma descrição do seu contexto de criação, as suas condições de existência e a reflexão e memória dos seus agentes 40 anos mais tarde.

Tendo consciência de que a “linguagem em que nos expressamos deve fazer sentido pelos fenómenos sociais a que procuramos responder” (Santos, 2005:21), e tendo em conta as terminologias disponíveis na época, a utilização do conceito de homossexual (cunhado pela medicina em 1869, sendo desde aí e por esse motivo, patologizante) e simultaneamente LGBT (termo abrangente e neutro), ao longo deste trabalho, pretende responder à realidade histórica, social e científica das épocas que retrata, e à linguagem adotada pelos próprios atores: um momento pré-associativismo LGBT, que compreende as décadas finais de Estado Novo até ao 25 de Abril, e um momento que marca o começo do associativismo, desde o PREC até aos nossos dias.

Apesar de este se tratar de um trabalho de interpretação documental, dos testemunhos e seus materiais, o objeto do meu estudo não deixa de pertencer a um “outro”, cujas condições particulares de existência diferem das minhas, sobretudo no que concerne o seu foco central, as identidades, que remetem para “elementos subjetivos aos quais se tem acesso a partir de “dentro” e que pressupõe tradicionalmente um vínculo de pertença” (Santos, 2005:23). Por outro lado, e fazendo minhas as palavras da socióloga Ana Cristina Santos, sublinhar uma diferença concreta entre mim e este “outro”, significaria aceitar para além de um “nativismo” essencialista, também uma postura essencialista e binária das identidades (Idem), ideia que procuro contrapor através da aplicação da teoria *queer* ao meu estudo. Irei procurar igualmente minimizar os pontos negativos da minha “exterioridade identitária” e tentar “legitimar” a minha vontade de estudar este grupo e este momento histórico singular da sociedade portuguesa.

I A imagem na Antropologia

1.1 Antropologia Visual e Imagem, Corpo e Género

Appearance is knowledge, of a kind. Showing becomes a way of saying the unsayable. Visual knowledge (as well as other forms of sensory knowledge) provides one of four primary means of comprehending the experience of other people.

David MacDougall, *The Corporeal Image (...)* (2007)

As radicais e recentes alterações do cenário mundial tiveram um impacto profundo na produção científica contemporânea. A comunidade académica reagiu com efervescência intelectual a esta nova realidade, que exigiu novos conceitos e criatividade nas ciências sociais. A reflexividade veio responder a uma necessidade de reformulação democrática dos métodos científicos nas ciências sociais que fosse de encontro à conjuntura geral de mudança ideológica dos anos 60, 70 e 80, conduzindo a uma realidade plural globalizada como a conhecemos hoje. O pós-modernismo instalou-se para discutir a produção de conhecimento e ordem capitalista contemporâneas, servindo de sua alavanca epistemológica. Bordieu e Clifford Geertz, estavam convencidos da parcialidade e da não-neutralidade do etnógrafo, defendendo que este deveria fazer uso de um esforço reflexivo para evitar os erros do intelectualismo (posteriormente a reflexão crítica sobre a produção etnográfica clássica foi devidamente explorada na obra *Writing Culture* (1986), de James Clifford e George E. Marcus)(Whitaker, 2002 [1996]:470-473).

Uma abordagem reflexiva reconhece a centralidade da subjetividade do investigador para a produção e representação do conhecimento etnográfico, sobre os factos sociais e sua interpretação (Pink, 2001:19). A reprodução escrita de factos observados poderá dar origem apenas a verdades parciais, enquanto a interpretação dos mesmos poderá ser o caminho para uma linguagem cultural. Geertz associou a cultura a uma metáfora textual, algo a ler e a interpretar, e sugere uma ponte com a hermenêutica, que associa olhar e linguagem e com a fenomenologia, que associa olhar e significação (Collin, 2002:12-14). Segundo P. Raposo (1998):

“Os factos sociais devem ser apreendidos como formas conjunturais de entender e experimentar o real, resultado do cruzamento e da contaminação das múltiplas imagens, interpretações e reconstruções da realidade, também os factos estéticos devem ser lidos como formas conjunturais de entender e expressar o imaginário, resultado de se fazer a experiência, na imaginação, de outras formas de existência, de outros modos de vida diferentes daquele em que de facto nos encontramos na nossa quotidianidade” (51).

A escrita antropológica mostrou nos recentes anos uma viragem direcionada a novas categorias culturais e conceitos de conhecimento (emoções, tempo, os sentidos, género e identidade individual), que permearam algumas etnografias experimentais e permitiram rever assunções sobre algumas instituições antropológicas fundamentais, como o ritual (MacDougall, 2007:220-221). Margaret Mead foi uma autora que cedo notou a necessidade de reconhecimento da subjetividade do etnógrafo:

“Quando alguém acrescenta, com um sorriso ou um pequeno esgar “do meu ponto de vista”, isto é uma admissão de que ninguém vê mais do que uma parte da verdade, que a contribuição de um sexo, de uma cultura ou de uma disciplina científica que pode referir-se ao mesmo tempo aos campos sexual e cultural, é sempre parcial e tem de contar com a contribuição dos outros para atingir a verdade completa” (Mead, 1970 [1949]:55).

Na disciplina de antropologia, com mais de um século e meio de existência no mundo euro-americano, o visual e a imagem foram uma presença constante, e o seu contributo tornou-se visível pela relevância científica que ocupou nas investigações de alguns autores célebres (sendo exemplo as fotografias e filmes de Mead e Gregory Bateson, resultado do seu trabalho de campo no Bali ou os registos fílmicos da África Ocidental realizados por Jean Rouch), ainda que correspondessem apenas a uma parte das suas análises antropológicas (Banks, Ruby, 2011:2). Não obstante os resultados positivos da utilização da imagem, a sua introdução nos processos científicos não aconteceu sem alguma tensão com os métodos tradicionais, assentes em formas de conhecimento escrito, cuja predominância se mantém até à actualidade (Ribeiro, 2004:103). Pretendia-se, antes de mais, através do estudo do visual (e evitando resumir-se à tendência de modernização da disciplina), perceber o contributo que as imagens fixas ou animadas dariam à pesquisa etnográfica, quais as suas funções cognitivas e os aspectos da vida social e cultural aos quais permitem aceder (Idem). Marcus Banks e Jay Ruby convidam a refletir sobre a relevância do visual na antropologia e sobre uma “possível” história da antropologia visual:

“(...) a history of ideas and interests within the discipline that at some times have cried out for visual exploration (whether that call was heeded or not) and at others have apparently spurned the visual in favour of the written word as a mode of representation and language as an access route to the mind” (Idem).

A antropologia visual não deve ser confundida com o visual *per se*, mas antes tratada como um conjunto de relações culturais intrincadas e codificadas no visual (MacDougall, 2007:221). Segundo Augé e Colleyn, a antropologia visual está presente em três tipos de atividade: a pesquisa etnográfica que se baseia em registos audiovisuais, o uso dessas técnicas

para publicação e por fim, num campo mais abrangente de utilização da imagem enquanto objeto de pesquisa (artes gráficas, fotografia, filme, vídeo) (2004:63).

Para Sarah Pink, assim como as imagens se encontram “por todo o lado na nossa vida”, também a pesquisa etnográfica se encontra intrincada por imagens visuais e metáforas (fotos, vídeos ou textos visuais, assim como a própria experiência da sua produção e discussão), que se transformam em conhecimento etnográfico (Pink, 2001:17). A mesma autora refere que a relevância etnográfica de um dado objeto é definida através da sua interpretação e contexto, não dependendo de nenhuma característica essencial. Esta ideia começou por ser fundamentada por alguns antropólogos que notaram a ausência de limites concretos entre textos etnográficos e ficcionais (Clifford and Marcus, 1986) e entre filme etnográfico, documental e ficcional (Loizos, 1993) (Ibidem:18).

As plataformas visuais conseguiram nas últimas décadas resistir à sua reducibilidade técnica (sobretudo a fotografia, como celebrenemente o defende Roland Barthes, no seu conceito de *studium* e *punctum*). Nos filmes, a complexidade de pessoas e objetos resiste implicitamente às teorias que o circunscrevem, sugerindo por vezes outras leituras e explicações (MacDougall, 2007:6). Sendo por este motivo um “discurso” de risco e indeterminação, o filme não tem um enquadramento fácil no discurso académico, cujo fundamento avança no sentido de obter conclusões (Idem). As disciplinas como a antropologia e a sociologia, tendem a “acomodar” o filme nos sistemas de conhecimento das comunidades estudadas, em vez de o localizar na disciplina em si mesma: ver, ouvir, entre outras formas de conhecimento sensorial são relegadas para o campo da experiência individual ou das colectividades históricas e culturais (Idem). Também Banks e Ruby ressalvam que independentemente da qualidade do filme como veículo de comunicação antropológica: “(...) the medium should not be mistaken for the message” (2011:8).

No que se refere ao estudo antropológico do corpo e da corporalidade, Brenda Farnell acredita que as representações visuais do corpo integram a disciplina desde os seus primórdios (em desenhos e fotografias de tatuagens e pinturas corporais, por exemplo), sem que o corpo e as suas representações sejam no entanto problematizados como objetos da antropologia. Esta autora distingue três momentos históricos na representação visual do corpo. A primeira um período de cem anos entre a segunda metade do Séc.XIX e a primeira metade do séc. XX, em que a presença do corpo mais não era do que o registo e coleção de artefactos (corpos, armas, habitações, etc) para efeitos de catalogação humana (como o registo biométrico). A segunda fase, que a autora classifica de “revolução somática”, entre as décadas de 60 e 80, foi dominada pelo filme etnográfico, que ultrapassou como vimos o seu carácter

meramente documental (MacDougall e Rouch). A última fase, de 1990 até ao presente, classificada por “viragem pictórica” na antropologia, traz o afastamento de modelos de análise exclusivamente textuais. Procede-se igualmente a uma crítica das práticas de representação na disciplina até então relativamente aos “outros sociais” (Banks e Ruby, 2011:14), denunciando assim os “próprios limites identitários de uma ideia de Ocidente através das imagens de alteridade primitiva” (Raposo, 1998:49).

A par da teorização do corpo nas ciências sociais, o género tornou-se na década de 1990 um tema central nas discussões sobre métodos de pesquisa etnográfica e os recentes desenvolvimentos na teoria de género ocidental operaram uma mudança na abordagem das identidades, do binarismo para a pluralidade, do feminino/masculino para a multiplicidade de feminilidades e masculinidades (Pink, 2001:21). Da mesma forma, argumenta-se que o *self genderizado* de um indivíduo nunca se encontra definido de forma absoluta, constrói-se por referência a interações e negociações sociais específicas com outras subjetividades, discursos (Idem). A subjetividade humana foi submetida a novos questionamentos e a noção de indivíduo a novas definições com o pós-estruturalismo, os feminismos e os estudos culturais. A percepção das relações de género como relações de poder, retirada da teoria de Michel Foucault, começou a ser explorada na literatura sobre produção visual, representação e pesquisa etnográfica. A autora feminista Laura Mulvey (1989) terá sido uma das primeiras a teorizar o olhar masculino no cinema⁸, orientando a teoria do cinema para uma análise psicoanalítica (Pink, 2001:22). Mulvey argumentava que as mulheres e os grupos subordinados seriam *objetificados* por um olhar masculino hegemónico, abrindo um debate sobre as representações visuais na cultura ocidental ao longo da história e sobre a produção de imagens nas diferentes culturas (Idem).

Donna Haraway, defende no texto que a popularizou, *Manifesto Cyborg* (1985), que a fusão entre “animal” e “máquina” decorrente da evolução tecnológica das últimas décadas, deita por terra as tradicionais oposições entre natureza e cultura, *self* e o mundo, centrais no pensamento ocidental contemporâneo, desnaturalizando assim as identidades e as categorias humanas (Haraway, [1985] 2000: 25). O género deixa de ser concebido como uma identidade universal natural, a ideia que seria posteriormente reivindicada por Judith Butler no contexto da teoria *queer*, de acordo com a qual o género existe nos processos discursivos, contestando-se as categorizações fechadas de homem e mulher (Ibidem:97).

⁸ Esta teria já sido uma questão abordada por John Berger na série da BBC *Ways of Seeing* (1972) (posteriormente editada como uma colectanea de ensaios), que critica a estética tradicional da cultura ocidental e a ideologia subjacente às suas representações visuais.

1.2 Metodologia

A consciência da subjetividade do filme etnográfico (começando nas obras de etnoficção de Dziga Vertov, Robert Flaherty, Leni Riefenstahl e mais tarde Jean Rouch, por exemplo, cuja abordagem era mais artística e social do que científica), levou os antropólogos a considerarem o papel da estética na produção fílmica e o valor etnográfico de alguns filmes de ficção, que se situam no domínio estético (Pink, 2001:9). Consta-se que o potencial de transmissão de conhecimento pelo objeto artístico acontece através da discussão do seu significado para quem o produz e consome, espetadores e leitores (Idem). A produção fílmica da *Cineground* enquadra-se no género ficcional, não deixando de pelo seu contexto cultural e histórico, ser portadora de informação sobre as vivências de um grupo de pessoas. A abordagem nesta dissertação incidirá sobre o estudo da utilidade do visual na antropologia e das representações visuais coletivas, e sobre a forma como a antropologia pode comunicar através delas (como refere MacDougall, 2007:220).

A metodologia realizada começou pela visualização dos filmes, recolha de materiais da imprensa da época, contacto e realização de entrevista com intervenientes dos filmes, a qual aconteceu no formato clássico, com recurso a um guião, e recorrendo à foto-elicitación com fotogramas retirados dos 6 filmes disponíveis; contacto e realização de entrevista a três percursos do ativismo LGBT em Portugal.

A foto-elicitación⁹ é um método utilizado nas ciências sociais, em especial no contexto das disciplinas de sociologia e de antropologia, que pretende alargar as possibilidades da investigação empírica tradicional, mesmo aquelas que já incluem o recurso à fotografia (Harper, 2002:1). Tratando-se de um método que utiliza imagem, alguns etnógrafos defendem que a foto-elicitación produz um tipo de linguagem diferente, ao evocar informação, sensações e memórias (Idem). Este método pode ser aplicado a estudos que descrevem eventos passados de coletividades e instituições específicas (lugares e eventos), auxiliando indivíduo a

⁹ Os primeiros estudos antropológicos a integrarem a imagem nos seus métodos de pesquisa datam das primeiras décadas do séc.XX (Franz Boas nos estudo dos Inuit e sobretudo entre os ameríndios da costa norteamericana do pacífico (Kwakiutl, Haida, Tlingit, ...) e Malinowski (nas Ilhas Trobriand), terão recorrido a imagens fotográficas no seu trabalho de campo) (Hurworth, 2003:1). O termo foto-elicitación só viria a ser cunhado e classificado como método de pesquisa no fim dos anos 1950 por John Collier, fotógrafo e investigador, no seu estudo sobre o efeito do ambiente na manifestação do stress psicológico (Harper, 2002:14). Segundo este autor, as fotografias estimulavam entrevistas mais longas e compreensíveis, que através do grafismo imagético ajudavam a combater a fadiga e a repetição comuns nas entrevistas convencionais, e tinham ainda o efeito de libertar as memórias latentes (Harper, 2002:14; Collier, 1957:858).

conectar-se a momentos que não correspondem à sua situação de vida atual, ou a estudos de imagem que correspondem à “intimidade” de um grupo social particular, à sua interação e corporalidade (Idem). As entrevistas por foto-elicitación conectam “questões centrais do *self*” à sociedade, cultura e história.

Na pesquisa sobre a *Cineground*, o foco incidirá sobre as questões de identidade de um grupo, esperando que ao destacar os aspectos mais visíveis da cultura ou coletividade retratada, se questionem as suas “partes não visíveis” (Idem). O aspecto mais importante aqui será, não a forma da sua representação visual, mas a relação da representação com a cultura na qual estão inseridos. Sendo que foram os filmes que me trouxeram à produtora e o ponto de partida para este estudo, comecei por proceder à sua visualização realizando um pedido junto da direção do festival *Queer Lisboa*, que me facultou igualmente os contatos dos intervenientes ainda em vida. Foram recolhidas capturas dos filmes (fotogramas), utilizados na entrevista com os interlocutores da produtora ainda em vida (o realizador Óscar Alves e os atores Domingos Oliveira, e os artistas travesti Domingos Machado (Belle Dominique), e Carlos Ferreira (Guida Scarlatty)). Foi realizada uma pesquisa para obter materiais sobre os filmes / documentos de imprensa da época no *Arquivo do Queer Lisboa*, na *Biblioteca da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema* e na *Biblioteca Nacional*. Para enquadramento teórico foram contactados ativistas do movimento LGBT em Portugal, com conhecimento da existência da *Cineground*: António Serzedelo (Presidente da *Opus Gay*, co-autor do manifesto “Liberdade para as Minorias Sexuais” (1974) e membro do *Movimento de Ação Homossexual Revolucionária* (MAHR)), Sérgio Vitorino (*Panteras Rosa*, ex-porta voz do *Grupo de Trabalho Homossexual do Partido Socialista Revolucionário* GTH-PSR) e António Fernando Cascais (precursor do movimento gay e lésbico nacional, através do CHOR (Colectivo de Homossexuais Revolucionários) no início dos anos 1980, orador convidado e mediador no debate *Uma Cinematografia Gay Portuguesa dos Anos 1970*, organizado pelo *Queer Lisboa* no contexto da edição de 2007, a primeira vez em que neste evento se divulga o trabalho da *Cineground*). Foram realizadas entrevistas por foto-elicitación, como método de invocação da memória dos intervenientes e entrevistas realizadas com guião junto dos ativistas. Sendo que este não se trata de um trabalho sobre antropologia visual, mas sim sobre o papel da imagem nos estudos de género e identidade, uma análise fílmica não se enquadraria neste trabalho, em termos de dimensão e de pertinência teórica. A entrevista por foto-elicitación realizou-se através da inserção de fotogramas retirados dos filmes, a par do recurso a um guião de entrevista escrito, junto dos intervenientes da produtora. Este formato de utilização de imagens fabricadas pelo próprio grupo em estudo foi classificada de “auto-condução”

(Heisley and Levy, 1991:261), pois é orientada por “informantes” que observam o seu próprio comportamento (Hurworth, 2003:2). Este método facilitou a invocação da memória, maior detalhe na descrição e encadeamento lógico dos acontecimentos e história da produtora, por comparação à entrevista clássica. A relação de entrevistador/ entrevistado proporcionada por este processo permitiu que o informante fizesse uma interpretação dos eventos e de um sistema de significados através das imagens, esclarecendo a minha interpretação pessoal das mesmas (quando a escolha teria já sido subjetiva, no sentido de responder aos temas abordados: género, sexualidade, identidades).

II Vícios privados, públicas virtudes – Sexualidade, Género, Identidade

You don't need to know anything about queer studies to realize that sexuality is inscribed in your history, your concepts, your most disciplinary desires.
Kath Weston, *Longslow Burn. Sexuality and Social Science* (1998)

2.1 Sexualidades nas ciências sociais – “presença ausente”

A sexualidade integra desde sempre a pesquisa antropológica, através de instituições e práticas, incidindo inicialmente no parentesco, depois na família e mais recentemente no género. A sua autonomia enquanto disciplina é, no entanto, recente, e provém do reconhecimento do "sexual" como fato social e dos debates em torno das identidades nas sociedades ocidentais modernas. As identidades de género e com base na orientação sexual foram crescentemente abordadas na antropologia contemporânea, respondendo à relação causal entre poder e identidade, à qual estão implícitas questões de identificação, diferenciação e desigualdade (Vale de Almeida, 2003:2) e as suas intersecções de raça/etnicidade, classe social, idade, estatuto, entre outros. Revela-se assim importante conhecer as perspectivas históricas relativamente à sexualidade e a desconstrução crítica de que foram passíveis as ciências sociais para que hoje a sexualidade se apresente como um campo de saber autónomo.

Só na última década do séc. XIX a sexualidade aparece associada a tipos de desejo e/ou de inclinação erótica, o que constitui a visão contemporânea sobre a sexualidade. Jeffrey Weeks (1987) utiliza o termo "unidade ficcional" para descrever a sexualidade, revelando igualmente a importância da sua construção e localização histórica, num momento em que a ciência se começou a ocupar com classificações de grupos humanos (Bristow, 2000:158). O desenvolvimento da disciplina de sexologia na segunda metade do séc. XIX definiu o vocabulário das sexualidades, nos tipos sexuais do bissexual, homossexual e heterossexual.

O "legado esquecido" destes estudos é mais abrangente do que explica o culminar dos movimentos de justiça social das últimas décadas do séc. XX. A sexualidade não era considerada na sua verdadeira dimensão, ou seja, como um indicador transversal a qualquer estudo. Sendo, portanto, parte integral dos diversos tópicos abordados pelos cientistas sociais, a sexualidade é igualmente parte integral da história das disciplinas sociais (Weston, 1998:5). Nos primeiros estudos etnográficos, resultado (com exceção de alguns poucos autores que serão mencionados) de uma antropologia colonial e pré-reflexiva, seria comum a menção a práticas sexuais, de entre as quais referências a comportamentos sexuais envolvendo indivíduos do mesmo sexo, rituais homoeróticos ou travestismo. No entanto, não era atribuído

a estes aspectos particular destaque, apenas lhes seria feita uma breve alusão no contexto do tema central de pesquisa. Estas práticas, documentadas por investigadores europeus e norte-americanos, eram interpretadas de acordo com os valores e categorias ocidentais como perversão, inversão, adultério, norma, casamento, homossexualidade; esquemas classificatórios inquestionáveis naquele momento. A sexualidade era tida como algo evidente, trivial e não mais do que um imperativo biológico (Idem). Mesmo na perspectiva do relativismo cultural, a multiplicidade de rituais eróticos observados ficaria reduzida à classificação de tradição local.

Os primeiros estudos situam-se numa perspectiva evolucionista, cúmplice e produto do colonialismo e industrialização das potências europeias, assente na hegemonia do homem branco, burguês e heterossexual, por oposição ao "outro" subalterno, nas figuras do indígena e da mulher (conotados com apreciações do primitivo, infantil, feminino). O corpo "do outro" seria objeto de investigação científica, território de estudo e regulação. No evolucionismo as preocupações de construção da nação e império caminhavam a par de uma higienização social, quanto às raças e à miscigenação, ao sexo e à sexualidade (Ibidem: 3). De igual forma esperava-se que a ciência, através do estudo do exótico, "primitivo" e "perverso", traria respostas para este campo. A dicotomia entre o natural e o social proclamada pelo Darwinismo, dá origem à instituição da família nuclear (burguesa), e ao casamento, procurando responder aos interesses da organização e moral sociais, pelo que se estabeleceu o modelo vitoriano monogâmico, que não deixava de supor uma apropriação das mulheres pelos seus parceiros homens. A instituição patriarcal era vista como único caminho para a (evolução) da civilização, a qual dependia do controlo dos instintos, nomeadamente o sexual (Idem). O evolucionismo social marca os primórdios da antropologia enquanto disciplina científica e o início dos duradouros debates entre natureza e cultura, biológico e social, sexo e género.

Quando se fala do tempo e lugar da sexualidade nas ciências sociais, há que ter também em conta que o "caráter desconfortável" deste tópico terá condicionado (até ao momento antes indicado) a visibilidade de alguns investigadores que empreenderam estudos relevantes até à primeira metade do século XX, de entre eles Bronislaw Malinowski (1927, 1929), Margaret Mead (1928, 1935, 1949), e Gregory Bateson (1936). Malinowski, fundador da antropologia social britânica, nunca abandonou por completo a perspectiva evolutiva (reconhece a importância da sexualidade e da sua regulação, por influência da psicanálise de Freud em *Totem e Tabu* (1913)), mas valorizava a diferença cultural e a variedade dos desenvolvimentos sociais no estudo das culturas primitivas, o que acabou por resultar na

abordagem relativista e na primazia do cultural sobre o natural. O seu trabalho com os nativos das Ilhas de Trobriand permitiu-lhe verificar que as leis de parentesco são variáveis, assim como a estratificação social, dependendo da representação fisiológica da reprodução na sociedade. No caso dos Trobriands, sociedades matrilineares, sendo a mãe a figura de autoridade, o complexo de Édipo não seria aplicável nesta organização social. Na escola americana, os estudos comparativos de Mead sobre a adolescência permitiram-lhe concluir que o género não seria o efeito da natureza nem da evolução humana, mas antes produto de contextos culturais específicos. Mead estabeleceu a diferenciação entre sexo e género, ao identificar que certas linhas comportamentais e conotações de feminino e masculino, que a autora define como "temperamentos", são consignados a um sexo e recusados ao outro (Vale de Almeida, 2003:11). Bateson documenta o ritual *Naven*, praticado no seio da sociedade tribal dos Iatmul, na Nova Guiné, numa visão inovadora para a abordagem de género, sexualidade e masculinidade nas ciências sociais ao relatar uma performance em que homens e mulheres se travestem e adotam papéis do género oposto, revelando que ao invés de ser fixa e estável, a masculinidade é ambígua e passível de construção.¹⁰

Até aos anos de 1950, a sexualidade foi uma "presença ausente" nos estudos etnográficos. A nova vaga de produção académica, da qual se deve destacar a obra de Erving Goffman *Stigma – Notes on the Management of Spoiled Identity* (1963)¹¹, foi um ponto de partida para se compreender a construção social por detrás de manifestações humanas comuns (necessidades, identidades, desejos). A remissão da sexualidade para o campo da biologia também contribuiu para que lhe fosse dado um tratamento estritamente empírico e que só após a viragem do "outro" para o "eu" nas ciências sociais, se tenham incluído a dimensão moral, teórica, política, analítica, no estudo das práticas sexuais (Weston, 1998:12). De igual forma, na antropologia, a par de uma especialização crescente, passar-se-ia "do estudo dos povos para o estudo dos temas" (Augé e Colleyn, 2004:26).

¹⁰ Abordado com mais detalhe no Capítulo III, ponto 3.4 Performando o género: o corpo travesti.

¹¹ Goffman distingue três tipos de estigma: as deformações físicas (deficiências motoras, auditivas, visuais, desfigurações do rosto, etc.), os desvios de carácter (distúrbios mentais, vícios, toxicodependências, doenças associadas ao comportamento sexual, reclusão prisional, etc.) e estigmas tribais (relacionados com a pertença a uma raça, nação ou religião). Sumário em Infopédia, Ciências Sociais e Humanas, [http://www.infopedia.pt/\\$estigma](http://www.infopedia.pt/$estigma) - (sociologia, consultado em 28 de Setembro de 2015).

Acompanhando a nova postura reflexiva, o construcionismo social¹² como abordagem na antropologia contribuiu para a proliferação de estudos sobre a sexualidade na disciplina a partir da década de 1970. Esta abordagem desafiou os modelos antropológicos tradicionais e permitiu que as pesquisas sobre sexualidade se expandissem. A distinção entre sexo e gênero é o ponto de partida fundamental sobre o qual, e fazendo uso da habitual divisão entre natureza e cultura, se pressupõe que o segundo é a elaboração cultural do primeiro. A variação cultural e histórica dos papéis femininos e masculinos, e os papéis sociais, mostrou como o determinismo cultural se aplicou à sexualidade.

Os efeitos das categorias de sexo e gênero operam de acordo com um sistema simbólico, assente em primeira instância numa divisão essencialista entre o masculino e o feminino. Nesta perspectiva, a divisão sexual é incontestada e a contingência corporal fundamental na construção da identidade de dois conjuntos de seres humanos: homens e mulheres. Na prática quotidiana esta distinção é menos rígida, sendo que masculinidade e feminilidade são “atividades” e “emoções” que podem existir no sexo oposto, de forma “regulada”. A indiferenciação entre sexo e gênero na percepção social levou, segundo Vale de Almeida, a uma divisão sexual do trabalho (atribuição de gênero simbólico a objetos: casa, divisões, locais de interação social) e a uma divisão do trabalho sexual (por extensão do corpo, as atividades humanas e os produtos destas também seguem este princípio). À masculinidade e feminilidade associam-se uma classificação de ativo e passivo, respectivamente, que se aprende através da incorporação.¹³ Esta divisão pode alterar-se de acordo com a classe social, a idade, as relações de trabalho, mudanças de *status*, acumulação

¹² O construcionismo social propõe uma perspectiva pós-modernista para a psicologia e demais ciências sociais. Segundo Kenneth Gergen (1991, 1997, 1999) três critérios devem ser integrados na prática científica: a desconstrução (saber identificar o caráter “construído” das “coisas” e submeter a exame as descrições definitivas e transcendentais), a democratização (respeitar a pluralidade de vozes na produção científica, nas suas práticas e resultados) e reconstrução (apresentação de novas visões, vocabulários e práticas na ciência que promovam a transformação social) (Rasera, Guanaes, Japur, 2004:158-159). Gergen refuta igualmente um conceito de “self” universal, como postulado até então, considerando-o incompatível com a multiplicidade de experiências e papéis sociais do indivíduo. No que ao gênero e às sexualidades concerne, o construcionismo concebe as identidades como fluídas e efeito do condicionamento social e dos modelos culturais disponíveis, por oposição à concepção essencialista de identidades naturais, fixas e inatas (Vale de Almeida, 2003:18).

¹³ “Por incorporação, entendo o processo inconsciente, não refletido, de aprendizagem pela imitação de posturas corporais, gestos, reações psicossomáticas, que têm um significado nas relações sociais, estabelecendo hierarquias, entre as quais as dos gêneros, e que constitui ainda uma das formas mais resistentes de memória social” (Vale de Almeida, 1995:60).

ou perda de prestígio. No entanto, enquanto o feminino se encontra permanentemente associado a uma essência (naturalizada pela gravidez e pelo parto), a masculinidade depende de uma construção contínua, sendo um dos exemplos mais comuns a sua construção institucional através do serviço militar: um grupo de gênese masculina, no qual se implementa a arregimentação do corpo e surge “naturalmente” a identificação do masculino com o militar e o nacional (de acordo com os estereótipos de história nacional presentes nos manuais escolares). A masculinidade está assente nos aspectos sexuais e no discurso verbal, pelo que “tanto o medo como a forma de agressão mais comum se fazem na linguagem da homossexualidade”, como forma de dominação do outro, feminizar o homem através da analogia da penetração (anal) (Vale de Almeida, 1995: 61). A par desta inferiorização do feminino, a homofobia aparece como uma das características centrais da “masculinidade hegemónica”¹⁴ (Idem).

O conceito de masculinidade hegemónica, popularizado por R. W. Connell (1982, 1983), influenciou a reflexão sobre a relação entre as ideias de homem, género e hierarquia social e resultou de uma série de estudos sobre masculinidades na sociedade australiana na década de 1980. Posteriormente sistematizados no artigo *Towards a New Sociology of Masculinity* (1985), estes estudos criticam o papel sexual masculino na literatura e propõe pela primeira vez um modelo crítico das masculinidades e das relações de poder, com especial enfoque no domínio que os papéis sociais masculinos exercem sobre os femininos e sobre outras identidades de género (Connell, Messerschmidt, 2005: 831). O aspecto fundamental da masculinidade hegemónica é a combinação da pluralidade de masculinidades com uma hierarquia das masculinidades. Foi possível encontrar diferentes padrões de masculinidade em contextos diferentes, através de estudos, países e situações institucionais e culturais distintas. O consentimento cultural, a centralidade discursiva, a marginalização e o descrédito de modelos alternativos são algumas formas existentes de masculinidades socialmente dominantes. Assim como nos feminismos se foi consolidando uma abordagem interseccional das relações de género, com a atenção conseguida para a relevância das diferenças de classe e raça, compreendeu-se igualmente a impossibilidade de encontrar na masculinidade e nos

¹⁴ “É um modelo cultural ideal que, não sendo atingível por praticamente nenhum homem, exerce sobre todos os homens um efeito controlador, através da incorporação, da ritualização das práticas da sociabilidade quotidiana e de uma discursividade que exclui todo um campo emotivo considerado feminino; e que a masculinidade não é simétrica da feminilidade, na medida em que as duas se relacionam de forma assimétrica, por vezes hierárquica e desigual. A masculinidade é um processo construído, frágil, vigiado, como forma de ascendência social que pretende ser” (1994:16).

homens uma categoria unificada. Ainda nos anos 70, a teoria crítica dos papéis sociais identificou o papel masculino como origem do comportamento opressivo praticado pelos homens. Esta teoria fundamentou igualmente o movimento antixista masculino e permitiu identificar as fragilidades dos papéis sociais, incluindo a confusão entre comportamento e norma, o efeito homogeneizador do conceito de “papel social” e as dificuldades em discernir o poder que estaria inerente à sua prática (Ibidem: 381).

No movimento gay, as relações de poder e diferença tornaram-se bandeira e aprofundaram-se os estudos sobre os efeitos da categorização, que nas palavras de Danny Altman (1982) resultariam na “opressão dos homens e na opressão praticada pelos homens”. A ideia de uma hierarquia das masculinidades terá surgido em particular da experiência de vida dos homens homossexuais, na qual são comuns as menções a episódios de violência e de comportamento preconceituoso pela parte de homens hetero.

O termo homofobia teve origem na década de 1970, momento em que alguns autores atribuíam o problema ao modelo masculino convencional, que pela sua exclusividade e normatividade, implicava a subordinação das demais expressões de masculinidade, legitimando também, ideologicamente, a subordinação global da mulher. Embora não implicasse necessariamente formas de coerção direta, a hegemonia criava um ascendente, conseguido através da cultura, instituições e da persuasão social.

No seu estudo sobre a população transsexual e transgénero levado a cabo na sociedade portuguesa, Sandra Saleiro nota as diferenças encontradas a vários níveis entre os homens e mulheres que partilham estas identidades, com referência ao sexo e ao género. Referindo-se à vigilância e à “fiscalização de coerência” exercidas sobre cada um dos “binómios”, “masculino e os homens”, “feminino e as mulheres”, constata que os resultados mostram uma tendência para a maior aceitação das “masculinidades femininas” (conceito desenvolvido por Judith Halberstam, 2006 (1998)), relativamente às “feminilidades masculinas” (Saleiro, 2012:5). A investigadora explica como a pressão exercida sobre as crianças do sexo masculino para que sejam “masculinas” é maior do que sobre os seus pares do sexo feminino, que gozam de maior liberdade nas vivências de género. As “qualidades” associadas ao masculino¹⁵ são geralmente apreciadas e até encorajadas nas meninas (popularmente apelidadas de “maria-raz”), enquanto os comportamentos associados ao feminino nos

¹⁵ As “qualidades” elogiadas são frequentemente “um carácter forte, valentia e independência”. Este encorajamento é no entanto, passageiro assim como é relativa a liberdade destas pessoas trans, mulheres biológicas, uma vez que na puberdade é esperado que a “feminilidade” tome lugar, explica Saleiro (2012:5-6), apoiando-se no estudo de Devor (1989).

meninos são reprimidos (valendo-lhes o rótulo de “maricas”) (Idem). De igual forma, na vida adulta, as dificuldades sentidas pelas “mulheres transexuais” (homens biológicos) no que concerne a sua aceitação e inclusão no meio familiar e social, e inclusive profissional, são bastante mais elevadas por comparação aos “homens transsexuais” (mulheres biológicas) (Ibidem:7; Saleiro, 2010). A proibição do “feminino” nos homens manifesta-se noutros casos sobre a forma de proibição internalizada. Domingos Machado (ator travesti Belle Dominique e um dos meus interlocutores nesta pesquisa)¹⁶ comenta a sua experiência no espetáculo travesti:

“Nas minhas origens sempre tive um fascínio sobre tudo o que era espetáculo, quando comecei o travesti era um fascínio, um prazer... O papel feminino foi o que me apareceu, foi o que aconteceu, não quer dizer que não tivesse já vontade em jovem em ir para o teatro de revista... esqueci-me de lhe dizer uma coisa, enquanto no início a minha satisfação de fazer o travesti era um fascínio, a partir de certa altura, comecei a sentir que fazer o travesti para mim era quase como uma terapia, porque ao fazer o espetáculo de travesti a minha carga feminina esvaia-se por ali e até me permitia que eu não fosse tão *amaricado* como podia ser, era bom para mim, como terapia, o meu papel feminino ficava-se por ali...”¹⁷

Em adição à naturalização das diferenças de género, outra característica central do modelo biológico da sexualidade seria a assunção de que o modelo “natural” de comportamento sexual estaria resumido aos desejos e atos heterossexuais (Mottier, 2008:36). A heterossexualidade torna-se a norma deixando implícito que a homossexualidade, em particular, seria um desvio a esta norma (Idem). Vale de Almeida acrescenta que também as formas de ritualidade tradicional contribuem para esta naturalização: têm o seu próprio “tempo e inércia”, tendem a perpetuar-se e a cristalizar-se na forma (“em relativa independência das transformações sociais”), legitimam os discursos ideológicos sobre como a sociedade deve ser (sobretudo na ordem do género), focam categorias de identificação e diferenciação social de tipo dualista (homens e mulheres), que simplificam a complexidade dos vários níveis de identidade (e da fluidez da identidade) das pessoas concretas, e fazendo, em consequência, com que os princípios de classificação simbólica, como o masculino e o feminino, fiquem reduzidos a naturalizações como “os homens e as mulheres” (Vale de Almeida, 2006:4).

Com o fim do séc.XX e a sociedade pós-moderna (ou reflexiva (Giddens,1991)) surgem novas conceptualizações sobre o amor e a vida em família. É o tempo da realização

¹⁶ Na entrevista com este informante foi-lhe pedido que explicasse o seu envolvimento com a *Cineground*, e as condições/razões que o levaram à prática do travesti.

¹⁷ Entrevista pessoal, 3 de Abril de 2014.

pessoal, da valorização da unicidade e subjetividade próprias do indivíduo na ordem social. No entanto, a multiplicação dos padrões biográficos possíveis não retira à conjugalidade um lugar central nas biografias e projetos individuais (Raposo e Togni, 2009:39):

“Na verdade a proposta de uma liberdade amorosa centrada no indivíduo não quebrou todas as cadeias de homogamia social, a busca pela igualdade de género não acabou com a “dominação masculina”, a separação, entre a família e a produção económica não faz da primeira apenas um lugar expressivo de manifestação de afeto” (Ibidem:40).

As mulheres, submetidas a um grande controlo social, em particular nas esferas pessoal e sexual, gozam a partir da década de 1850, de melhor nível de vida, adiam-se os casamentos e aparecem possibilidades de emancipação (Vale de Almeida, 1995:13). Surgem os primeiros movimentos pelos direitos das mulheres em vários países, mas os feminismos só ganhariam o espaço público a partir dos Anos 60 do Séc.XX. Os estudos sobre sexo e género foram conquistando um espaço gradual na disciplina com o adensar do movimento feminista nos anos de 1970, e com a criação de uma área de "Estudos de Mulheres", uma contraposição feminina à produção científica predominante até então. As relações de género passaram a integrar o conjunto dos demais indicadores de análise social, tais como a idade, status, prestígio ou classe social (Ibidem:14). Nos Anos 80, os conceitos de identidade e diferença complexificam as noções em torno do género e sexualidade e defendem que por detrás das categorias de diferenciação, operam relações de poder. Esta é também a década de consolidação do discurso feminista na antropologia, através de autoras como Marilyn Strathern, Sherry Ortner e Harriet Whitehead, e Gayle Rubin. Rubin terá o trabalho mais relevante ao passar em exame o sistema de relações de opressão da mulher. Assente na diferenciação histórica do valor do trabalho, a autora apresenta um sistema de sexo e género que entende também como "modo de reprodução" e "patriarcado". À semelhança do tabu do incesto, a divisão do trabalho instala o tabu da semelhança entre homens e mulheres, e "dos meios" utilizados para reforço desta diferença surgiria o género. Este tabu estabelecia igualmente o modelo de sexualidade dominante, o heterossexual, e, por conseguinte, faria da homossexualidade um tabu (Vale de Almeida, 2003:13). Nas primeiras décadas de produção, grande parte dos estudos feministas assentava, com efeito, na ideia de uma heterossexualidade natural, e com exceção de Rubin e mais tarde Judith Butler, na crítica aos mecanismos de opressão e ao patriarcado, só se considerava a desvantagem das mulheres e não dos demais "grupos minoritários".

