

A LIBERDADE TAMBÉM PASSOU POR AQUI: CINEGROUND, MEMÓRIA DE UMA CINEMATOGRAFIA QUEER DOS ANOS 1970 EM PORTUGAL

DOI
[https://dx.doi.org/10.11606/
issn.2525-3123.gis.2019.152959](https://dx.doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2019.152959)

ORCID
<https://orcid.org/0000-0002-3878-1223>

MARIANA GONÇALVES

ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa,
Portugal, 1649-026 - geral@iscte.pt

RESUMO

A Cineground (1975-1978) foi uma produtora portuguesa de cinema amador, fundada em pleno Processo Revolucionário em Curso pelo artista plástico Óscar Alves e pelo cineasta João Paulo Ferreira. Projeto também revolucionário pela abordagem de sexualidades ainda criminalizadas na década de 1970, mostrou que a verdadeira libertação da sociedade teria de passar pela libertação do corpo individual. Essa cinematografia produzida em formato Super-8, característica das condições sociais particulares desse tipo de circuito, abordou pela primeira vez no cinema português a temática gay, com a representação da vida dupla dos homossexuais (problemática do armário), e também *queer*, devido à presença constante da personagem travesti. À discussão da performance travesti enquanto possibilidade de transgressão e desnaturalização de noções de gênero e identidade, segue-se uma reflexão sobre a representação e visibilidade das pessoas LGBT no cinema, em que, no caso particular da Cineground, se torna o seu veículo de existência.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema amador; performance travesti; teoria queer; direitos LGBT; Cineground.

ABSTRACT

Cineground (1975-78) was a Portuguese amateur film producer, founded during PREC (Ongoing Revolutionary Period) by artist Óscar Alves and filmmaker João Paulo Ferreira. Also revolutionary due to the approach of sexualities still criminalized in the 1970's, this project has shown that the true liberation of society would require the liberation of the individual body. This cinematography produced in Super-8, and characteristic of the particular social conditions of the format, addressed for the first time in Portuguese cinema gay, with the representation of the double life of homosexuals and the issue of coming out, and also *queer* subjects, due to the constant presence of the transvestite character. I suggest a discussion around transvestite performance as a possibility of transgression and denaturalization of normative norms of gender and identity, and a critique on the representation and visibility of LGBT people in cinema, which in the particular case of *Cineground*, becomes their vehicle of existence.

KEYWORDS

Amateur cinema; transvestite performance; queer theory; LGBT rights; *Cineground*.

INTRODUÇÃO

No rescaldo da Revolução de Abril, a produtora de cinema independente e amadora *Cineground*, fundada pelo artista plástico Óscar Alves e pelo cineasta João Paulo Ferreira (falecido em 1995), não respeitava os modelos clássicos de cinematografia e ainda menos os modelos normativos da sexualidade, mostrando que a verdadeira libertação da sociedade teria de passar pela libertação do corpo. Produzida em formato Super-8, essa cinematografia é característica das condições sociais particulares desse tipo de circuito, de economias reduzidas, de cineclubes e de solidariedades criativas, assim como do espírito generalizado de ação cívica nos anos subsequentes à Revolução. O cinema underground, na sua gênese, teve uma divulgação limitada a pequenas salas de diversão na capital (bares e clubes noturnos), locais tão marginais quanto a comunidade clandestina que retrata. Com escassos meios de produção e uma equipe técnica reduzida, a *Cineground* realizou nove títulos (conhecidos): *O Charme Indiscreto de Epifânia Sacadura* (1975), *Solidão Povoada* (1975), *Fatucha SuperStar: 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, crê-se terem sido doados pelo autor à Cinemateca Russa (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). Os filmes retratam sexualidades classificadas na década de 1970 como ainda desviantes e, na linguagem empregada, denota-se uma apropriação dos estereótipos negativos que lhes seriam atribuídos. Enquanto alguns títulos são mais empenhados politicamente, no caso de João Paulo Ferreira, outros levantam questões para reflexão, no caso de Óscar Alves, que aborda a vida dupla dos homossexuais portugueses, a problemática do “armário” e a marginalidade social que lhe estava implícita, 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 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 Scarllaty, onde o espetáculo travesti começa a afirmar-se (Cascais 2007, 152). Com a Cineground, se abordou pela primeira vez, no cinema português, a temática gay e também *queer*, devido à sempre ambivalente representação da sexualidade pela personagem travesti, um marco distintivo dessa cinematografia (a produtora contou com a participação das vedetas nacionais Belle Dominique, Guida Scarllaty e Lydia Barloff, e entre os 6 títulos disponíveis, apenas um não inclui performance travesti).

