

Performance Pornorama: o *queer* da Pornochanchada

Performance Pornorama: the queer Pornochanchada
Performance Pornorama: el queer de la Pornochanchada

Alessandro José Oliveira ¹



¹ Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil, oliveira.alej@gmail.com

Resumo

Este trabalho aborda o processo de criação de uma performance artística denominada Pornorama: orgasmos eletrônicos. Um trabalho inspirado no cinema Pornochanchada. A proposta artística teve por característica o estudo de gênero e sexualidade do referido cinema brasileiro e a sua reorganização e incorporação num projeto ligado à cultura *queer*. O resultado final fez emergir uma estética erótica que aponta para a contestação da heteronormatividade.

Palavra-chave: Performance *queer*. Cinema pornochanchada. Sexualidade.

Abstract

This work approaches the process of creating an artistic performance called Pornorama: electronic orgasms that was inspired by Pornochanchada cinema. The artistic proposal was characterized by the study of gender and sexuality of this period of Brazilian cinema and its reorganization and incorporation into a project linked to queer culture. The end result brought out an erotic aesthetic of contestation to heteronormativity.

Keywords: Performance *queer*. Pornochanchada cinema. Sexuality.

Resumen

Este trabajo aborda el proceso de creación de una performance artística denominada Pornorama: orgasmos electrónicos que fue inspirada en el cine Pornochanchada. La propuesta artística tuvo por ca-

racterística el estudio de género y sexualidad de este período del cine brasileño y su reorganización e incorporación en un proyecto ligado a la cultura queer. El resultado final traía a la superficie una estética erótica de contestación a la heteronormatividad.

Palabras clave: *Performance queer. Cine Pornochanchada. Sexualidad.*

O *queer* da Pornochanchada: uma análise

A Pornochanchada fez parte da produção cinematográfica brasileira desenvolvida no período de 1960 ao início de 1980, na denominada Boca do Lixo, nome derivado da alta incidência de prostituição na região central da cidade de São Paulo onde as produtoras deste estilo cinematográfico se instalaram. Sobre isso, Inimá Simões (2007, p. 186) observa que:

A pornochanchada foi mais uma expressão nacional, um reflexo da onda de permissividade, de liberação dos costumes da época, uma tematização da ‘revolução sexual’ à brasileira, tecendo tramas que de início se prendiam à paquera, às conquistas amorosas, à virgindade, ao adultério, à viúva disponível e fogosa.

Uma das características dessa produção cinematográfica foi aliar as chanchadas dos anos 40 e 50 ao erotismo da década de 1960 explorando, sobretudo, o corpo das mulheres. Pesquisadores como Sales Filho (1995, p. 68-69) já haviam observado que a Pornochanchada foi muito criticada por explorar o corpo da mulher e disseminar conteúdo machista.

Em suas reflexões, Laura Mulvey (1990, p.38) nos alertou incisivamente a respeito de como o cinema, de forma geral, conduz o olhar do espectador sob o ponto de vista masculino convertendo o feminino em mero objeto de desejo. De fato, essa lógica voyeurista na qual a mulher é colocada em absoluto estado de passividade foi exacerbada na Pornochanchada. Inimá Simões (2007, p.185), ao tomar como ilustração o filme “O pensionato de Mulheres” – direção de Clery Cunha, 1974 –, evidencia claramente como esse olhar machista foi central durante esse cinema de ‘bizarrices’. Segundo ela, o

filme apresenta uma cena de assalto na qual o bandido invade um pensionato entrando pela janela e se depara com uma mulher, bem jovem que:

dorme profundamente, vestindo apenas uma calcinha milimétrica. A partir dessa visão, a câmera muda por completo seu comportamento, e qual um adolescente excitado e aturdido por fantasias sexuais deixa tudo de lado para se preocupar exclusivamente com aquele corpo sobre a cama. Corre e percorre sua superfície, enquanto vai registrando, com rigor hierárquico e de maneira obsessiva, alguns detalhes anatômicos. [E o assalto em si] já é coisa remetida ao passado longínquo (SIMÕES, 2007, p.185).

Contudo, Sales Filho (1995, p. 68) também observa que a Pornochanchada apresentou corpos mais próximos do cidadão comum e explorou um estilo *camp* que foi relativamente apagado no período posterior. Sobre isso, o autor esclarece que, nos filmes da Boca, vemos florescer formas bizarras, sendo estas um componente essencial para pôr em destaque a ‘perfeição’ das protagonistas (geralmente mulheres nuas associadas a uma beleza padrão), mas, junto disso, os filmes também colaboraram para estimular a imaginação do espectador em sua rotina de conquistas amorosas de modo que a semelhança entre os bizarros do cinema e os populares do mundo real funcionou como uma excelente estratégia que colaborava sobremaneira para encher as bilheterias.

Cabe-nos salientar que, apesar de seu conteúdo misógino, homofóbico e machista, a Pornochanchada também foi herdeira da “revolução sexual” e, por isso, não deixou de lidar com o tema da liberdade sexual e promover reflexões a respeito dos papéis atribuídos às mulheres. Embora, seja notável que ela tenha conseguido fazer isso mais claramente em momentos bem específicos da produção.

Laura L. Cánepa (2009, p. 1), ao analisar os filmes de horror produzidos por esse mesmo cinema marginal, encontra argumentos para contestar as análises mais clássicas, deslocando a centralidade da lógica voyeurista masculina e heterossexual. Segundo a pesquisadora, os filmes de horror da Pornochanchada, realizadas entre o final dos anos 1970 e o começo dos 1980, foram protagonizados por mulheres monstruosas que tiveram homens como suas vítimas principais¹. Neste contexto, a autora observar que esses filmes também traziam algumas discussões sobre a condição feminina no cinema e na sociedade, mostrando sua capacidade de reflexão e de autocrítica. Dessa forma, Cánepa (2009, p. 6) observa que “esses filmes colocavam personagens femininas em

papéis quase sempre reservados a eles [os homens], como os de predadoras sexuais, dominadoras e mesmo assassinas do sexo oposto”.

A pesquisadora acrescenta ainda que mesmo quando:

esses filmes são centrados em mulheres ‘más’ e poderosas e mesmo quando reproduzam uma série de preconceitos e façam parte de uma indústria que se voltou a fórmulas narrativas que priorizavam o olhar masculino (tanto dentro quanto fora da tela), eles inegavelmente colocaram em pauta a condição feminina sob um viés autocrítico e até ‘revanchista’. Isso sugere que o *sexploitation* brasileiro não apenas ‘evoluiu’ da nudez em direção à violência explícita, mas também em direção à reflexão sobre a representação e sobre o próprio uso do corpo da mulher pelo cinema. (CÁNEPA, 2009, p. 10)

Para a pesquisadora, os filmes de horror da Pornochanchada também “trouxeram, para [o] universo das representações populares, [...] temas como a liberação feminista, o elogio do prazer, o relaxamento dos costumes etc.” (CÁNEPA, 2009, p.11). Assim, podemos inferir que a onda de contestação sexual que atingia o Ocidente desde 1960 encontrou espaço (mesmo que restrito) junto ao emaranhado machista e misógino da sociedade dos anos de 1960/1970 e que o cinema da Pornochanchada absorveu de alguma forma a atmosfera de contestação sexual².