Não obstante, os feminismos, nas suas várias formas e geografias, em especial nas sociedades mais "intelectualizadas" e centros de saber antropológico, como os EUA, Reino

Unido e França, parecem ter sido determinantes para o desenvolvimento não só do pensamento sobre género, mas também para o afirmar de outras minorias sociais e sexuais, de que é maior exemplo o movimento gay (Ibidem:15), e mais tarde LGBT e *queer*, e as correspondentes áreas de estudo académico. Será fácil encontrar uma correspondência entre o ativismo e a forma como a afirmação destes grupos terá "encorajado" a criação de áreas de estudo específicas das sexualidades, com maior expressão nos estudos gays e lésbicos.

O ultrapassar do "binarismo essencialista" assente nas categorias de homem e mulher abriu espaço para a existência de várias masculinidades e feminilidades e levou ao questionamento da "primordial norma" da heterossexualidade. O que se concretizou, nas sociedades modernas, na percepção do género e sexualidade como algo "que se faz" (Judith Butler) e "que se tem" (Anthony Giddens). António Fernando Cascais refere a este respeito:

“O salto qualitativo na formação de uma literatura científica gay e lésbica – mas num momento em que esta não engrossava ainda as bibliotecas universitárias – há que encontrá-lo algures no dobrar da década de setenta para a de oitenta. Dois textos marcam bem o espírito académico da época: *Greek Homosexuality*, de K. J. Dover, em 1978 (Dover 1982) e *Christianity, Social Tolerance and Homosexuality*, de John Boswell, em 1980 (Boswell 1985a). Numa época em que a abordagem da homossexualidade só escapava ao estigma de mau objeto se se refugiava nas disciplinas a quem tinha sido atribuído o monopólio de uma ciência objetiva dela, a psicologia, a psiquiatria, eventualmente uma certa história da literatura e muito pouco mais, a suspeição biográfica podia ainda recair, e quase automaticamente, sobre quem quer que se debruçasse sobre a homossexualidade com uma pretensão de objetividade que não fosse, ao mesmo tempo, implícita ou declaradamente normativa”. (2004:29).

2.2 Dos Estudos Gays e Lésbicos à Teoria Queer

No fim da década de 90 do séc.XX e início do séc.XXI, a teoria *queer*¹⁸ emerge com o propósito de contestar as categorias de identidade. Os estudos gays e lésbicos, emergentes no

¹⁸ Segundo a socióloga Ana Cristina Santos, a teoria *queer* parte de cinco ideias centrais: 1. “as identidades são sempre múltiplas, compostas por um número infinito de “componentes de identidade” - classe, orientação sexual, género - que se podem articular de diversas formas; 2. “qualquer identidade construída é arbitrária, instável e excludente, uma vez que implica o silenciamento de outras experiências de vida. (...) a afirmação de uma identidade em vez de constituir um processo de libertação, obedece a imperativos estruturais de disciplina e regulação (...) Seidman formula este pressuposto quando afirma que as identidades são, em parte, formas de controlo social, uma vez que distinguem populações normais e desviantes, reprimem a diferença e impõe avaliações normalizantes relativamente aos desejos” (1996:20); 3. “Ao invés de defender o abandono total da identidade enquanto categoria política, a teoria *queer* propõe que reconheçamos o seu significado permanentemente aberto, fluído e passível de contestação (...) o papel individual, como forma de

rescaldo dos estudos das mulheres, passariam por um "processo de queering", que suscitou reações diversas. Alguns viam na teoria *queer* a possibilidade de dismantelar uma suposta coerência de género, opressiva para as minorias sexuais, enquanto outros a classificaram de reacionária e anti-feminista (por questionar a própria categoria de mulher). Os debates em torno das identidades, no caso da homossexualidade, vão dividir-se, à semelhança do que aconteceu com o género, em posições essencialistas e construcionistas.

Para Vale de Almeida (2003, 2004) e Jagose (1996), a identidade não é uma categoria empírica, mas o resultado de processos de identificação e de relações de poder desiguais em determinado contexto. Jeffrey Weeks completa esta ideia referindo que a identidade sexual da pessoa deve ser vista na perspectiva da sua história de vida, sendo os recursos dessa história particular necessariamente culturais (2000: 164). Da mesma forma, o atual "pluralismo subjacente à existência de múltiplos desejos e identidades não apaga o violento passado histórico de organização hierárquica das identidades sexuais", em que algumas, por serem consideradas mais naturais e saudáveis, prevalecem sobre as outras (Ibidem: 165). O autor considera ainda que no último século, a institucionalização da "categoria do homossexual nas potências ocidentais, é um ato de poder que intencionalmente ou não, reforçou a normalidade do heterossexual" (Idem). Muito embora a necessária contextualização histórica, as identidades sexuais são também contingências do presente. Importa salientar que não existe uma necessária relação entre a expressão de um desejo sexual e a sua identidade social. Isto é, para alguns indivíduos as relações com pessoas do mesmo sexo não pressupõe uma identificação com as categorias de homossexual, gay, lésbica, *queer*, ou outras, tanto no Ocidente como noutras regiões do mundo, em que estas práticas podem tanto ser interditas como englobadas noutros padrões de relacionamento. A adesão a estas mesmas categorias pode, para outros indivíduos, servir exatamente um propósito de identificação que legitime sentimentos e experiências individuais, dar acesso a comunidades de suporte e defesa e com representação política. Weeks resume que

capacitação, e coletivo, em termos políticos, jurídicos e de reconhecimento social, que a identidade pode desempenhar, não é rejeitado. 3. A teoria ou política da homossexualidade centrada no "homossexual" reforça a dicotomia hetero/homo, fortalecendo o atual regime sexual que estrutura e condiciona as relações sociais ocidentais (...) considera a hetero e a homossexualidade como "categorias de conhecimento, uma linguagem que estrutura aquilo que conhecemos sobre corpos, desejos, sexualidades e identidades" (Seidman, 1996:12-13); 5. a teoria *queer* apresenta-se como proposta de teorização geral sobre a "sexualização de corpos, desejos, ações, identidades, relações sociais, conhecimentos, cultura e instituições sociais" (Seidman, 1996:13). (2005: 26-27).

"a criação de uma identidade requer um equilíbrio delicado entre os acasos e oportunidades da vida contemporânea, e uma identificação com um momento histórico, permitindo alcançar uma "reunificação imaginária" (2000: 165).

Os estudos gays e lésbicos terão sido decisivos no desenvolvimento de uma investigação pelas sexualidades não assente em essencialismos e defensora da aplicação do construcionismo social enquanto método de pesquisa. A identidade, sendo uma das categorias mais naturalizadas, foi amplamente examinada por teóricos de diversas áreas. As premissas de W. Simon, J.H. Gagnon (1967), Mary McIntosh (1968), Michel Foucault (1978, 1985, 1986) foram fundamentais para uma nova abordagem das sexualidades nas ciências sociais. Do debate entre estas duas abordagens da sexualidade, essencialismo e construcionismo, surgiram os estudos gays e lésbicos, enquanto novo campo heterogêneo. Caracterizam-se por ter encontrado fundamento na interdisciplinaridade (com contribuições de áreas tão diversas quanto a antropologia, ciência política ou geografia) de forma a poderem responder a novas necessidades e desafios. O caráter "imprevisível" dos estudos gays e lésbicos tem a ver com o próprio antagonismo subjacente à ideia de fazer deles uma disciplina académica, submentendo-os a uma inevitável categorização, que permita

"colocar a discussão da sexualidade dentro de diversas áreas de conhecimento e ainda defender os interesses das minorias sexuais que representa, contribuindo intelectual e culturalmente para o movimento gay e lésbico" (Santos, 2006:6 apud Abelo *et al*, 1993:XVI).

Para Jeffrey Weeks, as categorias sexuais constituem um dos "paradoxos da identidade", que passa em primeira instância por se assumir como fixa de forma a que os indivíduos se reconheçam nos seus discursos, crenças, práticas e comportamentos (Weeks, 2000:163).

Só com o questionamento da "componente natural" do sexo se compreendeu que as práticas culturais seriam alvo de um "processo de *genderização*", e o próprio sexo um "espaço discursivo a partir do qual iniciamos estudos comparativos de género" (Vale Almeida, 2003:15). A separação do sexo do processo de construção social e cultural desconsidera a influência que este surte na incorporação e na constituição do corpo sexuado. Ainda nos anos 80 surgem as primeiras críticas e alternativas ao modelo construcionista que acaba por revelar uma dicotomia de género assente em papéis sociais, remetendo finalmente para a diferença biológica de génese essencialista. A teoria da prática de Bourdieu pretendia apurar que práticas conduziram ao sistema de diferenciação, bem como os efeitos reais dos sistemas sociais na vida dos indivíduos (de entre os quais são mais visíveis a desigualdade e

dominação, subjacente à construção cultural dos conceitos de feminilidade e masculinidade) (Ibidem:9). Na sua visão, as estruturas sociais não existem fora da vontade e consciência dos seus agentes: "as estruturas, as representações e as práticas, constituem e são constituídas continuamente" (1987: 147).

Segundo a socióloga Ana Cristina Santos, os estudos feministas e os estudos gays e lésbicos partilham similitudes na sua génese. Antes de mais uma "proximidade temática": ambos os campos se caracterizam pela "oposição a regimes de poder baseados em categorias estritas de sexo e género" (2006:3); e em segundo lugar, os:

“tempos históricos: a segunda vaga do feminismo, situada entre as décadas de 1960 e 1990, coincide com a emergência dos estudos gays e lésbicos, que por sua vez, se afirmaram contra o essencialismo e fervor causal presente nas primeiras incursões da chamada sociologia da homossexualidade nos anos de 1950/60” (Ibidem:4).

O último aspecto significativo será a partilha de fontes: Adrienne Rich, Gayle Rubin e Judith Butler são três nomes incontornáveis no desenvolvimento do feminismo lésbico, cujas "propostas teóricas são frequentemente apropriadas por ambos os campos de saber". De entre estes Judith Butler (1990, 1993, 2004) terá o trabalho mais significativo para os dois campos, defendendo uma descontinuidade entre os conceitos de sexo, género e identidade. Ainda assim, o surgimento destas teorias (todas elas permitindo e promovendo o “questionamento das formas de constrangimento da vida de alguns seres humanos e a sua dignidade”) em momentos diferentes da história não deve assumir-se que devem ser organizados hierarquicamente (Mascarenhas, 2012:70). Butler defende precisamente que a passagem do feminismo para o *queer*, não tem nenhuma explicação linear, pois estas narrativas não pertencem ao passado, antes se cruzam e existem simultaneamente como instrumentos teóricos (Idem).

A contestação da categoria de género e a teoria da performatividade, ideias mais inovadoras de Butler, marcaram a introdução da teoria *queer* nos estudos sobre sexualidade. Nas palavras da autora:

"... the giddiness of the performance is in the recognition of a radical contingency in the relation between sex and gender in the face of cultural configurations of casual unities that are regularly assumed to be natural and necessary" (1990:137-138).

Segundo Butler, género e sexualidade não são atributos naturais, assim como as identidades a eles afetas mais não são do que resultado da *performatividade*, repetida, dos modelos sociais e culturais disponíveis em determinado momento. Fazendo parte da "semântica da homossexualidade" desde o séc. XIX, *queer* é a mais recente de uma série de

classificações, das quais "homossexualidade", empregue pela primeira vez em 1869 pelo jornalista austro-húngaro Károly Maria Kertbeny¹⁹ e disseminada no fim do século através das publicações de H. Ellis, psicólogo britânico, é a mais banalizada das referências para descrever as relações entre indivíduos do mesmo sexo (Mottier, 2008:37).

Na década de 1960, o termo “gay” foi estrategicamente incluído no discurso dos liberacionistas para substituir o precedente (homossexual) e romper com a hierarquia e binarismo subjacentes à dicotomia homossexualidade/ heterossexualidade, na qual a primeira aparece invariavelmente associada a um "desvio" da segunda. Embora relacionáveis, estes termos não são sinónimos, sugerem antes a viragem para uma perspectiva construcionista da modernidade, na qual se exige mudança e se assiste a contestação em torno da intimidade e das identidades pessoais. Segundo Butler, o termo *queer* é uma prática linguística que cria um sujeito através de uma interpelação da vergonha que constitui para esse mesmo sujeito, isto é, torna-se numa força subversiva ao apropriar-se de uma denominação que invoca a repetida acusação, insulto, patologização, de um grupo de indivíduos (2000: 168).

Não obstante a sua qualidade trans-histórica, *queer* é para Jagose (1996), reflexo de transformações culturais específicas às décadas de 1980-90, desenvolvido num contexto de pós-estruturalismo que estabeleceu, à vez, pontes e rupturas com os modelos do liberalismo gay e do feminismo lésbico que o precederam. Enquanto o liberalismo gay surgiu das fraturas com os primeiros movimentos congêneres, o feminismo lésbico contribuiu para combater um enviesamento masculino dos modelos organizacionais do movimento gay. Assistiu-se, dentro e fora da academia, a um crescendo do debate teórico em torno das questões da identidade gay e lésbica, sendo o seu ponto mais significativo a crítica pós-estruturalista à equação identidade/ poder. Pedia-se uma reforma das categorias e novas concepções de género e identidade.

O modelo intelectual da teoria *queer* não foi apenas influenciado pela política e teorias gay e lésbica, mas resultado de uma conjuntura de viragem no pensamento ocidental, com reformulações teóricas similares noutros campos de saber, como os feminismos e pós-

¹⁹ A Kertbeny atribui-se a primeira formulação da categoria de “homossexual”, em 1968 numa carta de apoio ao ativista alemão pelos direitos das minorias sexuais, Karl Ulrichs, e em 1969, num manifesto contra a legislação prussiana anti-sodomia. Procurando legitimizar o comportamento das minorias, Kertbeny criou igualmente as categorias de “normaissexuais” ou “heterossexuais”, que classificava como sexualmente mais vorazes. A instituição da heterossexualidade como norma, biologicamente natural e moralmente superior, no fim do séc. XIX é considerada uma ironia na história da sexualidade, tendo em conta que foi uma categoria criada no contexto de promoção dos direitos gays (Mottier, 2008:37-38).

colonialismos, nos quais se procede igualmente a um questionamento das categorias identitárias de "mulher" e "raça" respectivamente (Denise Riley, 1988; Louis Gates, 1985). A escritora feminista Teresa de Lauretis, terá empregue pela primeira vez a expressão teoria *queer*, em 1991, por razão de uma publicação intitulada *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities*²⁰. O ponto de distinção fundamental entre os estudos gays e lésbicos e a teoria *queer* é o projeto político que caracteriza a segunda. Os autores da teoria *queer* acusavam de hermetismo o projeto científico dos estudos gays e lésbicos, no qual as identidades consideradas dissidentes ou desviantes eram colocadas em categorias identitárias rígidas, propondo por sua vez, a criação de um espaço de desestabilização dos conceitos relacionados com sexualidade e género. Enquanto os movimentos gay e lésbico se fundaram nas políticas de identidade como forma da intervenção, o *queer*, com a sua base pós-estruturalista, pode identificar as limitações inerentes às categorias identitárias no que se refere a políticas de representação e desenvolveu uma nova forma de identificação pessoal e organização política. Os estudos *queer*, mencionados frequentemente como categoria-chapéu para classificar pessoas e temáticas LGBT, têm a sua origem numa proposta de desconstrucionismo teórico dos estudos gays e lésbicos, não devendo ser confundidos como seu sinónimo, mas os temas LGBT podem, no entanto, ser abordados à luz da teoria *queer*. Numa abordagem mais completa, Jagose refere:

“*Queer* descreve as atitudes ou modelos analíticos que ilustram as incoerências das relações alegadamente estáveis entre sexo biológico, género e desejo sexual. Resistindo a este modelo de estabilidade – que reivindicou a sua origem na heterossexualidade quando é na verdade o resultado desta – o *queer* centra-se nas descoincidências entre sexo, género e desejo. (...) Demonstrando a impossibilidade de qualquer sexualidade natural, coloca em questão até mesmo as categorias aparentemente não problemáticas como as de homem e mulher” (Jagose 1996:3).

Quanto a uma tomada de posição *queer* na militância LGBT, Sérgio Vitorino ofereceu-nos a seguinte definição:

“Hoje em dia há um sinónimo para radicais que é *queer*, que quer dizer muitas coisas diferentes. Nos EUA quer dizer uma orientação sexual, nós aqui não usamos nesse sentido, usamos no sentido *queer* como movimento radical, que não se apegue a identidades fixas. Para nós a homo-hetero- sexualidade são conceitos médicos do século passado que nos foram impostos para discriminar e para perseguir medicamente e criminalmente e não correspondem a identidades reais (...). Aquilo a que nós chamamos identidade, em grande medida foi construído pela

²⁰ Este artigo integra a edição 3.2 da revista *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* (1991)

medicina, infelizmente, e pela repressão. Nós costumamos argumentar que há identidades, aí sim, de luta.”²¹

A teoria *queer* exige uma tomada de posição epistemológica e um reordenamento teórico dos estudos e movimento gay e lésbico. Este é um desafio que Vale de Almeida coloca nos seguintes termos: “como subscrever a maleabilidade identitária a partir de movimentos e teorias que tentaram validar a existência e definição de identidades minoritárias?” (2003: 18). O autor alerta para a necessidade de um certo "essencialismo estratégico" quando se tem em conta a ainda presente marginalização e diferenciado grau de acesso e de representatividade no poder pelas pessoas LGBT (Idem). Jeffrey Weeks demonstra partilhar desta ideia ao referir que embora fabricadas, "as identidades sexuais são ficções necessárias" (2000: 166). O autor explica, contudo, que esta ideia não pretende colocar as minorias numa situação vulnerável, mas antes que o reconhecimento de uma ficção histórica deve implicar que, embora o contexto seja inescapável, a possibilidade de contestação das leis do presente é indispensável para a construção do futuro:

“Oppositional sexual identities, in particular, provide such means and alternatives, fictions that provide sources of comfort and support, a sense of belonging, a focus for opposition, a strategy for survival and cultural and political challenge” (Weeks, 2000: 166).

Também Butler afirma que uma perspectiva *queer* deve reconhecer as identidades como modalidades de poder sob risco de perder a sua qualidade democratizante, e finalmente, estender o seu entendimento passando por primeiro, questionar a formação histórica das homossexualidades junto das forças políticas, e segundo, a deformação e enviesamento de poder por detrás deste termo (Ibidem: 171).

2.3 A homossexualidade e o movimento LGBT em Portugal

Porque a história da homossexualidade em Portugal é um buraco negro. Pressente-se, em cada época, aflora-se ao de leve, mas na maioria dos casos, continua a ser relegada para o esquecimento. E, no entanto, existe. Como se de um mundo paralelo se tratasse – um que tem sido ignorado nos estudos e nos livros de história – ela desenrolou-se, feita de lutas e repressões, perseguições e amores, literaturas e censuras, ativismos e sacrifícios... mas, regra geral, omitida, mesmo quando foi um fator determinante para episódios e personagens que hoje povoam o imaginário coletivo do país.

Olhares (d)a Homossexualidade – Um contributo para a história das homossexualidades no século XX português, (Exposição), Cascais, 2001

²¹ Entrevista pessoal, 26 de Março de 2014.

2.3.1 Estado Novo

Os sistemas de classificação sexual resultaram de uma progressiva integração da temática da sexualidade nos discursos políticos, ao longo do séc. XIX e meados do séc. XX, nos quais se agrupam pressupostos morais, problemas de pobreza e epidemias, como se de uma relação causal se tratasse (Brandão, 2008:1). Deste momento surgem duas matrizes principais da regulação sexual: a medicalização da sexualidade (o sexo emancipa-se da religião e passa a ser abordado “cientificamente”, através das definições de saúde e doença) e o estabelecimento de um modelo de sexualidade normal e único, o heterossexual (implicando que as demais formas de sexualidade sejam entendidas como desvio, perversão e patologia) (Ibidem:2).

Em Portugal, os processos de institucionalização começam por atingir, como antes vimos, pobres e sem-abrigo, sendo posteriormente englobados os indivíduos cuja conduta sexual era considerada desviante. Daí que às minorias sexuais sejam associados estigmas de pobreza e doença, reforçados com os impactos económicos e sociais decorrentes da Primeira Guerra Mundial e da Grande Depressão. A situação económica nacional, que acusava, a par da dependência externa, desemprego, pobreza e um crescente fluxo migratório rural, reforçou a crença numa necessidade de regulação estatal e das classes dominantes. Com a ideologia salazarista instaurou-se uma dicotomia entre a “pureza da vida rural” e a “degeneração causada pela grande cidade” (Ibidem:3).

Durante o regime ditatorial, o Estado português reprimiu, perseguiu e encarcerou pessoas em função da sua orientação sexual. A homossexualidade era considerada “crime de vadiagem” (à semelhança da prostituição e do proxenetismo), “vício contra natura” e “ameaça aos valores da honra masculina”, desafiando os padrões morais e as estruturas familiares ditadas pelo regime (Santos, 2005:115). A investigadora Graça Abranches oferece uma visão mais abrangente acerca do *modus operandi* do regime sobre as minorias sexuais:

“Não foi o Estado Novo que fabricou os modelos de homem e mulher que procurou impor, nem foi o Estado Novo que inventou os “terceiros sexos”, nomeando e definindo sodomitas, tribades, pederastas, homossexuais, invertidos, uranistas, sáficas e lésbicas; como também não forjou a partir do nada os mecanismos de regulação legais, policiais, médicos, sanitários, discursivos e culturais de que se serviu para encaixar as pessoas nas categorias “apropriadas” e para as fixar e manter nos lugares sociais que lhes estavam destinados. E se não fabricou ou inventou esses modelos e conceitos, nem as hierarquias e exclusões e discriminações que lhes são constitutivas – apenas se apropriou deles e procurou afeiçoá-los aos seus interesses – também o fim do Estado Novo não significou o seu automático desaparecimento” (Abranches, 2010:50).

A homossexualidade nos tempos de ditadura parece ter sido regulada por um “código de silêncio”, apenas afrouxado com a notícia dos primeiros movimentos de justiça social que marcaram a sociedade ocidental na segunda metade do século XX. A ideia comum entre os testemunhos da época era de que *estava tudo bem, desde que não se falasse nisso*. Esta regra era tão aplicada ao mundo da alta sociedade quanto ao submundo dos bares, clubes, jardins, urinóis e cais ou estações, considerados os locais da homossexualidade de *bas-fonds*. A realidade da diferença de classes seria, contudo, evidenciada nas formas de punição aplicadas a quem era acusado de práticas homossexuais, comportamento classificado de desviante e anti-social: os “protegidos do regime” eram poupados, os demais poderiam ser internados, espancados, presos, abusados (Brandão, 2008; Almeida, 2009, 2010). António Serzedelo explica esta duplicidade de tratamento por parte das forças de autoridade estadistas:

“em certas classes altas, todas essas coisas são permitidas porque consideradas um *péché mignon*. Um pecado chique, uma extravagância que tem de se tolerar. Nas outras classes é um vício”.²²

António Fernando Cascais explica que o tratamento afeto à classe social,

“... vem de antes e intensifica-se com o Estado Novo. Normalmente as classes mais baixas, que são arrebanhadas nas ruas, são humilhadas nas esquadras e espancadas em público (...) já para as famílias das elites há um sentimento de permissividade, de serem vistos como pessoas que não têm de partilhar da moral comum, a moral burguesa” (Almeida, 2009: 1).

A elite estaria, portanto, acima da moral e, sobretudo, acima da lei.²³ São também conhecidos os casos de homossexualidade entre os membros da administração salazarista²⁴, os quais enquanto apoiantes do regime eram tratados com complacência.

Seguindo os desígnios da ciência médica ocidental, sobretudo nas áreas da psiquiatria e sexologia, do fim do Séc. XIX e início do Séc. XX, o clínico, cientista e Nobel da Medicina,

²² Entrevista pessoal, 17 de Novembro de 2013

²³ Com uma vigência de quase 100 anos (1886-1982) o Código Penal (artigos 70º e 71º, sendo as mulheres explicitamente referidas no artigo 24º) criminalizava a homossexualidade, prevendo para aqueles “que se entreguem habitualmente à prática de vícios contra a natureza”, “medidas de segurança”, que incluíam “internamento em manicómio criminal”, “internamento em casa de trabalho ou colónia agrícola”, “liberdade vigiada”, “caução de boa conduta” e “interdição do exercício de profissão”(Almeida, 2009: 1).

²⁴ Entre os membros do governo de Salazar são conhecidos os casos de Paulo Rodrigues, sub-secretário de Estado da Presidência do Conselho de Ministros, Pedro Feytor Pinto, Secretariado Nacional de Informação, e Gustavo Cordeiro Ramos, antigo ministro transferido para o Instituto da Cultura por ter “dado demasiado nas vistas” (conhecido por frequentar os urinóis públicos, na altura espaços comuns de encontro sexual) (Almeida, 2010: 126-127).

Egas Moniz, foi o responsável em Portugal pela inclusão da homossexualidade na categoria de doença.²⁵ A Egas Moniz seguiram-se Adelino Silva, Arlindo Camillo Monteiro e Asdrubal António d’Aguiar, na construção do discurso médico sobre a homossexualidade em Portugal. Nas palavras da psicóloga Gabriela Moita:

“em todos estes trabalhos é feita uma descrição histórica da vivência da homossexualidade, sendo sublinhada a existência da homossexualidade ao longo dos tempos. (...) é sempre uma visão essencialista. Aquilo que foi pecado, depois foi crime e agora é doença que pode e deve ser tratada. Os homossexuais saem das prisões e passam para os hospitais” (Moita, 2001: 71-72).

Neste contexto surge o que Michel Foucault classificou como a historicidade da “categoria de homossexual”, referindo que a sua institucionalização fez com que se passasse de “sodomita como aberração temporária para homossexual como uma espécie” (Mottier, 2008:37). A estes fenómenos patológicos estariam associados “fatores socioeconómicos” ou uma “predisposição genética”, crença partilhada na produção jurídica, médica e antropológica nacionais, e que terá respondido à estratégia ideológica do poder político português desde a Primeira República até ao fim do Estado Novo (Brandão, 2008:3). A consolidação da categoria médica de homossexual potenciou a sua estigmatização social e a sua criminalização, pela apropriação oportuna da teoria médica por parte das forças ideológicas e políticas (Ibidem: 4). A legislação portuguesa mostrava uma confusão conveniente (porque legitimadora da ordem estabelecida) entre doença mental, patologia e indesejabilidade social, acumulando inicialmente todos os indivíduos “não conformados” nas mesmas instituições.²⁶ A partir de 1952, dá-se a separação entre hospitais psiquiátricos, albergues e colónias de trabalho. Estes locais de tratamento transformaram-se em “depósitos para-psiquiátricos” de indivíduos em situações diversas, aos quais estava associado um “estado de perigosidade” latente (Ibidem:5). A Mitra, criada em 1933, instituição concebida para acolher mendigos e “vadios” e a Colónia de Trabalho do Pisão, eram os locais mais comuns para internamento

²⁵ Considerada ousada para a época, por se debruçar na sexualidade, a obra *A Vida Sexual*, publicada em 1906, institucionaliza uma “visão científica” da homossexualidade como doença e perversão que irá vigorar ao longo de todo o século XX e servir de base legal e ideológica à criminalização desses comportamentos (Cascais, 2001).

²⁶ A não distinção institucional dos indivíduos não invalidou a criação de leis diferenciadas segundo comportamentos. Ao primeiro Código Penal da República Portuguesa de 1852, que decretou a criminalização de “práticas de atentado ao pudor”, segue-se uma revisão da lei em 1954, nos Artigos 70º e 71º, que prevê medidas de segurança face a indivíduos que pratiquem práticas de “não conformidade sexual”, fazendo a viragem na lei da criminalização do acto para a criminalização de pessoas (Brandão, 2008:5).

dos homossexuais, homens e mulheres, apanhados pela polícia durante a ditadura. Também na lei, à semelhança do que defendia Foucault, se dá a viragem da criminalização dos atos para a criminalização dos indivíduos.

A informação que documenta as vivências de mulheres lésbicas neste período da história de Portugal é ainda mais escassa do que no caso masculino, sendo estas vítimas de uma dupla invisibilidade: para além do seu sexo, a sua sexualidade. Este fato advém da própria “história política de concepção dos sexos que inclui o modelo binário, a invenção do natural e a fabricação do masculino e feminino” (Abranches, 2010:50). A negação da sexualidade feminina resultante da negação do próprio papel histórico da mulher leva a que as mulheres não sejam punidas pelo “desvio sexual”, mas sim pelo “desvio social” que significava afastar-se dos papéis de género que lhe tinham sido atribuídos. O tratamento judicial diferia, assim como no caso já apresentado dos homossexuais masculinos, em função da classe social destas mulheres: se no caso das “senhoras da elite”, as amizades íntimas eram vistas como algo natural, para as mulheres do povo o destino seria o internamento nas instituições antes mencionadas.

Serzedelo refere que uma forma de evitar a punição das autoridades seria o dinheiro. Pessoas comuns, apelidadas no calão por bufos “arrebentas”, na procura de lucro fácil, e sabendo os homossexuais um grupo vulnerável, usavam a chantagem sob a ameaça de denúncia às autoridades. Alguns homossexuais submetiam-se a extorsão durante anos pelos seus coatores, pois não podiam recorrer à polícia. Para além destes, existiam as constantes rusgas policiais aos espaços públicos, a chamada “polícia de costumes”, ou quando se sabia da sua existência, a festas em casas particulares e, mais tarde, aos bares, situação que segundo António Serzedelo, poderia ter apenas um de dois desfechos possíveis:

“Havia sempre a possibilidade de dar uma gorjeta e não acontecer nada e o processo ser sempre adiado, enquanto que os coitados que não tinham dinheiro tinham de levar sempre umas chapadas e cortavam-lhes o cabelo. Eu nunca fui na carrinha, devo dizer, a “Carrinha da Judite” como a gente lhe chamava, fui apanhado duas vezes mas consegui fugir. Só sei do que me contaram”.²⁷

Esclarece o ativista referindo-se ao veículo do Governo Civil que fazia as rusgas, identificava os indivíduos e os levava para a esquadra onde acabariam por passar a noite. A tolerância ao homoerotismo no Estado Novo era mais comum em certos círculos sociais durante o regime ditatorial, em especial os meios artísticos, culturais e políticos. Não

²⁷ Entrevista pessoal, 27 de Novembro de 2013.

obstante, o grau de permissividade parecia ser tão maior quanto o grau de colaboração ou conformação com o regime em vigência. O mediático caso dos poetas vanguardistas Judith Teixeira e António Botto, autores dos primeiros registos de “literatura homossexual”²⁸ em Portugal e perseguidos pela censura num processo que data de 1923 (ainda no período de Ditadura Nacional que precedeu a instalação do Estado Novo), foi um augúrio para as décadas subsequentes de instalação do regime ditatorial (Cascais, 2001).

Óscar Alves, realizador da *Cineground* refere que o teatro era um mundo protegido, e falando de espaços de encontro refere “... nunca fui muito de bares. As pessoas encontravam-se em casa umas das outras. Como frequentava meios intelectuais, era muito mais fácil para mim”.²⁹ O ator João Villaret (declamador de Botto) e o cineasta Leitão de Barros são dois exemplos celebrados da cultura portuguesa da época salazarista, cuja vida privada permaneceu intocada. O mesmo não se passou com o poeta surrealista Mário Cesariny de Vasconcelos, uma das figuras públicas que mais abertamente expôs a sua sexualidade no Estado Novo, e que relata ter sido muito assediado pela polícia por se recusar a dar dinheiro em troca de silêncio (Almeida, 2010: 173). Cesariny é recordado por viver intensamente a clandestinidade da comunidade homossexual, estigmatizada e guetizada dos anos de ditadura, o que confirma no documentário biográfico *Autografia* (2004), de João Gonçalves Mendes. Cascais considera que o poeta, a par de Natália Correia e José Carlos Ary dos Santos, contrariam o existente “quadro de auto-censura nas artes” e “reconquistam um espaço de liberdade na criação homossexual” que irá adensar-se nas gerações seguintes até ao 25 de Abril (Ibidem: 98).

É possível identificar, ao longo das várias décadas de ditadura, a criação de um circuito social homossexual (e clandestino) nos centros urbanos, especialmente na capital, ponto de chegadas e partidas. Assim como a sociedade portuguesa classista da época, este “submundo” da homossexualidade apresentava uma hierarquia, que ia desde as festas em casas particulares da alta sociedade, bares e clubes até aos cais, estações e urinóis (Ibidem, 2010:170). Embora as diferenças de classe se mantenham, a auto-estigmatização e o sentimento de transgressão social, comum aos homossexuais na época, faz com que acabem por cruzar-se nos mesmos espaços (Idem). Nas palavras do ativista Sérgio Vitorino:

²⁸ Foram apreendidas a 5 de Março desse ano, por ordenação do Governo Civil de Lisboa, as obras *Decadência*, de Judith Teixeira, *Canções*, de António Botto, e ainda *Sodoma Divinizada*, de Raul Leal (Almeida, 2010: 90)

²⁹ Entrevista pessoal, 28 de Março de 2014.

“A perseguição dificulta que as pessoas se encontrem, socializem e possam criar uma consciência coletiva, mas simultaneamente também a promove, porque naturalmente no tempo - e Portugal não é exceção - as pessoas foram-se encontrando umas às outras, foram-se reconhecendo como vítimas dessa perseguição, dessa discriminação e isso só por si já é criador de identidade”.³⁰

O líder da Opus Gay, António Serzedelo, refere a este propósito:

“para uma pessoa que se pensava única no mundo, como muitos pensavam, entrar num bar desses e ver 50 pessoas que eram homossexuais era um espanto (...). Era um refúgio. Embora a polícia volta e meia lá fosse”.³¹

Recorda que foi pelo cineasta da *Cineground* e seu amigo íntimo, Óscar Alves, que conheceu “muito da Lisboa noturna e homossexual, da parte divertida, intelectual e viciosa, conheci muitos desses *bas-fonds*”.³² Destacam-se como locais mais icónicos, a *Cervejaria Reimar*, em Lisboa, onde se misturava a “plebe” e a elite, frequentada por Ary dos Santos e Cesariny. Serzedelo recorda este espaço:

“em meados dos anos 60, o lugar de encontro das doroteias e das gaivotas [alcunhas dadas aos militares do Exército e da Marinha, de acordo com a cor das fardas] era a Reimar, na Rua do Telhal. Estava aberta até de manhã. Era onde se misturava a elite e o povo homossexuais. Havia liberdade de se sentarem ao colo e fazerem carícias” (Almeida, 2010:173).

A relativa tolerância dos meios artísticos possibilitava um convívio despreocupado nos espaços públicos, sendo que os mais frequentados, segundo Serzedelo, seriam o café *Monumental* e o café *Monte Carlo*, ou as pastelarias a *Brasileira*, *Pastelaria Paraíso* e a *Suiça*, frequentada por “estrangeiros ricos”, segundo Óscar Alves. Sobre a Cidade Invicta o artista plástico refere não ter conhecido nenhum espaço semelhante aos bares e cafés de Lisboa, sendo que a socialização acontecia em casas particulares (Almeida, 2010:174). A via pública, os jardins, urinóis, estações, eram os locais de encontro precários, e também de prostituição masculina, desta sexualidade clandestina, comuns entre as gerações que passaram pelo Estado Novo. No Porto, os jardins da Cordoaria, da Cadeia de Relação e o Castelo de Queijo, em Coimbra o Jardim da Sereia. Na capital haveria muitos mais pontos. Os urinóis mais frequentados estariam no Campo das Cebolas e no Campo Pequeno, e os jardins seriam os do Parque Eduardo VII e do Campo Grande (Almeida, 2010:180-181). As praias da Costa da Caparica, antes da construção da ponte, seriam uma alternativa a estes pontos na cidade,

³⁰ Entrevista pessoal, 26 de Março de 2014.

³¹ Entrevista pessoal, 27 de Novembro de 2013.

³² Idem.

mais vigiados (atualmente é famosa a Praia 19) (Cascais, 2001). De acordo com Sérgio Vitorino, os primeiros bares homossexuais sobre os quais se faz referência na documentação existente, datam ainda dos anos 50:

“Estranhamente ou não localizados no atual bairro gay de Lisboa, o Príncipe Real, há a referência a quatro ou cinco bares abertos aqui, completamente escondidos, tão escondidos que os clientes têm a chave do bar, como se fossem entrar em casa, para que não se notasse. Mas obviamente que se notava, eles estavam relativamente protegidos, porque quem poderia ter acesso a eles ou a qualquer tipo de vivência LGBT na altura? Pessoas da elite. Pessoas ligadas ao regime”.³³

Será, contudo, a partir do início da década de 60, que estes estabelecimentos se popularizam na vida noturna e clandestina da capital, surgindo até mesmo a primeira sauna gay, na Avenida Infante Santo. O primeiro destes espaços seria o *Bar Z*, inicialmente clube a porta fechada, em frente ao Jardim de São Pedro de Alcântara.

O porteiro deste bar acaba por abrir, após o 25 de Abril, o famoso *Finalmente Club*. Existiriam outros espaços não exclusivamente homossexuais, bares ou *boîtes* da moda, também recordados como parte deste circuito, de entre eles o *Ad-Lib*, num sétimo andar da Rua Barata Salgueiro, o *Galo*, no Parque Mayer, o *Barbarella* na Rua da Atalaia, o *Insólito*, também no Bairro Alto, o *Antiquário*, no Príncipe Real, e os mais conhecidos *Memorial* (primeira discoteca de ambiente assumidamente lésbico), na Rua Gustavo de Marques Sequeira, e o *Bric à Brac*, na Rua Cecílio de Sousa (Almeida, 2010:182-183), que no final dos anos 70 incluíram o circuito de divulgação da *Cineground*.