A naturalização do gênero e do sexo como forma de controle político e organização social foi particularmente sentida nas décadas antecedentes derepressão ditatorial, em que as instituições se encontravam sobre o domínio da ideologia do Estado. A família enquanto instituição natural e a igreja em particular tornaram-se o alvo dos “falsos moralismos”, de forma mais evidente no título *Fatucha Superstar*, que insiste em “desmascarar” as falácias da igreja católica e as convenções sociais tomadas como normas. Embora no contexto pós-25 de Abril e Processo Revolucionário em Curso (PREC) se tenha assistido a uma predisposição para a novidade própria de uma sociedade em construção ideológica, a criminalização das sexualidades manteve-se. Os filmes são o produto de um círculo restrito, expressões da cultura existente e possível de uma comunidade invisível e de suas vivências marginais¹. A presença do travestimento, justificada pelos realizadores como uma tendência da

1.Ver a esse respeito a obra de João de Pina Cabral (1996/2000), *A difusão do limiar: margens, hegemonias e contradições na antropologia contemporânea*, sobre a marginalidade e liminaridade social, e de Susana Pereira Bastos, *O Estado Novo e os seus vadios*, sobre a representação social do marginal no Estado Novo. Nesse título, 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)” (1997, 136). 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”(Id.).

época, torna-se uma possibilidade de transgressão pois o travesti goza de uma liberdade pública que o gay não tem naquele momento.

Este artigo é uma reflexão sobre o corpo enquanto componente da cultura visual, e os processos de identificação em torno da cultura gay e do corpo travesti presentes no espólio cinematográfico da Cineground. Na “reconstrução etnográfica” da produtora, foram utilizados sua filmografia, consulta de documentos de imprensa da época, e a realização de entrevistas a seus agentes², recorrendo à técnica de fotoelicitação com recurso a fotogramas³ dos filmes. A teoria *queer* e de performatividade de gênero de Judith Butler foi a base teórica escolhida para este estudo, enquanto local de contestação das formas de pensamento e de poder hegemônicos e dos seus modelos rígidos de existência, e reconhecendo o envolvimento dos sujeitos nos processos de poder que os afetam, permitindo assim “voltar o poder contra si próprio de modo a produzir formas alternativas de poder” (Butler 1993, 241)⁴.

PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO E PERFORMANCE TRAVESTI

Segundo Paulo Raposo (2010, 78), 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 do mesmo e do(s) seu(s) executante(s)” e a existência de “uma audiência”. Essa tem, à semelhança das demais atividades humanas, um “local” e uma função social e/ou cultural (Ibid., 79). 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. Nesse quadro de pensamento, os comportamentos e ações, antes considerados contaminados promíscuos ou impuros, tornam-se o foco de atenção analítica pós-moderna (Turner 1987, 6 e 7). Turner acrescenta que embora a vida social obedeça a uma ordem que tende a ser reforçada pelo ritual, os quadros simbólicos operam simultaneamente com áreas de ambiguidade e indeterminação, passíveis de manipulação, pois os próprios “imperativos culturais” requerem ajustamentos e interpretações. Turner olha o homem como um animal “auto-perfomático”, no sentido em que 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 ainda distinguir-se entre

2. Entrevistas realizadas aos seguintes intervenientes da produtora: o realizador Óscar Alves, e os atores Domingos Machado, Domingos Oliveira e Carlos Ferreira; e António Fernando Cascais, académico, que conduziu o primeiro estudo e divulgação deste espólio ao abrigo do Festival Queer Lisboa.