No filme “Um pistoreiro chamado Papaco” – direção de Mario Vaz Filho, 1986 – Linda (personagem de Márcia Ferro) é encontrada em uma transa coletiva com quatro homens: os capangas que seriam mortos após a tentativa de interceptar o herói Papaco (personagem de Fernando Benini). Após a chacina, Linda afirma que eles eram seus maridos. A personagem justifica seu comportamento afirmando que é “mulher até embaixo d’água” e que “rola”, para ela, “tem que ser por metro”.

Considerando o momento histórico dessa obra, a explicação de Linda pode ser entendida como algo extremamente vulgar que tende a lançá-la a posição de mulher promíscua, mas, se olharmos o material sob a ótica de uma perspectiva feminista e, principalmente, da revolução sexual, Linda poderia ser facilmente alçada a posição de uma mulher sexualmente empoderada ou mesmo voraz, capaz de fazer dos homens seu objeto de prazer. Neste sentido, a cena abre uma fenda interpretativa. A postura de Linda pode ser tanto degradante como libertária. O filme a liga tanto ao pensamento sexual conservador quanto ao contexto de liberdade sexual que busca romper com o lugar de submissão.

Uma ambiguidade que também remete ao herói da história, pois, ao aceitar que Linda siga com ele, Papaco, o protagonista, esquiva-se de suas investidas amorosas anunciando que “o negócio dele é outro”, e Linda retorna: “Eu não tenho nada com isso, cada um dá o que é seu”. A atmosfera de contestação sexual posta pela perspectiva da “liberdade sexual” adentra mais uma vez à cena insinuando a condição bissexual do protagonista.

Essa atmosfera de revolução sexual também pode ser evidenciada quando vemos a cena de Papaco na cama com uma prostituta. Neste contexto, o diretor apresenta um *close* da bunda do protagonista que é literalmente atacada por Big Boy – um anão interpretado por Chumbinho –, Capanga da vilã Jane (personagem de Nikita). Depois, Big Boy entra no quarto com sua pistola na mão e consegue render Papaco colocando sua arma no meio das nádegas do herói.

Se pensarmos que ainda hoje a exposição da bunda masculina continua pouco explorada pelo cinema, podemos entender que a exibição do cano de revólver de Big Boy praticamente no ânus do protagonista revela a audácia do diretor deste cinema marginal junto ao permanente diálogo com a onda de liberdade sexual evocada naquele período.

É notável observar que os cineastas da Pornochanchada não se empenhavam em modificar os conteúdos homofóbicos de suas produções, apesar da revolução sexual em curso, a homofobia não era uma questão posta. Contudo, também é inegável salientar o quanto tal cinematografia deu visibilidade aos sujeitos homossexuais, sobretudo no cenário considerado heterossexual. Uma visibilidade caricatural. Lida aos olhos da teoria *queer*, vemos um cenário profundamente preconceituoso, mas, apesar disso, a imagem “gay” (talvez transgressora dentro da conjuntura da qual ele foi elaborado) passou a ser completamente apagada nas produções posteriores, mas volta a ganhar expressiva notoriedade com o movimento queer. Como observa Marcel de A. Freitas (2004, p. 6):

No que diz respeito à comédia, na Pornochanchada o homem médio ria de situações com as quais já vivera ou presenciara diretamente: um marido traído, um conquistador piegas, uma mulher atirada, um rapaz que fica impotente no momento da relação, uma aventura homossexual esporádica. Quanto a este último item, é importante um adendo: diferentemente dos filmes pornográficos de hoje em dia, onde muito raramente há alguma cena homossexual em sinopses basicamente heterossexuais, nos filmes da Pornochanchada e mesmo nos filmes eróticos da década de 80, a presença de relações sexuais entre homens e entre ho-

mens e travestis (geralmente passivos) era tão constante quanto a bissexualidade feminina, que permaneceu nos filmes heterossexuais da atualidade. Em síntese, a pornochanchada, além de mais realista em se tratando da fauna sexual do mundo concreto, não era hipócrita negando o trânsito dos homens pela sexualidade com outros homens, como se isso fosse uma coisa muito rara e específica.

Na Pornochanchada, mesmo nos filmes de conteúdo heterossexual, a relação sexual entre pessoas do mesmo sexo, sobretudo entre homens, ainda que estereotipada, permaneceu em circulação. Tais conteúdos desapareceram no cinema posterior (o cinema da Retomada), e só retornaram com vigor nos cinemas LGBT. Em meados dos anos 80, o cinema substituirá a diversidade sexual por homens de corpos musculosos e mulheres siliconadas de modo a empurrar a imagem das bizarrices para fora da tela. Essa “bizarrice” irá retornar com força reivindicando existência e protagonismo pela e na produção *queer*. Podemos lembrar aqui de *Paris is Burning*, de Jennie Livingston (1990), e de *Madame Satã*, de Karim Aïnouz (2002). Diante do exposto, podemos inferir que a arte *queer* (à brasileira) tem nas bizarrices da Pornochanchada referências importantes para desenvolver seu projeto de pôr em evidência a pluralidade sexual.

Diante das ambiguidades postas por um conservadorismo eclipsado pelo desejo de liberdade sexual, a Pornochanchada (realizada no período de 1960 ao início de 1980) vem à tona em nossa pesquisa como um dos elementos importantes para se pensar uma proposta de performance artística *queer*. Portanto, vale observar que o trabalho que apresentamos aqui se consolidou a partir de uma releitura do cinema da Pornochanchada, mas agora referendado pela teoria *queer*. Isso implica dizer que mergulhamos no passado olhando para os elementos subversivos e de contestação numa perspectiva de apontar para um legado extremamente frutífero sobre a sexualidade fora de lugar, sobre o corpo/sexo como força política, sobre o deboche, a ambiguidade, a necessidade de fazer rir, desejar e provocar.