2.3.2 Guerra Colonial

A guerra colonial, empreendimento maior do regime ditatorial português, terá sido um dos fenómenos que mais contribui para a consciência da homossexualidade na sociedade portuguesa, sendo o contexto bélico considerado por alguns investigadores da temática como espaço privilegiado para a transgressão. Durante treze anos, de 1961 a 1974, os territórios ultramarinos de Angola, Guiné e Moçambique receberam de forma regular, contingentes de jovens soldados portugueses, cuja perspectiva de futuro era incerta e que se revelou fatal para muitos milhares, que lá perderam a vida (Almeida, 2010:199). Segundo os investigadores Fernando Cascais (Cascais, 2008:162) e Octávio Gameiro este fenómeno não é

³³ Entrevista pessoal, 26 de Março de 2014.

exclusivamente portugueses, sendo semelhante, ainda que a nível muito mais reduzido, ao processo registado nos EUA,

“... o movimento gay começa com a desmobilização da Coreia, as tropas vêm para a cidade portuária de São Francisco e não regressam a casa. A guerra é a situação limite, de exceção. Muita coisa é posta entre parêntesis e as relações de solidariedade vão conduzindo a opções de vida” (Gameiro, 1998: 87).

O escritor Fernando Dacosta reforça este argumento referindo que,

“... as pessoas que vão para a guerra não têm muito a perder. Os países em guerra têm a sensualidade no ar, há o transgredir, há o galar. Havia uma repressão abjeta e uma transgressão delirante. Havia essa conjugação”. (Almeida, 2010: 207).

A posição oficial nas Forças Armadas, e de alguns testemunhos seria que a vivência da homossexualidade durante o período de tropa e quartel, era transitória e causada pelo “isolamento no mato”³⁴. Estas experiências eram descritas como não mais do que “relações próximas de apoio e proteção” entre companheiros de armas e amigos, resultantes da conjectura extraordinária do ambiente bélico, não exclusiva ou decisiva da sua orientação sexual, sendo que muitos teriam “noivas à espera na sua terra natal”, às quais regressariam passado o serviço militar (no que seria também entendido como um retorno à normalidade dos seus contextos sociais familiares e afetivos) (Almeida, 2010:200). Cascais refuta por completo este argumento, acusando-o de ser uma ideia feita sobre “homossexualidade de caserna” e denunciando a inexistência na opinião pública nacional, de um debate que encare com “profundidade e franqueza” a temática da Guerra Colonial (à semelhança do que se assistiu na sociedade norte-americana com a Guerra do Vietname, por sua vez exaustivamente falada) (Cascais, 2008:161) Refere ainda a este respeito que,

“pode ter-se por verdade que, na sociedade portuguesa, persistentes tabus pesaram sobre temas tão diversos como as relações entre as sociedades coloniais e as tropas e entre estas e as populações indígenas, o quotidiano na frente e a degradação progressiva do ambiente em que operavam no quadro de fundo da contestação política interna e externa à guerra (...) a *incomodidade* e o embaraço com que é acolhida a abordagem pública destas questões, quando não mesmo a negação dos fatos, mostra que se mantêm feridas por fechar. Facilmente se percebe que qualquer expressão da sexualidade e do amor que esses homens viveram nas condições excepcionais proporcionadas pelo teatro de guerra, e com aquelas questões como

³⁴ Existem casos conhecidos de militares denunciados ou expulsos das Forças Armadas, como é o caso de um Major que tornou pública a sua homossexualidade e de um oficial que, aproveitando a ocorrência, declarou ser gay para assim ser dispensado da tropa, e ao não conseguir o pretendido passou a lidar com a humilhação diária que a sua nova reputação acarretou (Cascais, 2001).

pano de fundo, se deparasse com um agravado tabu e acrescida desvalorização, se é que não dissuadia de todo o seu simples testemunho nas artes e nos *media*” (Idem).³⁵

Domingos Oliveira, ator na *Cineground*, atualmente artista plástico, reconhece ter descoberto a sua sexualidade na Guerra Colonial, quando foi destacado para Angola, aos 24 anos, apesar de “sempre ter tido namoradas” e ter deixado a sua “prometida” no Algarve. Ao aperceber-se da atração que sentia por pessoas do mesmo sexo julgou-se doente, “fui parar 10 dias a uma ala de psiquiatria”, conta. Acabou por viver uma longa relação de intimidade com um companheiro de caserna que terminou com o fim da guerra e o com o seu regresso a Portugal em Dezembro de 1974.

“Falta escrever sobre a guerra como ela era passada. Então e os nossos sentimentos não contam? As nossas emoções, lágrimas, saudades da família... foram os dois melhores anos da minha vida, mas podia ter sido o contrário. Fui sempre bafejado de sorte, mas podia ter ido para o mato ou ficado sem uma perna. A única coisa que ainda tenho são pesadelos de que nunca saio da tropa, vejo-me na companhia e não saio. Ninguém nos perguntou se queríamos ir para a guerra. O meu sofrimento não foi só pegar numa arma, foi outro... foi ter de conviver rigidamente quando na minha sensibilidade não estava preparado para ser macho à força”³⁶.

Por outro lado, e suportando a ideia de Cascais, o artista plástico encontrou na guerra um espaço que lhe permitiu dar um rumo à sua vida pessoal sem que isso implicasse estigmatizar-se perante a sua família e comunidade, “lá resolvi tudo sem magoar ninguém e aprendi a aceitar-me”.³⁷ Mário Tomé, Major na reserva, refere a este propósito que

“na altura a homossexualidade era uma coisa aceite nas elites, mas socialmente condenada. Na tropa era menos condenada, era *exquis*, estranha, mas não limitava os militares. Era normal, havia oficiais do quadro que eram homossexuais e isso era sabido” (Almeida, 2010: 201).

A interdição deste tipo de comportamento estava, no entanto, expressa no Regulamento de Disciplina Militar (RDM)³⁸, que vigorou até ao ano de 1999, muito depois da reforma do Código Penal que levaria a que a homossexualidade deixasse oficialmente de ser

³⁵ Os romances *A Sombra dos Dias* (1981) do jornalista Guilherme de Melo, e *Até Hoje (memória de cão)* (1986) de Álvaro de Oliveira, são tidos como exemplares no retrato da homossexualidade portuguesa no contexto da guerra e sociedades coloniais (Cascais, 2001; Cascais, 2008:163).

³⁶ Entrevista pessoal, 28 de Março de 2014.

³⁷ Idem.

³⁸ Nesse regulamento (decreto-lei 16.963, de 15 de Junho de 1929, ponto 16º do artigo 4º do capítulo II) respeitante aos Deveres Militares, lê-se o seguinte: “o soldado não deve praticar, no serviço ou fora dele, accções contrárias à moral pública, ao brio e ao decoro militar”. Esta lei foi trasladada sem alterações para o Regulamento de Disciplina Militar Colonial (Almeida, 2010: 201).

crime, em 1982. Contraditoriamente, tendo em conta a natureza profundamente totalitária das Forças Armadas, a guerra torna-se também um *locus* de desconstrução ideológica salazarista, ou nas palavras de Cascais,

“um Mundo onde soçobravam um a um, e cada um à sua maneira, os valores de Deus, da Pátria e Família que o Estado Novo pretendia pilares da identidade nacional. Os jovens incorporados têm também o seu primeiro contacto com a sociedade colonial, incomparavelmente mais distendida que as suas comunidades de origem na metrópole, e o acesso, tão momentâneo quanto marcante, a padrões e expectativas de vida desconhecidos nas suas comunidades de origem, confirmados pela leitura e pelos relatos de cosmopolitismo de cidades como Luanda e Lobito, em Angola, ou a antiga Lourenço Marques e a Beira, em Moçambique, onde a descoberta da sexualidade vai par a par com a de novas formas de vida” (Cascais, 2008:162).

Situação de transgressão é também o registo das primeiras experiências de transformismo testemunhados no ambiente da guerra e sociedade coloniais. O Major Mário Tomé relata um episódio em Moçambique, no Niassa, “... havia bailes em que soldados se vestiam de mulher. E nos bailes os homens dançavam com outros homens” (Almeida, 2010: 202). O jornalista Carlos Castro (ator dissimulado em alguns filmes da *Cineground*) refere que nos quartéis do Ultramar “nascem os primeiros ícones do travesti, como Belle Dominique” (Idem). Domingos Machado (alter-ego de Belle Dominique) também ator na *Cineground*, esclarece este rumor, reportando a uma festa de quartel em Luanda, no Natal de 1973, na qual alguns soldados tocavam e cantavam, e para “dar um ar de comicidade à festa” alguém sugeriu, seguindo a tendência daquela década, que se realizasse:

“um Concurso de Misses, e houve quatro que se disponibilizaram para fazer de misses, eu era um deles. E então numa brincadeira de Natal, que mais parecia carnaval, eu fiz o meu primeiro travesti oficial, mas na altura era uma brincadeira. Era o embrião, a semente...”³⁹

da que viria tornar-se a popular personagem do espetáculo travesti nacional, Belle Dominique, que nasce já em Lisboa, em 1977, no bar *De Memorial*.⁴⁰ Domingos Oliveira seu colega de tropa e depois de cena, já na produtora, refere-se ao amigo como um “radical no modo de pensar” e recordando o mesmo evento acrescenta: “acaba por ganhar o primeiro prémio como miss e depois obrigou o comandante do quartel a dar-lhe um beijo porque todas as misses recebem um beijo quando são eleitas. É evidente que ao outro dia não se falava de outra coisa... “. Revela ainda a situação caricata do mesmo quartel do qual fazia parte a futura estrela do espetáculo travesti nacional, “o *Quartel Transmissões*, era onde havia *as Simones*, a

³⁹ Entrevista pessoal, 3 de Abril de 2014

⁴⁰ Idem.

Twiggy, a Madalena Iglesias, a Didi... e eu ficava com cara de parvo porque não sabia e perguntava-lhes “... mas a Simone está cá?”.⁴¹ A guerra contribuiu para a aceitação de uma presença discreta, subtil de formas de homossexualidade contidas e para uma certa banalização do travestismo na sua óptica de espetáculo, permitindo à audiência manipular valores e olhares masculinos hegemónicos. Estes aspectos levaram a que no fim da guerra, muitos retornados optassem por fixar-se nas metrópoles nacionais, em especial na capital lisboeta. Segundo Cascais:

“a mobilização para o serviço militar suscitou o encontro em massa e o consequente sentimento de uma pertença comum a pessoas que depois se haveriam de reconhecer nas identidades gay e lésbica. Estas pessoas não retornariam aos seus locais de origem, fixando-se nos maiores centros urbanos, e assumiriam um modo de vida diverso da conjugalidade heterossexual que as famílias e as comunidades onde se inseriam deles esperavam” (Cascais, 2008:162).

Este fenómeno é comparável, novamente, embora quase circunscrito à capital, ao registado nos EUA, onde a criação de “enclaves gays e lésbicos” se adensou no período do pós-Segunda Guerra Mundial, resultado de uma maior “mobilidade geográfica e social que permitiu o encontro entre indivíduos com preferências eróticas semelhantes”, em especial no contexto militar, e que se adensou com a “concentração em espaços de residência e convívio urbanos” (Brandão, 2008:12).

No início da década de 70 do séc. XX, os “novos ventos” vindos de fora trouxeram algumas transformações para a sociedade portuguesa, suavizando um pouco o clima de repressão geral. Ao desenvolvimento do modelo capitalista seguiram-se a *Primavera Marcelista* e a emergência da classe média. Mantinha-se, no entanto, o tratamento de silêncio sobre a temática da homossexualidade que tinha vigorado nas décadas precedentes, sob o mote “vícios privados, públicas virtudes”. A visibilidade (controlada) só se tornaria uma realidade após a Revolução de Abril.

2.3.3 Um novo movimento social

A curta história de mobilização em torno dos direitos sexuais em Portugal parece ser reflexo de quase meio século de ditadura, que resultou num atrofamento dos mecanismos democráticos de expressão da indignação social (Santos, 2005:115).

No mundo ocidental, os Anos de 1960 são lembrados pelo despertar da consciência de direitos e liberdades individuais com o *Maio de 68*, a *Geração Beat*, a cultura hippie e os

⁴¹ Entrevista pessoal, 28 de Março de 2014.

movimentos de reivindicação social transnacionais: os direitos civis dos negros nos EUA, o acelerar dos processos de descolonização na Europa, o movimento feminista e, no rescaldo dos precedentes, os primeiros movimentos pela defesa dos direitos dos homossexuais, mais tarde consolidados em LGBT. Para além dos ideais de justiça social, nutria-se um sentimento de identidade comum que inspirou estratégias de mobilização e serviu um duplo efeito de visibilidade e proteção. Na noite de 27 para 28 de Junho de 1969, dá-se aquele que viria a ser o acontecimento mais emblemático pela defesa dos direitos das minorias sexuais no ocidente e que marcaria o nascimento do seu ativismo. Tem lugar em Nova Iorque, no bar *Stonewall Inn*, um confronto entre a polícia e indivíduos transgénero, que pela primeira vez, ofereceriam resistência. Este incidente ficaria para a história como *Motins de Stonewall*. Crê-se que muitos gays e lésbicas tenham alinhado no movimento da negritude afro-americano e no movimento feminista, como forma de combate à discriminação, e na impossibilidade de lutarem ainda por uma causa sua (Santos, 2005: 94; cf Jaffre, 2002:48). O surgimento de “enclaves” de pessoas LGBT nas metrópoles europeias e norte-americanas contribuíram para a proliferação de discursos alternativos à medicina, nomeadamente políticos, literários e artísticos, que legitimaram outros modos de vida, conferindo visibilidade a estas representações de margem (Brandão, 2008:11).

Em Portugal, este universo libertário chega às elites urbanas viajadas e às universidades portuguesas, sobretudo sobre a forma de democratização política. Os direitos individuais acabam por ser englobados num plano geral de luta, pelos estudantes universitários e pelas elites partidárias e políticas:

“As elites responsáveis pela construção do sistema democrático do pós-25 de Abril, que formaram os partidos, vinham das universidades e de uma educação política que não incluía a defesa dos direitos das minorias, ao contrário do que se passou em Espanha, que viu nascer movimentos gay ligados ao partido, logo após o fim do franquismo”, explica Fernando Cascais (Almeida, 2010:219).

O ativista Sérgio Vitorino denuncia igualmente a rigidez dos partidos de esquerda, no que concerne a luta de classes do comunismo clássico (Marx, Engels, Trotsky), “a luta de classes era o único que interessava e tudo lhe estava subordinado”⁴². O coletivo sobrepõe-se ao individual na “imagem viril da classe operária”, que resulta numa “sociedade repressiva das sexualidades e liberdades individuais”.⁴³

⁴² Entrevista pessoal, 26 de Março de 2013.

⁴³ Idem.

Outro aspecto que parece ter contribuído para a conquista tardia de direitos LGBT foi a reticência das pessoas, após décadas de práticas clandestinas (e decorrentes sentimentos de alienação e isolamento (Carneiro e Menezes, 2004:119), em aceitar o encaixe numa categoria identitária. Segundo Carneiro e Menezes (2004), a “integração dos processos psicológicos subjacentes à construção da identidade sexual”, depende da confrontação do indivíduo, com “modelos sociais e socializantes que promovam de modo positivo, uma total aceitação e uma autêntica integração cultural das identidades sexuais” (Idem). Em consequência, a tendência de auto-estigmatização e/ou camuflagem, parece ter perdurado na sociedade portuguesa dos nossos dias. Vejamos a esse respeito algumas ideias que o escritor Eduardo Pitta expõe na crónica *Dizer o Nome* (2005), a propósito da hipotética publicação de uma antologia de poesia gay e lésbica portuguesa:

“Em Portugal, um projeto com essas características está condenado ao fracasso. Os vivos têm interesses a defender: a imagem (de respeitabilidade), o emprego (por contra de outrem, seja esse outrem a entidade patronal ou os clientes), o Partido (quem tem idade lembra-se da guerra surda que o PCP moveu a Ary dos Santos, que só pôde filiar-se no MPD-CDE), a família, etc.” (Pitta, 2007:21).

António Fernando Cascais explica que a sociogénese do movimento segue o modelo comum dos países europeus, nomeadamente os do Sul⁴⁴, herdando a tradição e o património emancipatório das esquerdas (2006:110). Brandão (2008:13) acrescenta que a “transmissão do modelo americano”, é indissociável do “efeito catalisador conseguido pela emergência da nova esquerda tanto na Europa como nos Estados Unidos”. A mesma autora faz as devidas ressalvas entre este modelo e os seus análogos europeus (França, Inglaterra) e o caso português: por um lado, as próprias raízes do associativismo gay e lésbico, e a produção de discursos que se revelam condenatórios, por outro, o atraso estrutural do país (económico, político, social), a par de uma industrialização tardia, que não facilitou o desenvolvimento de nichos de socialização gay e lésbica, assim como o consequente fortalecimento das identidades comuns (Idem).

⁴⁴ Não obstante a aproximação entre as minorias sexuais e os ideais de esquerda, a história mostrou que a negociação entre os partidos de esquerda e os movimentos LGBT foi marcada por rupturas (Santos, 2004:156). Análogos à situação portuguesa são o movimento LGBT brasileiro, bem exemplificado pelo activista e investigador James Green na obra *Down with the Repression, More Love and More Desire* (2000), na qual revela as dificuldades em conciliar a sua identidade gay com a sua militância marxista; e argentino, cujo colectivo homossexual *Grupo Nuestro Mundo*, o primeiro da América Latina, foi fundado em 1969 por um líder antes expulso do Partido Comunista devido à sua orientação sexual (Santos, 2004:157; Esteso, 2002).

Ainda durante a ditadura, as oposições não incluem no seu plano de ação a emancipação homossexual, e apenas de forma parcial a sexualidade, no contexto maior da apelidada na altura, “questão da mulher”, sob um ponto de vista tendencialmente trabalhista e laboral⁴⁵. Esta situação não se alterou mesmo com a participação de pessoas homossexuais, de entre elas figuras públicas assumidas, nas atividades políticas oposicionistas. Na agenda política destas forças partidárias, marcada pelo antifascismo, anticolonialismo, e marxismo e anticapitalismo em alguns sectores, nem no seio da “questão cultural” haveria espaço para debater os direitos LGBT (Cascais, 2006:111). Segundo Cascais, as esquerdas conservavam sobremaneira “características arcaicas”, resultado da “adaptação” ao longo período de oposição ao regime ditatorial. No seguimento do 25 de Abril, a esquerda partidária e sindical, sobretudo comunista, está dotada de uma estrutura organizada que lhe permite implantar-se rapidamente e adquirir influência na sociedade. No entanto, de acordo com o modelo de materialismo histórico da luta de classes pelo qual se rege, a “questão homossexual” permanece marginal:

“a luta dos homossexuais aparece como essencialmente desmobilizadora, ultra-minoritária e sem repercussão nem proveito para lutas mais alargadas de valor social e político geral, uma ilusão pequeno burguesa” (Ibidem:112).

Esta opinião é partilhada por António Serzedelo, impulsionador de um dos primeiros momentos de ativismo gay:

“Os homossexuais não tinham direitos no 25 de Abril, que era uma revolução libertária, para todos, mas havia essa exceção. Comecei a ver as reivindicações nas ruas, as greves, as exigências, tudo aquilo que eram as aspirações de um povo, pensei eu, e pensei que seria melhor deixar para trás esta situação [reivindicação dos direitos sexuais das minorias sexuais] que me pareceu secundária”.⁴⁶

Com efeito, do ponto de vista da “moral revolucionária, o homossexual é a antítese da figura do proletário e das suas virtudes másculas”, e à afirmação da sua sexualidade, associam-se os excessos, o consumo, o despesismo típicos de uma “cultura de parasitismo social” (Cascais, 2006:112).

⁴⁵ Esta trata-se, aliás, de uma das maiores críticas tecidas ao feminismo marxista: ao colocar o seu foco nas relações de classe do ponto de vista económico, descarta-se a importância das experiências femininas fora do mercado de trabalho, resumindo a mulher à sua função social (e geracional, por referência ao homem) nas relações de produção (Martins, 2012:154).

⁴⁶ Entrevista pessoal, 27 de Novembro de 2013.

Acresce que, nos anos que se sucederam à Revolução, predominava uma imagem estereotipada dos homossexuais nos meios políticos, na sociedade civil e na academia (os estudos de género, gay, LGBT, *queer*, só chegariam às universidades portuguesas muito mais tarde)⁴⁷, o que não favoreceu a receptividade dos primeiros ativismos. No plano teórico, os estudos de Michel Foucault contribuíram para a “desmarxização da linguagem emancipatória” mas a recepção deste pensamento resumia-se, na altura, a círculos muito restritos, não tendo surtido efeito direto no ativismo gay e lésbico português.

Cascais, precursor do movimento em Portugal e ex-membro do CHOR (Colectivo de Homossexuais Revolucionários), identifica três estádios de andamento no ativismo e associativismo LGBT no nosso país, para o qual Vale de Almeida (2004:97) define uma evolução teórica: “homifilia, gay e *queer*”, atribuindo importância particular à especificidade da formação social portuguesa, que terá contribuído para que *sejamos diferentes como só nós* (metáfora do autor): o primeiro momento de 1974 a 1991, dividido em duas fases: uma anterior e outra posterior à epidemia do HIV/SIDA em Portugal; o segundo de 1990-91 e 1995-97 e o terceiro de 1997 até ao presente (Cascais, 2006:109). Miguel Vale de Almeida também reforça esta especificidade do movimento em Portugal referindo:

“... considerando o atraso estrutural do país, muitos pensaram que os direitos de terceira geração não veriam sequer a luz do dia. Não havia falhado, afinal de contas, o movimento das mulheres, visto como tendencialmente precedente ao movimento gay? Mas Portugal é pródigo nessas originalidades que advém de seguir os países mais desenvolvidos, mantendo-se, todavia, atrasado noutras áreas. Tivemos uma revolução progressista feita por militares, como consequência de um colonialismo tardio. Mas tivemos uma revolução que iniciou o ciclo da vaga democrática que abalaria as ditaduras do sul da Europa e mais tarde as tiranias de leste. Parecemos continuar nesta espécie de experimentação histórica cheia de contradições e imprevisibilidades” (Vale de Almeida, 2001:9).

As primeiras manifestações de mobilização gay e lésbica em Portugal deram-se pouco depois do Golpe de Estado político-militar de Abril de 1974, em pleno Processo Revolucionário em Curso. Nas comemorações do 1º de Maio desse mesmo ano de 1974, aparece no Porto um cartaz onde se podia ler a mensagem “Liberdade para os Homossexuais”. A 13 de Maio, o *Movimento de Ação Homossexual Revolucionária* (MAHR) torna-se público com a divulgação do manifesto “Liberdade para as Minorias Sexuais” nas cidades de Lisboa e Porto, publicado no Diário de Notícias e no Diário de Lisboa. António Serzedelo foi um dos

⁴⁷ Ver a este respeito o artigo *O Ativismo e a “Queerização” da Academia* (2012), da autoria de António Fernando Cascais, no qual o autor reflete sobre uma ainda escassa produção bibliográfica que reflita sobre a relação entre o ativismo LGBT e a academia em Portugal.

autores do texto do manifesto, que segundo o próprio, foi ganhando corpo em reuniões entre amigos, meses antes.

“Fomos de certo modo, pelas discussões que tínhamos, ou conversas, assimilando uma cultura diferente, que se acentuou com o Maio de 68, porque alguns de nós foram, por razões diferentes, a Paris e à Holanda e trouxemos de lá já experiências e discursos que nunca tínhamos ouvido cá. Foi nesse contexto, que em minha casa em Lisboa, e em casa de amigos no Porto, começamos a construir este texto (...) parece um dia provocatório [a data de publicação] mas foi meramente um acaso. Eu fui ao Diário de Lisboa e ao Diário de Notícias entregá-lo pessoalmente (...) foi o Carlos Nuno Pinto Coelho, jornalista conhecido, que me recebeu no Diário de Notícias e que eu conhecia bem de Moçambique. No Diário de Lisboa foi o Fernando Dacosta, que era chefe de redação e que autorizou a publicação. E assim saímos para a rua”.⁴⁸

O manifesto foi publicado na íntegra em Lisboa e em versão mais reduzida no Porto, onde a ação acabou por ir um pouco mais além, com uma manifestação marcada no mesmo dia no Jardim da Alfândega. O telefonema dos amigos de Serzedelo para Lisboa, a fazer o balanço da ocorrência surpreendeu-o: “olha, foi um sucesso, tivemos 1000 pessoas. 998 estavam a ver quem eram os dois *paneleiros* que lá andavam!”.⁴⁹ O General Galvão de Melo, membro da Junta de Salvação Nacional (o qual vai representar no interior deste organismo, a reação da direita conservadora ao 25 de Abril (Cascais, 2006:115), apressou-se a fazer uma declaração televisiva para desencorajar o movimento, afirmando que o 25 de Abril não se tinha realizado a pensar nos direitos de homossexuais e prostitutas. Para além deste primeiro intento, surgem em fins de 70 e inícios de 80 associações como a *GIR* (Gay International Rights) e o *CHOR* (Colectivo de Homossexuais Revolucionários), cujo grau de representatividade é, porém, ainda reduzido na vida social portuguesa (Amaral e Moita, 2004:102). O *CHOR* terá sido o primeiro motor de dinamização coletivo dos homossexuais portugueses, mas mantém-se ativo por apenas dois anos.

No campo dos feminismos, foi fundado a 5 de Maio de 1974, o primeiro movimento feminista português, *Movimento de Libertação das Mulheres* (MLM). Este movimento não tinha ainda uma agenda de feminismo lésbico, mas permitiu que mulheres lésbicas se encontrassem pela primeira vez em contexto militante (Cascais, 2001).⁵⁰ O *MLM* reuniu

⁴⁸ Entrevista pessoal, 27 de Novembro de 2014.

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ O *MLM* é fundado no final do julgamento das ‘Três Marias’, as escritoras Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, autoras do livro *Novas Cartas Portuguesas*, publicado em 1972, que se tornou bandeira do movimento feminista ocidental de segunda vaga, gerando uma onda de apoio internacional ainda antes da sua tradução integral para 28 línguas estrangeiras (o que só

vários nomes femininos da literatura e cultura portuguesas, e passa em exame questões relacionadas com a “condição da mulher” na sociedade, como o divórcio, a violência doméstica e o aborto, não chegando à defesa das minorias sexuais. Em 1978 passa a *Informação Documentação Mulheres* (IDM), grupo já constituído na sua maioria por lésbicas, mas cuja afirmação seria autocensurada, por receio de afastamento de outras mulheres à causa (Idem).⁵¹ O homoerotismo feminino só ganharia visibilidade nos anos 90, até esse momento a expressão das mulheres lésbicas nas organizações feministas foi limitada. Brandão (2008: 17) defende que este fato se deve tanto à natureza do movimento feminista português em si, caracterizado por um certo grau de elitismo, ações pontuais e pouco reivindicativas, assim como à conjuntura social nacional pós-ditadura, da qual o modelo ideológico de divisão sexual do Estado Novo não fora ainda erradicado, e cujo efeito limitador, terá também dificultado para as mulheres, comparativamente aos homens, a criação de redes de sociabilidade com os seus pares.

A estes se juntam, ainda na década de 80, dois acontecimentos que afetaram o meio gay e lésbico (só mais tarde LGBT) português: o ciclo de debates *Ser (Homo)ssexual*, realizado em 1982 no Centro Nacional de Cultura e que constitui o primeiro grande debate público sobre o tema, e o *I e II Congresso Nacional de Sexologia*, realizados nos anos de 1984 e 1987, em que o tema da homossexualidade teve um painel de discussão (Santos, 2005:116). Estas

aconteceu a partir de 74). Após a apropriação da obra pela censura as autoras procuraram proteção no seio do movimento feminista francês, contrabandeando o seu livro para França. *Novas Cartas Portuguesas* consiste numa ousada ressignificação de *Cartas Portuguesas* de Soror Mariana Alcoforado, expondo a realidade ditatorial portuguesa, a guerra colonial, as discriminações sociais e a condição da mulher (Amaral et al. (org.), 2012) e cujas inovações teóricas, como a desconstrução das identidades sexuais masculinas e femininas e dos papéis sociais que lhes estão tradicionalmente associados, anteciparam a técnica desconstrucionista nos feminismos e a teoria *queer* (Martins, 2012: 154). De ressaltar que no início do Séc. XX, durante a Primeira República, surgem as primeiras vozes de um *proto-feminismo* em Portugal, com destaque para a escritora Olga de Moraes Sarmiento (1881-1948), responsável por várias publicações, em livro e revista, que exploram a temática.

⁵¹ Nas primeiras movimentações feministas do pós-25 de Abril, ficou no ideário comum, um acontecimento ocorrido no Parque Eduardo VII em Lisboa, em que um grupo de mulheres se teria reunido com a suposta intenção de queimar soutiens. Esta é a versão manipulada da história, sendo que na realidade, estas mulheres queimaram o que seriam os “símbolos da opressão feminina ao longo da história”: panos do pó, esfregonas, tachos, etc, e que as remetiam (e reduziam) ao papel de esposa e mãe. Este movimento seria uma reivindicação pela emancipação de género, laboral e reprodutiva (Rosa e Carmo, 2013) In: Jornal Mapa. *Há uma história queer em Portugal?*, <http://www.jornalmapa.pt/category/tema-central/ha-uma-historia-queer-em-portugal/>, consultado em 19/10/15.

movimentações revelaram-se, no entanto, limitadas quando comparadas ao ritmo de conquistas de outras sociedades ocidentais como a Grã-Bretanha, a França ou os EUA (que desde os anos de 1970 se tornaram palco de uma crescente diversidade sexual cada vez mais pública e politizada (Idem)). O ativista Sérgio Vitorino acrescenta, a este respeito,

“antes de haver referências em Portugal, já as havia de fora. As pessoas que começam a fazer ativismo em Portugal, fazem-no com referência quer ao movimento em França, quer aos EUA, que são dois modelos muito diferentes. O modelo francês é altamente radical e politizado e o dos EUA é radical na origem, mas depois altamente *mainstream*, familiarista, concentrado na questão do casamento, como já tivemos de nos concentrar. São modelos diferentes na sua génese, no seu percurso, nas suas ideias políticas”.⁵²

Fernando Cascais resume as razões para o insucesso das primeiras manifestações de um movimento homossexual nacional da seguinte forma:

“são fruto da iniciativa de escassas pessoas individuais, que se identificam decididamente com as esquerdas, mas dissociadas das organizações partidárias e sindicais em cujo interior as identidades e as reivindicações dos homossexuais não encontram qualquer receptividade, nem consequentemente, possibilidade de expressão” (2006:112).

E Sérgio Vitorino conclui:

“Nos anos 80, a razão para que as tentativas de criar associações homossexuais não tenham durado, é que era crime, dava pena de prisão, o Código Penal ainda definia a homossexualidade como crime.”⁵³

Se até aos anos 80 a homossexualidade permaneceu tema tabu⁵⁴, e o ativismo foi tímido, nos anos 90, segundo estágio do movimento, assiste-se a uma emergência de associações de defesa de lésbicas, gays (e também bissexuais e transgénero), que permitiram que as “questões relacionadas com a homossexualidade comesçassem a ser discutidas de forma aberta e sistemática no nosso país” (Amaral e Moita, 2004:102). Cascais recorda o acontecimento simbólico para a comunidade LGBT portuguesa, que foi a morte do artista António Variações a 13 de Junho de 1984, “naquele dia, na Basílica da Estrela, percebi que

⁵² Entrevista pessoal, 26 de Março de 2014.

⁵³ Idem.

⁵⁴ A descriminalização da homossexualidade na lei portuguesa foi decidida em 1982, concretizando-se em 1983. Em 1973, a American Psychiatric Association (A.P.A) tinha já procedido à remoção da homossexualidade da lista de doenças mentais. A Organização Mundial de Saúde (O.M.S) só reitifica esta decisão em 1993, ao retirar as relações entre pessoas do mesmo sexo da Classificação Internacional de Doenças (CID 10) (Brandão, 2008:6). No entanto, em 1999, a Classificação Nacional de Deficiências foi alvo de contestação por integrar na sua lista “a deficiência da função heterossexual”, que acabou por ser retirada algumas semanas após a publicação (Santos, 2005:144).

havia um mundo que tinha morrido, nada voltaria a ser igual” (Almeida, 2010:221), e acrescenta:

“O grupo de homossexuais que viveu em Lisboa o final dos Anos 60, e, sobretudo 70, dos quais António Variações fez parte, vestiam-se e atuavam de forma peculiar como forma de assumir uma identidade não dita e não expressa, mas que viam lá fora. Eram todos viajados, muitos eram os filhos maus das boas famílias. Os transgressores (...). Com o 25 de Abril, a democratização não permitiu que esses comportamentos perdurassem. Eram a imagem da decadência burguesa das famílias fascistas, quando antes tinham sido os meninos excêntricos das boas famílias, a quem tudo era permitido. Por isso desaparece rapidamente esse tipo de homossexual” (Ibidem.:222).

Em 1990 surgiu o primeiro número da revista *Organa*, tendo por objetivo “debater as questões relacionadas com a homossexualidade e combater o isolamento sentido pelas mulheres lésbicas residentes fora dos centros urbanos”, e criando ainda a primeira linha de atendimento telefónico para homossexuais (Em 1993, a revista *Organa* dá lugar à revista *Lilás*, de divulgação, informação e defesa dos direitos das lésbicas) (Santos, 2005:117). Em 1991 surge o *GTH-PSR* (Grupo de Trabalho Homossexual do Partido Socialista Revolucionário), “tendo em vista consciencializar a sociedade portuguesa para a repressão e discriminação exercida pela moral sexual dominante” (Santos, 2005; GTH, 1991). Este grupo foi o precursor de um “importante trabalho de politização do movimento”, provocando a reflexão ideológica, organizando ações de rua e atividades de denúncia contra atitudes homofóbicas e “lutas pelas alterações de legislação⁵⁵ visando a proteção jurídica contra a discriminação” (Idem). Em 2001, na ocasião dos 10 anos de aniversário da constituição do *GTH-PSR*, Sérgio Vitorino, jornalista e porta-voz do movimento, refere em crónica no *Boletim Sem Medos GTH-PSR*:

“Em 1991, nasceu o *Grupo de Trabalho Homossexual* do PSR. No PSR porque em mais nenhum sítio se fervilhava com tamanha abertura. Para dar a cara com intervenções provocadoras, pedagógicas, contestatárias na denúncia da marginalização e de casos de discriminação no levantar do assunto, na reivindicação de direitos para a comunidade lésbica, gay, bissexual e *transgender*, na procura de uma revolução sexual e mental para toda a sociedade. Impondo o tema proibido na vida política portuguesa” (Vitorino, 2001:1)

⁵⁵ Dos pedidos de alteração destacam-se, a aprovação da lei das uniões de facto entre pessoas do mesmo sexo ou da inclusão da não discriminação, com base na orientação sexual, no artigo 13º da Constituição da República, que define o princípio da igualdade (Santos, 2005:117).

Segundo Cascais, esta segunda fase do movimento gay e lésbico só foi possibilitada pela “inflexão lógica político-partidária de esquerda”, com passagem pela adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia e pelas

“transformações sociais decorrentes da liberalização dos mercados a partir do período Cavaquista, em especial o “processo de desmoralização da sociedade portuguesa e disrupção das bases socioeconómicas de influência da Igreja Católica em vastas camadas da população” (Cascais, 2001:11).

Para além da expectativa geral de desenvolvimento económico e social, a adesão de Portugal à CEE, trazia para gays e lésbicas a “expectativa do seu adquirido cultural e jurídico”, por via da importação de legislações mais avançadas para a nossa (Santos, 2005:145, 176; Cascais, 2006:116). O Cavaquismo levou as forças de esquerda a repensar as sua estratégia política, tornando-as mais permeáveis às questões homossexuais, num primeiro momento, e permitiu consequentemente, que os seus defensores pudessem exprimir-se através das suas agendas partidárias (o PS, o PCP e o BE) (Idem). Para além destas mudanças, há que ter ainda em conta o fator tecnológico, que terá possibilitado a construção de uma “comunidade virtual, ligada pela generalização do uso de computadores pessoais”; a ascensão de uma geração jovem, de elevada escolarização e com “capacidade de afirmação pública dos seus interesses”, e por fim, o fator mais decisivo neste segundo estágio, a “irrupção da epidemia da SIDA que levou à afirmação compulsiva de uma massa urbana, social, económica e culturalmente favorecida”, que instigou a emergência de organizações não governamentais de luta contra a doença e contribuiu para a visibilidade positiva da comunidade gay, no que se compreendia como uma ação respeitante ao bem comum e não resumida a reivindicações específicas e minoritárias (Cascais, 2001:11).

A epidemia do VIH/SIDA nas décadas de 1980 e 1990, e a maré de ativismo que lhe seguiu, é um momento simbólico da “atitude *queer*”, mostrando “novas formas de fazer política sexual” e de compreender as identidades:

“... questionou o estatuto do sujeito no discurso biomédico; enfatizou as práticas sexuais e não as identidades; promoveu uma política de coligação que repensou a identidade em termos de afinidade e não de essência; e entendeu o discurso como uma realidade não separada da prática ou de segunda ordem” (Vale de Almeida, 2004: 97).

A rede de ativismo LGBT que a doença fomentou encontrou a sua fonte de intervenção política nesta teoria, compreendida como uma resposta não apenas para a crise da SIDA, mas para combater o estigma de homofobia pública que cresceu em torno da questão. A necessidade urgente de resistir a discursos dominantes motivou a reforma das políticas gay

e lésbica contemporâneas. A mobilização política em torno do termo “queer” foi ao serviço do ativismo da luta contra a SIDA, um dos espaços com mais visibilidade na reestruturação das identidades sexuais.

Enquanto em alguns países a resposta da sociedade à epidemia do VIH/SIDA foi construída no seio das comunidades gay, inicialmente mais atingidas pela doença, e mais preparadas para lhe dar resposta devido ao passado de organização comunitária, cujo exemplo mais expressivo são os EUA, em Portugal, deu-se o contrário. O movimento de combate à doença potenciou, pode até dizer-se que criou efetivamente, o movimento associativo, e de modo mais geral, uma comunidade gay (e lésbica) que tem nele os seus pilares (Vale de Almeida, 2004:251), (Cascais, 1997:23-24; 2006:117), (Santos, 2005:99 - 102). Ana Cristina Santos (2005) confirma através da análise da sociogénese do associativismo LGBT em Portugal, a teoria de semi-periferia da formação social portuguesa (já antes de defendida por Boaventura de Sousa Santos (1992, 1996). Outro aspecto a ter em conta é o fato do discurso de combate à epidemia ter sido encabeçado por personalidades exteriores à comunidade gay, em especial pela classe médica, autoridade científica e social reconhecida pela opinião pública. Isto permitiu que o movimento de combate à doença surgisse desvinculado do discurso emancipatório LGBT (Cascais, 2006:118). O distanciamento temporal na disseminação da epidemia no nosso país (o primeiro caso foi detectado em 1983), em comparação com outras sociedades do ocidente, permitiu igualmente que se trabalhassem os discursos por parte da classe médica, política e media, e se evitasse a propaganda de “grupos de risco”, assim como os efeitos nefastos que causou noutros lugares (Idem). A abordagem do combate à doença como uma ação de responsabilidade social, contribuiu para a aceitabilidade do movimento associativo por parte das instâncias envolvidas e para que estas passassem a pautar-se “por preocupações de correção política, tendo por efeito um reconhecimento oficial da existência de uma comunidade gay” (Ibidem:119). Se as características da homofobia tradicional portuguesa não se alteram na sequência da epidemia, já o movimento LGBT estaria, neste início da década de 90, numa fase muito arcaica do seu desenvolvimento. Do lado da comunidade LGBT a epidemia causou um *outing* compulsivo, tanto dos doentes como da comunidade em geral, que encontrou no associativismo uma resposta de autodefesa. O ativista Sérgio Vitorino comenta a este propósito: “a visibilidade foi a nossa primeira conquista, a partir da visibilidade é que conseguimos combater a discriminação, não se pode combater pela visibilidade de uma coisa que não existe”.⁵⁶

⁵⁶ Entrevista pessoal, 26 de Março de 2014.