3. Ver Anexo B os fotogramas dos filmes.

4. Tradução livre.

sociais (incluindo dramas sociais) e culturais (incluindo “dramas estéticos ou em palco”) (Ibid.,10). Em alguns registos culturais, podemos encontrar espaços de rearticulação de poder, seja este racial ou sexual, apropriação de formas hegemônicas 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 (Ibid., 140).

Com *Gender Trouble*, Judith Butler (2017) inaugurou uma nova era nos estudos de gênero. Defendendo uma descontinuidade entre sexo e gênero, e questionando as categorias sexuais de “homem” e “mulher”, a autora abalou as políticas de identidade na gênese do movimento feminista e lançou as bases para a construção da teoria *queer*. A maior inovação da teoria de Butler assenta, sobretudo, na ideia de que a sexualidade normativa, definida pelo sexo biológico, fortalece também o gênero normativo e que é precisamente na prática sexual que se encontra o poder para desestabilizar o gênero (Butler 2017, 22). A ideia mais fraturante da obra é a teoria de performatividade de gênero, segundo a qual o gênero opera como uma “antecipação” de uma essência interior cuja construção acontece como uma “revelação”, expectável e autorizada pelas normas sociais (Ibid., 27). O gênero é performativo porque aquilo que tomamos como a essência interna é na realidade “fabricado” através de um conjunto de atos corporais que, através da repetição e do ritual, levam a sua naturalização (Ibid.). Os espetáculos *travesti* e *drag* são o exemplos que a autora usa para explicar essa dimensão construída e performativa do gênero, nos quais, perante um homem vestido de mulher, a percepção que se tem é que o “homem” é a realidade do gênero, faltando realidade ao gênero introduzido por comparação, a “mulher” (Ibid., 36). O *drag* parece aqui uma pretensa realidade e é facilmente tomado como mero artifício (Ibid.). No entanto, o sentido dessa “realidade de gênero” passa a ser menos evidente quando se pensa em corpos trans, e é aqui que ocorre a desestabilização das normas, porque as nossas percepções culturais ou decorosas não são suficientes para perceber os corpos que vemos (Ibid., 37). Essa limitação do conhecimento naturalizado sobre gênero abre espaço ao questionamento e à transformação da ideia de “realidade de gênero”, levando-nos a pensar nas suas possibilidades. A forma como nessa performance se desconstroem “em palco” as assunções comuns de gênero e sexualidade, atribuindo-lhes da mesma forma naturalidade e originalidade, revela a natureza performativa do adquirido original, modelo heterossexual. A paródia pode ser interpretada como estratégia de resistência para provar que o gênero e a sexualidade não estão organizados em termos de “original” e “imitação”, mas sim que existem ambos como possibilidades de performance (ainda que reguladas).

Anos mais tarde, em *Bodies that matter*, Butler (1993) desenvolve a ideia de que é precisamente a produção dos termos sexo, gênero e identidade, no contexto de regimes de poder, que torna imperativa a sua repetição