No duelo ao estilo *bang-bang* encontrado no filme “Um Pistoleiro Chamado Papaco” -- direção de Mario Vaz Filho (1986), uma das referências de nossa performance, pudemos nos deter no capanga Pancho Favela (personagem de Paco Sanchez) que é sodomizado pelo herói Papaco (personagem de Fernando Benini). Nesse filme, os seus gemidos da transa são sucedidos por pausas inverossímeis de reclamos do vilão derrotado. A cena marcada pelos clichês (o mocinho é bonito, maior e mais forte que o vilão Pancho) implica numa conversa que se estabelece em meio à transa homossexual e ajuda

a dar forma ao tom de artificialidade presente na cena: sem parar a transa e aos reclamos de Pancho, os personagens conversam sobre situações que destoam do ato libidinoso conduzido por seus corpos em vai e vem. Assim, ao promover um diálogo contínuo entre as personagens, o diretor retira a excitação do espectador e a substitui pelo riso.

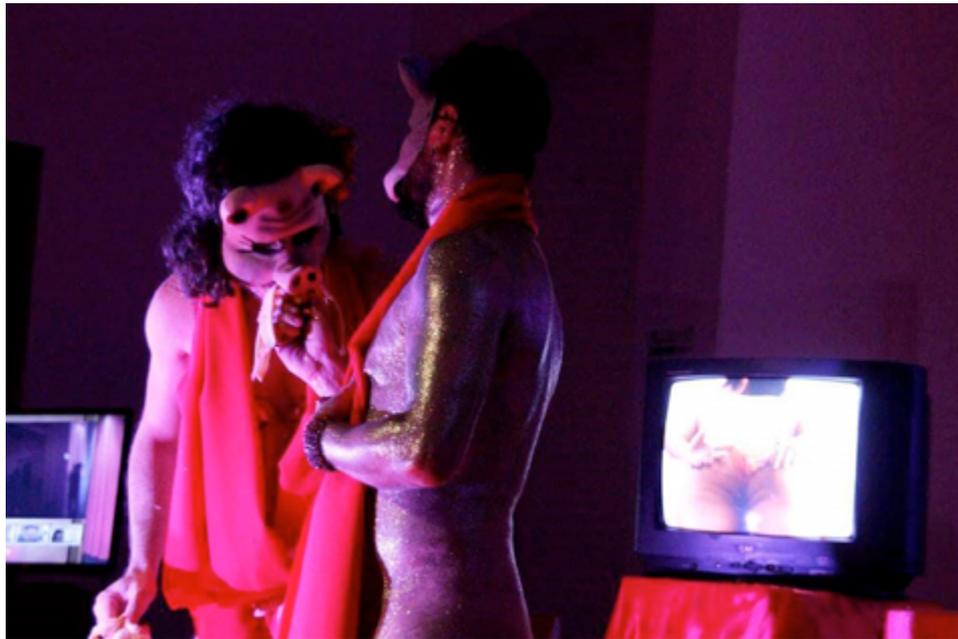
Embora a passividade de Pancho apareça como um castigo que passamos a questionar à luz do pensamento *queer*, o recurso metafórico e artificial da Pornochanchada interessa à criação de nossa performance artística. Assim, no nosso trabalho de criação, buscamos reelaborar a cena substituindo a submissão de Pancho, motivo de piada, pelo seu empoderamento. Deste modo, no nosso trabalho, o passivo sexual passou a ser o sujeito capaz de comandar o ato. Seu desejo de ser possuído implicou em submeter o agente ativo aos seus desejos. Deste modo, enquanto no filme o inimigo sodomizado torna-se mulher do macho dominador (uma proposta que socialmente desqualifica a mulher e o homossexual), na nossa reelaboração inspirada nas reflexões *queer*, a mesma cena se organiza na perspectiva de alçar o sujeito abjeto ao centro e, por consequência, reduzir a figura do homem/dominante à periferia. À luz da reflexão *queer*, nosso projeto de releitura da Pornochanchada nos levou a rir da posição ativa do macho heterossexual buscando desestabilizá-lo. Assim, em nosso trabalho performático, buscamos acolher a abjeção de Pancho tomando-a como elemento central para fazer um giro epistemológico no qual o “sujeito fudido” (dominado, submetido) torna-se a chave da ação colocando o macho Papaco à serviço de seus prazeres.

Importa esclarecer que a proposta *queer* não consiste em sugerir apenas uma troca de papéis, mas sim uma troca de valores. O macho penetrador e sua ereção torna-se uma máquina (um dildo como sugere Preciado [2014]) à serviço dos caprichos do penetrado. Ou seja, na proposta performática que elaboramos, à luz do pensamento *queer*, buscamos olhar para os sujeitos sexualmente subjugados como elemento capaz de eclipsar a heteronormatividade. Essa parte da performance foi denominada “banana dos homens”. Nela, um dos performers oferece uma banana para o outro comer e a partir de então o “dono da banana” passa a ser conduzido pelo seu parceiro que a come como se realizasse sexo oral. É aquele que come a banana que guia a ação, uma metáfora do passivo que brinca com o ativo sexual (Figura 1: Cena Banana dos Homens).

Marcel de A. Freitas (2004, p. 6) diz que “o tom de deboche ‘com personagens caricatos e situações divertidas [...] [ou temáticas ligadas ao] submundo urbano, aos excluídos, aos renegados pela sociedade” são frequentes na Pornochanchada. Judith Butler (2003, p. 203-214), por sua vez, observa a paródia como elemento importante para “des-

Figura 1

Cena: Banana dos Homens



Fonte: Prefeitura de Campinas

naturalizar” as marcas do masculino e do feminino ligadas à biologia dos corpos. Assim, a troca da verossimilhança pela artificialidade frequentemente evocada nos filmes da pornochanchada torna-se um dos parâmetros de extrema importância para a criação de nossa performance. Esses elementos são instigantes e foram acionados como uma espécie de continuidade entre a revolução sexual dos anos 60 e 70 e uma possível arte *queer* na atualidade. Contudo, como podemos ver, enquanto a Pornochanchada explora estereótipos que reforçam profundamente machismo, racismo, sexismo, homofobia, etc., o projeto *queer* estimula a exploração das precariedades enquanto crítica à padronização.