Nos países centrais, o combate ao VIH/SIDA contribuiria para uma mudança de abordagem: de uma estratégia de luta que se concentrava no reconhecimento do direito à prática (compreendendo a atividade sexual, o corpo, o prazer) e da identidade (compreendendo os direitos à auto-definição, à expressão, à auto-realização), para uma estratégia de cidadania sexual que enfatiza os direitos respeitantes à relação (compreendendo o direito ao consentimento, à livre escolha, ao reconhecimento institucional da relação, como a união de fato e o “casamento, e direitos conexos como o acesso à procriação medicamente assistida” (Cascais, 2006:120)). Essa mudança de abordagem traz consigo três outras novidades: mudança de argumentário predominantemente essencialista para uma tónica construcionista na abordagem das identidades (que culmina com a corrente de pensamento *queer*, como antes vimos neste capítulo); crítica à hegemonia da identidade gay e consequente fratura interna das comunidades pela afirmação separatista das identidades lésbica, e no seu seguimento, bissexual e transgénero, (originando a alteração no acrónimo do movimento para LGBT) e por fim, a mudança de afirmação da diferença da comunidade, que se transfere do gueto, “zona libertada”, auto-discriminatória, para a sociedade envolvente, com os estilos de vida específicos às identidades LGBT (no que consiste numa adaptação do modelo étnico norte-americano à comunidade LGBT) (Cascais, 2006:121).

Entre os anos de 1995-97, assiste-se à terceira fase do movimento, com o surgimento massivo de associações e iniciativas. É também neste momento que a esfera político-partidária de esquerda se torna particularmente receptiva às reivindicações da comunidade, assim como é notável a “simpatia dos meios de comunicação”, conjuntura que se mantém favorável pelo menos até 2004. Merece destaque nesta terceira fase, a criação da *ILGA-Portugal*, delegação portuguesa da *International Lesbian and Gay Association*, em 1995 (com inauguração do seu primeiro *Centro Comunitário gay e lésbico* em Novembro de 1997, momento em que foi reconhecida oficialmente pela CML, presidida na altura por João Soares; no mesmo ano celebra-se o primeiro *Arraial Pride* em Portugal e a primeira edição do *Festival de Cinema Gay e Lésbico de Lisboa* (atual *Queer Lisboa*)), tornando-se a maior associação gay e lésbica portuguesa (em dados de 2005) (Santos, 2005: 117). Em Janeiro de 1996 nasce o *Clube Safo*, única associação composta exclusivamente por mulheres lésbicas. Seguiu-se em 1997, a *Opus Gay*, que transmite na Rádio Voxx, o primeiro programa dedicado à comunidade gay e lésbica, *Vidas Alternativas*, organizado pelo líder da instituição, António Serzedelo, e que seria também um caso único de acesso à mediatização pelo associativismo LGBT (Amaral e Moita, 2004:102). Durante os anos 2000 destacam-se o *Não te prives-Grupo de Defesa dos Direitos Sexuais*, em 2002, as *Panteras Rosa*, em 2004, que altera o

nome inicial do grupo, de *Frente de Combate à Homofobia*, para *Frente de Combate à LesBiGayTransFobia*, no seguimento da morte da transsexual Gisberta, assassinada no Porto em 2006.⁵⁷

Os aspectos mais importantes desta terceira fase foram a expansão do raio das associações para fora dos grandes centros urbanos de Lisboa e Porto, através de atividades, redes ou mesmo criação de sedes noutros lugares; a diferenciação interna das associações (Grupo de Mulheres da ILGA de 1998, passa a Grupo de Intervenção e Reflexão sobre Lesbianismo (2000); a capacidade de acolhimento de eventos de carácter supranacional, como a 17ª *Conferência Anual da International Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Youth and Student Organisation* (2003) pela Rede Ex aequo ou a 24ª *Conferência Anual da ILGA Europa* (2002), pela Opus Gay, e o lançamento do *Dia Mundial Contra a Homofobia* (2005); reconhecimento do associativismo por representantes nacionais de organizações mundiais, como são o *Núcleo de Mulheres e LGBT* da Amnistia Internacional; participação ativa de associações nacionais em eventos de alcance internacional, como a *Marcha Mundial das Mulheres* (2000) e o *Primeiro Fórum Social Português* (2003) (Cascais, 2006:123).

Muito embora se assista a uma escassez de estudos sobre as relações entre ativismo e academia em Portugal (Cascais, 2012:3), alguns eventos recentes mostram uma articulação entre o associativismo e o debate e investigação universitários, de que são exemplo a organização, em 2002, das *Primeiras Jornadas Lésbicas*, resultado da parceria entre o *Clube Safo* e o ISPA, ou o *Primeiro Congresso Internacional de Estudos Gays, Lésbicos e Queer*,

⁵⁷ “O mais mediático e chocante dos relatos e divulgação de crimes motivados por discriminação com base na orientação sexual, em Portugal, foi a morte de Gisberta Júnior, conhecida como Gis, em Fevereiro de 2006, no Porto. Gisberta tinha 44 anos, era brasileira, seropositiva, sem-abrigo e transsexual. Em Portugal há 25 anos, estava já muito doente quando foi agredida. Foi espancada por um grupo de jovens durante três dias e atirada para o poço de um prédio em obras, onde acabou por morrer afogada. Os menores foram condenados por maus tratos a penas entre os 11 e os 13 meses de internamento - o Ministério Público deixou cair a acusação de homicídio por a autópsia não comprovar que as lesões causaram a morte. A decisão motivou muitas críticas por parte das organizações de defesa dos direitos da população gay, lésbica, bissexual ou transgénero em Portugal, que consideram que este foi um "crime de ódio" e que a pena ficou muito aquém da gravidade da agressão” (s.a.,DN, Portugal, 2010). Consultado em: http://www.dn.pt/portugal/interior/morte_de_gisberta_chocou_o_pais_1498452.html, a 19/10/2015.

Ainda em 2006, ativistas da European Transgender Network realizam o documentário *Gisberta Liberdade*, exibido no Porto por ocasião do Dia Internacional de Luta contra a Homofobia e a Transfobia a 8 de Junho. Em 2013 o encenador Eduardo Gaspar, terá adaptado ao teatro a história da transsexual, recorrendo ao apoio e consultadoria do *Grupo Transexual Portugal* na realização do argumento. *Gisberta*, em cena no *Teatro Rápido* durante o mês de Maio desse ano.

em 2005, parceria entre a Associação Janela Indiscreta, o Instituto Francês de Portugal (IPF), e o Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens da Universidade Nova de Lisboa.

As associações LGBT nacionais tornaram-se interlocutores privilegiados das organizações político-partidárias e governamentais, no que respeita à elaboração de iniciativas, embora continuem a debater-se com um paternalismo latente, que exige a definição de agendas (LGBT) próprias e de que é exemplo recente a legalização do casamento entre pessoas do mesmo sexo em 2010, direito que se revelou incompleto, com o chumbo da Proposta de co-adoção por Casais do mesmo sexo, a 14 de Março de 2014.

III Performance, Corporalidade e Subjetividade

3.1 Antropologia da Performance

A antropologia da performance acompanha a viragem que se deu na disciplina, por final da década de 1970, de uma ciência de fatos, normas e estruturas, para uma ciência de processos, passando os seus objetos de estudo, as etnias, as culturas, as suas manifestações públicas, a ser abordados como produções históricas em curso (Augé e Colleyn, 2004:57). Compreendeu-se que nas “representações da vida quotidiana”, expressão popular de Erving Goffman, se encontram parte da vida social e dos processos cognitivos, uma “dimensão espetacular”, não necessariamente traduzível através da linguagem (Ibidem:58). Conceitos como teatralidade, encenação, peça, gesto, drama (...) passaram a integrar o vocabulário das ciências sociais e humanas e a antropologia tornou-se uma área de aproximação entre a teatralidade e o ritual (Ibidem:59).

A introdução do conceito de performance na antropologia data dos anos de 1970 e conheceu abordagens variadas, de entre as quais se salientam Victor Turner (1974, 1982, 1987), Schechner (1985, 1988 [1977]), Schechner e Appel (1990), Bauman (1986), Finnegan (1970, 1992) (Raposo, 2010:78). Segundo P. Raposo, a performance pode ser descrita, de forma genérica como um “modo de comunicação cuja essência demarca um ato de expressão (sentido/significado e forma)”, requerendo a “consciência dos mesmo e do(s) seu(s) executante(s)” e a existência de “uma audiência” (Idem). Esta tem, à semelhança das demais atividades humanas, um “local” e uma função social e/ou cultural (Ibidem:79). O interesse pela temática nas ciências sociais acompanhou a instalação da performance no meio artístico ocidental no período análogo:

“(...) assistimos [no campo do meio artístico ocidental] a todo um movimento de deslocamento do que poderíamos chamar o foco na teatralidade para o foco na performatividade que se deu ao longo dos séc. XIX e XX até ao presente. (...) A ideia de representação (ilusão teatral) estaria aqui convocada a ser abolida e a vida de facto nascia e fluía justamente através da performance” (Raposo, 2010:22-23).

A performance não deve ser traduzida em “espetáculo”, pois é na sua dimensão performativa que o objeto (o espetáculo ou assunto) e a sua criação se confundem e produzem mutuamente, ultrapassando a classificação acessória de ilustração de uma cultura, para fazer parte das práticas através das quais esta cultura se cria e transforma (Augé e Colleyn, 2004:60).

Turner, um dos mais célebres precursores dos estudos sobre performance na antropologia, desenvolveu o conceito de “drama social”, empregando a terminologia teatral para descrever situações desarmônicas ou de crise. As situações desarmônicas que o autor descreve incluem um vasto leque, desde discussões a combates ou ritos de passagem, e todas detêm um aspecto em comum: o seu “dramatismo” não reside apenas na ocorrência das “coisas”, mas na *intenção de mostrar aos outros o que se está a fazer*. É neste momento que adquirem a qualidade performativa, pois são desempenhadas para um “público”. Goffman emprega igualmente o paradigma teatral, mas de forma mais explícita e abrangente. Para este autor, toda a interação social é encenada: as pessoas preparam-se nos bastidores (práticas sociais) e confrontam-se com os demais usando máscaras e desempenhando os seus papéis. Tanto para Turner como para Goffman, a movimentação para um novo local na ordem social ou se realiza através/ ou é bloqueada pelo ritual, sendo que em ambos os casos presenciamos uma situação de crise, pois qualquer mudança de estatuto obriga a um reajustamento do esquema inteiro, reajustamento este que é sempre realizado através de uma cerimónia, isto é, do teatro (Turner, 1987:2). Para Turner o ritual é uma performance, uma sequência de ações simbólicas, e o “teatro” surge no momento em que é desencadeada uma crise no fluir quotidiano da interação social. Por outras palavras, quando os atores estão a atuar conscientemente, tentam mostrar o que estão a fazer, contribuindo para a visibilidade das culturas e mostrando reflexividade, a capacidade de comunicar sobre o seu próprio sistema de comunicação (Hochet, 1960; Turner, 1987:5; Raposo, 2010:68).

Da liberdade providenciada pela situação de performance surgiu o que Durkheim chamou de “efervescência coletiva”, exemplificada pela produção de novos símbolos e significados através de ações públicas. Neste quadro de pensamento, os comportamentos e ações antes considerados contaminados ou promíscuos ou impuros, tornam-se o foco de atenção analítica pós-moderna (Turner, 1987:6-7). Turner acrescenta que embora a vida social obedeça a uma ordem que tende a ser reforçada pelo ritual, os quadros simbólicos operam em simultâneo com áreas de ambiguidade e indeterminação, passíveis de manipulação, pois os próprios “imperativos culturais” requerem ajustamentos e interpretações. Turner recorre às palavras de Sally Moore sobre os processos de regularização na estrutura social, referindo que:

“A tentativa de fixar relações ou símbolos sociais implica o reconhecimento de que estes são mutáveis (...) Parte desta tentativa de fixar a realidade social envolve a sua representação como estável ou imutável (...). Rituais, procedimentos rígidos, formalidades, assim como representações simbólicas de todos os tipos – leis, princípios, regras, símbolos e categorias – são

representações culturais da realidade social que asseguram a sua estabilidade e continuidade. À força da repetição negam a passagem do tempo, da natureza da mudança (...)” (Turner, 1987: 10 *apud* Moore, 1977: 41).

Turner olha o homem como um animal “autoperformático”, no sentido em que as suas performances são reflexivas, revela-se a si próprio através da performance, de duas formas: o “ator” pode vir a conhecer-se melhor através da representação ou da execução da performance, assim como um grupo de seres humanos pode vir a conhecer-se melhor através da observação ou participação em performances produzidas por outros grupos; as performances podem distinguir-se entre sociais (incluindo dramas sociais) e performances culturais (incluindo “dramas estéticos ou em palco”) (Turner, 1987: 10). Sendo a matéria básica da vida social, pois nela reside, nas palavras de Goffman, “a apresentação do *self* na vida quotidiana”, a qualidade espontânea da performance social encontra-se não em contexto institucionalizado, mas no drama social resultante da suspensão da representação normativa (Ibidem: 21).

Inspirando-se na obra do antropólogo Arnold Van Gennep, Turner veio acrescentar à performance o conceito de liminaridade. Van Gennep tinha identificado uma estrutura processual nos ritos de passagem: rituais de separação, de margem e de agregação, em que a “margem” iria desenvolver uma natureza tendencialmente independente e autonomizar-se das outras duas fases. A simbologia desenvolvida pela “margem” foi classificada de liminar. No processo ritual os períodos liminares correspondiam a um momento de movimentação dos indivíduos (são exemplos de indivíduos liminares os recém-nascidos, os adolescentes, os “noivos”) fora das estruturas sociais, movimentação à qual se deu o nome de ritos de passagem (Ibidem: 140). Do seu trabalho etnográfico junto da população Ndembu da Zâmbia⁵⁸ Turner desenvolveu dentro do conceito de liminaridade, a distinção entre *comunitas*⁵⁹ e anti-estrutura (Ibidem: 140).

⁵⁸ *Cisma e Continuidade na Sociedade Africana* (1957), *Floresta de Símbolos* (1967), *Tambores da Aflição* (1968), e *O Processo Ritual* (1969).

⁵⁹ Na *comunitas*, as regras sociais assentes num conjunto de oposições identificadas pela antropologia estrutural, tais como as regras de parentesco, perdem o seu sentido e relevância, e o indivíduo encontra um “entre-lugar” entre as diferentes posições sociais. Em oposição à sociedade individualizante, os laços sociais são totais e indiferenciados (Ibidem: 141). A distância conseguida pelo indivíduo durante o período liminar permite-lhe compreender as estruturas entre as quais se move e observar a arbitrariedade das convenções sociais. Nas sociedades de estrutura mais primária e sem tradição literária, este conhecimento é acompanhado por rituais de inversão, conduzidos pelos membros mais experientes, deixando pouco espaço para a subversão espontânea. Nas sociedades industriais, este

Os conceitos de liminaridade, *comunitas* e anti-estrutura desenvolvidos por Turner, não pretendem revelar um sujeito original, constrangido pelas estruturas e normas sociais, mas antes mostrar que um indivíduo não é resultado de uma estrutura social única, mas da intersecção de sistemas relacionais, muitas vezes opostos ou em conflito entre si (Ibidem: 145). Em alguns registos culturais podemos encontrar espaços de rearticulação de poder, seja este racial ou sexual, apropriação de formas hegemónicas de poder que falham na repetição da “lealdade” a estas hegemonias e produzem, ao invés, novas possibilidades de significação que vão contra os seus propósitos discriminatórios (Ibidem: 124). Produtor de espetacularidades, o meio artístico é visto como um espaço de contra-poder, no qual “subverter e reescrever imagens dominantes é uma dimensão importante de auto-produção”(Mahon, 2000). O teatro e o cinema, em particular, requerem um fórum público e a performance torna-se no “meio para a discussão de dilemas morais” e no “palco” de reflexão sobre a mudança cultural e social” (Ferris 1993: 7)

No mesmo sentido, a noção de cultura como “despojo”, de acordo com Van Gennep, pode ser expressa de forma propositada por alguns atores, incluindo o caso especial da *Cineground*, assim como em alguns exemplos que irei apresentar neste capítulo, nos quais os indivíduos dão sentido à sua existência descentrando estruturas, criando para si valores, realidades e paradigmas próprios (Turner, 1987: 145).

3.2 Performatividade de género, biopolítica e relações de poder

A autora que mais desafiou os limites e explorou os riscos das categorizações no contexto da teoria gay e lésbica foi Judith Butler, começando no muito citado *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (1990), desenvolveu o conceito de performatividade, baseando-se no argumento das “operações de poder e resistência” de Michel Foucault, autor que argumenta, que as identidades marginais são cúmplices dos sistemas de identificação que contestam (cf. Vale de Almeida, 2004:96). Este foi um trabalho secular para a teoria feminista e *queer*, como terão referido diversos autores na época (Sedgwick, 1993a, Henessy, 1994, Jagose, 1996) e também mais recentemente (Cascais, 2004, Vale de Almeida, 2004, Santos, 2005, Braidotti, 2006). A este título seguiram-se *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of ‘Sex’* (1993) e *Excitable Speech. A Politics of*

estado de consciência dos indivíduos liminares, ao qual Turner dá o nome de “anti-estrutura”, pode inspirar revoltas sociais e até mesmo a criação de sociedades alternativas e subculturas, que se estabelecem na margem das estruturas dominantes (Turner, 1987: 141).

the Performative (1997), entre outros títulos, que a consagraram como nome incontestável da teorização *queer*, a par de Eve Kosofsky de Sedgwick, autora de *Epistemology of the Closet* (1990) (entre outros trabalhos editados em 1992, 1993, 1997) (Cascais, 2004: 58).

Giorgio Agamben reflete sobre as repercussões da evolução dos sistemas de vigilância no corpo social, explicando a construção da identidade através do conceito de “persona”. A “persona”, sinónimo de máscara, permite ao indivíduo adquirir o seu papel e identidade sociais (dependentes em primeira instância do reconhecimento do rosto e corpo de um indivíduo pelos demais) (Agamben, 2010: 46). Complementarmente, a personalidade consagra ao indivíduo um lugar nos dramas e rituais da sua vida social. A luta por este reconhecimento do ser humano pelos demais torna-se, portanto, numa luta pela aquisição de uma máscara na sua cultura. A “persona-máscara” (semelhante ao conceito de definição do *self* através do “outro”, em Hegel) que nas sociedades antigas se encontrava reservada aos cidadãos ilustres (tendo o exemplo de Roma), adquire um significado jurídico e igualmente decisivo na formação moral da pessoa contemporânea. A moralidade da pessoa é, segundo o autor, avaliada de acordo com o seu grau de distanciamento e aproximação simultâneos à “máscara social” que definiu para si mesma (Ibidem: 47). O desenvolvimento dos sistemas jurídicos no séc. XIX trouxe consigo mecanismos de identificação tecnológica (o autor destaca a biometria) que originaram uma viragem fundamental no reconhecimento da identidade, sendo que esta passa de se realizar a um nível social para se transformar em informação biológica (Ibidem: 50). Na sua abordagem da autoridade e do policiamento estatal, Agamben aproxima-se da teoria de biopolítica de Foucault. O autor alude a um atual estado de nudez do indivíduo dentro de um programa ideológico e político mais amplo, que o situa no centro dos diversos circuitos de poder exercidos pelo estado.

Ao invés de discutir se na sexualidade reside um poder repressor ou libertador, o filósofo e historiador francês Foucault debruçou-se sobre a própria organização do poder nas sociedades ocidentais, que compilou na sua obra *História da Sexualidade, I, II, III*. Foucault foi responsável pela “desnaturalização” de ideias dominantes sobre identidade sexual, em especial, ao definir a identidade como uma categoria cultural disponível, efeito e não apenas resultado das relações de poder. O seu trabalho influenciou profundamente a teoria e o ativismo gay, lésbico e *queer*, sobretudo no que concerne o debate em torno da aplicabilidade das categorias identitárias. O seu argumento sobre o carácter discursivo da sexualidade insere-se numa pesquisa extensa sobre as relações de poder e o conceito de subjetividade. De acordo com o autor, o efeito destas relações de poder não é apenas negativo ou opressor, age em

diversos sentidos, e poder-se-à mesmo dizer que é produtivo, o que contraria a ideia comum de que o sexo existe fora das relações de poder e que é controlado pelas mesmas:

“If power was anything but repressive, if it never did anything to say but no, do you really believe that we should manage to obey it? What gives power it’s hold, what makes it accepted, is quite simply the fact that it does not simply weigh like a force that says no, but that it runs through, it produces, things, it induces pleasure, it forms knowledge, it produces discourse; it must be considered as a productive network which runs through the entire social body much more than as a negative instance whose function is repression” (Foucault, 1979:36).

O elemento inovador no pensamento de Foucault é o encarar das identidades sexuais "marginais" não mais como vítimas das relações de poder, mas em igual medida como seu produto. Foucault defende, por influência de Nietzsche, que a modernidade se encontrava assente numa “disciplina invisível” de “poder do conhecimento”, através da qual o sujeito seria, à vez, detentor de conhecimento e seu prisioneiro, pois esta aprendizagem iria acionar no mesmo sujeito o papel de vigilante (do seu próprio corpo). É com base nesta ideia que Foucault desenvolve o seu conceito de biopolítica/ biopoder, um novo elemento no contexto do poder judicial e das “técnicas disciplinares”, que se encontram na base do direito de soberania. Em *Vigiar e Punir* (1975) o autor questiona a teoria política de soberania relativamente à forma como o poder judicial soberano controlava o indivíduo e o seu corpo.

O biopoder trata o corpo social como um objeto do governo, atua de forma preventiva sobre a população, através da otimização dos corpos, do controlo epidémico, da escassez, etc. A definição de biopoder de Foucault relaciona-se com a análise das implicações sobre a formação em massa da sociedade e o “moldar” das suas subjetividades. O disciplinar das atividades corporais seria naturalmente “aprendido” pelo sujeito através dos processos educativos, dando origem a uma “performance de modelos humanos” pelos próprios sujeitos. A produtividade do poder é conseguida, precisamente, através das políticas que permitem a formação do indivíduo. As instituições sociais como a escola, a prisão, o exército, os asilos e as fábricas, seriam as plataformas que fomentam a disseminação da disciplina e a sua expansão ao todo social. Foucault classificou esta dinâmica de mecanização e submissão dos corpos por “microfísica do poder”. A chave para a eficácia da biopolítica é a impossibilidade de transcendência do sujeito, dado que a força opressiva não opera desde o exterior. Aqui o corpo não é visto como propriedade, mas sim como uma estratégia, que se concretiza nos “corpos dóceis” dos soldados: o corpo é trabalhado individualmente; é um objeto de controlo desprovido de significados, ao qual se aplicam técnica e exercitação, submetido a coerção constante. Estes métodos permitiam operar um controlo rigoroso sobre o corpo ao submeter a

força desse mesmo corpo à disciplina política da docilidade/ utilidade, disciplina esta que potencia a força do corpo (economia) e controla essa mesma força (obediência política) (Foucault, 1975; Counsell, Wolf, 2001). Em *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (1997) Butler considera este aspecto revolucionário da biopolítica de Foucault, referindo:

“If, following Foucault, we understand power as forming the subject as well, as providing the very condition of its existence and the trajectory of its desire, then power is not simply what we oppose but also, in a strong sense, what we depend on for our existence and what we harbor and preserve in the beings that we are” (1997:2).

Identificados os aparelhos ideológicos que disciplinam o corpo social, passemos à forma como o controlo se produz nos corpos individuais. Para tal devemos considerar a antiga dicotomia corpo-mente, assim como a performance corporal, que na filosofia de Julia Kristeva se explica através do conceito de “corpos abjetos”. A autora explora o papel do corpo físico no desenvolvimento psicológico partindo da “abjeção”, sentimento que regula os processos corporais, delimitando o interior e exterior do corpo e atribuindo-lhe significados. Por “abjeção” compreende-se o mecanismo simultâneo de reconhecimento e recusa da corporalidade, provando que as fronteiras que se impõe ao corpo são projeções sociais, resultantes do desejo, e não da natureza (Counsell, Wolf, 2001). A sociabilidade e a subjetividade do indivíduo são determinadas pelos processos de exclusão e expulsão do “impróprio”, obrigando o sujeito a rejeitar parte de si na procura de um “self estável”.

Na perspectiva das ciências médicas, o neurocientista António Damásio aborda a temática da relação entre o corpo e o *self*. Na sua obra *O Sentimento de Si* (1999), o autor esclarece que embora seja conhecido da ciência que os objetos existem no cérebro através de padrões neurais, permanece ainda por explicar a representação do organismo, em especial “o que poderá dar ao cérebro um meio natural para criar a referência singular e estável a que chamamos *self*” (Damásio, 1999:168). O *self* corresponde a uma parte da mente que reúne igualmente um conjunto de padrões neurais não conscientes que representam o corpo. Nas mais variadas formas de descrição do *self* existentes, a estabilidade aparece como característica central: em primeiro plano como meio de sobrevivência do organismo (que necessita uma certa “continuidade de referência ao longo de grandes períodos de tempo”) e em segundo como forma de nos relacionarmos com os “objetos no espaço” e à vez, como reagimos a certas situações de forma “emocionalmente consciente” (Ibidem:169). Se tanto o território interno como externo do corpo se manifestam na consciência, e se o ser humano, graças à sua consciência está mais “ciente” da urgência em conservar a estabilidade do seu

“meio interno”, definido pela fronteira do corpo, existe uma tendência para aplicar essa mesma estabilidade à consciência de si no mundo exterior (Ibidem:171). O autor acrescenta que “a razão pela qual as representações do corpo são adequadas para significar estabilidade, deve-se à notável invariância das suas estruturas e operações” (Ibidem:176). No entanto, a questão complica-se um pouco. O nosso processo biológico e fisiológico é contínuo, o que implica um “processo incessante de construção e destruição” (Ibidem:180). Pelo que finalmente, não deixa de ser surpreendente que cada pessoa “mantenha” um *self*, no qual a “continuidade de estrutura e função constitui uma identidade” e uma certa linha de comportamento que lhe confere a sua personalidade (Ibidem:181).

A “produção do sujeito” através de práticas institucionais e sociais, e a interligação do seu corpo com os sistemas de significação, são as condições para a criação de uma identidade estável, completada pela regulação dos discursos e dos significados.

Refutando uma ideia de identidade biológica, Judith Butler explica que é a linguagem do sexo e do género que, quando apropriada, cria ou constrói o feminino e o masculino. O género é visto não como uma categoria primária, mas como um conjunto secundário de “efeitos narrativos”:

“A identificação com um sexo ou um objeto (exemplo da mãe) é uma fantasia, um conjunto de imagens assimiladas e não de propriedades dominadas pelo corpo e pela configuração dos seus órgãos. O género é na verdade um conjunto de símbolos, assimilados, psiquicamente impostos sobre o corpo e sobre o sentido psíquico de identidade dos indivíduos” (Butler, 1997).

O conceito de discurso performativo, introduzido por J. L. Austin⁶⁰ revolucionou a filosofia da linguagem e influenciou a antropologia linguística em áreas tão diversas quanto a etnografia da fala, a socialização da linguagem, a pragmática, a análise de discurso e mais recentemente, os estudos de género e linguagem (Hall, 2000: 184). Austin criou o conceito de performatividade em oposição à lógica positivista de então, de que uma frase ou proferimento se avaliaria de acordo com a sua veracidade ou não, na descrição de um fato. Para Austin a performatividade consistia numa nova categoria de discurso que não se definia pelo seu valor real ou descritivo, mas como uma forma de ação realizada através das palavras. A influência dos atos de fala na antropologia foi particularmente relevante no contexto da etnografia da fala e nos campos de estudo do ritual e performance, com a aplicação em trabalho de campo da teoria da prática (Hall, 2000:184). Uma análise mais rigorosa dos atos de fala permitiu

⁶⁰ A obra *How to do Things with Words* (1962) de J. L. Austin, é uma colecção das palestras organizadas pelo autor na Universidade de Harvard no ano de 1955, e postumamente reunidas, completadas com anotações e publicadas por dois dos seus antigos alunos.

identificar primeiramente as ideologias locais que influenciam a linguagem ao invés de se seguirem as visões generalistas sobre a forma como a linguagem opera na cultura, postura comum entre os filósofos da linguagem até então. Ao colocar-se o enfoque no estado psicológico do orador, resultava tendencialmente uma etnografia das visões ocidentais contemporâneas sobre a personalidade e ação humanas (Ibidem: 185). As primeiras críticas à teoria dos atos de fala vieram dos estudos de ritual e performance, cujas verificações etnográficas levaram John Searle a considerar um sentido dualista nas palavras: estas não só se adaptam ao nosso mundo, como também o constituem, pelo que a nossa “pronúncia” do mundo é feita de modo a encaixar nestas palavras. Aplicada à performance, esta dualidade motivou os antropólogos a debater as condições criativas do ritual em simultâneo com as mais “constrangedoras”(Idem). Outros estudiosos da performance, como Briggs e Bauman⁶¹, trouxeram no seguimento deste debate, uma interpretação do ritual para além da repetição, influenciando o pensamento recente na antropologia cultural, com destaque para Turner no seu estudo sobre criatividade e liminaridade e a abordagem feminista na relação entre género e ritual (Idem). Atualmente fala-se na “geração do performativo” na antropologia linguística, disciplina na qual Judith Butler teve grande influência. A ideia central no seu argumento é de que o género funciona como um performativo, na medida em que constitui o próprio ato que performa. Esta ideia foi considerada inovadora para a análise de discurso, pois na teoria pós-estruturalista de Butler, em oposição a anteriores abordagens identitárias sociolinguísticas, não existe identidade pré-discursiva, sendo que até mesmo as nossas percepções de sexo biológico são discursivamente construídas (Ibidem: 186). Nas palavras da autora:

“It would make no sense, then, to define gender as the cultural interpretation of sex, if sex itself is a gendered category. Gender ought not to be conceived merely as the cultural inscription of meaning in a pre-given sex... because it must also designate the very apparatus of production whereby sexes themselves are established” (Butler, 1990:7).

O ato de falar é aqui determinante e deve ser examinada a forma como o orador orchestra e constrói o discurso masculino e feminino, na produção do seu próprio “eu” *genderizado* (Hall, 2000: 186). De acordo com Butler, a ideia de Austin segundo a qual uma injúria verbal ou insulto, intencional ou não, deveria ser localizado no domínio da pré-locução, sugere indiretamente que “a injúria não advém das convenções que um ato de fala envolve mas das consequências específicas que um ato de fala produz” (1997: 17). A ligação

⁶¹ No artigo de autoria conjunta *Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life*, Annual Review of Anthropology, Vol. 19 (1990), pp. 59-88.

da teoria de atos de fala com a teoria de Butler assenta sobretudo nesta viragem que o trabalho de Austin simboliza para o pensamento sobre linguagem, e de forma mais relevante, sobre a construção da linguagem. Butler emprega a ideia da incessante qualidade da linguagem em ser “citada” e “reiterada”, aperfeiçoando e ajustando a sua teoria da performatividade de género, nos estudos que começaram com e se seguiram a *Gender Trouble* (1990), sem deixar de notar o que considera ser um erro comum na interpretação crítica do seu trabalho: a confusão terminológica entre performatividade e performance (Butler, 1999: 25). Enquanto a performatividade se encontra numa sequência de atos (cuja repetição “faz” o género), a performance implica um sujeito pré-existente (Vale de Almeida, 2014:3). Em *Bodies that Matter* (1993), Butler oferece um esclarecimento mais completo do seu conceito de performance de género: a autora clarifica que “drag” deve ser entendido como um exemplo de performatividade e não como um modelo da performatividade: “performativity is neither free play nor theatrical self-presentation, nor can it be simply equated with performance (1993:95)”.

É central na obra de Butler compreender a “formação da identidade e da subjetividade”, ancorada no sujeito e nos processos que levam à sua construção (Vale de Almeida, 2014:1). Esta autora refere que a sujeição ao poder reside na dependência de um discurso (de poder) que não se escolhe, mas do qual se depende, que inicia e restringe, em simultâneo, a nossa agência e que nos transforma em sujeitos. A “construção discursiva do sujeito”⁶² em Foucault terá tido origem na doutrina de interpelação de Althusser, segundo o qual o sujeito social seria produzido através da linguagem transmitida pelos Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE) (Althusser, 1971: 46-47).⁶³ Em Althusser, assim como em Foucault, a sujeição faz parte do processo construção do sujeito social, acontece no reconhecimento e aceitação da linguagem da autoridade, resultante da doutrinação pelos AIE.

⁶² Por discurso devemos entender, no contexto da teoria de Butler, “um modo institucionalizado de pensar, uma fronteira social que define o que pode ser dito sobre um determinado tópico (...)” (Vale de Almeida, 2014:1).

⁶³ “O que distingue os AIE do Aparelho (repressivo) de Estado, é a diferença fundamental seguinte: o Aparelho repressivo de Estado «funciona pela violência», enquanto os AIE funcionam (...) de um modo massivamente prevalente pela ideologia embora funcionando secundariamente pela repressão, mesmo que no limite, mas apenas no limite, esta seja bastante atenuada, dissimulada ou até simbólica. (Não há aparelho puramente ideológico). Assim a escola e as Igrejas «educam» por métodos apropriados de sanções, de exclusões, de seleção, etc., não só os seus oficiantes, mas as suas ovelhas. Assim a Família... Assim o Aparelho IE cultural (a censura, para só mencionar esta), etc.” (Althusser, 1971: 46-47).

A crítica de Butler ao primeiro autor incide sobre a ausência de menção às razões que levam o indivíduo a aceitar a subordinação e normalização que pressupõe este discurso autoritário do Estado, sugerindo que “a teoria da interpelação poderá necessitar de uma teoria da consciência” (Butler, 1997: 5).⁶⁴ Esta ideia é ilustrada pela aplicação da lei: ao alertar o sujeito este dá-se conta da sua situação de transgressão, sendo que a reprimenda não funciona apenas para repreender ou controlar o indivíduo, como contribui igualmente para a sua formação social e jurídica (Butler, 1993: 121). Através deste processo de repreensão, o sujeito não só adquire visibilidade dentro da estrutura social, como ao ser transferido para um possível estado exterior e questionável, passa a existir no discurso (Idem). Este processo leva a autora a questionar-se sobre outras formas de se “ser constituído pela lei” sem que isso implique obediência e uma interdependência entre o poder da repreensão e o poder do reconhecimento. Procurando superar o conceito de “maus sujeitos” de Althusser, explica que a interpelação pode gerar desobediência, em que a lei não é apenas recusada como fraturada, obrigando a uma rearticulação (Ibidem: 122). A uniformidade e conformidade que se esperam do sujeito podem dar lugar a uma recusa da lei na forma de “coexistência paródica da conformidade” que vai questionar a legitimidade da ordem (Idem). O resultado será, uma rearticulação da mesma lei contra a autoridade daquele que a decreta, uma repetição (Idem).

Após lhe ter sido atribuído “um nome” que o situa no discurso e sobre o qual não teve escolha, o indivíduo constrói o seu através da interpelação alheia, e não pode extrair-se da historicidade da corrente que foi construída em seu redor, pelos outros. A agência do sujeito ocorre então nesta pertença às relações de poder às quais tenta opor-se. Sendo *à vez ocupador, e ocupado* por esses termos, o indivíduo corre o risco de, através da repetição, “acionar a ofensa que lhe foi dirigida”, mas ao mesmo tempo, tem a ocasião de instrumentalizar o poder mobilizador da ofensa.

Um dos argumentos mais contestados, senão o mais cortante, na teoria de Judith Butler é o questionamento do “sujeito” do feminismo. A autora desnaturaliza a própria categoria de mulher, que classifica de “ficção reguladora”: uma performance, defende, que reproduz precisamente as relações normativas entre sexo, género e desejo, excluindo os indivíduos que não respeitam esta ordem continuada (corpos LGBT). Butler rompe com esta ordem (de sexo e de género), afirmando que o sexo não é pré-discursivo, colocando ambas as

⁶⁴ “The Foucaultian postulation of subjection as the simultaneous subordination and forming of the subject assumes a specific psychoanalytic valence when we consider that no subject emerges without a passionate attachment to those on whom he or she is fundamentally dependent (even if that passion is “negative” in the psychoanalytic sense)”. (Butler, 1997: 7).

categorias no domínio das “práticas discursivas”, e concluindo que esta ordem serve um objetivo de coerência pela “cultura heterossexual”, no que classifica como “heterossexualidade compulsiva”, termo primeiramente empregue pela poetisa Adrienne Rich (Vale de Almeida, 2014:3). Assim sendo, o género afigura-se para a autora como um “efeito performativo de atos repetitivos”. Nas suas próprias palavras: “there is no identity behind the expressions of gender, identity is performatively constituted by the very expressions that are said to be its results” (Butler, 1991: 25). O mesmo se aplica à heterossexualidade, “naturalizada” pela performance repetitiva de identidades de género normativas.

Sugerindo a “deslocalização” deste processo performativo, a autora dá o exemplo da repetição paródica das normas de género nos espetáculos de travesti e *drag*, que defende porem em causa a existência de um pretenso “original” (heterossexualidade), do qual a homossexualidade é uma imitação inferior. A paródia pode ser interpretada como estratégia de resistência para provar que o género e a sexualidade não estão organizados em termos de “original” e “imitação”, mas sim que existem ambos como possibilidades de performance (ainda que reguladas). Na performance *drag* e *travesti*, a performatividade é mais visível, pela representação de papéis normativos da heterossexualidade num contexto considerado como “habitualmente gay”. A autora não deixa, portanto de fazer uma devida ressalva: a performance em si não detém uma qualidade especialmente subversiva, mas a forma como se desconstroem “em palco” as assunções comuns de género e sexualidade, atribuindo-lhes da mesma forma naturalidade e originalidade, revela a natureza performativa do adquirido original, modelo heterossexual. Acrescenta ainda que, a performatividade não deve ser entendida fora de um processo reiterativo, no qual existe uma regulada repetição de normas, repetição esta que não é exercida por um sujeito, mas que consiste no processo que constitui o próprio sujeito. A autora pede atenção para o fato do género não se tratar de uma roupagem que nos permite entrar e sair de um papel, mas antes um processo obrigatório, não porque estruturado e delimitado, mas porque a confinação leva à regulação e à performatividade (Vale de Almeida, 2004:97).