Podemos dizer claramente que a pornochanchada produziu uma vasta quantidade de estereótipos que reforça a sujeição ao poder masculino e heterossexual criando, inclusive, referências extremamente conservadoras relacionadas às classes sociais, distinção entre gênero, idade, profissões, condições físicas, raça e etnia. Mas, é inegável observar que ela também pôs em cena sujeitos abjetos que eram donos de sua sexualidade. Ainda que marcados pela submissão, esses sujeitos também curtiam, desejavam e riam de suas condições. No contexto atual, passamos a evocar uma forma estética capaz de pôr em andamento uma crítica às imagens hegemônicas produzidas pela sociedade heterossexista, e, junto disso, repudiamos “o bom da Pornochanchada” em nome de atitudes politicamente corretas e de respeito aos lugares de fala. O resultado disso tudo

tem sido uma forma castradora que busca inibir o riso. Passamos do campo do desbunde para o campo da carece. O deboche do outro e de si mesmo tornou-se ofensa e o constrangimento público é acionado como tática. Diferente disso, a “arte queer” que buscamos pôr em andamento se pauta no esforço de manter vivas as expressivas diferenças sexuais. Com isso, intentamos (re)produzir “imagens plurais que representa uma democracia real de sujeitos e corpos diversos [de forma que viados, bichas, sapatões, e uma rica fauna possa se mostrar] com orgulho de suas próprias imagens desviantes de uma norma majoritária e justamente por isso, particular, original e bela” (Lopes e Nagime, 2015, p.16). Assim, nossa proposta consiste em retomar a precariedade da Pornochanchada como mais um legado de uma arte queer brasileira e buscar nela elementos instigantes para a produção da estética queer.

Aproximações entre Pornochanchada e precariedade *queer*

Os estudiosos da Pornochanchada observam que a própria precariedade do local e da técnica forneceram o impulso necessário para um estado de criatividade que, aliada ao erotismo, formatou uma espécie de estilo de cinema capaz de ultrapassar a pura cópia das narrativas melodramáticas produzidas em outros contextos. Os pastiches³ dos filmes produzidos pela Pornochanchada, por exemplo, revelam claramente como a precariedade da produção favoreceu um estilo muito particular na sua realização fílmica.

A falta de recurso aparece nitidamente no quadro do qual vemos Pancho se queixando da dor na mão depois dela ser acertada por um tiro de Papaco sem apresentar nenhum sinal de ferimento. Esse elemento cênico mal-acabado expressa o grotesco da Pornochanchada (falta de recurso técnico) e inspira profundamente a produção da nossa performance *queer*. A Pornochanchada inspira a performance artística na medida em que propõe uma redução da verdade do ato (verossimilhança): para nós as metáforas são produzidas por borramentos que instiga e reforçar uma estética do precário.

No filme “Momentos de Amor e Agonia” – dirigido por Adnor Pitanga (1983) – outra referência de nosso trabalho, vemos o relacionamento sexual entre mulheres aparecer como tema gerador⁴. A partir disso, buscamos afinar o discurso fílmico com nossa leitura a respeito da proposta de uma possível estética *queer* e investir em uma performance que pudesse dar visibilidade a uma relação erótica entre mulheres. A essa altura, nossa proposta deteve-se, pois havia um limite: a dificuldade em encontrar mulheres dispostas a participar da cena. O que reforçou nossa percepção a respeito dos

Figura 2

Cena: Boneca Lésbica



Fonte: Prefeitura de Campinas

tabus que as lésbicas enfrentar constantemente. Lidamos com a lesbo-discriminação posta na estrutura social. Diante disso, buscamos substituir esta dificuldade criando a performance “boneca lésbica”, em que uma performer em cena realiza um conjunto de exercícios eróticos manipulando um boneco/manequim⁵. De alguma forma, a precariedade social (ausência de pessoas dispostas a participar) acionou um jeito de materializar nossa precariedade em cena (Figura 2: Cena: Boneca Lésbica).

O estudo da Pornochanchada permitiu compreender que ela tanto quanto a arte *queer* se funda e atua na e pela precariedade. Seja a precariedade técnica da Pornochanchada, seja a precariedade social de uma estrutura que sufoca a mulher lésbica. Vale ressaltar que, na Pornochanchada, a falta de recurso aparece enquanto resposta a certos deficits técnicos que obriga os envolvidos a criarem uma estética particular. Como esclarece Freitas (2004, p. 7), os produtores do cinema da Boca do Lixo:

não possuíam muitos recursos para filmar, logo, haviam que improvisar, tentando sanar as deficiências técnicas com criatividade. Devido a isso, o cineasta João Callegaro, observa que ‘o cinema da Boca-do-Lixo é um cinema cafajeste’, que aproveitou 50 anos de cinema americano e não se perdeu nas elucubrações inte-

lectualizantes do Cinema Novo. Os filmes da Boca-do-Lixo podiam ser feitos com negativos riscados, fotografia suja, erros de continuidade, trafegavam na precariedade. Havia certa atração pelo abjeto, pela avacalhão. [A revista Manchete] definia este movimento como sendo ‘cafona tropicalismo brasileiro’. Certa feita, Carlos Reichenbach disse: ‘na impossibilidade de fazer o melhor, devemos fazer o pior’. Estava querendo mostrar que não havia recursos para grandes produções, e quando fala do pior não se refere a obras ocas, mas a filmes transgressores que rompessem a divisão clássica entre obras de bom gosto e de mau gosto.

Vemos assim que, enquanto a Pornochanchada inscreveu-se no campo da produção fílmica de modo a produzir uma estética grotesca, a arte *queer* prima pelo grotesco evocando-o como um importante traço estético de denúncia social.

A filósofa Preciado (2008, p. 66) nos informa que o:

contexto somatopolítico (de produção tecnopolítico do corpo) posterior a Segunda Guerra Mundial parece estar dominado por um conjunto de novas tecnologias do corpo (biotecnologias, cirurgia, endocrinologia, etc.) e da representação (fotografia, cinema, televisão, cibernética, etc) que infiltram e penetram na vida cotidiana como nunca se havia feito antes. Se trata de tecnologias biomoleculares, digitais e de transmissão de informação a alta velocidade: é a era das tecnologias brandas, ligeiras, viscosas, de tecnologias gelatinosas, injetáveis, aspiráveis, incorporáveis [...] Nos encontramos ante ao que poderíamos chamar como faz Zygmunt Bauman, de uma forma sofisticada de controle ‘líquido’.

Sobre isso, a filósofa Donna Haraway (2000, p.46) havia nos alertado a respeito da chegada de um mundo ciborgue. Conforme explica ela, “um mundo de ciborgues pode significar realidades sociais e corporais vividas, nas quais as pessoas não temam sua estreita afinidade com animais e máquinas, que não temam identidades permanentemente parciais e posições contraditórias”.

A aparelhagem tecnológica da qual se refere Preciado (2008, p. 66) permite inclusive reler o passado e indagar sobre as certezas dos elementos que um dia determinaram o gênero: será que não demos relevância demais a certos componentes biológicos? Essa é uma questão cada vez mais presente na atualidade. Certamente,

patologizamos muitos sujeitos que não se conformavam com as expectativas biológicas pré-formuladas socialmente.

Hoje, sabemos que o gênero é uma forma de apresentação do corpo e de produzir nossa subjetividade que usa o corpo como suporte para a construção de uma imagem historicamente associada ao masculino e/ou ao feminino, mas que não tem nenhum compromisso de permanecer desta forma.

Contudo, o gênero não é somente algo corporalmente inscrito na carne do sujeito, ele também é parte de uma significativa experiência corpórea, ele é uma ficção historicamente produzida que fixa no corpo uma verdade ontológica. Uma ficção culturalmente produzida que aparentemente admitiu apenas duas formas de conceber os corpos e a relação entre eles. Neste sentido, ele funciona como norma que exige que os seres humanos se conformem em homens ou em mulheres. Cabe lembrar que a novidade posta pela tecnologia de construção do corpo apenas aponta para o afrouxamento dos controles mais rígidos desta marcação cultural. Apesar desse afrouxamento, o modelo masculino/feminino continua imperando e favorecendo a correspondência entre sexo e gênero como uma regra entendida como “natural”. Nada impede que os homens realizem depilações definitivas para inibir o nascimento de suas barbas e, de igual modo, nada impede às mulheres de parar de raspar as axilas ou os pelos das pernas, ou ainda, deixar crescer os pelos do buço, mas sabemos que existe uma biopolítica que busca inibir essas alterações na plasticidade do corpo. Existe um poder controlador socialmente construído que impede que se ponha em xeque a imagem esperada a respeito de cada gênero.

Dado isso, sabemos que determinadas alterações desafiariam as normas e também que os sujeitos queers (aqueles que desafiam essas correspondências) são rapidamente lançados ao ostracismo ou à abjeção. Assim, diferente da revolução sexual (capturada pela Pornochanchada) o denominado “lixo humano”, isto é, o desviante, sobretudo sexual, traz para o centro seus desvios. A arte *queer* surge nesse contexto de exploração da plasticidade do corpo ligada à sexualidade para dar mais evidência aos sujeitos outrora silenciados.

Podemos considerar que, por motivos diferentes, tanto o cinema da Pornochanchada quanto a estética queer guardam pontos de conexões: elas primam pelo inacabado, pelo precário, pela elipse, pela fuga, pelo borramento. Contudo, é preciso brincar com a norma sem esquecer-se de rir de si mesmo. Nosso projeto *queer* e nossa aposta na precariedade fizeram-nos estabelecer claramente um paralelo com a Pornochanchada, pois, em nossa perspectiva, o ‘queer a la brasileira’ prima pelo riso. Como herança da Por-

nochanchada, entendemos que a precariedade implica em rir do lugar de fala branco/hétero e de qualquer outro lugar de fala. Freitas (2004), ao analisar a Pornochanchada, revela um conjunto de possibilidades que cabe tranquilamente ao nosso universo queer:

a convivência com a região marginal e as precárias condições técnicas de realização confluíram para articular um verdadeiro movimento artístico com características sui generis. Como disse Jairo Ferreira, '[...] o Cinema Marginal trocou a subversão (característica do Cinema Novo) pela transgressão' (Ferreira, 2000:24). Logo, foi um grupo pária tanto intelectual [...] quanto politicamente (desencantados tanto com a esquerda sectária quanto com a direita opressora) [que deram condições de realização para a pornochanchada]. Devido a isso, realizam uma negação dupla: da estética burguesa (direita) e do engajamento político (esquerda). Sendo um cinema mal-comportado, mal-educado, 'bizarro', mal-feito', [que] instaura uma autêntica não estética na cinematografia brasileira. (FREITAS, 2004, p.19)

Tal como na Pornochanchada, em nossa proposta queer, vemos uma aposta na abjeção (nas subjetividades ignoradas) e na convivência com a região marginal como elementos distintivos que permitem estabelecer uma estética da "não estética", mas é, sobretudo, o riso (a irreverência) que importa. Rir também do engajamento gay, negro, feminista, sobretudo quando certos engajamentos choram suas dores e buscam silenciar o outro. Rir da falta de autocritica que não separa a sexualidade tóxica (heterossexualidade machista e manutenção do privilégio branco) da sexualidade aliada (heterossexualidade masculina não machista que questiona o privilégio de cor/raça).

A nosso ver, a aposta consciente no precário ganha potência quando seu intuito de desafiar, e mesmo romper com a heteronormatividade, passa a ser entendido como algo que sufoca seus aliados⁶. Assim, como observa Denilson Lopes (2002, p. 150), a estética queer que evocamos se constitui como "estética do artifício" o que nos faz inferir que ela permite realizar deliberadamente inúmeras passagens pelo borramento⁷.

Atualmente, os corpos hiperbolizados e artificializados propostos pelas artes *queers* ganham destaque nas multidões e expõem (de forma consciente ou não) a própria artificialidade do gênero, sendo este tido como normal e 'anormal'. São *drags kings* (*queens*), travestis, transformistas e transexuais que nos ensinam a conviver mais livremente com as possibilidades estéticas do masculino e do feminino fazendo do cinema mais recente uma proposta estética exacerbada - ao estilo de paródia como sugere

Butler (2003). Neste sentido, tal como o cinema marginal, alguns cinemas queers usam de recursos estéticos (sobretudo bizarros) para realizar a contestação social sem deixar de lado o humor debochado. Assim, a nosso ver, um modo queer à brasileira reforçaria a necessidade de lançarmos um olhar mais apurado ao legado da Pornochanchada – e talvez da chanchada. Olhar para a sexualidade na perspectiva da *decolonia brasilis* e fugir deste queer genérico, americanizado (politicamente correto) que gera um processo de guetificação pós moderno.

A precariedade ligada ao humor presente na Pornochanchada foi e continua sendo uma forma de levar adiante uma crítica aos costumes mais conservadores. Portanto, compreendemos a arte *queer* como uma escolha consciente pelo “grotesco que faz rir” e nos permite usufruir de uma liberdade que encoraja a produzir uma estética capaz de realçar a ausência de refinamento, o rústico, o feio, o inacabado. Contudo, sem esquecer que, diferente da Pornochanchada, a arte *queer* é fortemente marcada por posturas políticas de contestação sexual⁸. O protesto *queer* é desde sua origem um protesto estético, sobretudo performático, que estabelece uma oposição à primazia do masculino e da heterossexualidade. Neste sentido, a arte queer também se estabelece como uma crítica à sexualidade normativa e tem como uma de suas premissas a instauração da confusão entre o masculino e o feminino.

Cientes disto, nossa produção artística inscreve a performance “sufocamento” (Imagem 3: Cena: Sufocamento) como parte do conjunto de ações performativas que formaram o trabalho *Pornorama: orgasmos eletrônicos*⁹.