Butler questiona as/os autoras/es feministas que consideram a performance travesti e “drag” uma prática misógina: a identificação com um género particular é um processo ambivalente, uma vez que nos regimes de poder contemporâneos implica, em igual medida, uma identificação com um quadro normativo que pode ou não ser concretizável, e no qual o poder e o status precedem a identificação. “Homem” e “mulher” são categorias instáveis e a identificação com “ser homem ou mulher” significa que se abandonam outras identificações pessoais na tentativa de aproximação à norma que não escolhemos (Butler, 1993:124). A sua

principal crítica à análise de *drag* como misoginia (por parte de autoras feministas como Marilyn Frye, Janice Raymond, Bell Hooks) reside no argumento que trata as identidades diferenciadas de transsexualidade de homem para mulher, de *cross-dressing* e de *drag*, como sinónimo de atividades masculinas homossexuais, e sobretudo, porque leva ao pressuposto de que a génese da homossexualidade masculina se baseia na misoginia (Ibidem: 125). De acordo com esta abordagem, a homossexualidade masculina é vista como uma forma de sexualidade relativa às mulheres, o que a autora classifica metaforicamente como uma “colonização inversa” do feminismo lésbico, por referência ao fato das mulheres lésbicas serem definidas nas sociedades patriarcais, como o resultado de relações insatisfatórias com o sexo oposto (o que reforça a matriz heterossexual tão rejeitada pela teoria feminista radical) (Idem). De igual forma, a encenação da identidade feminina através de estereótipos tradicionais da feminilidade, própria do espetáculo travesti, com o objetivo de subverter e parodiar, mostra uma resistência à/ apropriação da “prisão da linguagem” (relativamente aos discursos disponíveis) (Amaral *et al*, 2012:11).

O aspeto que Butler pretende realçar aqui, é que no lugar da comum abordagem de “deslocalização” do amor e desejo heterossexuais, devemos considerar a existência de formas de amor, desejo e prazer que não são determinadas por sentimentos de repúdio (Ibidem:128).

O filme documentário *Paris is Burning* (1991), de Jennie Livingston, retrato da subcultura nova-iorquina dos bailes de *voguing* (tipo de dança estilizada, inspirada nas poses das manequins), da comunidade gay e *transgender* latina e afro-americana, é um registo particularmente ilustrativo dos limites e intersecções entre questões de raça, sexo, género e identidade, evocativo da teoria da performatividade de Butler, que dedicou um capítulo da obra *Bodies That Matter* (1993) à sua interpretação. O potencial disruptivo das performances celebradas nos bailes de *voguing*, cujos participantes são avaliados segundo o grau de *passing* (incluindo um código de vestuário, cosmética, danças, poses, de acordo com a categoria à qual se “concorre”), deita por terra a validade de existência de um “original identitário”, uma vez que este é passível de ser “repetido” e “performado”.

Butler considera que *Paris is Burning* sugere em simultâneo uma produção e submissão dos sujeitos, numa cultura que parece organizar-se de forma a excluir e a anular “os *queers*” mas que abre, não obstante, espaços em que estas normas de anulação e ideais de género e raça são repensados (Butler, 1993: 124). Esta “abertura” é por vezes apenas aparente, pois assiste-se a uma procura de glorificação pelos agentes deste mundo, através de uma repetição de modelos e normas que, refletindo a imitação de uma cultura predominante não

deixa de ter consequências para os seus transgressores.⁶⁵ Saleiro (2012) aponta um fato importante na teoria de performatividade de Butler, que se aplica nesta análise, uma certa ausência das consequências sociais da “fiscalidade”:

“O corpo é um dos principais fatores a ter em conta na produção e manutenção da credibilidade do género ou no *passing*, enquanto membro legítimo do género desejado, conforme estudado na etnometodologia (Garfunkel, 1967; Kessler & McKenna, 1985 (1978), sendo um dos principais ingredientes na omnipresente ação de “produzir género” (West & Zimmerman, 1987)” (2012:8).

Segundo esta autora, o corpo é o “capital do género”, tem um “significado visual e estético” e “deve” obedecer a “um grau razoável de credibilidade”, que se traduz tanto nas consequências da leitura e aceitação (especialmente relevante para a identidade dos indivíduos trans) como no tratamento social que os indivíduos recebem (Saleiro, 2012:8-9). A feminização dos homens *queer* pela parte da “cultura branca hegemónica” é outro elemento visível na performatividade dos bailes em *Paris is Burning*, assim como nos espetáculos travesti, não deixando de existir neste contexto um trabalhar (ou engendrar) da feminização, e uma apropriação (ocupação) desta identificação já tendencial entre os gays (bichas) e as mulheres (na percepção dos papéis femininos subordinados) (Butler, 1993:130).

Domingos Machado (Belle Dominique) alude igualmente a esta “capacidade de convencer” como aspeto fundamental na legitimação social e artística do espetáculo travesti e dos seus intervenientes:

“O espetáculo de travesti era uma coisa que estava a começar e haveria tendência para uma discriminação sexual porque eram homens vestidos de mulher, haveria uma certa conotação com a homossexualidade e que ainda continua a haver, e nós não queríamos *deixar os créditos por mãos alheias*, não queríamos que a coisa fosse denegrida, queríamos dignificar o mais possível o que estávamos a fazer, agarrávamo-nos então ao rigor, à qualidade, e muitas vezes quase sem meios, porquê? Porque o espetáculo travesti é muito caro, o guarda-roupa é caro, porque tem de ter tecidos com uma certa qualidade, tem os brilhantes, tem as plumas...”⁶⁶

Relativamente à questão seminal que popularizou a teoria de Butler, a relação entre performance *drag* e subversão, Butler esclarece que pese embora a sua qualidade paródica inerente, não existe uma causalidade necessária entre estas duas variáveis, uma vez que o

⁶⁵ Comprovada com a morte de um dos seus membros, Venus Extravaganza, uma mulher transsexual (pré-operatória), que reunia igualmente as identidades latina, *cross-dresser* e prostituta. O exemplo trágico de Venus Xtravaganza mostra que a sua identidade de género feminina não foi suficiente para que fosse reconhecida como mulher pelo seu agressor, para quem a descoberta do seu sexo biológico foi uma transgressão (Butler, 1993: 124).

⁶⁶ Entrevista pessoal, 3 de Abril de 2014.

drag pode ser usado ao serviço tanto da desnaturalização, como da re-idealização hiperbólica das normas de género heterossexuais (Idem). Não obstante, o espaço de ambivalência acionado pelo *drag* permite-nos refletir sobre a implicação dos indivíduos nos regimes de poder que os constituem e aos quais (simultaneamente) se opõe. O *drag* é subversivo porque nos permite contemplar a estrutura imitativa da qual depende a própria produção sexual e questionar a reivindicação de naturalidade e originalidade da heterossexualidade (Butler, 1993:125).

3.3 Performando o género: o corpo travesti

The transvestite is a mish-mash hybrid, teeming with symbols belonging to one or another, but not ambiguous enough to be constructed through the spaces between the symbols. The male-as-female or female-as-male is an established alliance at war, rather than an unnatural alliance.

Chrysanthi Nigianni, Deleuze and Queer Theory (2009)

Entre os primeiros estudos antropológicos a abordar questões de diferença sexual e de género, *Naven: A Survey of the Problems Suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe Drawn from Three Points of View*, editado em 1936, da autoria de Gregory Bateson, destaca-se pelo retrato de uma sociedade complexa, no seio da qual o ritual permite um “travestimento” das identidades de género e em que se parodiam igualmente os papéis e funções reguladoras do parentesco. É de relevar a preocupação precoce do autor em “relacionar o comportamento cerimonial não apenas com a estrutura cultural e o seu funcionalismo pragmático, mas também com o seu *ethos*” (Bateson, 1936:7), que descreve como o *background* emocional que opera casualmente no seio desta cultura.

O trabalho de Bateson documenta o ritual Naven, praticado pela comunidade tribal Iatmul, uma população indígena da Papua Nova Guiné, composta por caçadores de troféus, que conquistou grande interesse, por ter permanecido “intocada” pela civilização Europeia até à década de 30. É uma sociedade dividida por grupos, cuja pertença é determinada pela descendência paterna, não impedindo, porém, que se atribua grande importância aos vínculos de parentesco adquiridos através da mãe ou irmã, sendo que tanto os vínculos patrilineares como matrilineares são preservados por várias gerações através de um sistema classificatório (Bateson, 1936:72). As cerimónias Naven são realizadas para celebrar eventos culturais simbólicos, protagonizados por crianças e adultos de ambos os sexos. Em especial quando concerne os feitos de meninos e meninas, assume-se como ritual de iniciação na vida social do grupo. As relações aqui analisadas dão-se entre *waus* (irmão da mãe) e *lauas* (filho da

irmã, em relação ao homem), classificação que abrange igualmente os ancestrais com o mesmo grau de parentesco (Ibidem:73). O aspecto mais particular do Naven acontece no contexto da cerimónia, com os homens a vestirem-se como mulheres e as mulheres como homens. Com as modificações do traje ocorre igualmente uma modificação dos termos de parentesco com referência às mulheres que se travestem, assumindo estas a classificação dos seus pares masculinos (com exceção das mães que não participam da performance e mantêm a sua classificação). No caso exclusivo dos rapazes, o *wau*, em trajes de mulher (normalmente sujos e degradados, à semelhança daqueles envergados pelas viúvas da comunidade) e assumindo assim trajado a classificação de *nyame* (mãe), procura congratular o seu *laua*, e assume um comportamento que o autor interpreta como sendo propositadamente chocante: procede no momento de encontro a “esfregar as suas nádegas” sugestivamente na perna do seu “parente”, performando uma “espécie de saudação sexual” (Ibidem: 76). No caso das mulheres travestidas, o ritual inclui a agressão física do *laua*, sendo o recurso à violência um comportamento associado à obtenção de status pelos membros masculinos da comunidade (Ibidem: 79).

Não só toda a estrutura social parece ser parodiada nesta peculiar troca de papéis (de género e parentesco), como o travestimento e a homossexualidade (classificações do mundo ocidental moderno) aparecem aqui representados através do ritual. Neste grupo predomina uma ideologia de superioridade e dominação masculina, mas onde o relaxamento e inversão dos papéis sociais são permitidos através da performance e onde existem igualmente formas de “matrifocalidade”, sendo que a “influência e a autoridade femininas têm, ainda que não discursiva, uma importância prática” (Vale de Almeida, 2006: 5).

Na sua obra *O Homem e a Mulher* (1949), um estudo comparativo dos significados de masculinidade e feminilidade entre populações tribais de sete Ilhas do Pacífico e a sociedade norte-americana, Margaret Mead reflete sobre a diversidade destes significados nos diferentes grupos humanos:

(...) na maior parte dos grupos de qualquer tamanho alguns indivíduos insistem em desempenhar o papel do sexo oposto nas ocupações ou no vestuário ou em atividades sexuais interpessoais. Se ocorre ou não o travestismo, parece uma questão de reconhecimento cultural desta possibilidade. Entre muitas tribos de índios americanos, o *berdache*, homem que se vestia e vivia como uma mulher, era uma instituição social reconhecida, como contraponto à importância excessiva dada à coragem e intrepidez masculinas. Noutras partes do Mundo, tal como o Sul do Pacífico, embora possa ocorrer em ocasiões cerimoniais grande número de inversões rituais de sexo, há muitas tribos em que não se pensa que um indivíduo possa mudar de atitude sexual” (Mead, 1970 [1949]:154).

No passado recente do séc. XX, grandes transformações históricas e geopolíticas, assim como o crescente desenvolvimento científico e tecnológico levaram os Estados a planejar novas formas de controlo e reprodução sexual. A procura incessante pelos “normais sexuais” trouxe visibilidade aos grupos que não se encaixavam neste modelo, sexualidades marginais cujas histórias se conheceram, muitas vezes décadas mais tarde, após terem sido encontradas em arquivos criminais e médicos (Salessi & O’Connor, 1996: 257).⁶⁷

Durante as primeiras décadas do séc. XX, a cidade de Los Angeles assistiu à proliferação de bares e clubes noturnos, entre outros espaços de recreação, que não sendo exclusivamente gay ou hetero, acolhiam indivíduos de variadas identidades. Os bailes de máscaras, atividade comum na época, providenciavam a dissimulação desejada a indivíduos que não se encaixavam na ordem de sexo e género normativa. Também na baixa da cidade se podiam encontrar outros espaços, como *dance-halls* e teatros, propícios a encontros entre pessoas do mesmo sexo. Estes seriam locais mais procurados por homens homo e bissexuais, não tanto por lésbicas, e “apadrinhados” maioritariamente pela classe operária. Com a promoção da Lei Seca pelos conservadores (18º Emenda à Constituição dos EUA em 1919, instituída a 17 de Janeiro de 1920), a venda de bebidas alcoólicas foi proibida com o intuito de melhorar a saúde e os padrões morais da sociedade (Anderson *et al*, 2014: 56). Em LA, à semelhança de outras zonas urbanas populosas, emergiu uma cultura de bares clandestinos onde pessoas de “todas as classes e origens sociais” se cruzavam na procura de um local para tomar uma bebida (Ibidem:57). A ascendência da indústria cinematográfica e o aumento do número de atores, escritores e designers naquela época fez com que estes lugares se tornassem espaços de encontro chamativos e permitiu em consequência, a emergência de uma comunidade gay e lésbica mais visível e “tolerada” no contexto da classe média (Idem).

Existem depoimentos da existência de inúmeros *speakeasies* (estabelecimentos que vendiam ilegalmente bebidas alcoólicas) nos bairros vizinhos de Hollywood, referidos como “queer bars” e “pansy joints”, que acolhiam teatro de revista travesti, publicitado em algumas revistas sobre espetáculo na época (como *Hollywood Reporter* e *Variety*). A prática do *drag* e travestismo tornou-se tão comum como forma de espetáculo que alguns espaços passaram a acolher inclusivamente um evento anual de *drag* (são exemplos: *Club Alabam*, *Dunbar Hotel* e *Montmatre*) (Idem). Na década de 30 a Lei Seca foi suspensa, porém o *drag* e o travestismo passaram a ser punidos por lei (a par da homossexualidade), com um decreto de proibição absoluta da utilização de vestuário do sexo oposto por atores e comediantes (Idem). As

⁶⁷ Ver Capítulo II

peças LGBT, assim como os estabelecimentos *gay friendly*, foram obrigados a encontrar novas estratégias para a sua sociabilidade e sobrevivência, perante o aumento de policiamento e assédio da polícia local. Uma das soluções foi a transferência de bares e discotecas para uma zona da periferia da cidade, atual West Hollywood, na altura conhecida como *Sunset Strip*. O maior relaxamento policial quanto aos espaços e ao comportamento das pessoas LGBT naquela zona, levou a que esta se tornasse gradualmente no grande berço da comunidade LGBT nas décadas de 60 e 70 (Ibidem: 58), momento em que se começou a expressar comportamento sexual e de género não normativo nas artes, antes confinado à clandestinidade.

Idêntico relaxamento das autoridades assim como das normas sociais é evocado pelos vários intervenientes da *Cineground* quando recordam a Lisboa do pós-25 de Abril/PREC, contexto que permitiu a abertura a novas formas de espetáculo e expressão artística, de entre as quais o travesti foi a grande inovação. De entre os espaços de difusão mais célebres deste género destaca-se o *Scarlatty Club* (inaugurado em 1976), cuja audiência/clientela se assemelharia, como vimos no capítulo anterior, a um “jardim zoológico social”. Fernando Cascais ressalva, no entanto, que estes são somente locais de espetáculo:

“Têm os seus circuitos de divulgação e de promoção, que pela visibilidade mediática, que cria uma moda de consumo, é isso essencialmente, essa visibilidade mediática na época está estritamente relacionada ao consumo do espetáculo travesti por públicos que não têm nada a ver com a comunidade homossexual. É um espaço que não está dissociado das concepções sociais prevaletentes acerca da homossexualidade, da efeminização, dos estereótipos e dos enviesamentos acerca dos homossexuais.”⁶⁸

Também o ator de travesti Domingos Machado (Belle Dominique), embora reconhecendo nos bares um espaço de partilha identitária, denuncia uma tendência de *guetização* da comunidade nestes espaços:

“(...) para a comunidade gay foi bom e importante, para os homossexuais se sentirem desinibidos e terem as suas terminologias e comportamento próprio, estarem no seu ambiente, pronto, como peixe na água... embora eu seja um bocadinho contra esse conceito porque acho que isso é cultivar um bocadinho o gueto e eu sou uma pessoa que frequenta todo o tipo de espaços, vou onde me apetece...”⁶⁹

Mara Dauphin, especialista em culturas do espetáculo erótico, confirma que o travestismo nas artes performativas teve os seus primórdios no teatro Kabuki japonês e no

⁶⁸ Entrevista pessoal, 29 de Abril de 2014

⁶⁹ Entrevista pessoal, 3 de Abril de 2014

teatro renascentista europeu. Servindo-se do exemplo de uma produção específica que surgiu na Califórnia e se consagrou em Seattle, Dauphin explica como a indústria de teatro de revista travesti no pós-Segunda Guerra Mundial, embora assente numa retórica de rejeição de indivíduos *queer*, terá todavia, contribuído de forma significativa para a criação de comunidades e nichos *queer* na paisagem urbana da época, que culminou com a revolução sexual dos anos 60. Os responsáveis pela difusão e sucesso deste novo género de teatro travesti terão sido Doc Brenner e Danny Brown, que no fim da década de 30 introduziram num clube noturno uma produção inspirada no estilo Vaudeville⁷⁰, composta exclusivamente por travestis masculinos. As produções da dupla, até então muito rentáveis, atraíram audiências para além das expectativas com esta forma de espetáculo inovadora (Dauphin, 2012:1). Embora o transformismo do masculino para o feminino fosse um elemento conhecido do teatro Vaudeville, era a primeira vez que o elenco era composto somente por travestis. O show, que dava pelo nome de *The Jewel Box* conseguiu um *tour* pelas principais cidades norte-americanas nos anos 40 até fazer a noite de estreia, em 1946, daquele que seria o primeiro bar de transformismo (mais tarde reconhecido como o primeiro bar gay oficial da cidade), *The Garden of Allah*. Este espetáculo não atraiu apenas um público hetero mas igualmente os gays e lésbicas locais, uma clientela que não teria sido precedentemente encorajada a experimentar espaços desta natureza (Ibidem: 2). Alguns membros da indústria recream a associação generalizada entre transformismo e desvio sexual (particularmente a homossexualidade e a transsexualidade). Segundo a autora, os seus promotores não teriam qualquer “pretensão” (ou mesmo interesse) em estar relacionados com públicos *queer* e argumentando que as suas aspirações eram meramente artísticas, enalteciam as qualidades profissionais dos seus *performers* e a sua “capacidade de convencer”, junto dos meios de comunicação (Ibidem:3). O conceito de *cross-dressing* como prática artística milenar era igualmente sublinhado, com recurso a exemplos do período Elizabetano e da literatura e mitologia gregas (Aquiles, Ulisses ou Heracles), pelos promotores desta indústria (Ibidem:4). O combate a uma possível classificação *queer* terá levado a que mais tarde, os proprietários de *The Garden of Allah* decidissem policiar os seus clientes relativamente a comportamentos homoeróticos, e mesmo a motivar a adoção de posições homofóbicas pelos seus *performers* junto da comunicação social. Dauphin constata que o ênfase na heterossexualidade dos atores transformistas e na sua qualidade artística revela de que forma esta indústria procurava singrar

⁷⁰ “Comédia leve e musicada, com situações imprevistas e intriga complexa; popular nos EUA e no Canadá, entre as décadas de 1880 e 1930”. In: Infopédia. <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/vaudeville>

e proteger-se de uma nação afogada pela homofobia na era de McCarthy (Ibidem:7). Embora os materiais promocionais e os *media* não revelassem os números reais de pessoas LGBT envolvidas neste meio, a maioria dos espetáculos e dos espaços (cabarés e bares) eram geridos por empresários gay, essa seria a identidade sexual dos pioneiros deste tipo de teatro. A disseminação desta forma de espetáculo, assim como os seus espaços de divulgação, ajudaram a criar um ambiente propício à homossociabilidade e à criação de comunidades gay e transgénero nos meios urbanos (Ibidem: 9).

Para o ator de travesti e colaborador da *Cineground*, Carlos Ferreira (Guida Scarllaty), o espetáculo travesti apareceu, um pouco à semelhança dos proprietários de *The Garden of Allah*, como uma possibilidade de negócio aliada ao gosto pela representação e à vontade de singrar num momento de confusão política, económica e social, que seria o quadro geral de Portugal durante o PREC:

“(...) optei, com algum dinheiro que tinha por abrir um espaço, bar/café-concerto, que era aquilo que eu estaria mais vocacionado para fazer e dirigir, e aí convidei 3 amigos para experimentarem fazer um show, um pouco *underground* na época, onde o travesti fosse realmente a inovação, esses 3 amigos resultaram muitíssimo bem no espetáculo [de entre estes José Manuel Rosado, travesti que se popularizou como Lydia Barloff, e também Ruth Bryden, nome artístico de Joaquim Centúrio de Almeida].”⁷¹

Também este ator deixa denotar alguma resistência relativa à identificação dos espaços de difusão de espetáculo travesti com as identidades LGBT, insistindo no carácter profissional desta forma de espetáculo:

“O SC foi a grande revolução em Lisboa nos anos 70. Não é o primeiro bar onde se viu travesti mas é o primeiro onde [este] se assume como espetáculo. E como no travesti há um homem vestido de mulher, está sempre associado a um rótulo que é o da homossexualidade ou da tendência para a homossexualidade... a constituição do SC foi o grande *boom* e logicamente todos os gays beneficiaram disso... não é por acaso que antes do SC não se via gays na rua vestidos de mulher e passado uns anos começam a aparecer... O SC ganhou muita notoriedade em consonância com a seriedade, pois eram travestis profissionais. Os outros que não eram profissionais aproveitaram a onda para exercerem o travesti medíocre, que é o de prostituição. (...) Também lhe digo que há pessoas que se servem da condição de travesti para chegar mais além na vida na sua identidade de género, infelizmente isso acontece. Acontece até com alguns autores de volume, não quero ser mau e citar nomes...”⁷²

Cascais refere ainda, sobre este circuito do espetáculo travesti na capital:

⁷¹ Entrevista pessoal, 16 de Abril de 2014

⁷² Idem.

“O gueto era visitável, repare que as casas de espetáculo, os clubes noturnos onde decorriam os espetáculos travesti eram abertos, eram espaços de entretenimento abertos a todo o público, por mais que a comunidade gay se pudesse identificar com eles, não eram espaços exclusivos. Nos espaços exclusivos que a comunidade tinha as outras pessoas não podiam entrar. Mas certamente não eram esses espaços onde decorriam os espetáculos de travesti.”⁷³

Na América-Latina, conhece-se o caso de uma subcultura *queer* de Buenos Aires que no início do século passado preocupou os higienistas e médicos argentinos. Neste meio, os homens travestiam-se, organizavam festas, fotografavam-se usando indumentária feminina, e por ocasião do Carnaval, desfilavam pelas ruas da cidade nas suas *personas* extravagantes (Salessi & O'Connor, 1996:257). Resultado da imigração europeia (espanhola e italiana, especialmente) e do êxodo rural (devido a um ainda predominante sistema de latifúndios), a capital argentina acolheu um novo movimento laboral que desafiou o poder dominante e alterou o padrão cultural, social e económico local da época. Neste contexto, a comunidade gay emergiu recorrendo a “estratégias de disfarce” copiadas da burguesia e da cultura patriarcal locais (Ibidem: 258). A adoção de elementos expressivos da cultura popular do país, através da representação, ou simulacro terá facilitado a inserção e assimilação destes “estrangeiros”, mas sobretudo, contribuído para a mudança social e redefinição cultural. Resistindo à pressão de transformação social iniciada por estes grupos, as elites políticas e científicas do país (um pouco à semelhança do que aconteceu em Portugal em período análogo, tema abordado no Capítulo II desta dissertação), procederam à criação de um plano de vigilância e medicalização dos marginais. Destaca-se em particular um trabalho de psiquiatria, *The Psychology of Simulators*, resultante da análise das “encenações médico-legais de simulação e *passing*”⁷⁴ dos membros desta cultura *drag*, que foi publicado com o intuito de reforçar o controlo das fronteiras entre classe, nacionalismo, género e sexo, sobre uma população que se tornava cada vez mais difícil de definir nestes termos (Ibidem:260-261). Enquanto os estudos progrediam os médicos introduziram o conceito de performance para descrever a conduta dos seus pacientes, declarando que estes “tiravam partido da sua aparência de mulher”⁷⁵ para viverem como tal, deixando desta forma implícita a sua capacidade de produção de signos reconhecíveis para uma audiência (Ibidem: 261).

⁷³ Entrevista pessoal, 29 de Abril de 2014.

⁷⁴ Neste contexto, refere-se à capacidade de um indivíduo em ser identificado como membro de um grupo social diferente do seu, em questão de etnia, género ou classe social, por exemplo.

⁷⁵ Em *A Vida Sexual* (1901), o médico Egas Moniz faz uma descrição aproximada do comportamento dos travestis masculinos portugueses: “*Nos bailes públicos é que o uranista mais se denuncia. Ama a*

Também na cultura japonesa encontramos alguns casos de performance travesti “bem sucedida”. O exemplo mais popular é a companhia de teatro Takarazuka Revue, que fundada em 1913 sobrevive até à actualidade e tem a peculiaridade de ser composta exclusivamente por mulheres. Fazendo um espectáculo de género cabaret japonês e em cujas temáticas são frequentes as representações da cultura ocidental, a companhia conseguiu sobreviver inclusive ao momento de censura do pós-guerra, à austeridade económica e a diversos cenários políticos. A procura deste espetáculo em particular pelas mulheres e homossexuais, explica-se em parte pelo espaço de identificação alternativa que oferece à sua audiência feminina, em oposição aos papéis do cinema tradicional japonês, que dificilmente evocariam qualquer proximidade entre as mulheres comuns e os protagonistas masculinos dominantes contrapondo papéis femininos tradicionalmente frágeis e submissos (Idem). O teatro Takarazuka seria um espaço de evasão fantástica, à ansiedade económica e sexual da época (Idem).

No início do século XX, o travesti como forma de espetáculo começou a expandir-se gradualmente a vários espaços de socialização na Europa e nos EUA, no que Marjorie Garber classifica como um “fascínio do Ocidente pela prática do travesti”, referindo que “não existe cultura sem o seu travesti pois este marca a entrada no mundo do simbólico” (Garber, 1997: 354). Esta autora propõe-se a debater alguns aspectos pertinentes para compreender este fenómeno, em especial a relação do vestuário com a sexualidade e a forma como o código de vestuário contribui para a organização da sociedade, e se a prática do travesti se encontra ou não realmente associado às identidades LGBT(ou apenas a um relaxamento das normas sociais nos ambientes em que circula) (Idem). A autora tenta evocar uma força social e teórica nesta prática:

“I need to test out the boundaries of transvestism, to see it or read it in places other than where it is more obvious. I need to argue, in other words, for an unconscious of transvestism, for transvestism as a language, that can be read, that can be double read, like a dream, a fantasy or a slip of the tongue.” (Garber, 1997: 354)

No domínio do teatro, o “locus” auto-reflexivo de muita atividade de travesti, predomina no entender de Garber, um travesti “não marcado”, permitindo aos atores que não

dança extraordinariamente e, se a ocasião é propícia para o disfarce, como pela época do carnaval, aparece vestido de mulher. (...) Segreda convites, mostra-se lânguido, submisso, capaz de ter um grande amor. Uns andam mascarados e desejam ir ao engano, como mulheres, por braço de algum ébrio dissoluto. Outros, de cara descoberta, pretendem insinuar-se diretamente, na nudez da sua situação deprimente.”

se assumem abertamente como *female impersonators*, a possibilidade de assinalar uma identidade *cross-gender* em palco (associando esta prática a outras formas de *cross-boundary*), que a torna mais poderosa e sedutora do que uma representação feminina que procura o confronto e o escândalo (Idem). A autora identifica exemplos do poder teatral do travestismo em grande parte da cultura popular ocidental moderna, em especial na cena pop-rock onde abundam casos de androginia, *gender-blending* e *cross-dressing*. Entre as décadas de 70 e 90, do *glitter* e *glam rock* ao *heavy metal*, esta preferência estética foi particularmente profícua: a indumentária e o *cross-dressing* mostram um questionamento político deliberado das noções de masculino e feminino, de hetero e de homo (movimento no qual se enquadram, por exemplo, Boy George, David Bowie, Prince, Kiss).

Os concursos de *female impersonation*, popularizados nos anos 90, são outro exemplo da desnaturalização do género na cultura popular. Em consequência da associação entre feminino e artifício reforçaram-se as considerações sobre uma alegada misoginia, não apenas da parte dos produtores destes programas, como sobre a natureza do espetáculo travesti no geral. Sendo os *female impersonators* “construtores conscientes” de uma feminilidade artificial (e sendo a categoria de mulher socialmente construída) tornou-se difícil, no contexto destes eventos, distinguir um *female impersonator* de uma “mulher real” e relançou-se de forma inesperada o debate feminista entre essencialismo e construcionismo, com o travesti a servir-lhe de teste (Garber, 1997: 355).

Esta teria sido já uma temática debatida pela psicanalista inglesa Joan Riviere nos anos 30, na obra *Womanliness as a Masquerade* (1929). Neste trabalho pioneiro sobre a sexualidade feminina, que influenciou as noções de Lacan sobre sexualidade, a utilização do verbo “mascarar” representaria a primeira abordagem da feminilidade enquanto performance: uma mulher “construída pela cultura” seria já, de acordo com a autora, uma representação (Lacan expandiu esta ideia adoptando o termo “exibição” humana) (Ibidem: 356). Procurando explicar o significado de “exibição humana”, Garber por sua vez, alia ao seu o pensamento do psicanalista, e com base no seu trabalho sobre o “significado do falo”, descreve os três termos que determinam as relações entre os sexos: “ter o falo”, o que em fantasia os homens fazem, “ser o falo”, o objecto do desejo, o que em fantasia as mulheres fazem, e por fim o “parecer”, o termo “interventivo”, substituído pelo “ter” e protegido contra a ameaça da perda, o lugar do travesti. De acordo com esta interpretação, o travesti pertence a um terceiro espaço, um espaço de representação mesmo dentro desta economia psíquica, na qual todas as posições são fantasias. Na “exibição” assim como na “máscara” ninguém detém o falo (Idem). O travesti teatral representa a ansiedade da perda do falo, em cuja performance, o recurso a piadas sobre

o órgão sexual masculino, verbais e visuais, são uma manifestação exacta desta estratégia de compensação artificial (Idem). Lacan sugere que a exibição viril se parece com o “feminino”, e é neste ponto de curiosa coincidência que, para Garber, reside o “efeito do travesti”, e onde a autora localiza precisamente o seu conceito de “travesti não marcado”, cujo poder é mascarado, inconsciente, por oposição aos travestis famosos, cujo poder é literal e assumido (Idem).

Abordada a dimensão psicológica do travesti, cabe explicar o papel da indumentária na composição da sua linguagem. Garber destaca a figura icónica de Liberace, famoso *entertainer* norte-americano, travesti “não-marcado”, cujos recitais de piano “mais pareciam eventos de moda”, devido à atenção exagerada dada à exibição do seu vestuário “espectacular”; e figura igualmente responsável pela introdução do *voguing*⁷⁶ na cultura mainstream (Garber, 1997: 358). Este é um caso em que as questões sexuais são deslocalizadas pela indumentária, em que o autor preserva um espaço teatral que lhe possibilita em simultâneo, afirmar e questionar, de forma provocatória, a sua heterossexualidade e a sua masculinidade biológica e anatómica (Idem). A aproximação de Liberace a/ e descontração relativamente à/ femilidade não impediu, porém, que se propagassem insinuações públicas quanto à sua hipotética homossexualidade, levando-o a processar um colunista (de uma não oficial revista *queer*) por se ter referido a si como “(...) the summit of sex, the pinnacle of the masculine, feminine and *neuter*”(Idem), o que o colocou, inadvertidamente, no modelo do terceiro sexo de Lacan. Embora Liberace não realizasse travesti na verdadeira acepção de encenação do feminino, a sua iconografia (utilização de maquilhagem, perucas, *face-lifts*) remete para a produção artificial do *female impersonator*, e apela por outro lado, à jovem cultura de massas (Idem). A simbologia do *performer* não fica por aqui. O seu nome artístico terá sido inspirado em Rudolfo Valentino, actor de origem anglo-italiana e galã *hollywoodesco* dos anos 30, sobre o qual circulavam rumores de homossexualidade e casamentos de fachada (as suas duas companheiras seriam na verdade lésbicas) e que terá sido mesmo alvo de ataques xenófobos e homofóbicos, acusado de abalar a “virilidade do macho americano”.

No contexto destas figuras públicas *cross-boundary*, Garber elege como mais influente o “Rei do Rock”, Elvis Presley, em ocasiões companheiro de palco e ligado à indumentária por Liberace, cujo adereço fetiche, “um blusão dourado metalizado”, terá sido herdado por

⁷⁶ Estilo de dança popularizado na década de 80, importado por sua vez, dos shows travesti e drag que se realizavam em Harlem durante os anos 60, e que se caracteriza pela incorporação das “poses exageradas” dos modelos nos eventos de moda (Garber, 1997: 358)

Elvis após a sua morte e posteriormente pelos (inúmeros) imitadores do último (Ibidem: 363). Elvis aparece, de fato, como a figura recente da cultura norte-americana mais simbólica e disruptiva, pois conseguiu ultrapassar na sua *persona* artística, fronteiras de raça, classe e género: utilizava maquilhagem e vestuário brilhantes (como as mulheres), o cabelo pintado e arranjado como os negros (evocando figuras do espectáculo popularizadas antes da sua entrada em cena, como Little Richard ou James Brown) e adoptou os *blues* como estilo musical (herdado da cultura afro-americana e das comunidades escravas).

Elvis juntou-se a outros ícones da cultura norte-americana do séc. XX, como Marilyn Monroe, Charlie Chaplin, James Dean, nos quais também o cantor se havia inspirado, imitado, repetido e até mesmo *re-genderizado* (Ibidem: 368). Assim como as demais vedetas indicadas, Elvis tornou-se uma das figuras da cultura *queer* dos anos 60, profusamente “re-apropriado” por um dos artistas centrais da Pop Art, Andy Warhol. O fascínio de Warhol por Elvis seria precisamente esta qualidade de, ainda no auge do seu sucesso como cantor pop, ser uma figura já inerentemente múltipla e replicada.

Victor Turner explica o papel da simbologia na realidade social referindo que:

“Os símbolos possuem as qualidades de condensação e unificação de referentes díspares (...). Um único símbolo, de facto, representa muitas coisas ao mesmo tempo, é multívoco, não unívoco. Os seus referentes não são todos da mesma ordem lógica, mas sim tirados de muitos campos de experiência social e de avaliação ética”(Turner, 1974: 71).

Também Rosemary J. Coombe acredita no potencial da imagem das celebridades como espaço de re-invenção de identidades de género alternativas através dos seus imitadores, como o são as performances travesti na subcultura gay *camp*⁷⁷ (de divas femininas) ou as reformulações do travesti lésbico de ícones cinematográficos masculinos (como James Dean). O aspecto mais importante nestas performances é o potencial político das práticas de reformulação da imagética popular. Ao rescrever nas personagens das celebridades significados por vezes opostos, estes grupos subordinados afirmam identidades de género não autorizadas (Coombe, 1992: 365). A apropriação da iconografia popular, na imagem da celebridade, permite mostrar em simultâneo a solidariedade existente dentro destas comunidades e a legitimação da sua diferença social (Idem). Estas práticas implicam igualmente, uma “re-afecção” das imagens das celebridades, aspecto de rearticulação da

⁷⁷ O conceito de humor *Camp*, como forma de humor característico da cultura gay, foi primeiramente inserido e discutido no contexto de estudos de género por Esther Newton, autora de *Mother Camp: Female Impersonators in America* (1979).

mercantilização dos media e das mensagens definidas como essência da cultura popular (Ibidem: 376). A desnaturalização de formas de cultura e representação hetero parece um efeito imediato no contexto da subcultura gay *camp*, fenómeno muito consequente da disseminação mediática da imagem das celebridades na sociedade americana do séc. XX (Ibidem: 380). Muito embora os seus efeitos culturais pareçam recentes, as suas origens encontram-se na emergência de um estilo de vida gay urbano, durante o período pré-liberal. Esta subcultura gay, dos anos 50/60 foi profundamente influenciada e fascinada pelas divas do cinema clássico de Hollywood (de entre elas Judy Garland, Bette Davis, Mae West, Greta Garbo e Marlene Dietrich) (Idem). Esta apropriação seria, nas palavras do sociólogo Andrew Ross: “uma forma de sobrevivência num Mundo dominado pelos gostos, interesses e definições dos demais” (Ross, 1989: 159).

Domingos Machado (Belle Dominique) refere que no espectáculo travesti português dos anos 70 também seria comum a representação de “divas” da cultura ocidental:

“Hoje em dia há muito menos imaginação e criatividade, recreávamos coisas na altura muito giras, geralmente era dos grandes ícones do cinema, Barbra Streisand, Liza Minelli, Shirley Bassey... também a Diana Ross, Aretha Franklin, a Amália, acho que já havia uma que fazia a Amália, que a copiava... depois havia também as vedetas à portuguesa, do teatro de revista, mas aí geralmente, eram mais fáceis de conseguir, os vestidos, quando era da grande estrela internacional aí, é que a porca torcia o rabo...”⁷⁸

Os *drag queens* eram, no contexto da cultura *camp*, homens homossexuais que representavam o carácter social da mulher (i. e., incorporavam os signos e símbolos de uma categoria da mulher americana socialmente definida), recreando a imagem de personagens femininas famosas:

“this celebration of the personas of those who subtly mocked the corny flamboyance of femaleness, “defetishized” the erotic scenario of woman as spectacle. Thus, they explored the relation between artifice and nature in the construction of sexuality and gender long before these issues were recognized as part of the political agenda” (Coombe, 1998: 381).

A subcultura *camp* começou a perder o seu “apelo” com a chegada das militâncias e políticas gay que defendiam a qualidade natural da homossexualidade e dos “tipos masculinos”, tentando por conseguinte erradicar o estereótipo do gay afeminado (Ibidem: 381). Como parte de uma estratégia de defesa de uma “identidade gay masculina”, as imitações femininas da cultura *camp* começaram a ser repudiadas e acusadas de denegridoras para os homens homossexuais (e igualmente transgressoras em oposição a uma afirmação de

⁷⁸ Entrevista pessoal, 3 de Abril de 2014

uma masculinidade gay que pudesse ser reconhecida dentro de um espectro geral de masculinidade (hegemónica).

O ativista da Opus Gay António Serzedelo faz a este propósito um comentário interessante, que denota alguma deslegitimação de uma identidade gay que cultive o apuro estético:

“Ainda hoje o espetáculo travesti tem muito sucesso no meio homossexual, ainda não percebi muito bem porquê mas a verdade é que tem, ficou-nos dessa altura essa tradição do travesti. A Lydia Barloff fazia um travesti muito interessante, esse era desconstrutivo, porque o travesti tenta imitar o mais possível a mulher, e a Lydia Barloff destruía o conceito de mulher dentro da sua elegância, da sua beleza, do seu charme, etc... aliás, uma das coisas que vem hoje também destruir esse apuro de beleza física que muitos homossexuais cultivam é o movimento dos ursos, dos *bears*, porque vem em contra-corrente [descrição das características físicas dos bears] não tem aquela ideia que se construiu do homossexual arranjadinho, bonitinho...”⁷⁹

Independentemente da vontade de assimilação ou subversão dos valores tradicionais patriarcais por parte destes *atores* (pelo carácter irónico ou mesmo paródico subjacente à imitação de um “outro identitário” opressor), a preocupação médica com a fixação das identidades, no caso da subcultura gay argentina, ou a ansiedade social associada à ascensão de figuras andróginas na cultura popular, remete-nos para a questão essencial que marcou, na última década do século passado, a viragem para a terceira vaga da teoria feminista e a introdução da teoria *queer* no mundo ocidental: o género deixa de ser uma verdade inabalável.