O trabalho ganha forma a partir da reflexão a respeito da coincidência entre o período da produção fílmica da Pornochanchada e a história do nosso país: as torturas da ditadura militar e as perseguições direcionadas às travestis, bem como o início das militâncias gays e lésbicas. Nabal (2005, p.229-230), ao observar os filmes *queers*, revela que eles apresentam uma manifestação política e cultural levada adiante tanto por sujeitos gays e lésbicas quanto transsexuais e transgêneros, bissexuais, *maricas e bolleras*, minorias eróticas articuladas em torno de suas práticas S/M, fetichistas ou “grupos sexualmente incorretos”. Portanto, neste cinema, a diferença sexual é central, sobretudo para reunir novas formas de resistência a heteronormatividade.

As pesquisas sobre a militância gay e lésbica e as torturas de travestis analisadas na revista “Lampião da Esquina” geraram os *insights* necessários para conduzir a proposta performática e construir a cena do sufocamento. Nela, a ação do performer consistiu em entrar sutilmente em cena calçado com um pé de sapato masculino e outro

feminino. A entrada ocorreu quando o público estava absorvido com a apresentação de uma banda que tocava músicas de conotação política ligadas ao período da ditadura militar (como Roda Viva e Cálice). Neste contexto, o performer entra em cena, abaixa as calças e recolher o pênis entre as pernas, criando uma “vagina”. Essa vagina artificial faz contraste com seu rosto barbado e, sobre seu corpo, projeta-se diversas manchetes retiradas da revista “Lampião da Esquina” em que se revela ataques às travestis e atos de militância Gay e Lésbica. Diante disso, o performer coloca um saco plástico na cabeça de modo a retirar o ar e lhe causar vertigens. Ao testar seu limite, ele produz enorme desconforto no público e é este desconforto que inscreve metaforicamente a memória das torturas ligadas ao período militar que atingiu diversos corpos abjetos.

Embora exista relação entre a cultura *queer* e os conteúdos fílmicos da Pornochachada, estes mereçam ser mais cuidadosamente analisados, até porque é fundamental observar que, enquanto fruto de sua época, a Pornochachada não escondeu suas marcas conservadoras e nem suas marcas contestatórias (ao menos, aos princípios cristãos e burgueses inerentes ao estilo de vida que estavam presentes durante a revolução sexual). Exigir dela um questionamento mais profundo a respeito das posições de gênero ou mesmo uma celebração da pluralidade sexual (como faz o cinema *queer*) seria propor um anacronismo (ou apostar em personagens e ações de modo

Figura 3

Cena: Sufocamento



Fonte: Prefeitura de Campinas

Figura 4Cena: a poética *queer*

Fonte: Prefeitura de Campinas

descontextualizado), mas reforçar seu caráter puramente conservador sem olhar para a conjuntura que lhe foi inerente também implica em reduzir parte significativa da sua contribuição à expressividade contestatória e anular seu potencial inspirador e seu legado para uma ‘arte queer a la brasileira’.

Se os filmes guardavam espaços para sujeitos frequentemente ridicularizados (homossexuais afetados, negros, gordos, anões) e se podemos encontrar mulheres belíssimas nuas que causavam escândalo ao mesmo tempo em que revelavam novas possibilidades de permissividade sexual, sobretudo para as mulheres daquele período, então, podemos dizer que, mesmo quando estimulando a libido da sociedade machista, a Pornochanchada fazia a população sonhar com uma vida ‘sexual’ cheia de novas possibilidades e, sabemos, que seu sucesso foi claramente garantido pela identificação e empatia do cidadão comum com a diversidade de corpos fora dos padrões que eram apresentados na tela.

Por outro lado, especialistas como Foster (2009, p.197), ao tratar do cinema *queer*, observa que este cinema não se limitava as expressões homoeróticas, mas apontava para a legitimidade da promiscuidade, da prostituição, do enlace amoroso que não cumpre com os preceitos religiosos e que (mesmo podendo) se nega à procriação. Absorva ainda a paixão intergeracional como aquela que rompe com os ditames da burguesia decente e hegemônica. Entre a Pornochanchada e o pensamento queer, a performance *Pornorama: orgasmos eletrônicos* buscou editar pelo e nos corpos dos performers ações poéticas em diálogo com as duas vertentes, pensando-as enquanto continuidade e criando imagens e representações simbólicas que brincassem com a forma dominante de tratar o gênero e a sexualidade (Figura 4: Cena: a poética *queer*).

Performance “Pornorama” onde nos localizamos: uma poética

O espetáculo *Pornorama: orgasmos eletrônicos* ocorreu em 31 de outubro e 01 de setembro de 2016 no Museu de Imagem e Som de Campinas-SP e foi produzido pelo recurso do prêmio do Fundo de Investimento em Cultura de Campinas (Prefeitura de Campinas). O trabalho consistiu num conjunto de performances que ocorreram uma após a outra passando por diferentes temas e espaços do equipamento cultural e foi realizado pelos performers Alessandro Oliveira, Lillian Bento e Padu Cecconello. A escolha pela *poesis* ao invés de uma forma de protesto mais direta decorreu da crença na potência dada pela figura de linguagem, pois se sabe que o ato poético permite a construção de múltiplos sentidos e, no caso da performance, colabora para que a subje-

tividade do público participe da ação. A *poesis* permitiria dar uma forma livre ao projeto e estabelecer um lugar para que todos pudessem tecer suas próprias leituras afastando o trabalho do espaço da militância mais engajada. A militância mesmo quando usa recursos artísticos busca tecer uma mensagem que se preocupa em conquistar adeptos para sua causa e, por isso, sua narrativa admite pouca flexibilidade e reduz a possibilidade de admitir pontos de vista diferentes e divergentes. Como já dissemos, falar de nós para nós mesmos é um equívoco contemporâneo que sugere um processo de guetificação (brancos com brancos, negros com negros, gays com gays, feministas com feministas, e todos brigando entre si). Portanto, ao optarmos pela poesia e pela mensagem aberta, sabíamos que o trabalho implicaria numa inscrição enquanto experimento estético e não como ferramenta de militância.

A busca da relação entre o pensamento *queer* e a estética da performance implicaria também na construção de uma estética que se estabeleceria em obra na obra. Contudo, o acento político não se fazia ausência uma vez que ele é inerente a toda obra. Devido a isso, a afinidade com a temática *queer* tinha como sustentação a necessidade de dar visibilidade às manifestações eróticas que, como já dissemos, foi inspirada no legado do cinema da Pornochanchada e reeditadas pelo pensamento *queer*. De fato, queríamos estar fora das convenções machistas e homofóbicas do cinema marginal e também nos afastar da militância *queer* (ao mesmo do essencialismo *queer* que havíamos presenciado em outros eventos). Ao longo do processo, entendemos que ser *queer* consiste em ligar-se fortemente ao artifício e, portanto, promover seu acionamento por todos os corpos e em diferentes circunstâncias da vida dentro e fora do espaço da performance artística. E fazer isso não implica em desconsiderar a condição ontológica de certas pessoas. O artifício não implica em reduzir uma condição de ser, mas participar dele, experimentá-lo/vivenciá-lo para melhor respeitá-lo.

Consideramos ainda que o elemento transformador consiste em propor a liberdade, inclusive ao sujeito homem e heterossexual. Não se trata de dar-lhe liberdade para agir com e no seu lugar de privilégios, mas sim da liberdade de ser homem heterossexual aliado aos processos de transformação social. *Queer* também é encontrar e celebrar uma heterossexualidade não tóxica. Parte-se da premissa de que a militância consiste em atingir o machismo e não o homem, a heteronormatividade e não o sujeito heterossexual e, para isso, não temos receitas mágicas: a única possibilidade é propor a experimentação estética. Dado isso, nossa única proposta era experimentar o gênero enquanto elemento estético. A confusão de gênero aparece como um exercício. Por-

tanto, na vasta possibilidade que a temática *queer* oferece para lidar com o gênero e a sexualidade, optamos por reconhecer nossos limites (reconhecer a modelagem heteronormativa que nos estabeleceu como sujeitos neste mundo) e lidar com o material humano que somos (a materialidade de nossos corpos). Buscamos, enfim, celebrar a liberdade posta pela possibilidade de não ser nem homens e nem mulheres mesmo sendo sujeitos moldados como homens e como mulheres. Assim, buscamos pôr em evidência certas inquietações, promovendo, de um lado, maior visibilidade para a relação entre o corpo feminino e a crítica bem-humorada do sistema de dominação masculino – performance “a inscrição no corpo feminino” ou “mulher calcinha” – (ver, Figura 5: Cena: Mulher Calcinha), e, de outro lado, possibilitar aflorar o feminino circunscrito aos corpos masculinos (ver performance ‘banana dos homens’).

Figura 5

Cena: Mulher Calcinha



Fonte: Prefeitura de Campinas.

Dizer isso não implica em reduzir a importância da narrativa combativa de outras militâncias e nem tão pouco abster-se por completo de acionar este modelo de ação. Por mais experimental que a atividade performática possa parecer não é difícil encontrar junto aos atos poéticos que descrevemos aqui apontamentos claramente contrários ao padrão dominante e, portanto, favoráveis à ruptura da fixidez das identidades sexuais. A nosso ver, as performances beligerantes aparecem como uma entre tantas possibilidades. Assim, possuídos pelo estranho espírito *queer*, propomo-nos, através

da performance *Pornorama: orgasmos eletrônicos*, a difundir ao nosso modo (com nossos limites) uma *poesis* de sexualidades ignoradas ou que escapam (ou desejam escapar) das convenções.

Cabe observar que esta proposta contestatória ultrapassa o campo da sexualidade, a arte *queer* que evocamos aqui também se associa a uma crítica aos próprios critérios definidores da arte e ao seu sistema institucional, por isso, nossa aposta na performance e sua convivência com a recusa e/ou com a filiação aos parâmetros mais institucionalizados. Aclamamos nossa fidelidade a uma proposta artística de uma arte que se recusa a ser arte. Grosso modo, podemos considerar que não existe uma arte *queer*, mas sim uma estética da “não estética” que se fundamenta na possibilidade de produzir continuamente uma estética desviante e desafiante. E se existe um gênero de cinema que produziu desviantes, este gênero foi a Pornochanchada. Assim, evocamos que uma arte *queer* brasileira faz-se dela tributária.

Notas

1. Sabemos que o cinema queer se opõe radicalmente e explicitamente ao machismo, a misoginia e a homofobia do cinema da Pornochanchada e, neste sentido, seus conteúdos se distanciam radicalmente. Contudo, podemos observar claramente exemplares filmicos em que o sexo feminino, de alguma forma, ‘deu o troco’ aos abusos que sofria dos homens. Neste sentido, podemos verificar filmes como “Belas e Corrompidas”, dirigido por Fauzi Mansur (1977) – também nomeado como ‘As feras do sexo’ ou ‘Sexta-feira as bruxas ficam nuas’, “Ninfas Diabólicas” dirigida por John Doo (1977), “O Gafanhoto” (1980) e “Ninfas Insaciáveis” (1981) também de John Doo. Neste mesmo aporte encontramos ainda os curtas-metragens que formam a trilogia de horror: “Sussuros e Gemidos” de Waldir Kopszki, “Ressurreição”, de Racz e “Amor por Telepatia”, de Doo apresentados no ano de 1982 e os filmes “Noite infinita”, primeiro episódio do longa-metragem “Bonecas da noite” (1982) de Mario Vaz Filho realizado em parceria com Luiz Castelini e “Lilium, A Suja” de Antonio Meliande (1982).

2. Em maio de 1968, estudantes de Nanterre, França, contestam a separação por gênero dos dormitórios da universidade e são rapidamente oprimidos. A opressão torna-se elemento central para levar adiante uma bandeira a favor da liberdade dos costumes e uma série de outros protestos políticos e sociais. Os protestos se intensificam e leva à queda do governo de Charles de Gaulle considerado conservador. O evento foi o estopim de significativas mudanças de comportamento que influenciaram as artes, a filosofia e, sobretudo, as relações afetivas.

3. Cabe observar ainda que no filme “Um pistoleiro chamado Papaco” as falas dos personagens cheias de trocadilhos geram interpretações de múltiplos sentidos que também chama a atenção. No enredo do filme, vemos Papaco dizer para Pancho que ira “fodê-lo”, Pancho realiza uma distorção desta literalidade implorando para que o herói “não o mate”, e, então, Papaco afirma que

não usará a arma gerando a piada. Ao propor o trocadilho o cineasta aposta no riso (herança da Chanchada) para criar uma atmosfera de chacota.