⁷⁹ Entrevista pessoal, 27 de Novembro de 2013.

IV "Pensavam que estavam livres" - Uma cinematografia queer dos anos de 1970 em Portugal

The oppressed and marginalized have as much right to irony as the subtlest defenders of civilization. Indeed they have more need of duplicity: to appear et all in public discourse requires strategic compromises with an alien, if privileged discourse; to negotiate public space often requires that the public spaces themselves be doubled back, folded into the utopian no-space of theatre or carnival.

Salessi & O'Connor (1996)

4.1 Travestismo no Cinema

As primeiras “aparições” cinematográficas de personagens LGBT datam da década de 1930, com uma abordagem feita frequentemente de forma subliminar ou “depreciativa”, dado que se tratava de uma época de censura e “compromisso moral”, reforçado pela vigência do código Hayes nos EUA (1934-63).⁸⁰ Devido a este policiamento, as sexualidades no cinema, sobretudo durante as décadas de 1930-50 seriam “mais sugeridas do que assumidas”, cenário que só se alterou com a revolução social de 1960 (Rocha e Santos, 2014:1). O período de viragem política no mundo ocidental repercutiu-se numa maior liberdade de produção cinematográfica, sobretudo na redefinição dos padrões morais e estéticos:

“São os anos da eclosão do “cinema moderno”, com a “nouvelle vague” francesa e as ondas de choque que gerou, um pouco por toda a Europa (...) obras de Demy, Eustache, Pasolini, Forman, Paulo Rocha (...) mas também os anos de amadurecimento de Buñuel, Antonioni, Rossellini, Visconti (...) nomes que enfrentam os “novos tempos” em plena maturidade (...) outro efeito, nada despidendo, foi o nascimento (em termos de visibilidade pública além-fronteiras) das “cinematografias nacionais”(...). O que liga tantos filmes tão diferentes, de proveniências tão diversas? Entre outras coisas, uma reflexão mais ou menos directa, mais ou menos deliberada, sobre o “estado das coisas”, sobre a história presente e passada.”(Madeira *et al*, 2002:1).

Os temas sociais antes proibidos ou velados ganham espaço nas mais variadas filmografias, onde também as personagens e modos de vida LGBT começam a figurar como parte de complexas estruturas, a par das questões de classe, etnia ou religião. Na cultura de massas é a cinematografia de Pedro Almodóvar que a partir dos anos 80 reúne maior atenção,

⁸⁰ Desenvolvido por Will Hayes (e apoiado pelas instituições religiosas e outros organismos da sociedade civil), este documento pretendia “proteger” a sociedade norte-americana dos efeitos negativos do cinema através da censura de conteúdos como a nudez, o adultério, o consumo de drogas, entre outros, considerados “moralmente repugnantes”. Para além destes (que poderiam figurar dissimuladamente), foi aplicada uma proibição a qualquer abordagem à miscigenação racial, homossexualidade, ou paródia de figuras religiosas (Rocha e Santos, 2014:2).

com as suas intrincadas tramas que giram muitas vezes em torno de identidades LGBT (Rocha e Santos, 2014:10). Os anos 90 são anos de novos conflitos e maior variedade de representações no campo das sexualidades. Assiste-se ao aparecimento dos primeiros festivais de cinema gay e lésbico e LGBT, e nos anos 2000 dá-se uma “definitiva saída do armário” para uma multiplicidade de filmografias, comerciais e independentes, que têm em conta as diferentes identidades e a complexidade das subjetividades existentes (Ibidem:13).

Relativamente ao travesti e ao *drag*, nas primeiras décadas do séc.XX, estas personagens não seriam mais do que elementos de paródia cinematográfica própria do género de comédia *slapstick*⁸¹. A sexualidade das personagens era neutra ou “negada”, ao estilo do filme mudo genérico, sendo esta negação imperativa para que o efeito paródico fosse eficaz (Grossman, 2002:1).⁸² Por outro lado, o recurso a um argumento estandardizado de travesti poderia ter como objectivo contornar a censura, operando como condutor de desejo *queer*, mesmo que no fim a história regressasse a uma “heterossexualidade segura” (Ibidem:3). São exemplos *I don't want to be a man* (1919), *Sylvia Scarlett* (1935) ou *Victor, Victoria* (1933) (Idem).

No cinema contemporâneo, sobretudo a partir dos anos 70, o travesti tornou-se lugar comum tanto na cultura *drag* como *queer*, e a habitual distinção entre “representações *queer* e hetero” deixou de ser facilmente catalogada de negativa ou positiva. A par do cinema *mainstream* e antes do atual advento do cinema *queer*, os filmes de culto e *avant-garde* ofereceram a algumas audiências, frequentemente seletas e/ou marginais, visões social e sexualmente menos veladas da personagem travesti e *drag*, nos quais o *cross-dressing* se encarava mais como um estilo de vida do que como patologia (Ibidem:4). Deste género destacam-se o autobiográfico *Glen or Glenda* (1953), de Ed Wood, ou o clássico controverso do cinema *underground* *Flaming Creatures* (1963), de John Waters, banido dos circuitos comerciais, e uma filmografia que, a par de “the factory” de Andy Warhol, é responsável pela divulgação de inúmeras personagens travesti e *drag-queen*, incluindo a popular Divine, figura de culto de Waters e presente em títulos como *Multiple Maniacs* (1970), *Pink Flamingos* (1972) ou *Female Trouble* (1974). O travestismo tornou-se aqui, não apenas sinónimo da cultura *camp*, mas numa verdadeira personificação e celebração do desvio e da marginalidade

⁸¹ Género de comédia física, farsa, *palhaçada*. In: Infopédia.

⁸² Alguns filmes onde figuram personagens travesti entre 1900 e 1960 incluem: Harold Lloyd em *Spitball Sadie* (1915), Charlie Chaplin em *Busy Day* (1919), *The Masquerade* (1914), *Perfect Lady* (1913); Fay Tincher em *Rowdy Ann*(1919) ou Billy Wilder em *Some Like it Hot* (1959)(Grossman, 2002:1)

política (Ibidem:4). Será também nesta cinematografia *underground*, que a *Cineground*, como o próprio nome indica, mais se inspira e com a qual mais se identifica, o que parece visível na sua identidade estética e (de certa forma) também política.

No cinema europeu, ainda que a sua utilização como personagem paródica, à semelhança da cinematografia de Hollywood, fosse comum até à década de 1970, o travesti começou a ser gradualmente representado nos filmes mais como uma representação de desejos alternativos do que como uma identidade patológica. Também na cinematografia de Werner Fassbinder, conhecida pela sátira social através da representação de identidades LGBT e de “marginais sociais”, o travestismo aparece como uma prática aceitável (em *Satan’s Brew* (1976), por exemplo) (Ibidem:5). Ainda no cinema de autor, o travesti e o *drag* figuraram simbolicamente em obras de conteúdo mais político, de que é exemplo *Salo or the 120 days of Sodom* (1975) de Pasolini (Ibidem:6).

A cinematografia que nos anos 1990 se consagrou como “queer film” cresce a par de uma proliferação de festivais de cinema para o público LGBT. Desde a realização do primeiro festival de cinema *gay* e lésbico, em São Francisco, na década de 70, houve uma mudança na cinematografia para filmes “feitos por” e/ou “dirigidos” ao público *gay* (Bessa, 2007:257). Nesta nova cinematografia, “pensada da produção à exibição”, nos aspectos narrativos, na técnica e no conteúdo, passou-se de uma temática inicialmente militante e identitária, para a abordagem das problemáticas do corpo, sexualidade e género (Idem). A principal diferença nestes filmes seria uma abordagem directa da homossexualidade, sem o necessário compromisso com os “subterfúgios clássicos” da indústria cinematográfica (Ibidem:260). As temáticas privilegiadas seriam questões como o HIV/SIDA, a discriminação, solidão e desafios em assumir uma identidade *gay*, bem como uma abordagem erótica e explícita da sexualidade (Idem). Um dos objetivos deste formato de festival seria igualmente uma divulgação das práticas LGBT através de imagens positivas (por vezes através de mimeses ou de uma auto-crítica bem humorada) tentando afastar a recente tendência de representações patologizantes na cultura popular (Idem). Os festivais de cinema LGBT estiveram desde a sua inepção ligados às marchas do orgulho *gay*, não apenas pela sua “localização histórica” (década de 1970 em São Francisco), mas também por referência à constituição de espaços de sociabilidade LGBT (Ibidem:263). Os festivais permitiram que se abandonassem os outrora habituais nichos LGBT, como os bares e os guetos, e se criasse, no circuito das sessões, um espaço de tolerância interna à “diversidade da comunidade” (Idem).

A “leitura queer” (abordada por autores como Babuscio, 2004; Dyer, 1990; Hennessy, 1995; Lugowski, 1999) propõe ao cinema reposicionar os “textos” fora das fronteiras da

normatividade, assim como o definem as permissas básicas da teoria *queer* (que contesta, como temos vindo a debater, categorias estritas de género e sexualidade) (Dahenens *et al*, 2008:335-336). A viragem de foco para o contexto social e político dentro dos estudos de género e sexualidade, derivado do paradigma de construcionismo social, teve também o seu impacto nos estudos sobre cinema, em especial com o trabalho de algumas críticas feministas que começaram, a partir da década de 70, a desconstruir o “olhar masculino” nas artes visuais (Laura Mulvey (1975) e Teresa de Lauretis (1984; 1987) destacam-se entre os contributos mais significativos). Nos estudos sobre a representação *queer* começa-se também a considerar o papel da audiência na construção do significado do argumento, onde antes predominava, na teoria do cinema em geral, o determinismo textual (Ibidem:339). Esta leitura das audiências permitiria não apenas uma mas sim uma pluralidade de interpretações. Deve-se o contributo dos estudos culturais, dentro dos quais se defendia que os espetadores teriam uma função ativa e transformadora, e que a ordem dentro do filme, tenha ela uma significação específica de identidade, classe, sexo, etnicidade ou nacionalidade, pode ser compreendida com uma “ordem textual” diferente por diferentes espetadores (Ibidem:339). Como refere MacDougall, relativamente ao lugar do corpo no cinema, “as representações da experiência criam imediatamente novas experiências por direito próprio” (2007:16).

Na aplicação da teoria *queer* ao cinema, a investigação concentra-se no estudo de todas as sexualidades não hetero-normativas e na forma como estas se relacionam com “a tela” (neste domínio encontramos autores como Gittings, 2001; Rich, 2004; ou Wallace, 2000) (Ibidem: 341). Estes autores defendem que não só o cinema e os estudos culturais têm a ganhar com a teoria *queer*, dado que a integração dos propósitos teóricos desta corrente de pensamento no domínio do cinema pode garantir-lhe uma aplicabilidade prática necessária tanto na investigação quanto na representação (Ibidem:340). Esta interdisciplinaridade é tanto mais premente tendo em conta que a maior crítica à teoria *queer* é precisamente a inexistência de um plano político e ético ou de um “projecto social construtivo” que comprove a sua praticabilidade (Idem).

4.2 Imagem e representação

Qual será então o “verdadeiro efeito” da representação de grupos sociais na comédia que recorre a estereótipos de género? Para Harriet Margolis, crítica de cinema feminista, a resposta a esta questão será sempre ambivalente, uma vez que, embora o recurso ao estereótipo possa ser utilizado para combater percepções dominantes sobre um grupo, não

evita necessariamente cair nos parâmetros do discurso ofensivo que lhe é normalmente dirigido (Margolis, 1998: 200). Para Richard Dyer, a análise da imagem dos grupos sociais (começando nas mulheres e nos negros, e passando para as pessoas LGBT e minorias étnicas, por exemplo), é um trabalho político pois a forma como estes grupos são tratados na representação cultural influencia a forma como serão tratados no quotidiano: na forma como se veem a si mesmos, na forma como os outros os veem, na forma como veem o seu lugar em sociedade e nos direitos que lhes são concedidos por referência aos demais cidadãos (Dyer, 1993:3). Acresce que a representação mais não é do que a organização da percepção sobre estes grupos num código de compreensão, sempre frágil e incompleto. Como refere o mesmo autor:

“The complexity of representation lies then in the embeddedness in cultural forms, its unequal but not monolithic relations of production and reception, its tense and unfinished, unfinishable relation to the reality to which it refers and which it affects. It also lies, finally, in its comprehensiveness” (Ibidem:4).

Há que ressaltar que todos os membros de uma sociedade, independentemente de pertencerem ou não a um grupo minoritário (como aqueles indicados), pertencem a diversos grupos sociais, por vezes antagónicos entre si, e/ou significando níveis desiguais de acesso ao poder (Ibidem:4). O termo “estereótipo”⁸³ aparece nas últimas décadas associado a uma representação negativa, em resultado da reação crítica das minorias sociais à forma como são representados nos media (Ibidem:11). Na representação, a explicação para o estereótipo encontra-se na utilização inconsciente: os estereótipos operam num espectro entre o negativo e o positivo, no qual o “ponto neutro” corresponde ao papel que desempenham nos processos cognitivos. Os estereótipos constituem o que se pode chamar um “atalho” no processo cognitivo fundamental da categorização, através do qual se cria uma estrutura para se fazer sentido dos eventos, dos objetos e da experiência pessoal (Margolis, 1998: 200). Os processos de estereotipificação revelam-se então involuntários ao nosso entendimento do mundo. Procurando mostrar diferentes tipos de estereotipificação, Margolis estabelece uma comparação entre um tipo de humor “autóctone”, no contexto da cultura afro-americana, em que o estereótipo é abordado através de uma estética particular que contribui para o processo de identificação do grupo (dando o exemplo de *Hollywood Shuffle* (1987), de Robert

⁸³ Este termo foi cunhado por Walter Lippman em 1956, que desde logo reconheceu a sua necessidade e qualidade utilitária como processo de ordenamento da informação/realidade, assim como as suas limitações subjectivas e implicações ideológicas (Dyer, 1993:11).

Townsend), e o caso da representação satírica generalizada das mulheres no espetáculo, com uma longa e negativa experiência de estereotipificação universal, reforçada pela internalização do sexismo por parte das próprias mulheres (Ibidem: 214). A efetividade dos estereótipos reside na sua capacidade de estabelecer um consenso, ou dito de outra forma, na construção de tipos sociais produzidos por diferentes grupos, de acordo com o seu sentido de quem pertence ou não (Dyer, 1993:14). Quem pertence ou não, numa determinada sociedade como um todo é então função do poder relativo dos grupos que nessa sociedade se definem como centrais, por referência a outros periféricos (Idem). Na ficção, os grupos sociais podem ser reconhecidos de forma distinta, embora assentes num código iconográfico semelhante ao da realidade social dos estereótipos, na maior parte dos argumentos (Ibidem:15).

No que às pessoas LGBT diz respeito, as representações podem limitar as possibilidades de existência numa determinada sociedade, mas podem também ser um *locus* de agência. Embora alguns indivíduos se identifiquem com as representações identitárias e outros não, ninguém vive fora da sociedade e da rede de representações na qual se encontra, o que lhe permite agir sobre as circunstâncias da sua representação social e reagir às imagens negativas que a condicionam (Dyer, 1993:3). Um aspeto central na representação de pessoas LGBT é que a sua identidade sexual “não se vê”, existe sim um conjunto de signos, comportamentos e iconografias que lhes são associados (Ibidem:20). Esta é a única forma de “tornar visível o invisível”, ou seja, a base para a representação e reconhecimento visual das pessoas LGBT, o que por outro lado requer uma tipificação, que sendo limitativa, é igualmente necessária para a representação destes indivíduos nos domínios social, político, prático e textual (Idem). Nas últimas décadas a preocupação com a categorização nas sociedades humanas, mostrou que as categorizações sexuais⁸⁴ são historicamente específicas e recentes. Os comportamentos sexuais começaram a definir tipos de pessoas (LGBT) e não atos, tanto a nível da psicoterapia sexual como na cultura de massas e no senso comum (Ibidem:19-20). A nível político, estas categorias têm sido redefinidas pela própria comunidade LGBT, sendo comum a tentativa de despatologização das sexualidades não normativas, deslocando precisamente a categoria de homossexual das pessoas para os atos (Ibidem:21). Sendo que a tipificação se realiza no terreno das definições disponíveis, a criação de sub-culturas *gay* e *queer* (que estiveram na base dos primeiros movimentos) apareceu como forma de resistência às implicações negativas das categorias, como um modo de vida que pudesse ser reconhecido no contexto da cultura total. O resultado considerado mais

⁸⁴ Ver Capítulo II

importante nesta tipificação é a identificação semiótica, a possibilidade de encontro entre os membros do grupo. No cinema, a representação do desejo homossexual traduz-se na produção de textos culturais que facilitam o reconhecimento de uma personagem LGBT (Ibidem:22). A tipificação do uso de alguns signos implica não só o reconhecimento da sexualidade da personagem mas também o que esse aspeto pressupõe em termos de psicologia, papel social ou subcultura (muitos destes signos, sobretudo nas cinematografias dos anos de 1960 até 1990, partem de uma cosmética (cabelos, roupas, posturas) associada à feminilidade nas sociedades ocidentais) (Idem). Para finalizar esta ideia, embora a tipificação possa limitar estas identidades à sua sexualidade, é igualmente importante ao permitir que as perspectivas da sub-cultura LGBT estejam presentes em cena (Ibidem:24).

A comédia sexual é uma das formas artísticas (a par do género de terror), em que são mais comuns as ambivalências em torno da sexualidade masculina, sendo que se trata de uma forma de expressão autorizada para explorar aspetos contraditórios e difíceis da vida social (Dyer, 1993:114). A sua potencialidade é que procurando tornar-se popular, atenta na natureza contraditória das atitudes e dos comportamentos humanos, apelando a uma grande diversidade de audiências e de preferências (Idem). No caso da personagem travesti, o facto de se tratar de um homem em roupas de mulher elicita um efeito cómico imediato por ser “incongruente” com os papéis de género. Esta é uma fórmula utilizada para provocar o riso desde as peças de Shakespeare até ao cinema moderno (são exemplos: *Some Like it Hot* (1959), *Tootsie* (1982) ou *Mrs. Doubtfire* (1993)). Os travestis de mulher para homem, porém, parecem não ter tanta piada, pois no caso em que as mulheres assumem um papel pertencente ao sexo oposto, a ordem de género é virtualmente abalada. No entanto, nesta performance, assim como acontece no caso do ritual, o género é alterado recorrendo a uma máscara, o que remete o acontecimento para o “domínio extra-social, para o absolutamente temporário, do restrito (à festa ou ao espectáculo), do não visível” (Vale de Almeida, 2006:9).

Segundo a antropóloga Mary Douglas, o humor serve, a par dos papéis sociais, igualmente um papel subversivo, na medida em que representa um desafio para as formas culturais existentes:

“The joker figure lightens for everyone the oppressiveness of social reality, demonstrates its arbitrariness by making light of formality in general, and expresses the creative possibilities of the situation” (Douglas, 1975: 107).

Enquanto o “rebaixamento” a que o performer masculino se submete no travestimento permite um espetáculo controlado de superioridade, a performance abre uma possibilidade de

re-definição do *script* dos papéis de género. Douglas considera igualmente que o humor tem a qualidade de ser: “a play upon form, in which one accepted social pattern is challenged by the appearance of another which in some ways was hidden in the first” (Idem). O humor produzido pelas minorias assume frequentemente esta forma, na medida em que a comédia permite desafiar as normas da cultura dominante sem ser percebida como desordem.

O “privilégio heterossexual”, nas palavras de Butler, opera de modo a naturalizar-se e legitimar-se como o original e a norma, mas assume outras formas de representação em que concede a sua falta de naturalidade e originalidade, sem por isso deixar de assegurar o seu poder (Butler, 1993: 125). Devemos ter em conta, no entanto, que a representação da masculinidade é também limitativa para os homens, independentemente da sua sexualidade, estando estes fixados na narrativa por uma imagem de domínio sexual que, podendo ser um lugar de superioridade, não deixa de ser restrito, rígido e compulsivo, deixando pouco espaço para outras vivências de sexualidade e afecto para além das hegemónicas (Dyer, 1993:121). Butler dá o exemplo de formas de representação *drag* que a “cultura heterossexual cria para si própria”, de que são exemplo algumas das produções cinematográficas de Hollywood já mencionadas, como *Victor, Victoria* (representado por Julie Andrews), *Tootsie* (representado por Dustin Hoffman) e *Some Like it Hot* (por Jack Lemon). Nestes filmes é possível ver a ansiedade que se cria em torno de uma homossexualidade possível, simultaneamente “instigada” e irradicada durante a sequência narrativa do filme (Idem). Estes filmes providenciam alguma negociação para a homofobia na cultura ocidental *mainstream*, embora dificilmente possam ser considerados subversivos, pois mostram um policiamento das fronteiras da heterossexualidade contra um apoderamento *queer*. Ainda assim, o carácter “apropriável” das representações culturais permite uma diversidade de interpretações de acordo com os códigos culturais disponíveis para diferentes audiências, implicando que mesmo os papéis negativos não sejam vistos necessariamente como tal (Dyer, 1993:2). *La Cage aux Folles* (1978) é talvez um dos poucos exemplos no cinema comercial (realização de Édouard Molinaro, posteriormente adaptado por Hollywood) em que o espectáculo travesti, e a homossexualidade, são reconhecidos no argumento e celebrados enquanto modo de vida.

As hierarquias simbólicas existentes nas sociedades, sobretudo no que ao corpo diz respeito, refletem-se igualmente no cinema, através de uma seleção do que pode ou não ser visto (MacDougall, 2007:19). Daí que as mais variadas experiências corporais estejam ausentes ou sejam tratadas com extrema descrição, e o corpo funcional (ou transgressor) seja sistematicamente “saneado”, como o determinam a cultura e as práticas sociais (Idem).

4.3.1 Cineground (1975-78)

É possível identificar nesta subcultura, à semelhança de tantos outros exemplos na história, a duplicidade empreendida pelos grupos marginais na conquista do espaço público, em que a performance, na sua dimensão *espetacular*, surge como forma de negociação com um discurso (exterior e hegemónico) que não reconhece a sua existência. Estes são (as artes do espetáculo) territórios porosos para infiltrações históricas, nos campos da ética, política e sexualidade. A concepção de Raposo de que as performances culturais são atos históricos situados adapta-se ao caso da *Cineground*, um projeto artístico mas claramente também cultural, pois com uma “situacionalidade histórica” particular (2010:26). O seu processo de criação é indissociável das condições particulares de produção do cinema em formato reduzido em Portugal, em especial o Super-8, que desde os anos 1960 se vinha a tornar um veículo subalterno importante para muitas vozes críticas individuais, e das vivências particulares de um grupo de pessoas. Este caso, como o cinema em geral, enquadra-se no que Foucault definiu como conceito de “jogos de produção da verdade” no discurso científico moderno, o qual se refere aos meios utilizados pelos seres humanos para elaborarem um saber sobre si próprios (Bessa, 2014:270; Foucault, 2000). Este é um cinema de divertimento que não deixa de ser, como refere Bessa a propósito da difusão do cinema *queer* nas décadas recentes, uma “auto-representação das lutas travadas contra a homofobia e a hipocrisia da sociedade”, uma crítica à heterossexualidade como norma e uma apropriação daquilo que os estereótipos ridicularizavam, como os travestis e os seus exageros visuais (2007:267).

Começamos pelo formato, que sendo hoje utilizado por alguns cineastas, sobretudo por preferência estética e técnica, deu origem nos anos de 1960 a um primeiro momento de “democratização e massificação” do ato de filmar, pois oferecia ao cidadão comum a oportunidade “acessível” de fazer cinema (embora sempre dispendiosa, sendo os seus utilizadores maioritariamente oriundos da pequena e média burguesia)(Neves, 2007:1). À película de 9mm e à perfuração central seguiu-se o 8mm, e com o Super-8⁸⁵ a distribuição das pequenas câmaras chegou também a Portugal. A *Casa Pathé* na Baixa de Lisboa tornou-se o ponto de encontro de amantes e entusiastas do cinema, alguns dos quais começaram a explorar neste formato temas que superavam o registo dos triviais “acontecimentos familiares” e a imitar os “códigos cinematográficos” do grande ecrã (Idem). Em resultado da

⁸⁵ Detalhe técnico: o filme tem 8 milímetros de largura, exatamente o mesmo que o antigo padrão 8 mm, e também tem perfurações de apenas um lado, mas as suas perfurações são menores, permitindo um aumento na área de exposição da película, e portanto mais qualidade de imagem

continua multiplicação de clubes de cinema e da criação de secções de cinema amador dentro dos clubes já existentes, nasceu ainda nos anos 60, a *Federação Portuguesa de Cinema de Amadores*, atual *Federação Portuguesa de Cinema e Audiovisuais* (FPCA), e organizaram-se os primeiros concursos e festivais nacionais do género (na cidade invicta também o *Cineclube do Porto* se tornou num local de resistência ao fascismo).⁸⁶ As abordagens menos veladas dos “problemas da nação” (justiça, democracia, guerra colonial) acordaram a vigilância da censura e da polícia política e as salas de cinema clandestinas, improvisadas por vezes em habitações particulares, tonaram-se locais comuns de convívio para visionamento destas produções a par de outras cinematografias interditas.

O caminho de possibilidades e a transformação das mentalidades conseguidos com a Revolução de Abril de 1974 trouxe uma geração de novos talentos, com maior preocupação cinematográfica e interventiva, (o que já se sentia nas décadas precedentes) e que dissipou o estigma de “amador” do pequeno formato (Ibidem:6). O desenvolvimento das estruturas a par da “democratização da imagem e da palavra” atraiu mais intervenientes e em finais dos anos 70 a FPCA contaria com mais de 70 cineclubes inscritos (Idem). A *Cineground* iria fazer parte, nas palavras do cineasta António Neves, “do acervo memorial das nossas terras e do desenvolvimento da nossa sociedade” (Ibidem:7).

Nas grandes salas foi a década do cinema ideológico, e as visões sobre o presente e o futuro de Portugal dominaram o discurso cinematográfico, “oscilando-se entre a abordagem da crítica sócio-política e o registo etnográfico e sociológico, por vezes quase documental” (Bello, 2007:10). No entanto, e pese embora o “clima de libertação” generalizado, enquanto nas artes plásticas (exemplo particular foi a *Pornex*, exposição de arte erótica organizada na FCSH – UNL), no teatro (*Comuna*, *Barraca*, *Teatro Aberto*, embora a temática homossexual só conhecesse uma verdadeira expansão nos anos 1990) e na literatura (com o levantamento da censura aos autores nacionais e estrangeiros que abordam estas temáticas, ver Capítulo II) (Cascais, 2001), a sexualidade se tornou um tema comum de intervenção, na produção cinematográfica (comercial) do pós-25 de Abril de 1974 permanece um tema velado⁸⁷.

⁸⁶ Nomes sonantes do cinema português tiveram o seu primeiro momento de reconhecimento em festivais internacionais, aplaudidos tanto pela sua qualidade estética como temática (Vasco Pinto Leite, Nuno Vieira e Fonseca, José Cardoso, Vasco Branco, entre outros) (Neves, 2007:5).

⁸⁷ Ainda que o cinema erótico e pornográfico e as salas dedicadas ao género tenham conhecido uma súbita expansão na sequência da revolução, reflexo da vontade de uma também “libertação” dos moralismos, através do corpo e das sexualidades, temas tabu durante o Estado Novo (Peixeiro, 2014).

Com a *Cineground* se abordou pela primeira vez, no cinema português, a temática *gay* e também *queer*, devido à sempre ambivalente representação da sexualidade por parte das personagens travesti, cuja presença constitui um marco distintivo desta cinematografia. Sendo um grupo marginal ao circuito comercial, tirou partido do pequeno formato (Super-8) para explorar temáticas de margem, o que não impediu a sua participação em festivais internacionais. Foi também, no entanto, uma cinematografia sem continuidade no plano nacional e que não terá tido particular reflexo na cinematografia *gay* e LGBT que surgiu nos anos recentes, ao contrário do que se passou noutros países, como Espanha, onde as primeiras cinematografias desta natureza vieram a influenciar obras e autores atualmente celebrados (Cascais, 2007:152).

Este é um trabalho realizado nos anos subsequentes à Revolução de Abril, refletindo o ambiente e a época de “maneira singular e irreconhecível para o *mainstream*” e retratando um meio *gay* e lésbico que se construía em Lisboa desde a década anterior e que se mostrava cada vez mais expressivo no país, assim como o seu circuito de sociabilidade de bares e casas de espetáculo, sobretudo na geografia do Bairro Alto e Príncipe Real, como o *Bric a Brac*, o *Clássico ma non troppo*, o *Travestol* e o *Scarlaty*, onde o espetáculo travesti começa a afirmar-se publicamente e se populariza (Idem).⁸⁸

A nova forma de olhar o Super-8 como um formato de cinema “profissional” foi abraçada por João Paulo Ferreira, autor e colaborador na *Cineground* que se manteve na realização até ao final dos anos 80 (tornando-se um realizador de destaque no formato Super-8 em Portugal), e por Óscar Alves, artista plástico e seu parceiro de produção. As encenações de Jean Cocteau e a cinematografia de Andy Warhol, em particular devido à sua utilização de personagens travesti no filme *A Carne* (1968)⁸⁹, são apontados como principal inspiração, a

In: <http://www.courrierinternational.com/article/2014/04/24/la-revolution-erotique>, consultado a 16/10/2015.

⁸⁸ No Porto, o aparecimento de um “circuito *gay*” foi mais lento e o primeiro bar gay público, *Kilt*, só abriria portas no início da década de 80. Os primeiros *shows* travesti eram clandestinos, assim como os espaços onde tinham lugar, bares à porta fechada, “casas de alterne” e mais tarde *boîtes*, onde Nany Petrova, pioneiro dos espetáculos de transformismo na região norte, se tornaria célebre (Affreixo, 2014:84).

⁸⁹ Embora o argumento tenha sido discutido por Andy Warhol e Paul Morrissey, cineasta colaborador de Warhol e frequentador do seu estúdio, *The Factory*, o filme terá sido realizado unicamente por Morrissey (que fez da história uma trilogia: a *Flesh*, seguiram-se *Trash* (1970) e *Heat* (1972). Inspirada em personagens e relatos da vida real, a história desenrola-se em torno de um prostituto bissexual, representado por Joe Dallessandro, e marca a estreia cinematográfica de “personagens

par do fascínio que ambos partilhavam pela sétima arte. Divulgada pela RTP1 no ano de 1975, a filmografia de Warhol apresentava conteúdo insólito para a teledifusão portuguesa da época. O tipo de cinema, como o próprio nome indica, terá sido também inspirado no estilo *underground* deste autor:

“Era o Pós-25 de Abril, a censura acabou, a polícia não sabia o que fazer, a igreja é que tentou meter-se [sem sucesso, como explicaria adiante] criámos a empresa e começámos a escrever e a fazer os filmes. (...) O João Paulo queria fazer uma linha de filmes para a esquerda, para a Rússia, países de Leste... eu nunca quis ser político... Não é que fosse de direita, fui sempre um homem de esquerda, mas ligar-me aos partidos não. (...) Os temas decidiam-se individualmente, mas respeitávamo-nos mutuamente”.⁹⁰

A criação da produtora terá surgido naturalmente da convivência e da convergência de interesses de um grupo de amigos:

“Eu tinha um restaurante famoso na época, eu e outras pessoas, que se chamava *Adivinha quem vem jantar* e nós encontrávamo-nos sempre aí. Em Alcântara, onde são hoje os restaurantes do Herman, o Herman comprou mais tarde. Ao lado, um dos meus sócios tinha uma garagem e a gente usou a garagem para fazer de estúdio. Foi muito complicado... Ainda hoje olho para trás e parece-me impossível como conseguíamos fazer as coisas... com projetores amadores com tudo, com tudo a servir (...) Os materiais nós construíamos, os cenários, os fatos, os adereços, tudo. Digamos que era eu que construía tudo. Mas diga “nós”, não faz mal. O J. P. Ferreira não tinha jeito nenhum para nada, coitado (...) fazia a montagem, sonorização (...) Tinha muito jeito para isso, embora fosse o mais rudimentar possível. Comprámos o material, gastei um balúrdio, custa muito dinheiro fazer filmes, foi muito complicado! Era o único formato portátil, não havia outro. Ainda tenho essas máquinas guardadas. Deus me livre! Já naquela época, ficamos sem economias nenhuma.”⁹¹

A “pós-produção”, sonorização, montagem e edição estavam a cargo do seu parceiro, João Paulo Ferreira. De acordo com os cálculos de Óscar Alves, pela *Cineground* terão passado não mais de 40 pessoas (entre “equipa técnica” e atores), das quais 50% já terão falecido.

“Eram meus amigos. Eu perguntava “queres entrar na fita”? “Ah! quero entrar quero!”. Pronto, foi-se juntando um grupo. Havia muito boa vontade naquela altura, uma boa vontade que não se

marginais” que seriam elenco habitual no cinema de Warhol, como os travestis Candy Darling e Jackie Curtis e a *stripper* Geri Miller. In: Gary Comenas (2002/2015). wharolstars.org.

⁹⁰ Entrevista pessoal, 28 de Março de 2014

⁹¹ Idem

arranja hoje talvez... Ninguém ganhou um tostão sabe? Aliás, a receita de um filme que houve num bar, eu distribui por eles todos. Mas foi uma coisa ridícula, 2 ou 3 escudos a cada um”.⁹²

Domingos Machado (Belle Dominique) explica que o contacto com a *Cineground* se deu através do seu colega de tropa em Luanda, Domingos Oliveira:

“Quando nos encontramos cá, o Domingos, não sei porque razão, tinha já estabelecido uma relação com o O. Alves e com o Iládio Clímaco [que colaborava pontualmente em maquilhagem e apoio logístico] (...) chegou uma altura em que a *Cineground* ia fazer o segundo filme, e era necessário uma personagem travesti (...) o D.O. lembra-se de mim, porque na altura já tinha começado o travesti... e havia mais um nosso amigo em comum que também colaborava... não me recordo do nome”.⁹³

A “boa vontade” ou “carolice” que caracterizava este meio é um aspeto comum nos relatos dos diversos intervenientes da produtora: o elenco formava-se entre os amigos, os locais de filmagem eram frequentemente “a casa de alguém”, os cenários eram feitos a partir de materiais reciclados, tudo atendendo aos recursos limitados da produtora, à semelhança dos demais projetos que se iam realizando neste formato. O cineasta Vítor Silva, colega de profissão, colaborador e amigo de J. P. Ferreira, refere que esta forma de trabalhar faria pensar num certo “coletivismo” (Neves, 2007:15).

Durante as conversas com os intervenientes da *Cineground* foi comum na referência à filmografia de J. P. Ferreira falar-se de “engajamento político” e de “audácia técnica”. Esta parece ser uma opinião partilhada por Vítor Silva e António Cunha, também cineasta e colaborador de J. P. Ferreira:

“Ele não queria fazer filmes “para o cinema” (...). Era sobretudo um cinéfilo. Consegue subverter toda essa tendência de seriedade com que se faziam os filmes. Logo depois do 25 de Abril, ele e um conjunto de amigos, principalmente o Óscar Alves e o Domingos Oliveira formaram a *Cineground*. Começaram a fazer um conjunto de filmes que era nessa altura, e mesmo antes, impensável fazer-se: travestis, questões de homossexualidade, filmes extremamente interessantes e importantes e onde estas temáticas eram abordadas com grande humor. Na *Fatucha Superstar* (...) via-se Nossa Senhora pendurada numa oliveira, de coturnos e fato de plástico a dizer: “É agora que eu vou começar a minha luta. Vou lá abaixo e também vou ser puta!”. Eram filmes muito virados para questões de homossexualidade, tratadas com grande seriedade. Não havia cedências à “rebaixolice”, (...) embora, quanto a mim, eles a usassem de maneira notável e com muito humor” (Neves, 2007:16).

⁹² Entrevista pessoal, 28 de Março de 2014

⁹³ Entrevista pessoal, 3 de Abril de 2014

Sobre os espaços de divulgação da *Cineground*, Óscar Alves refere o bar *Clássico ma non troppo* como grande “anfitrião” da sua filmografia, em cujo interior terão sido filmadas algumas cenas da primeira longa-metragem, *Solidão Povoada* (1976), em particular o número de travesti de Belle Dominique, “a interpretar uma canção francesa”. O proprietário deste espaço, amigo dos realizadores, “prontificou-se a comprar um ecrã e a deixar passar os filmes”. Numa crítica de Lauro António na revista *Isto é Espectáculo*, de Setembro 1976, pode ler-se o seguinte sobre este primeiro trabalho da produtora:

“*Cineground*” aproxima-se de “*underground*”. As máquinas são de super oito mas os esquemas e os propósitos afastam-se do cinema amador que é usual ver-se nos festivais que as coletividades regularmente organizam. (...) enfrentar os tabus e assumi-los corajosamente, eis o que parece transparecer em S. P. (...) aborda o problema do homossexualismo. Abordar o problema do homossexualismo é já em si um ato de coragem quando o trivial é relegar o caso para o rol dos traumas, dos assuntos proibidos, do esquecimento piedoso. E, todavia, o homossexualismo existe.(...) S.P. limita-se a contar uma história de amor (...) marginalizado pela sociedade, mas um amor” (1977:66).