4. No filme “Momentos de Prazer e Agonia” de Adnor Pitanga, encontramos outros elementos inspiradores. O filme apresenta Rodolfo, um senhor de meia idade que vive no campo com dificuldade de aceitar a velhice. Sua vida pacata contrasta com a de Marília sua namorada recém-chegada na cidade que busca um lugar sem grandes agitações. Entre eles está Rose a jovem aluna de Marília que como Rodolfo queixa-se da vida do campo. A relação entre Marília (professor) e Rose (aluno) tornam-se mais profundas aproximando as personagens que passam a se visitar com mais frequência gerando ciúmes em Rodolfo. Este estado de ciúmes se potencializa ainda mais com a visita de Renata, ex-namorada de Marília, passa a se insinuar para a ex-amante. O filme explora o lesbianismo pela relação entre Marília e Rose e Marília e Renata com cenas sensuais como o banho da aluna na casa da professora e a transa das ex-namorada diante de Artur o marido cego Renata. Neste caso, o diretor apela por uma estrutura clássica do erótico masculino inscrevendo as relações lésbicas atravessada pela presença masculina. A cegueira de Artur diante da transa das amantes coloca o filme numa condição *sui generis*, pois a deficiência visual do personagem permite uma suposta liberdade sexual para as amantes que transa diante de Artur, ignorando (ou não) os efeitos audíveis de suas carícias. Assim, a cena revela a grosseria típica da pornochanchada e leva o espectador ao riso, mas, ao mesmo tempo ela também da forma ao sentido dúbio característico desta cinematografia, pois o contexto da transa leva o espectador a desconfiar da cegueira de Artur. O contexto de cena lésbica também se apresenta na relação de duas amantes acampadas próximos a casa de Rose que curtem a natureza transando em suas cachoeiras. O trabalho em close faz o espectador voyeurista passear pelo corpo das personagens que trocam beijos e carícias em meio as cenas picantes que também é observada por Rose estimulando à masturbação que também é oferecida ao espectador. O filme apresenta um lesbianismo sempre presente, mas, obviamente sempre voltada para o olhar masculino (Bianchi, 2017, p. 224). Louro (2008, p. 86) observa que o cinema acentua o fim trágico para as personagens lésbicas e este não foge ao modelo, ainda que Marília seja poupada as personagens lésbicas da história seguem o destino do enredo clássico. Junto a chegada de Renata a região é invadida com uma série de homicídios colocando todos os personagens em suspeita. Cenas de perseguições e assassinatos ao estilo grotesco da falta de recurso da pornochanchada se faz presente através de diversos personagens atacados a facadas correndo ensanguentados em meio a gritos desesperadores que dão o caráter de artificialidade do filme.

5. A escolha do manequim também guarda relação com o filme “Eu te Amo” (dirigido por Arnaldo Jabor 1982), outra referência do trabalho. Nele existe um trecho em que os personagens Paulo (personagem de Paulo Cesar Pereio) e Maria (personagem de Sonia Braga) se atacam mutuamente deixando entrever um boneco/manequim que participa da cena de modo contundente.

6. Existem formas mais criativas de criticar a norma, uma delas é convidar o macho alfa a participar do desmonte heteronormativo. Ao invés de silenciá-lo é necessário convidá-lo para festa. Um batom vermelho pode ser altamente revolucionário. Convidar o macho alfa a ir para casa de batom, ir trabalhar de batom nos lábios... (com brincos, bobes, vestido). Convidá-lo ao experimento *queer* na vida cotidiana pode ser mais eficaz que agir na perspectiva de silenciá-lo em nome da dor. A criatividade, a potência estética e o riso são armas a nosso favor.

7. Ao libertarmos da colagem, da pura reprodução de cenas dos filmes que nos serviram de referência passamos a nos tornar mais donos da ação performativa, assim os filmes da Pornochanchada tornava-se um núcleo provocativo. Esta liberdade nos permitiu dar um salto significativo na produção do trabalho.

8. Gestada em meados dos anos 1980, no bojo do processo político e cultural de contestação à recusa governamental dos Estados Unidos em atender os cidadãos infectados pelo vírus da Aids, a arte *queer* se configura como parte de uma resposta ofensiva produzida por e nos protestos que gradativamente se expandiram para diferentes setores da sociedade. Ao modelar a estética *queer* alinhando-a aos seus protestos a população homossexual organizada também anexa a estética *queer* à contestação das normas sexuais e sociais.

9. Para saber mais sobre este trabalho consultar o Facebook – Coletiva Pornorama.: <https://www.facebook.com/pg/Coletiva.P/photos/?tab=album&album_id=355438698120598>.

Referências

BIACHI, Naiade Seixas. Em Busca de Um Cinema Lésbico Nacional. *Revista de Estudos Indisciplinares em Gêneros e Sexualidades*, Salvador, n. 7, v. 1, p. 236-247, maio-out. 2017. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/viewFile/21669/14309>>. Acesso em 30/01/2018.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p.236.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Pornochanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, E-compôs*, v.12, n. 1, p.1-14, jan./abr. 2009. Disponível em: <<http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/358/320>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

FOSTER, David William. Cine Queer em América Latina. In: FOSTER. D. W. (Org.). *Ensayos sobre culturas homoeróticas Latino-Americanas*. 1. ed. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2009. p.197-207.

FREITAS, Marcel de Almeida. Entre estereótipos, transgressões e lugares-comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro. *Intexto*, Porto Alegre, v. 1, n. 10, p.

1-26, jan./jun. 2004. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/3639/4440>>. Acesso em 30 jan. 2018.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Antropologia do ciborgue*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LOPES, Denilson, *O homem que amava rapazes e outros contos*. Rio de Janeiro, Editora: Aeroplano Ano: 2002, p. 264.

LOPES, Denilson; NAGIME, Mateus. New Queer Cinema e um novo cinema queer no Brasil. In: MURARI, L.; NAGIME, M. (Org.). *New Queer Cinema: cinema, sexualidade e política*. Rio de Janeiro, 2015. p. 12-17.

LOURO, Guacira Lopes. Cinema e sexualidade. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, n. 33, v. 1, p. 81-98, jan./jun. 2008. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoe realidade/article/view/6688/4001>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. In: EVANS, P. (Org.). *Film issues en Feminist film Criticism*. 1. ed. Indiana, University Press, 1990. p.833-844.

NABAL, Eduardo. Literaturas queer. Esa lección olvidada de Barrio Sésamo. In: CÓRDOBA, D. SÁEZ, J., VIDARTE, P. (Org.). *Tería Queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. 1.ed. Barcelona, Editora Egales, 2005. p. 129-139.

PRECIADO, B. Historia de la tecnosexualidad. In: *Texto Yonqui*. Madrid: Espasa, 2008.

PRECIADO, B. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro, São Paulo: N1 Edições, 2014.

SALES Filho, Valter Vicente. Pornochanchada: doce sabor da transgressão. *Comunicação e Educação*, São Paulo, n. 3, p. 67-70, maio/ago. 1995. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36159>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

SIMÕES, Inimá. “Sexo à brasileira”. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 185-195, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Simoes.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2018.

Recebido em: 30/01/2018

Aprovado em: 02/05/2019

Publicado em: 26/08/2019