Já José de Matos-Cruz deixa apenas uma pequena nota crítica a esta produção, numa edição do Instituto Português do Cinema sobre os *Anos de Abril no Cinema Português*: “Tendências homossexuais duma certa burguesia, e o compromisso com a sociedade” (1975:100). Para O. Alves, *Solidão Povoada* (título retirado de um poema de Pablo Neruda) foi um trabalho simbólico, uma “denúncia” e uma “conquista”:

“Estava a fazer um protesto (...) São várias relações cruzadas visando criticar a... não quero dizer a heterossexualidade, mas a instituição familiar! A má aceitação das mulheres, nesta época era muito difícil aceitarem...”⁹⁴

António Serzedelo, presidente da *Opus Gay* e amigo de O. Alves descreve esta cinematografia como “divertimento”:

“Era para passar a meta, fazer algo em contracorrente. Mas não sei se nessa altura ele já teria digamos, as ideias que tem hoje [relativamente aos direitos LGBT]. Na altura, falámos de tanta coisa, não me lembro de termos falado nisso. Era divertido, criativo, gostava de fazer coisas diferentes. Então isto seria o pisar o risco.”⁹⁵

É também neste trabalho que figura a primeira cena de nudez integral de que há registo no cinema português, desempenhado por Domingos Oliveira, ator amador, acabado de chegar do Ultramar:

⁹⁴ Entrevista pessoal, 28 de Março de 2014

⁹⁵ Entrevista pessoal, 27 de Novembro de 2013

“Nós temos uma cena que é o Domingos sentado nu numa rocha, não tínhamos onde filmar e fomos para Monsanto. E veio um pelotão da G.N.R. para nos prender. Mas porque nos prendiam? Tínhamos liberdade para fazer o que quiséssemos... de forma que foram embora. [Domingos Oliveira intervém] Ficaram lá a guardar a equipa até ao fim! Eu desci do calhau nu, não sei reagir ao... perigo. O que um dos guardas disse foi que tinham recebido uma queixa, que se estava a fazer prostituição, filmes pornográficos... A polícia não sabia o que fazer...”⁹⁶

Domingos Machado considera que o projeto da *Cineground* é indissociável de um momento particular na sociedade portuguesa, na qual vigorava uma predisposição generalizada para a novidade aliada uma “certa ingenuidade”:

“Isto era 75-76-77, em pleno PREC... lembro-me que quando voltei de Luanda e retomei a minha vida profissional e estudos, vi-me muito baralhado com a Lisboa do 25 de Abril que não tinha nada a ver com a do tempo em que parti para o Ultramar... o travesti era impensável antes do 25 de Abril, o Estado Novo não permitia... faziam-se personagens em travesti esporadicamente e por atores no teatro de revista... a sociedade portuguesa estava sedenta de coisas novas e a *Cineground* foi, dentro da vertente do cinema amador, uma tentativa também, e que era muito engraçada, pois não esqueçamos que era cinema amador, “eles” filmavam com uma câmara! Tinha de se filmar o plano e depois o contraplano... uma só, nunca houve duas... se houve foi muito excepcionalmente... (...) aquilo era muito trabalhoso, eu sei que nós levávamos horas...”⁹⁷

No espaço de alguns meses a filmografia da *Cineground* adquiriu popularidade na noite lisboeta e o público do *Clássico ma non troppo* foi-se diversificando, como nota o produtor:

“Era frequentado por homossexuais, 70-80%, da classe média, não havia grande mistura, era de bom nível. Intelectuais da época, artistas. Depois começou a ir lá gente só para ver o filme, foi a grande misturada, começaram a contar, a contar... foi aí que a Igreja interveio, não sei como é que a igreja soube. Tínhamos uma tabela para registar os espectadores que aumentava sem parar, a informação passou de boca em boca e as pessoas começaram a ir ao bar para ver os filmes. Penso que principalmente por curiosidade”.⁹⁸

A “interferência” da igreja acabaria por não constituir nenhum impedimento à divulgação da *Cineground*, mesmo quando J. P. Ferreira realiza no ano de 1976 a segunda longa-metragem da produtora, *Fatucha Superstar - Ópera Rock...Bufa*, trabalho sobre o qual o seu parceiro O. Alves manifesta ainda hoje alguma “inquietação moral”:

⁹⁶ Ambas as entrevistas foram realizadas em 28 de Março de 2014

⁹⁷ Entrevista pessoal, 3 de Abril de 2014

⁹⁸ Entrevista pessoal, 28 de Março de 2014

“A igreja escreveu-nos, a mim e ao J. P. Ferreira. (...) Recebemos uma carta do episcopado de não sei de onde a dizer-nos que devíamos refletir antes de apresentar filmes homossexuais porque isso era condenado pela igreja, etc...Nem demos resposta, não é? Eu acho que a igreja depois tentou boicotar, não me lembro como. Não adiantou nada, autoridade não havia, era só boicote psicológico.(...) Ele fez a famosa *Fatucha*...(.) quis meter a Nossa Senhora numa grande rebaldaria, desconstruir a imagem da santa eu nunca estive de acordo, nasci católico sabe? E fazer uma coisa daquelas... doeu-me as tripas. Mas fiz sim senhor, fiz os cenários todos, o guarda roupa, tudo (...).Mas a igreja nesse atacou-nos à grande, nem imagina”.⁹⁹

Este tornar-se-ia o título mais mediático (porque mais transgressor) da filmografia da produtora, que Mário Damas Nunes descreve numa resenha da revista *Isto é Espectáculo*, em Abril de 1977 como:

“Um cinema (...) que avança temerariamente (por enquanto só no caminho do Super-8) em temas quase tabus (ainda?). E se o tema do primeiro filme, S. P., era de difícil abordagem (um encontro homossexual) de tal forma que nos pareceu ter ficado a meio da viagem, já o mesmo não podemos dizer desta “Fatucha”, travesti em trajes atualizados de Isadora Duncan. Paulo Ferreira quis assim tentar uma descida aos verdadeiros “infernos” de Fátima, dos peregrinos e da exploração comercial que em torno deste contexto vai proliferando” (66).

O único retorno da *Cineground* naquele momento, e de fato durante grande parte do seu tempo de atividade, seria ver os seus trabalhos divulgados, uma vez que não cobravam bilheteira e as receitas de consumo revertiam para o bar. Pelo menos dois títulos de J. P. Ferreira terão sido premiados em festivais internacionais, o que segundo Domingos Oliveira permitiu pela primeira vez pagar aos atores¹⁰⁰. Sobre os demais títulos da *Cineground*, os materiais de imprensa da época são quase inexistentes. Nos anos de 1976 e 1977, os filmes foram continuamente exibidos no bar *Classico ma non troppo*, e só aquando do seu encerramento se trasladariam as projeções para o *Scarlatty Club*, espaço muito celebrado da noite lisboeta naquele momento, frequentado por ambos os realizadores e colaboradores, e cujo proprietário Carlos Ferreira (o travesti Guida Scarlatty) viria a colaborar com a

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ A curta-metragem *Demónios da Liberdade*¹⁰⁰, realizado por J. P. Ferreira em 1976, terá sido “vendida” a países estrangeiros, nomeadamente à Bélgica e ao Azerbaijão (ainda no período de liderança comunista), após a sua divulgação num festival internacional. Esta informação, transmitida de memória por Domingos Oliveira, interveniente da *Cineground*, que integrou o elenco da obra em questão, não figura, na documentação existente sobre a produtora. O título *Tempo Vazio* (1977), do mesmo autor mas indisponível para visualização, terá igualmente valido à atriz Carmen Mendes o Prémio de Melhor Interpretação Feminina no Festival de Cinema da Costa Brava, em 1982. (In: TSF, 8/05/2003)

Cineground em dois títulos (*Aventuras e Desventuras de Julieta Pipi* e *Goodbye Chicago*, ambos realizados em 1978), e algumas filmagens teriam lugar no interior deste espaço. Nestes últimos filmes da *Cineground* figuraram duas vedetas do espetáculo travesti nacional, Belle Dominique, que entretanto teria sido convidado para realizar travesti no espaço de Guida Scarlatty. *Goodbye Chicago* reunia inclusive todo o elenco travesti do espetáculo de *music-hall* com o mesmo nome, no *Scarlatty Club*, e que lhe servia de introdução. Segundo O. Alves este foi um trabalho “encomendado” pelo próprio Carlos Ferreira à *Cineground*. Seriam “filmes para divertir”, terá informado a equipa da *Cineground* nas notas de produção enviadas à redação da revista *Isto é Cinema*, em 1978 (António, 1978:14). De resto, os espaços de filmagem e divulgação, fora do estúdio improvisado onde o grupo se reunia, provinham maioritariamente da sua rede de contactos:

“Uma quinta na Caparica, que nos emprestaram, casas que nos emprestavam, uma casa na Rua da Madalena... uma casa do Espírito Santo, casa chique. Espaços cedidos por amigos. Não tínhamos onde estar, não tínhamos rendimentos. (...) Na altura já havia praias *gays* na Caparica. A 19 e outras. A praia tinha as areias que precisava [para o cenário]. Havia os bares *gays*... existia o *Clássico*, o *Bric* ...[*Bric à Brac*, atual *Trumps* no Príncipe Real].”¹⁰¹

Esta seria uma cinematografia que *a priori* pelo seu formato, e pela sua temática, estaria confinada a pequenos espaços de divulgação e a um público restrito. Este aspecto é apontado não apenas por O. Alves mas também pela crítica cinematográfica da época, como nota Mário Damas Nunes:

“*Cineground* é um nome a reter aqui para o futuro. Felizmente que tivemos oportunidade de entrar em contacto com tais realizações e dá-las a conhecer aos nossos leitores, os quais de outra forma não teriam quaisquer informações sobre este cinema *underground* (...). Que continuem é o desejo da nossa equipa. E sempre nesse caminho da provocação, de invenção, de fuga aos cânones pré-estabelecidos. Para que o cinema avance também” (1977:25).

Passaram-se 10 anos até que a primeira cena de sexo num filme de produção nacional aparecesse no grande ecrã, com *O Lugar do Morto* (1984) de António Pedro Vasconcelos, e mais de 25 anos para que se “recuperasse a temática *gay*”, introduzida pela filmografia independente da *Cineground*, com *O Fantasma* (2000) realizado por João Pedro Rodrigues.

¹⁰¹ Entrevista pessoal, 28 de Março de 2014

4.3.2 Novo Sucesso - Anos 2000

Com o encerramento dos antigos espaços de divulgação e dissolução formal da *Cineground* em 1978, os filmes, que saíram do armário, “foram para a gaveta”, fazendo uso exato de uma expressão do realizador O. Alves. E assim terão ficado até que, quase 30 anos mais tarde, foram recuperados para formato digital por razão de um encontro entre o realizador João Pedro Rodrigues e O. Alves e por interesse da direção do *Queer Lisboa*, atual detentor legal dos filmes:

“Um dia apareceu-me aqui o João Pedro Rodrigues [na sua Galeria de Arte, em Lisboa], que tinha feito *O Fantasma* e pensou que era o primeiro filme homossexual que se tinha feito em Portugal... disse-me que estava enganado: “vi os seus filmes, você é que fez os primeiros, vá falar com o João do *Queer*” [João Ferreira, diretor artístico do *Festival Queer Lisboa*], e foi assim que tudo começou. Devo-lhe toda esta correria louca, de novo sucesso, de grandes cinemas. (...) ele soube porque acho que falou com a Guida... olhe, não me lembro. Disse-me que alguém o tinha enviado, lhe tinha falado... e assim os filmes aparecessem pela primeira vez num festival no São Jorge e depois o João levou-os por aí fora.”¹⁰²

A programação do *Festival Queer de Lisboa 2007* consagraria um lugar à apresentação dos filmes da autoria de O. Alves e na edição de 2008, de João Paulo Ferreira. A *Cineground* chegaria pela primeira vez ao “grande ecrã”, no Cinema São Jorge, e este terá sido o ponto de partida para o que O. Alves descreve como “novo sucesso das grandes salas”. A mediática *Fatucha Superstar* (1976) integrou ciclos de cinema, sobretudo de associações LGBT, e foi projetado em alguns eventos lúdicos de carácter LGBT e *gay friendly*, de que são exemplo algumas festas no Teatro do Bairro e Galeria ZDB. Uma participação na 23ª edição do *Festival GLBT de Turim*, novamente por iniciativa do *Queer Lisboa*, valeu a O. Alves o prémio de melhor realizador europeu por *Aventuras e Desventuras de Julieta Pippi* (1978). *Fatucha Superstar* incluiu o programa de 2014 do *Festival International de Cinéma du Réel*, no Centre Pompidou de Paris. O ciclo de Abril de 2014 da *Sombra Cineclube FBAUP*, terá sido o mais recente evento consagrado à divulgação do trabalho da produtora.

4.3.3 Memória de uma cinematografia queer

António Fernando Cascais, orador convidado do *Festival Queer de Lisboa 11* na edição de 2007, resume as vivências da *Cineground*:

¹⁰² Entrevista pessoal, 28 de Março de 2014

“Os filmes passaram num círculo restrito a que nem toda a gente tinha acesso. Alguns deles tinham algum vínculo à cultura, aos espetáculos travesti, eram protagonizados por vedetas do travesti da época, como a Belle Dominique e a Guida Scarllaty, nomeadamente, eram provavelmente os mais conhecidos (...). São uma cinematografia gay dos anos 70, a expressão de uma cultura possível, pode-se falar em ambiente de comunidade nessa altura, e que essa cinematografia exprimia, nesse sentido era um veículo de identificação forte, porque qualquer outra expressão era inexistente. Havia expressão literária, na poesia, mas completamente dissociada da comunidade gay e lésbica de Lisboa, ou pelo menos, se existia comunidade gay e lésbica, encontrava-se em Lisboa, no circuito dos bares do Príncipe Real, que essa cinematografia em parte reflete. No entanto,(...) sobretudo na cinematografia de O. Alves (...) já há alguns filmes que levantam questões importantes para reflexão, nomeadamente a vida dupla de alguns homossexuais portugueses, um problema que se mantém até hoje... ou seja, reflete aquilo que mais tarde se veio a chamar a problemática do armário, da *armorização*, do gueto homossexual de Lisboa e da relativa clandestinidade social, ou da marginalidade social, dele.”¹⁰³

A *Cineground* continuou, de certa forma, a função que os cineclubes tinham assumido antes do fim da ditadura, uma “atividade à porta fechada”, que “mostrava os filmes que ninguém podia ver”, que se faziam de “alegorias e metáforas” (Neves, 2007:17). No pós-25 de Abril, o associativismo no meio do cinema amador procurou responder a questões que se tornaram prementes na época, como as associações de moradores, e os pequenos cineclubes e grupos começaram a perder importância (Idem). As dificuldades começaram a aumentar para a *Cineground*, que para além de se gerir com uma reduzida economia de meios, exprimia, segundo A. F. Cascais, uma cultura neste cinema gay e *queer* que era também “politicamente muito marginal, dissuadida e combatida pelas concepções prevalecentes na cultura política da época”, o que se manifestou em parte no afastamento progressivo entre os dois produtores. Nem J. P. Ferreira, com uma militância de esquerda que tentava manifestar através da sua filmografia, conseguiria encontrar representação na cultura política da época, que não aceitava a temática homossexual e LGBT e “rejeitava em pé de igualdade esta filmografia e a cultura de consumo do gueto *gay* de Lisboa”¹⁰⁴. O trabalho da *Cineground*, que faz parte do património histórico e cultural das comunidades LGBT, de então e de agora, foi votado ao esquecimento “ao ponto de constituir uma completa surpresa para quem o redescobre” (Cascais, 2007:153).

Esta cinematografia estava na altura dissociada de todo e qualquer associativismo, que na verdade “não existia”, existiam tentativas de criação de associações, efémeras e

¹⁰³ Entrevista pessoal, 29 de Abril 2014

¹⁰⁴ Ver *Capítulo II*

fracassadas, com as quais esta cinematografia não se relaciona. Esta opinião é partilhada pelo ator Domingos Machado (Belle Dominique):

“os filmes da *Cineground* eram puro entretenimento... o J.P.Ferreira era bem politizado, mas os filmes teriam quando muito uma certa reivindicação social, crítica mordaz... por exemplo na *Solidão Povoada* havia a tal realidade da qual ninguém falava (...) havia esta como que... denúncia. Mas sem fazer apologia a coisa nenhuma...”.¹⁰⁵

Mesmo que o público da comunidade LGBT que frequentava os espaços de sociabilidade que a *Cineground* representa, construísse eventualmente uma massa social de apoio ao associativismo, o associativismo não tinha condições para vingar na conjuntura política da época ou impor uma agenda à classe política. A mensagem política subjacente aos códigos da estética e da representação leva-nos a pensar que este grupo protagonizou, antes do seu tempo, uma forma de *ativismo* político. Introduzido no contexto académico pelas autoras Chela Sandoval e Guisela Latorre,¹⁰⁶ *ativismo* é um neologismo híbrido que articula arte e política, referindo-se ao trabalho de indivíduos que veem uma relação orgânica entre arte e activismo (Sandoval, Latorre, 2008:82). No trabalho da *Cineground* encontramos uma relação entre arte, ativismo (aqui através da representação de identidades invisíveis, interditas) e produção audiovisual, que aborda o género e a sexualidade, e que procura se não a transformação social, pelo menos, um meio de expressão visual para uma comunidade invisível.

Os espaços e circuito de exibição da *Cineground* podem ajudar a compreender a dinâmica de recepção deste tipo de cinematografia, independente e *underground*. Num estudo realizado em Fortaleza, entre 1995 e 1996, o antropólogo Alexandre Vale desenvolveu uma “topografia sociosexual do espaço urbano contemporâneo”, onde os usos sociais dos espaços de exibição cinematográfica merecem particular destaque (Idem). Analisando a audiência das salas de cinema pornográfico, Vale compreendeu que a par da performance no filme, projetam-se no público outras performances, na forma de sociabilidades homossexuais masculinas e travesti (Vale, 1997; Sívori, 2000:204). Também Néstor Perlongher reflete sobre o estudo das identidades na antropologia, explicando que a noção de “identidade contrastiva”, utilizada no estudo de sociedades consideradas primitivas, deixou de ser aplicável nas sociedades contemporâneas, nas quais, com o desenvolver de uma antropologia da sexualidade, se assiste ao surgir das identidades “sócio-sexuais” (Perlongher, 1993:138-139).

¹⁰⁵ Entrevista pessoal, 3 de Abril de 2014

¹⁰⁶ O termo *ativismo* foi aplicado no estudo de um projeto de arte digital da *cultura chicana Chicana/o Activism: Judy Baca's Digital Work with Youth of Color* (2008) (Sandoval, Latorre, 2008).

Perlongher refere que a confrontação entre sistemas classificatórios não ocorre apenas nas representações, como também nos corpos e nos desejos manifestados, o que é verificável geográfica e historicamente, sendo que “as deslocções na ordem do desejo correspondem a deslocções no espaço urbano” (Idem). O gueto gay, segundo o autor, instala-se apesar da “dignidade homossexual”, tanto territorial como historicamente, no campo da marginalidade, e apresenta uma alternativa às categorias de identidade dominantes (Ibidem:140):

“(...) em vez de identidades passamos a falar de territorialidades, de lugares geográficos relacionais (...) uma trama de “pontos” e “redes” por entre as quais circulam (e “se transformam”) os sujeitos, definindo-se conforme a sua trajectória e posição “topológica” na rede e não de acordo com uma suposta identidade essencial”(Perlongher, 1993:142).

Com efeito, os espaços informam sobre as práticas, os valores e ideologias sociais e também sexuais dos frequentadores (Vale, 1997; Sívori, 2000:204-203). No circuito da *Cineground* podemos encontrar, um “sentido histórico”, uma correspondência entre o tipo de cinema exibido (embora sem seguimento no contexto do cinema gay e *queer* português) e o circuito de exibição enquanto processo de “territorialização dos encontros na metrópole”, entre gays, heteros e travestis (Ibidem:205). Os lugares de exibição tornam-se, assim como o tipo de cinematografia, em “zonas morais”, palco de transgressões e lugar de socialização da sexualidade (Idem). A sociabilidade nos espaços de exibição permite traçar “cartografia existencial” partilhada pelos espectadores e actores (Idem:206).

Os filmes produzem e descrevem uma territorialidade afetiva e política, que inadvertidamente subverte e dialoga com as normas dominantes de sexo e género. As condições históricas nas quais os filmes foram produzidos e exibidos configuram-se como parte significativa das suas condições de existência (Bessa, 2007:262). Na opinião do Óscar Alves, naquele momento (época pós-25 de Abril, PREC) existia mais sentido de comunidade, falava-se dos assuntos abertamente (dentro da comunidade existente): “olhe, pensavam que estavam livres...”.¹⁰⁷ Esta ideia é partilhada por A. F. Cascais, “era pura e simplesmente existir e organizar-se autonomamente”.¹⁰⁸ A capacidade de auto-sátira que esta cinematografia demonstra, presente na parodização dos “maneirismos, sensibilidades e comportamentos gay, um humor muito típico da comunidade”, é também “uma forma de resistência à estereotipação e ao estigma tão antiga como estes” (Cascais, 2007:152). Chegar à história da *Cineground* foi um processo de recuperação, não só da sua cinematografia mas da

¹⁰⁷ Entrevista pessoal, 28 de Março de 2014

¹⁰⁸ Entrevista pessoal, 29 de Abril 2014

memória dos seus agentes e de uma comunidade LGBT, na altura, invisível, porque sem representação na sociedade portuguesa. Do trabalho da produtora pode fazer-se uma leitura dos “outros socialmente adstritos” de Raposo, sempre “recriados em lugares de liminaridade intensa” (2010:39).

Não parece, pois, deixada ao acaso, a questão que termina a nota introdutória de J.P. Ferreira no catálogo do festival *Cinema à Margem*, organizado pelo Núcleo de Cineastas Independentes, do qual foi presidente da direção entre 1980-81: “Perfeitamente consciente assumido e atuante, este cinema à margem deverá, na verdade, continuar a ser marginalizado?” (1981:3).

Conclusão

Este estudo apresenta-se numa dupla perspectiva: por um lado a época é contextualizada através da cinematografia da produtora *Cineground*, em cujos temas e realidades retratadas se denuncia a ausência de direitos sexuais e cívicos da comunidade LGBT ainda antes da emergência do movimento social pela defesa dos mesmos em Portugal, podendo inclusivamente ser encarada como um caso de *ativismo* político *avant la lettre*. Por outro lado a produção de conhecimento ao longo do trabalho realizou-se através da imagem e representação em torno das identidades em performance, em que o travestismo é central como lugar de experimentação corporal. O estudo e avaliação do espólio fílmico (com as limitações já referidas), não teve uma dimensão de análise imagética, construindo-se antes através dos seus sentidos e significados, de linhas de força dos argumentos mas também dos jogos performativos (travestismo, empoderamento *queer*, direitos LGBT), e da memória coletiva dos seus agentes.

Se a performance travesti prova que o sujeito se constrói a partir da repetição e imitação de códigos e discursos de género e sexualidade, sugere-se implicitamente que a imitação se encontra no âmago da ordem de género binária, em si mesma, como um constante e repetido esforço de imitação das suas próprias idealizações (Vale de Almeida, 2006:11). Butler defende é que é precisamente a produção dos termos sexo, género, identidade no contexto de regimes de poder que torna imperativa a sua repetição em “linguagens” e direções que deslocalizam os seus objetivos originais (normativos) (1993: 123). De igual forma, a encenação da identidade feminina através de estereótipos tradicionais da feminilidade, própria do espetáculo travesti, com o objetivo de subverter e parodiar, mostra uma resistência à/ apropriação da “prisão da linguagem” (relativamente aos discursos disponíveis) (Amaral *et al*, 2012:11). O policiamento dicotómico do género pela ordem dominante mantém-se nestes filmes, mas o travesti não deixa por isso de oferecer uma qualidade libertadora, quando o disfarce com o qual se apropria e manipula as convenções de género, tem o propósito de quebrar com essas mesmas convenções, deixando ao espetador informações contraditórias sobre a identificação sexual e sobre as regras de determinação sexual.

As proibições da lei originam, como refere Foucault, atos de resistência de que são exemplo a produção de identidades não autorizadas, que não são apenas o efeito e consequência dos regimes jurídicos. A inclinação dos indivíduos para se envolverem na construção de identidades alternativas através de ativismos (alguns deles sem necessária reivindicação política), fazendo uso da ironia, paródia, pastiche, e/ou apropriação, conduz as

suas audiências ao questionamento e ao debate (mesmo que indireto) de ideologias de gênero, leis e outras formas de mercantilização da imagem (Coombe, 1998:387). O recurso à ficção pode ser igualmente entendido como uma forma de protesto, em que através da exploração propositada do seu estatuto de subordinação, os indivíduos expressam descontentamento com as suas condições de existência social, produzem alternativas e partilham um entendimento e por vezes uma visão idealizada da sua vida (Ibidem: 384), numa espécie de visibilização estratégica de um grupo/ cultura subalterna. Ainda que não engajado politicamente (mas simbolicamente, dado que em alguns títulos se denota um comprometimento ideológico claro com a esquerda, no caso de João Paulo Ferreira), a *Cineground* simboliza o que, mais tarde, a teoria *queer* descreve como um modo de “fazer micropolítica”, assente em última instância no poder de agência inalienável de cada indivíduo para contrariar a norma (Mascarenhas, 2012:68). Poderíamos concluir que esta se trata efetivamente de uma história de resistência, que à semelhança de muitas outras um pouco por todo o mundo (sem necessária ligação aos movimentos identitários (muitas vezes inexistentes) e intelectuais que se sagraram nas sociedades ocidentais), contribuiu para a construção de uma história diferente, através de atos e modos de pensar que diferiam de um sistema instalado.

A maior inovação que a teoria *queer* introduziu no debate em torno das questões de identidade, gênero e sexualidade, com implicação na teorização das relações de poder e resistência, terá sido a mudança de abordagem fundamental, adotada por diversos autores, em que a política da identidade é substituída por uma "política da diferença" (Wilson (1993:1,2), Duggan (1992:15)). Existe, porém, para além da ênfase teórica na performance e na subjetividade, uma urgência na ligação entre as “posições ontológicas” da teoria *queer* e as posições ideológicas emancipatórias de investigação em representações *queer*, que facilitem a formulação de sugestões sociais construtivas (Dhaenens *et al*, 2008:340).

Bibliografia

- Affreixo, Rodrigo (2011), “Senhoras e senhores... Nany Petrova”, *Time Out Porto*, pp. 92-93.
- Affreixo, Rodrigo (2014), “10 mudanças no meio LGBT do Porto após 1974”, *Time Out Porto*, pp. 84-85.
- Agamben, Giorgio (2010) *Nudez*, Lisboa, Relógio de Água.
- Almeida, São José (2010), *Homossexuais no Estado Novo*, Porto, Sextante Editora.
- Almeida, São José (2011) “O Estado Novo dizia que não havia homossexuais, mas perseguiu-os”, *Jornal Público*, 17/09/2009. <http://www.publico.pt/sociedade/noticia/o-estado-novo-dizia-que-nao-havia-homossexuais-mas-perseguiu-os-1392257>
- Amaral, Ana Luísa, Gabriela Moita (2004), “Como se faz (e desfaz) o armário: algumas representações da homossexualidade no Portugal de hoje”, em Cascais, António Fernando (org.), *Indisciplinar a teoria: Estudos Gays, Lésbicos e Queer*, Lisboa, Fenda Edições.
- Amaral, Ana Luísa; Ana Gabriela Macedo; Marinela Freitas (2012), *Cadernos de Literatura Comparada: Novas Cartas Portuguesas e os Feminismos*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.
- Anderson, Carson, Wes Joe Jones & Stokes (2014), *Survey LA: LGBT Historic Context Statement*, City of Los Angeles, Department of City Planning, Office of Historic Resources, LA, GPA.
- António, Lauro (1976), “Solidão Povoada”, *Isto é Espectáculo*, pp. 66.
- Ayling, Douglas (2005), *Men Performing Women: Constructions of Gender in Contemporary Japanese Comedy*, MSc in Social Anthropology Dissertation.
- Banks, Marcus, Jay Ruby (2011), *Made to be Seen: Perspectives on the history of visual anthropology*, London, The University of Chicago Press.
- Bastos, Susana Pereira (1997), *O Estado Novo e os seus Vadios*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Bateson, Gregory (2006 [1958]), *Um Exame dos Problemas Sugeridos por um Retrato Compósito da Cultura de uma Tribo da Nova Guiné, Desenhado a Partir de Três Perspectivas de Uma Tribo da Nova Guiné*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo – EUSP.
- Bessa, Karla (2007), “Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético políticas na constituição da subjectividade”, *Cadernos Pagu*, 28, pp. 257-283.
- Brandão, Ana Maria (2008), “Breve contributo para uma história da luta pelos direitos de gays e lésbicas na sociedade portuguesa”, Comunicação apresentada na *Semana Pedagógica*

União de Mulheres Alternativa e Resposta (U.M.A.R.)/ Associação Académica da Universidade do Minho (A.A.U.M.), Braga, Universidade do Minho, no dia 17 de Abril.

Butler, Judith (1990), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge.

Butler, Judith (1993), *Bodies that Matter. On the discursive limits of sex*, New York, Routledge.

Butler, Judith (1997) *The Psychic Life of Power: Theories of Subjection*, New York, Routledge.

Butler, Judith (2000), “Critically Queer”, in Goodman, Lizbeth and Jane de Gay (org.), *The Routledge Reader in Politics of Performance*, New York, Routledge.

Cabral, João de Pina (2000), “A difusão do limiar: margens, hegemonias e contradições”, *Análise Social*, 153, pp. 865-892.

Carneiro, Nuno, Isabel Menezes (2004), “Paisagens, caminhos e pedras: Identidade homossexual e participação política”, em Cascais, António Fernando (org.), *Indisciplinar a teoria: Estudos Gays, Lésbicos e Queer*, Lisboa, Fenda Edições.

Cascais, António Fernando (org.) (2001) “Olhares da Homossexualidade: um contributo para a história da homossexualidade no século XX português” (Exposição).

Cascais, António Fernando (2001) “A história do movimento gay e lésbico português em três tempos”, *Sem Medos*, Boletim do Grupo de Trabalho Homossexual do Partido Socialista Revolucionário, 10.

Cascais, António Fernando (org.) (2004), *Indisciplinar a Teoria, Estudos Gays Lésbicos e Queer*, Lisboa, Fenda Edições.

Cascais, António Fernando (2004), “Um nome que seja seu: Dos estudos gays e lésbicos à teoria queer”, em Cascais, António Fernando (org.), *Indisciplinar a teoria: Estudos Gays, Lésbicos e Queer*, Lisboa, Fenda Edições.

Cascais, António Fernando (2006), “Diferentes como só nós. O associativismo GLBT em três andamentos”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 76, pp. 109-126.

Cascais, António Fernando (2008) “Homens provisoriamente sós: Homossexualidade e Guerra Colonial”, debate no *Queer Lisboa 12, 11º Festival de Cinema Gay e Lésbico de Lisboa*, Cinema São Jorge, Associação Janela Indiscreta.

Cascais, António Fernando (2007) “Uma cinematografia gay portuguesa dos anos 1970”, debate no *Queer Lisboa 11, 11º Festival de Cinema Gay e Lésbico de Lisboa*, Cinema São Jorge, Associação Janela Indiscreta.

- Cascais, António Fernando (2012), “Ativismo e a “Queerização” da Academia”, *LES Online*, 4, pp. 3-12.
- Cascais, António Fernando (2006), “Estudos queer: identidades, contextos e acção colectiva”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 76, pp. 3-15.
- Colleyn Marc Augé, Jean-Paul (2005), *A Antropologia*, Lisboa, Edições 70, LDA.
- Comenas, Gary (2002), “Flesh (1968)”, *warholstars.org*, disponível online em <http://www.warholstars.org/flesh.html>
- Connell, R. W., James W. Messerschmidt (2005), “Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept”, *Gender & Society*, 19, pp. 829-859.
- Coombe, Rosemary J. (1998), “Author/izing the celebrity: Publicity Rights, Post-modern Politics and Unauthorized Genders”, *Cardoso Arts & Entertainment*, 10, pp. 365-395.
- Counsell, Colin, Laurie Wolf (2001), *Performance Analysis: Na introductory coursebook*, New York, Routledge.
- Damásio, António (2013), *O sentimento de Si: Corpo emoção e consciência*, Lisboa, Circulo de Leitores.
- Dauphin, Mara (2012), “A bit of a woman in every man: creating queer community in female impersonation”, *Valley Humanities Review*, pp. 1-16.
- Dhaenens, Frederik, Sofie Van Bauwel, Daniel Biltereyst (2008), “Slashing the fiction of queer theory”, *Journal of Communication Inquiry*, 32, Ghent, Sage Publications, pp. 335-347.
- Douglas, Mary (1975), “Jokes”, *Implicit Meanings: Essays in Anthropology*, New York, Routledge.
- Dyer, Richard (2002), *The matter of images: essays on representation*, New York, Psychology Press.
- Farnell, Brenda (2011), “Theorizing “the Body” in Visual Culture”, in Banks, Marcus, Jay Ruby (org.), *Made to be Seen: Perspectives on the history of visual anthropology*, London, The Univeristy of Chicago Press.
- Garber, Majorie (1997), *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, New York, Psychology Press.
- Goodman, Lizbeth, Jane de Gay (2000), *The Routledge Reader in Politics of Performance*, New York, Routledge.
- Green, James N. (2014), “Abaixo a Repressão, Mais Amor e Mais Tesão”: Uma memória sobre a ditadura e o movimento de gays e lésbicas de São Paulo na Época de Abertura”, *Acervo*, 27, pp. 53-81.

- Grossman, Andrew (2015) “Travestism in film”, *encyclopedia of gay, lesbian, bisexual, transgender, and queer (GLBTQ)*.
- Harper, Douglas (2002), “Talking about pictures: a case for photo elicitation”, *Visual Studies*, 17.
- Hurworth, Rosalind (2003), “Photo-Interviewing for research”, *Social Research Update*, 40.
- Jagose, Annamarie (1996), *Queer Theory. An Introduction*, Routledge, New York & Melbourne University Press.
- MacDougall, David (2007), *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- Madeira et al (2002), *Europa 60: Ventos de Mudança*, (1), Lisboa, Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema.
- De Matos-Cruz, José (1982), *Anos de Abril: Cinema Português 1974-1982*, Lisboa, Instituto Português do Cinema.
- Mead, Margaret (1970 [1949]), *O Homem e a Mulher*, Lisboa, Editora Meridiano Limitada.
- Moita, Gabriela (2001), *Discursos sobre a Homossexualidade no Contexto Clínico*, Dissertação de Doutoramento, Porto, Instituto de Ciências Biomédicas de Abel Salazar, Universidade do Porto.
- Mottier, Véronique (2008), *Sexuality: A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press.
- Neves, António Loja (2007), *Super 8, Formato Reduzido para quem Ama o Cinema*, Centro Cultural da Malaposta.
- Nunes, Mário Damas (1976), “Fatucha Superstar: Fátima muito “in”, *Isto é Espectáculo*, pp. 25.
- Nunes, Mário Damas (1978), “As aventuras e desventuras de Julieta Pipi”, *Isto é Cinema*, pp. 14.
- Perlongher, Néstor (1993), “Antropologia das sociedades complexas: identidade e territorialidade, ou como estava vestida Margaret Mead”, *Revista Brasileira de Ciências*, ANPOCS, Ano 8, 22, pp. 137-144.
- Pink, Sarah (2001), *Doing Visual Ethnography*, London, Sage Publications Ltd.
- Pitta, Eduardo (2007), *Intriga em Família*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.
- Preciado, Beatriz (2011), “Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”, *Estudos Feministas*, 1, pp. 11-20.

Raposo, Paulo, Paula Christofoletti Togni (2009) *Os Fluxos Matrimoniais Transnacionais entre Brasileiras e Portugueses: Género e Imigração*, Lisboa, Alto-Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural (ACIDI, I.P.)

Raposo, Paulo (2010a), “Artistas, primitivos e antropólogos: à descoberta da universalidade das performances artísticas ou a modernidade do primitivismo”, *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, 38, pp. 43-60.

Raposo, Paulo (2010b), *Por Detrás da Máscara- Ensaio de Antropologia da performance sobre os Caretos de Podence*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, I.P.

Raposo, Paulo (2010c), “Diálogos antropológicos: da teatralidade à performance”, em Ferreira, Franciosy e Regina Polo Muller, *Performance, Arte e Antropologia*, S.Paulo: Editora Hucitec

Ribeiro, José da silva (2004), *Antropologia Visual: Da minúcia do olhar ao olhar distanciado*, Porto, Edições Afrontamento.

Rocha, Caio César Silva, Danilo Pereira Santos (2014), “Estranhos familiares: a inserção das personagens homo/lesbo/bi/ transsexuais no cinema” , *Revista Periódicus*, (1).

Rosa, Fernando André, Miguel Carmo (2013) “Há uma história Queer em Portugal? (segunda parte)”, *Jornal Mapa*, <http://www.jornalmapa.pt/2013/12/09/ha-uma-historia-queer-em-portugal-2/>

Rosa, Fernando André , Miguel Carmo (2014) “Há uma história Queer em Portugal? (segunda parte)”, *Jornal Mapa*, <http://www.jornalmapa.pt/2014/03/02/ha-uma-historia-queer-em-portugal-segunda-parte/>

Saleiro, Sandra Palma (2012), “A Transsexualidade e o Género: Identidades e Invisibilidades de Homens e Mulheres Transsexuais” , comunicação apresentada no *VII Congresso Português de Sociologia, Sociedade Crise e Reconfigurações*, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação, 19 a 22 de Junho de 2012, Porto.

Saleiro, Sandra Palma (2013), *Trans Géneros: Uma análise sociológica da diversidade de género*, Tese de Doutoramento em Sociologia, Lisboa, Departamento de Sociologia, ISCTE - IUL.

Salessi, Jorge, Patrick O’Connor (1994), “For Carnival, Clinic and Camera: Argentina’s Turn of the Century Drag Culture Performs “Woman”, in Taylor Diana, Juan Villegas (org.), *Negotiating Performance: Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/o America*, Durham, Duke University Press.

- Sandoval, Chela, and Guisela Latorre (2008), “Chicana/o Artivism: Judy Baca’s Digital Work with Youth of Color”, *Learning Race and Ethnicity: Youth and Digital Media*, MA: The MIT Press, pp. 81–108.
- Santos, Ana Cristina (2004), “Direitos humanos e minorias sexuais em Portugal: O jurídico ao serviço de um novo movimento social”, em Cascais, António Fernando (org.), *Indisciplinar a teoria: Estudos Gays, Lésbicos e Queer*, Lisboa, Fenda Edições.
- Santos, Ana Cristina (2006a), “Estudos queer: Identidades, contextos e acção colectiva”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 76, pp. 3-15.
- Santos, Ana Cristina (2005), *A Lei do Desejo: Direitos Humanos e Minorias Sexuais em Portugal*, Porto, Edições Afrontamento.
- Straayer, Chris (1996), *Deviant Eyes, Deviant Bodies: Sexual Re-orientation in Film and Video (Film and Culture Series)*, New York, Columbia University Press.
- De Sousa, J.Francisco Saraiva (2008) “A Homofobia Mórbida de Egas Moniz”, *CyberCultura e Democracia Online*, <http://cyberself-neurofilosofia.blogspot.pt/2008/07/egas-moniz-e-questo-homossexual.html>
- Tadeu, Tomaz (org.) (2000) *A Antropologia do Ciborgue: As vertigens do pós-humano*, Belo Horizonte, Autêntica Editora, Lda. Disponível online em: <https://mairakubik.files.wordpress.com/2012/06/86532011-haraway-donna-kunzru-hari-antropologia-do-ciborgue-as-vertigens-do-pos-humano-org-tomaz-tadeu.pdf>
- Turner, Victor (1974), *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, New York, Cornell University Press.
- Turner, Victor (1987), *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications.
- Vale, Alexandre Fleming Câmara (2000), “No Escurinho do Cinema: Cenas de um Público Implícito”, *AnnaBlume/Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará*, pp. 204-207.
- Vale de Almeida, Miguel (2000[1995]) *Senhores de Si. Uma Interpretação Antropológica da Masculinidade*, Lisboa, Fim de Século.
- Vale de Almeida, Miguel (1996), *Corpo Presente: Treze Reflexões Antrpológicas sobre o Corpo*, Oeiras, Celta.
- Vale de Almeida, Miguel (2001) “Transformar (mo-nos)”, *Sem Medos*, Boletim do Grupo de Trabalho Homossexual do Partido Socialista Revolucionário, 10.
- Vale de Almeida, Miguel (2003), “Antropologia e Sexualidade: Consensos e Conflitos Teóricos em Perspectiva Histórica”, Fonseca, Lígia, C. Soares e Júlio Machado (org.), *A Sexologia, Perspectiva Multidisciplinar (II)*, Coimbra, Quarteto.

- Vale de Almeida, Miguel (2004a), “A teoria queer e a contestação da categoria de ‘género’”, em Cascais, António Fernando (org.), *Indisciplinar a teoria: Estudos Gays, Lésbicos e Queer*, Lisboa, Fenda Edições.
- Vale de Almeida, Miguel (2004b) “O Corpo na Teoria Antropológica”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, 33, pp. 49-66.
- Vale de Almeida, Miguel (2006) “Quando a Máscara Esconde uma Mulher”, *Catálogo da Exposição Rituais de Inverno com Máscaras* (Museu Abade de Baçal, Bragança), Instituto Português dos Museus, pp. 61-74.
- Vale de Almeida, Miguel (2007), *Do armário*, Lisboa, Finisterra.
- Vale de Almeida, Miguel (2009), “Ser mas não ser, eis a questão. O problema persistente do essencialismo estratégico”, *Working Paper CRIA 1*, Lisboa.
- Vale de Almeida, Miguel (2014), “Do feminismo a Judith Butler”, *Pensamento Crítico Contemporâneo UNIPOP* (org.), Lisboa, Edições 70, pp. 144-151.
- Vitorino, Sérgio (2001) “10 anos de luta pelo direito à felicidade”, *Sem Medos*, Boletim do Grupo de Trabalho Homossexual do Partido Socialista Revolucionário, 10.
- Weeks, Jeffrey (2000), “The paradoxes of identity”, in Goodman, Lizbeth and Jane de Gay (org.), *The Routledge Reader in Politics of Performance*, New York, Routledge.
- Weston, Kath (1998), *Long Slow Burn: Sexuality and Social Science*, New York, Routledge.
- Whitaker, Mark 2002 (1996), “Reflexivity”, in Alan Barnard & Jonathan Spencer (org.) *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. Londres, Routledge.

Anexo A

Biografia informantes / interlocutores

Ativistas

António Fernando Cascais Docente da Universidade Nova de Lisboa, Departamento de Ciências da Comunicação da FCSH. Doutor (2000) e Mestre (1987) em Ciências da Comunicação. Membro da Associação Cultural Janela Indiscreta, entidade promotora do festival *Queer Lisboa* (antiga *Associação Cultural Festival de Cinema Gay e Lésbico de Lisboa*). Foi membro do CHOR (*Colectivo de Homossexuais Revolucionários*) e colaborador do GTH-PSR. Organizou a exposição nacional *Olhares (d)a Homossexualidade – Um contributo para a história das homossexualidades no século XX português* (2001).

António Serzedelo (1945) Licenciado em história pela Universidade de Lisboa. O mais antigo militante ativo, da causa homossexual em Portugal, foi um dos subscritores e dos mentores do 1º documento fundador desta causa, o Manifesto "Liberdade para as Minorias Sexuais", e membro do *Movimento de Ação Homossexual Revolucionária* (MAHR). Autor do programa de rádio gay *Vidas Alternativas*, na Rádio Vox. Presidente da Associação Opus Gay.

Sérgio Vitorino Jornalista. Fundador do coletivo Panteras Rosa (Frente de Combate à LesBiGay Transfobia). Ex-porta-voz do GTH-PSR. É o primeiro protagonista do Arquivo Queer, do grupo Lóbula.

Intervenientes *Cineground*

Realizador

Óscar Alves Nascido no Porto. Estudou desenho, pintura e escultura na Escola Superior de Belas-Artes. Colaborador da revista intelectual da época *Bandarra*. Trabalhou como ator para o Teatro Experimental do Porto (TEP) e o Teatro Monumental. Realizou com Natália Correia um polémico espetáculo de poesia surrealista na Sociedade Nacional de Belas-Artes em Lisboa. Estreia-se na realização cinematográfica com a *Cineground* em 1975. Dirige a Galeria Atelier de Artistas em Lisboa, em parceria com Domingos Oliveira.

Atores

Carlos Ferreira Estudou arquitectura de interiores, fez teatro desde jovem. Colaborou com o *Teatro Popular Português* de Lisboa e com o Mestre Ribeirinho (Francisco Ribeiro). Após o 25 de Abril de 1974 abre em Lisboa o espaço, café-concerto e de espetáculo travesti, que viria a popularizar-se como *Scarllaty Club*, expoente máximo da noite lisboeta nos anos que se seguiram à Revolução. Foi neste espaço, que surgiu a sua personagem travesti com o mesmo

nome, e onde se cruzou com os realizadores da *Cineground*, com a qual viria a colaborar em dois títulos, *As aventuras e desventuras de Julieta Pippi* e *Goodbye Chicago*, ambos do ano de 1978.

Domingos Machado (1950) Nascido em Moura. Estreou-se no espetáculo travesti após regressar do Ultramar, Luanda, em 1976. Foi no bar Memorial que a sua personagem Belle Dominique primeiro se apresentou ao público. Em 1977 foi convidado a integrar o elenco do *Scarllaty Club*, gerido pelo seu também colega na *Cineground*, Carlos Ferreira, de onde acabou por sair para fundar, com outros colegas do espetáculo, o *Travecoop*, uma “cooperativa de travestis”. Trabalhou como assistente de realização na RTP e como entertainer, no seu alter-ego de Belle Dominique, na SIC, durante os anos 1990, sendo o primeiro travesti a alcançar visibilidade na televisão e na sociedade portuguesa.

Domingos Oliveira Nascido em Atei, Mondim de Basto. Fez carreira militar entre Lisboa e Luanda. Participou como actor principal em vários filmes da *Cineground*: *Solidão Povoada*, *Os Demónios da Liberdade*, *Fatucha Superstar*, *Histórias de um Tempo Vazio*, entre outros. Estudou artes plásticas e neste momento é um escultor popular em Portugal. Responsável pela concepção do prémio do Festival de Cinema Gay e Lésbico de Lisboa desde 2008.

Anexo B

Sinopses dos filmes da autoria de João Ferreira (2007, 2008) (Director Artístico Queer Lisboa)

CHARME INDISCRETO DE EPIFÂNEA SACADURA

Realização

Director

Óscar Alves

Portugal

Portugal

1975

27'

Curta-Metragem de Ficção

Short Fiction

Bate Sp Pal

s/ diálogos c/ Intertítulos em

português

Guião

Screenplay

Óscar Alves, João Paulo Ferreira

Montagem

Editing

João Paulo Ferreira

Assistente da Realização

Assistant Director

João Paulo Ferreira

Fotografia

Photography

Óscar Alves

Miss Fofa Vestida por

Miss Fofa's Wardrobe by

Joan Gris, Lda.

Cabelos/relax

Hairdressers

L'Oréal

Centros

Set Design

Barafunda

Adorações

Props

Barafunda

Produção

Production

Cineground

Intérpretes

Cast

Fefa Putollini (no papel de

Epifânea Sacadura),

Jorge Aragão, José Damas, Dina,

Paulo Ferreira,

Rui Pereira de Mello,

José Miranda



CHARME INDISCRETO DE EPIFÂNEA SACADURA

Esta primeira curta-metragem de Óscar Alves experimenta a lógica de estrutura narrativa em *flashbacks* e a temática que viriam a ser desenvolvidas no seu posterior *Aventuras e Desventuras de Julieta Pipi*, este último já com mais avançados meios. Filmado sem som e sem qualquer trilha sonora, recorrendo apenas aos intertítulos, para nos dar a conhecer os diálogos essenciais, o filme exige um ritmo e expressividade maiores aos seus intervenientes, sendo que para tal, Alves recria uma estética expressionista do cinema mudo. O filme situa-nos desde logo no tempo e espaço da acção: estamos em 1930 no Chale das Águas Correntes. Epifânea Sacadura (Fefa Putollini), actriz, cumprimenta-nos com um "Hello, Boys!", estendida na sua *chaise longue* em pose dengosa, aproveitando mesmo em certos momentos para se acariciar. Epifânea está claramente a querer seduzir os rapazes. A actriz fala-nos da sua carreira. Conta-nos a história da rodagem de um filme, onde vemos a sua personagem a receber um cavalheiro em casa, que se revela ser um vampiro. Situação que ela resolve recorrendo a uma "Bufo Engarrafada" que tinha ali à mão, de forma a imobilizá-lo. Não contente, vai buscar uma estaca e martelo *king size*, de forma a completar o serviço. Epifânea confessa que a sua vida no cinema a tornou "bêbeda, gulosa e nervótica", antes de passar a mais uma memória: a da rodagem do "Última Valsa em Cucu". Aqui, uma praia recria um deserto que é cenário a uma história das arábias, onde vemos a actriz a rastejar de biquíni de concha em direcção aos braços do galã. No set, o actor revela-se um cavalheiro, ao apoiá-la quando é mordida por uma aranha ("Uma Bicha!", grita), chegando mesmo a fazer-lhe as unhas. O actor perde apenas a compostura quando Epifânea lhe levanta a túnica, ao que ele reage: "No cu, não!". O filme termina com um anúncio à margarina "Vaqueiro" – "Até no deserto, Cuzinho com Vaqueiro" –, numa sequência que é uma clara referência ao *Último Tango em Paris* (1972), de Bernardo Bertolucci. De seguida, ainda na *chaise longue*, a actriz conta-nos como foi descoberta para o cinema aos 18 anos. Ficamos a saber das suas origens camponesas, e de como o realizador Laurentis Kommecus a descobriu quando ela subia a uma árvore e enxotava uma borboleta que lhe havia pousado no rabo. Kommecus incumba a sua urbana produtora de ensinar Epifânea a comer, a maquilhar-se e a andar de saltos, de forma a torná-la numa estrela. No final, como seria previsível pelo nome artístico do seu realizador, são-nos reveladas as fotos dessa sua primeira experiência cinematográfica: um filme porno. J. F.

In his first short film, Óscar Alves experiments with the flashback-based narrative structure and the theme that would be further explored in his later work *Aventuras e Desventuras de Julieta Pipi*, filmed with greater means. Shot with no dialogues or sound effects, the film relies on intertitles to convey the essence of the dialogues, and it requires greater rhythm and expressivity from its actors; to this end, Alves recreates the expressionist aesthetics of silent cinema. The time and setting of the action are revealed immediately: 1930, the Chale das Águas Correntes (Chalet of Running Waters). Epifânea Sacadura (Fefa Putollini), actress, welcomes us with a "Hello, Boys!"; lounging on her *chaise longue* in a languid pose, she even fondles herself on occasion. Epifânea is clearly bent on seducing the boys. The actress speaks of her career; she tells the story of the making of a film, in which we see her character receive the visit of a gentleman that turns out to be a vampire. A situation she resolves by immobilising him through a "Bottled Fart" she had handy. She then produces a king-size hammer and stake to get the job done. Epifânea confesses that life in the movies has made her into "a drunk, glutton, and neurotic", and then recounts one more recollection: the filming of "Última Valsa em Cucu" ("Last Waltz in Booboo"). A beach stands in for the desert that serves as the backdrop for an exotic story; the actress, in a shell bikini, crawls into the arms of the leading man. On set, the actor turns out to be a real gentleman, helps Epifânea when she is bitten by a spider, and even gives her a manicure. The actor only loses his stride when Epifânea pulls his tunic up, and screams, "Not in the ass!" The film ends with a commercial for the "Vaqueiro" brand of margarine – "Even in the desert, a little "Vaqueiro" comes in handy" –, in a sequence that is a clear reference to Bernardo Bertolucci's *Last Tango in Paris* (1972). The actress then, still reclining on her *chaise longue*, recounts her discovery at 18. We learn of her peasant origins, and how director Laurentis Kommecus discovered her while climbing a tree and shooting away a butterfly that had landed on her behind. Kommecus instructs his refined producer to school Epifânea in how to eat, apply makeup, and walk on heels, so that he may turn her into a star. The conclusion, as foreseeable from the director's artistic name, the photos of Epifânea's first filmic efforts are revealed: a porn flick. J. F.

SOLIDÃO POVOADA

Realização / Director: Óscar Alves

Portugal / Portugal, 1976, 45'

Longa-Metragem de Ficção / Feature Film

Beta Sp Pal

v. o. portuguesa s/ legendas

Guião / Screenplay: Óscar Alves

Montagem / Editing: Óscar Alves, João Paulo Ferreira

Assistente de Realização / Assistant Director: João Paulo Ferreira

Fotografia / Photography: Óscar Alves

Anotadora / Continuity: Zé Abrantes

Coordenação Musical / Music Coordinator: João Paulo Ferreira

Produção / Production: Cineground

Intérpretes / Cast: Domingos Oliveira, Carla Tuly, Fernando Silva, José Manuel Rodrigues, João Carlos, Francisco Marques, Isabel Wolmar, Bell Dominique

Primeira longa-metragem de Óscar Alves e o único filme da sua curta carreira como realizador que explora o registo do melodrama, não será ousadia afirmar que *Solidão Povoada* é herdeira de uma estética visual do Cinema Novo, cuja grande referência é o *Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha. Situado numa Lisboa pós 25 de Abril, que se quer cosmopolita, o filme retrata dois casais de classe média, interpretados por Domingos Oliveira, Carla Tuly, Fernando Silva e Isabel Wolmar. Na primeira cena do filme, apercebemo-nos desde logo da relação entre o protagonista (do qual nunca sabemos o nome) e Fernando. Estamos no apartamento das Amoreiras do primeiro, e Fernando liga-lhe de uma cabine. Já no carro, a caminho de Monsanto, o protagonista recorda a sua separação da ex-namorada (Carla Tuly), num *flashback* onde vemos os dois, numa encenação teatralizada nas ruínas do Carmo, a seguirem cada qual o seu caminho. Num outro *flashback*, ele recorda como conheceu Fernando, no dia em que foi à fábrica de vidro que ele dirige com a mulher (Isabel Wolmar), fazer uma encomenda. O protagonista parece já ter assumido a sua homossexualidade há algum tempo, pois antes desse primeiro jantar, a sós, com Fernando, ele vai “despedir-se” da travesti (interpretada por Belle Dominique), ao seu camarim, dizendo-lhe que não pode assistir ao espectáculo de logo à noite, indiciando a ruptura de uma relação que foi “necessária”, mas sem futuro, pois ele, na verdade, repudia o mundo em que ela vive. Depois desse primeiro jantar romântico a sós, os dois homens acabam por dormir juntos. Na casa de Fernando, a sua mulher espera longas horas por ele e à sua chegada ela abraça-o, acabando os dois por fazer amor. Em *off*, ouvimos Fernando dizer “tudo isto é uma farsa”, enquanto recorda o seu amante, nu, sentado numa rocha em Monsanto. Este *flashback* indica-nos que a relação entre ambos já avançou no tempo e que os dois não tiveram apenas aquela noite juntos, depois do jantar, mas que são amantes há já algum tempo. *Solidão Povoada* parece querer marcar uma crescente discrepância entre um Portugal pré-revolução e uma mentalidade nova que se adivinha. Num encontro num antiquário, o protagonista e sua ex-namorada estão juntos às compras, como amigos, e o discurso dela é o da tolerância perante a sexualidade dele. Já Fernando permanece casado. Na sequência final do filme, vemos uma Lisboa cheia de gente anónima na rua, onde cada um dos quatro personagens caminha só, cruzando-se, eventualmente, sem se conhecerem (reconhecerem?). Quatro realidades que se cruzaram numa Lisboa em transformação. J. F.

Solidão Povoada, the first feature-length film by Óscar Alves, and the only melodrama in his brief directorial career, is a legitimate heir of the visual aesthetics of the *Cinema Novo*, whose main reference is *Verdes Anos* (1963), by Paulo Rocha. Set in Lisbon after the revolution of 25th April

Fatucha Superstar – Ópera Rock... Bufa

Realização / Director: João Paulo Ferreira

Portugal / Portugal, 1976, 43'

Longa-Metragem de Ficção / Feature Film

Beta Sp Pal

v. o. portuguesa s/ legendas

Guião / Screenplay: João Paulo Ferreira

Montagem / Editing: João Paulo Ferreira

Assistente de Realização / Assistant Director: Óscar Alves

Fotografia / Photography: João Paulo Ferreira

Letras / Lyrics: João Paulo Ferreira (adaptado de / adapted from *Jesus Christ Superstar*, de / by Andrew Lloyd Webber)

Cenário / Set Design: Óscar Alves

Figurinos / Costumes: Óscar Alves

Produção / Production: Cineground

Intérpretes / Cast: Fefa Putollini, José Cabecinha, J. M. Rodrigues, João Carlos, Domingos Oliveria

Embora a sua obra, iniciada em 1975, tenha acabado por focar muito mais fortemente questões políticas e sociais, João Paulo Ferreira realizou esta obra singular, *Fatucha Superstar*, num registo musical inspirado no *Jesus Christ Superstar*, de Andrew Lloyd Webber. Com a revolução ainda quente, Ferreira desconstrói aquele que foi um dos grandes alicerces do Estado Novo: as aparições de Nossa Senhora de Fátima. Se por um lado, *Fatucha Superstar* é fiel à estética *hippie* do musical de Webber – e a uma geração portuguesa da altura –, já Fátima, ou Fatucha, é um sofisticado travesti que surge aos três pastorinhos de óculos escuros e descapotável.

O filme abre com imagens de peregrinos em Fátima. Mas apesar desta introdução em registo documental, o que João Paulo Ferreira nos propõe é que revisitemos o mito, contando-nos a sua verdade acerca do mesmo. Num descampado, os três pastorinhos, Lúcia, Jacinta e Francisco dançam em enorme alegria, até que Jacinta (de bigode farfalhado) tem uma premonição. Mas é a Francisco que Fatucha aparece. O rapaz imediatamente chama as suas irmãs para com ele testemunharem o estranho fenómeno. Fatucha canta aos pastorinhos, prometendo-lhes sucesso e notoriedade no futuro. Mas Francisco, mais do que inebriado pelas promessas, apaixona-se por esta insinuante mulher, a quem dedica uma canção, em êxtase bucólico: “Eu sinto a minha cabeça à roda, / o peito, espartilho, / não posso esquecer aquela gaja, / que é boa com’ó milho...” Surge então de novo Fatucha, também num solo, prometendo dar início à sua luta, não sem antes consultar Deus, que reage assim à sua proposta: “Mas que grande debochada...” Quando Fatucha surge novamente aos pastorinhos, dá-se início ao milagre, aqui em forma de passos de mágica. Ela faz surgir uma mesa, tira objectos de uma cartola, faz aparecer um sumo de laranja para os refrescar, transfigura Jacinta numa apelativa mulher. Mas algo não corre tão bem. Num passo mal ensaiado, faz desaparecer Jacinta, levando os seus irmãos a escorraçá-la. Fatucha foge para o carro e a tragédia adivinha-se. Qual Isadora Duncan, o seu véu fica preso à roda. Fatucha parece ter-nos deixado.

A meio desta sua reinterpretação das aparições, João Paulo Ferreira interrompe a narrativa para um *insert* – anunciado por um efeito de luzes psicadélicas –, que nos remete para o presente. Numa pista de dança, anjos, freiras e Deus, dançam despudoradamente. As personagens desta fábula entregam-se aos mais terrenos e carnisais desejos. Num altar, ao fundo, a substituir a figura religiosa, esse outro objecto de culto bem mais pagão: um enorme falo. No final do filme, novo regresso ao tempo presente. Um grupo de amigos celebra Fatucha. Afinal, ela não morreu. Numa

Os Demónios da Liberdade

Realização / Director: João Paulo Ferreira

Portugal / Portugal, 1976, 20'

Curta-Metragem de Ficção / Short Film

Beta Sp Pal

s/ diálogos

Guião / Screenplay: João Paulo Ferreira

Montagem / Editing: João Paulo Ferreira

Fotografia / Photography: João Paulo Ferreira

Som / Sound: João Paulo Ferreira

Produção / Production: Cineground

Intérpretes / Cast: Teresa Almeida, Domingos Oliveira, J. Manuel Ferreira

No seio de uma família da alta burguesia vive-se um bizarro triângulo amoroso. Dois homens, uma mulher. Um casal e um homem estranho ao seio familiar. Um estranho está à boleia na estrada e o outro convida-o a entrar no seu carro. Uma mão na perna denuncia tudo. Ela espera-os em casa, um sumptuoso palacete. Um ensaio sobre as várias possibilidades e rituais de uma liberdade recente, *Os Demónios da Liberdade* é também um manifesto de liberdade sexual. Mas os demónios ainda andam por lá. O amante que transporta os novos ventos para dentro da vida deste casal, é perseguido pelos fantasmas da moralidade e de um passado ainda presente, devidamente identificado com uma suástica na testa. Uma muito eficaz trilha sonora, aliada a um especial cuidado na montagem e um enorme sentido cinematográfico na captação dos planos, enquadramentos e gestão do tempo, fazem desta curta-metragem um singular objecto para o seu tempo. E passados 30 anos sobre este filme, não podemos deixar de reflectir, hoje, sobre alguns aspectos da nossa sociedade e costumes onde marcas fortes de privação de liberdade parecem ainda persistir. J.F.

At the heart of an upper-middle class family resides a bizarre love triangle. Two men, one woman. A couple, and a stranger to the family. The stranger is hitchhiking by the road and a man invites him into his car. A hand on a thigh speaks volumes. She is waiting for them at home, a sumptuous villa. An essay on the various possibilities and rituals of recent freedom, *Os Demónios da Liberdade* is also a manifest of sexual freedom. But the demons are still around. The lover who breathes fresh air into this couple's life is himself chased by the ghosts of morality and by a past still too present, duly identified by a swastika on his forehead. A very effective musical score, together with especially careful editing and a great cinematographic sensitivity in the set-up, shooting and time management, make this short film a singular object for its time. And, thirty years after its making, we can but think about some aspects and behaviours of our society today, where strong signs of lack of freedom still seem to prevail. J.F.

BIOFILMOGRAFIA / BIOFILMOGRAPHY

João Paulo Ferreira nasceu em 1943. Começou a fazer cinema em 1975, integrado no "Cineground", grupo que se caracterizou por fazer uma primeira tentativa de comercialização de filmes Super 8, em pequenas salas de diversão ("boîtes" e clubes nocturnos), em Portugal. Esses seriam aliás os lugares de eleição, na época, para a divulgação de uma cinematografia de carácter *underground* e, no caso de João Paulo Ferreira, também queer (como, aliás, aconteceu com o seu contemporâneo Óscar Alves, de quem foi assistente de realização e montador nos quatro filmes exibidos pelo Queer Lisboa, no ano passado). Foi ainda membro do Núcleo dos Cineastas Independentes.

GOOD-BYE, CHICAGO

Realização / Director: Óscar Alves

Portugal / Portugal, 1978, 16'

Curta-Metragem de Ficção / Short Fiction

Beta Sp Pal

s/ diálogos

Guião / Screenplay: Óscar Alves

Montagem / Editing: João Paulo Ferreira

Assistente de Realização / Assistant Director: João Paulo Ferreira

Fotografia / Photography: Óscar Alves

Guarda-Roupa / Costumes: Carlos Ferreira

Cenografia / Set Design: Óscar Alves

Cabeleireiros / Hairdressers: L'Oréal

Produção / Production: Cineground

Interpretes / Cast: Guida Scarlaty, Carlos Castro, entre outros

Última incursão de Óscar Alves no cinema, *Good-Bye, Chicago* foi rodada com o propósito específico de abrir o espectáculo com o mesmo nome no Scarlaty Club, em 1978. Assim, o filme procura ficcionar aquelas que terão sido as peripécias ocorridas nas semanas anteriores e que deram lugar ao espectáculo a que agora o público iria assistir, ao vivo. Rodado sem som, *Good-Bye, Chicago* abre com a aterragem de uma avião privado no aeródromo de Tires, em Cascais, que transporta três divas, para grande aclamação de uma série de populares e fotógrafos que invadem a pista. As divas disputam a atenção dos fotógrafos presentes, ensaiando diferentes poses, não prescindindo mesmo da agressão física umas às outras de forma a conquistarem cada uma a ribalta. O tratamento de luxo da diva interpretada por Guida Scarlaty dá-lhe privilégios de viatura própria, descapotável, onde, acompanhada do seu cãozinho e de uma garrafa de champanhe, segue rumo a Lisboa. Mas uma avaria no carro deixa-a apeada, tendo que recorrer à boleia das suas "rivalis", apertando-se todas no banco de trás de um outro carro muito menos luxuoso, com direito a pernas e perucas de fora da janela durante o percurso. A sequência seguinte, com um carro de bombeiros e um corpo caído na estrada, faz adivinhar o que em breve se confirma num insert da capa de um jornal que noticia a morte das divas num acidente. Excepto a interpretada por Scarlaty... Rapidamente de volta ao activo, segue-se um *casting* para repor o elenco do espectáculo *Good-Bye, Chicago*. Vários travestis femininos, e uma masculina (o Tony, interpretado por Maria José, que também integrou o elenco do espectáculo), recebem uma missiva com o convite, que os apanha nas mais diversas circunstâncias: no meio da rodagem de um filme, num momento de intimidade, ou mesmo em plena mesa de operações, a meio de uma cirurgia. Para este segmento, Óscar Alves filmou uma sequência parodiando a peça de teatro *A Verdadeira História de Jack, o Estrupador* (1977), em cena em Lisboa na altura e interpretada por Ana Zanatti e Zita Duarte. Na sequência final, todos e todas se reúnem no Scarlaty Club, e acaba o filme para se dar início ao *Good-Bye, Chicago*. J. F.

The last film directed by Óscar Alves, *Good-Bye, Chicago* was devised to open the show of the same name at the Scarlaty Club in 1978. The film is therefore the fictional version of the perilous events of the weeks that preceded it, events that resulted in the show which the audience was about to see live on stage. Filmed with no sound, *Good-Bye, Chicago* opens with the landing of a private plain at Tires airport, in Cascais; its three passengers, acclaimed by a multitude of fans and many photographers who invade the landing strip, are three divas. The three vie for the attention of the photographers, striking various poses, and even resorting to physical aggression in order to gain the spotlight. The diva played by Guida Scarlaty receives

**AVENTURAS E DESVENTURAS DE JULIETA PIPÍ OU O PROCESSO INTRÍNSECO
GLOBAL KAFKIANO DE UMA VEDETA NÃO ANALISADO POR FREUD**

Realização / *Director*: Óscar Alves

Portugal / *Portugal*, 1978, 44'

Longa-Metragem de Ficção / *Feature Film*

Beta Sp Pal

v. o. portuguesa s/ legendas

Guião / *Screenplay*: Óscar Alves

Montagem / *Editing*: João Paulo Ferreira

Assistente de Realização / *Assistant Director*: João Paulo Ferreira

Fotografia / *Photography*: Óscar Alves

Genérico / *Opening Credits*: João Paulo Ferreira

Sonorização / *Sound*: João Paulo Ferreira

Sonoplastia / *Sound Design*: Jorge Mello Cardoso

Coordenação Musical / *Music Coordination*: João Paulo Ferreira

Figurinos / *Costumes*: Óscar Alves

Guarda-Roupa cedido por: / *Wardrobe provided by*: José Cyr, Efigénio Pinheiro, Scarllaty Club

Adereços / *Props*: Barafunda, A. Magritte

Cabeleireiras / *Hairdressers*: L'Oréal

Penteados / *Hairstyles*: Lucinda Maria

Cabeleireira de Miss Scarllaty: *Miss Scarllaty's Hairdresser*: F. Ataíde

Relações Públicas / *Public Relations*: Carlos de Castro

Produção / *Production*: Cineground

Intérpretes / *Cast*: Bell Dominique, Fernando Silva, Domingos Oliveira, José Cyr, José Manuel Rodrigues, João Carlos, Joaquim Soares, Linda Cristal, Dina, João Paulo Ferreira, José António, Cecília Silva, João Morais, Constança, Lucinda Maria, Doro, Magda, Gualter Louro, Tété Patin, A. Magritte, João Nunes, João Redondeiro, Manuel Barroso, Carlos Valentim, Armando Pires, Jaime Lucas, Jorge Martins, Maria Guarengueta, Efigénio Pinheiro, e com a participação especial de Guida Scarllaty

A sequência de abertura deste *Aventuras e Desventuras de Julieta Pipí* denuncia, desde logo, a temática do filme. Imagens de Los Angeles dos anos 70 e uma posterior descolagem do aeroporto de LAX, dão lugar à Portela, onde a atriz de renome internacional, Julieta Pipí (Belle Dominique), acaba de chegar a Lisboa. Miss Pipí prepara-se para uma tensa conferência de imprensa a ter lugar no seu palácio dos arredores da capital. Perante um questionário, por vezes político, outras intelectual, ou mesmo inquisitoriamente sexual, Pipí defende-se, com sotaque italiano (influência do último filme que rodou, em Itália), a todas as provocações, contornando mesmo as impertinentes questões sobre a sua formação dramática. Sempre com a conferência a dar o mote, o filme opera uma sequência de *flashbacks*, que nos dão a conhecer a sua obra e passadas glórias. A estrela começa por falar de uma experiência em África, num “filme realista”, rapidamente – nas suas palavras –, tornado “filme terrorista”, pois acabou no hospital “toda chupada”, culpa das adversidades da rodagem. No seu primeiro filme, de registo burlesco, Pipí também havia terminado no hospital. Seguidamente, assistimos a uma participação sua num musical, sob um *medley* onde não faltam clássicos como o “Singing in the Rain”, e com direito a apoteose final com Pipí a interpretar o “That’s Entertainment”, acompanhada de um arrojado coro de homens nus. Mas é no *flashback* final que ficamos a saber como entrou para o mundo do cinema. Previsivelmente, Pipí havia sido “puta” e foi “naquela casa” onde conheceu o homem que se havia de tornar realizador, depois de a conhecer. A casa da “madama” (Guida Scarllaty), que vive rodeada das suas “sobrinhas”, revela-nos os mais

Anexo C

Fotogramas dos filmes *Cineground* (1975-78), utilizados na entrevista por foto-elicitación junto dos intervenientes /interlocutores na investigação.

Solidão Povoada, 1975

O Charme Indiscreto de Epifânia Sacadura, 1975

Fatucha Superstar, Ópera Rock... Bufa, 1976

Demónios da Liberdade, 1976

Goodbye Chicago, 1978

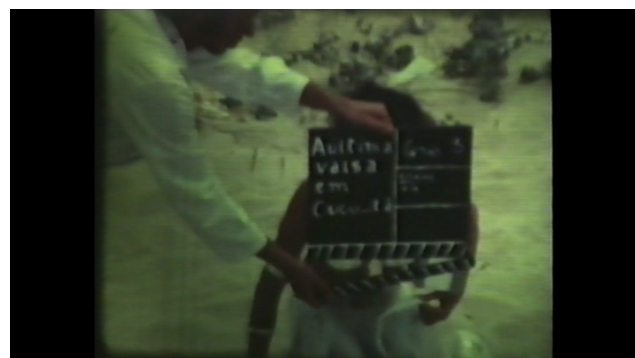
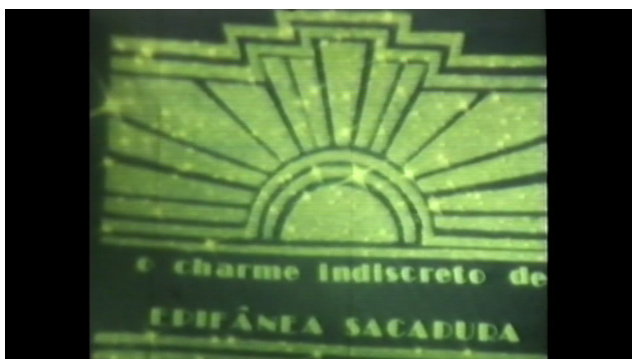
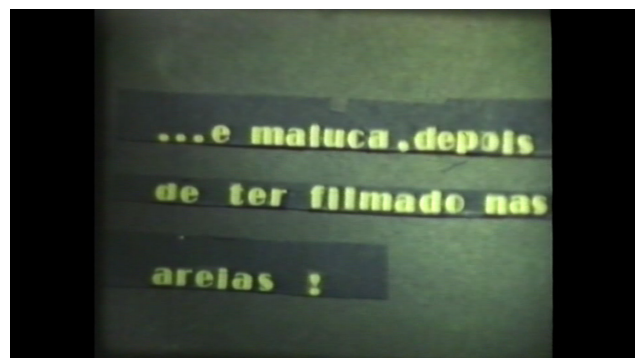
As aventuras e desventuras de Julieta Pipi, 1978

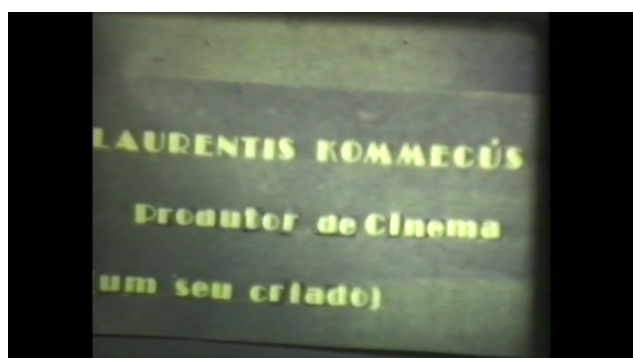
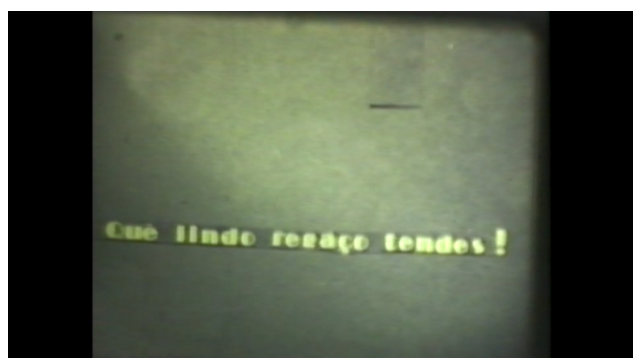
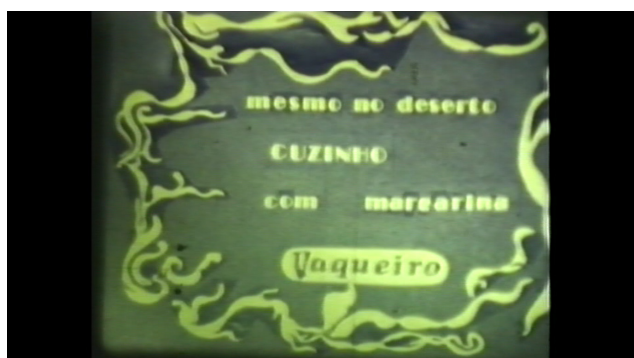
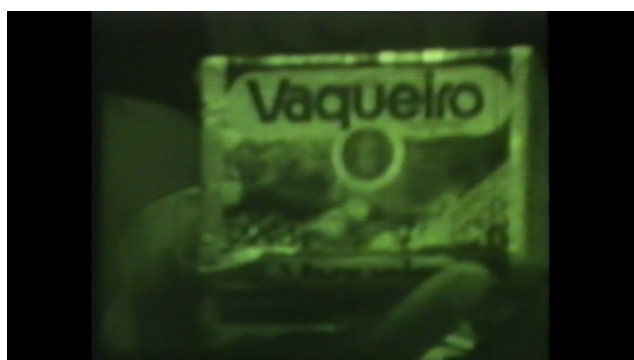
Solidão Povoad, 1975





O Charme Indiscreto de Epifânia Sacadura, 1975



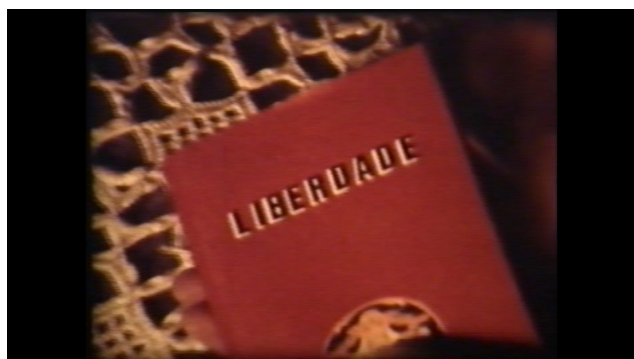


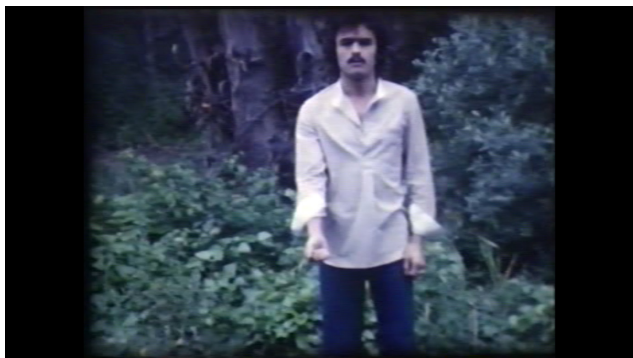
Fatucha Superstar, Ópera Rock... Bufa,1976



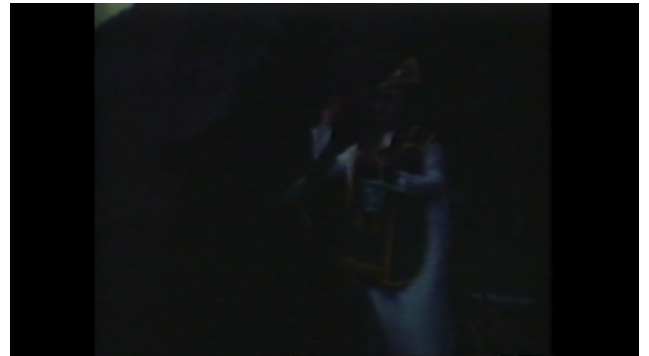
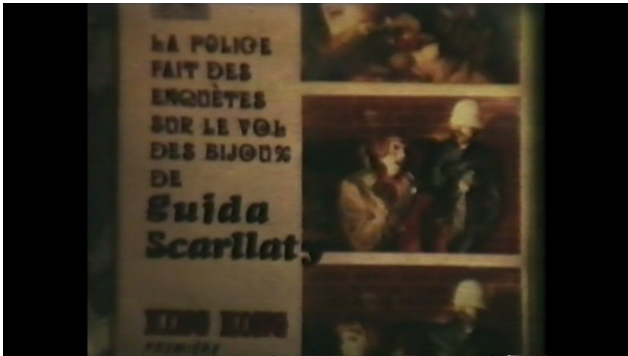
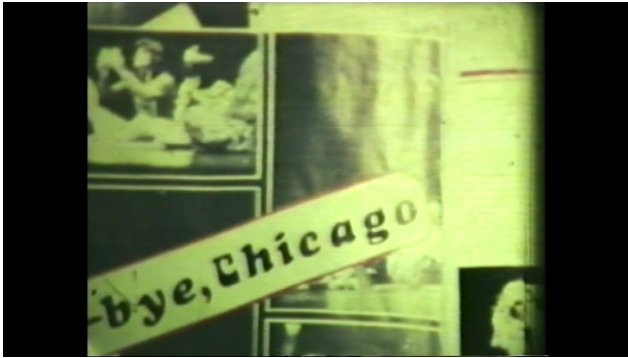


Demónios da Liberdade, 1976





Goodbye Chicago, 1978





As aventuras e desventuras de Julieta Pipi, 1978