em “linguagens” e direções que deslocizam os seus objetivos originais (normativos) (Ibid., 123). Segundo a autora, a agência política não pode estar isolada da dinâmica de poder em que é forjada, e explica que a performatividade, pela sua qualidade iterativa, se torna uma “teoria de agência” na qual o poder é uma condição de sua própria existência (Id. 2017, 39). De igual forma, a encenação da identidade feminina através de estereótipos tradicionais com o objetivo de subverter e parodiar, própria do espetáculo travesti, mostra uma resistência à apropriação da “prisão da linguagem” (relativamente aos discursos disponíveis) (Amaral, Macedo e Freitas 2012, 11). Ao expor as categorias de sexo, gênero e desejo como efeitos de uma formação específica de poder, Butler aproxima-se da crítica de Foucault, que o autor designa como “genealogia” (Id., 45). A crítica genealógica analisa o que está politicamente em jogo quando se organizam como uma origem e uma causa as categorias de identidade que são, na opinião desse autor, os efeitos das instituições, práticas e discursos (Ibid., 46). Foucault rejeita a construção de sexo como algo unívoco (o sexo faz a pessoa) e elabora uma teoria em torno da sexualidade em que o sexo é visto como efeito em vez de origem (Ibid., 202). A sexualidade é apresentada como um sistema histórico aberto e complexo de discursos de poder no qual o termo “sexo” é produzido enquanto parte de uma estratégia que oculta e perpetua as relações de poder (Ibid.). A “construção discursiva do sujeito” em Foucault tem origem na doutrina de interpelação de Althusser (1971, 46 e 47), segundo o qual o sujeito social seria produzido através da linguagem transmitida pelos aparelhos ideológicos do Estado (AIE)⁵. Em Althusser, assim como em Foucault, a sujeição faz parte do processo de construção do sujeito social, acontece no reconhecimento e aceitação da linguagem da autoridade, resultante da doutrinação pelos AIE. 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 esse discurso autoritário do Estado, sugerindo que “a teoria da interpelação poderá necessitar de uma teoria da consciência” (Butler 1997, 5). Essa ideia é ilustrada pela aplicação da lei: ao alertar o sujeito, este dá-se conta de sua situação de transgressão, sendo que a reprimenda não funciona apenas para repreender ou controlar o indivíduo, como contribui igualmente para sua formação social e jurídica (Butler 1993, 121). Através desse 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 (Ibid.). Esse processo

5. “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).

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 (Ibid., 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 (Ibid.). O resultado será uma rearticulação da mesma lei contra a autoridade daquele que a decreta, uma repetição (Ibid.). Após lhe ter sido atribuído “um nome” que o situa no discurso e sobre o qual não teve escolha, o sujeito 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 nessa pertença às relações de poder às quais tenta opor-se.

Em suma, ainda sobre a relação entre performance *drag* e subversão, 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 no sentido em que 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).

TRAVESTISMO NO CINEMA

As hierarquias simbólicas existentes nas sociedades, sobretudo as que dizem respeito ao corpo, refletem-se igualmente no cinema, através de uma seleção do que pode ou não ser visto (MacDougall 2006, 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 (Ibid.). As primeiras aparições de personagens LGBT no cinema datam do início do século XX, cuja sexualidade não seria ainda assumida mas sugerida pela performance. Uma exceção foi o registo particular do realizador austríaco Richard Oswald, *Anders als die Andern (Diferente dos outros)* (1929), considerado um dos primeiros filmes de temática gay na história do cinema (Bessa 2007, 280). Contando com a contribuição do sexólogo Magnus Hirschfeld, o filme pretendia contestar o Parágrafo 175 do código penal alemão que criminalizava as relações homossexuais, oferecendo um retrato das vivências e sociabilidade homoeróticas durante a República de Weimar, e que se julgou destruído pela censura Nazi (Ibid.). No rescaldo da Primeira Guerra Mundial, os governos um pouco por todo o mundo ocidental começaram a desenvolver mecanismos de policiamento da moralidade pública que se estenderam também ao cinema (Nowell-Smith 2017, 75). Enquanto nos

países europeus se generalizaram as comissões de censura nacionais, nos EUA a grande indústria cinematográfica tentou uma autorregulação através daquele que ficou conhecido como Código Hays (1934-62) (Ibid., 76). A abordagem de personagens LGBT era feita de forma subliminar ou “depreciativa”, dado que se tratava de uma época de censura e “compromisso moral”⁶. Devido a esse escrutínio, 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). É a partir dessa década que 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 1980, reúne maior atenção, com as suas intrincadas tramas que giram muitas vezes em torno de identidades LGBT (Ibid.,10). Os anos 1990 trazem novos conflitos e maior variedade de representações no campo das sexualidades. Assiste-se a uma proliferação dos festivais de cinema gay e lésbico e LGBT (a primeira edição de um festival LGBT foi em 1977, o Frameline Film Festival, em São Francisco (Bessa 2007, 257)), 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 (Rocha e Santos 2014, 13).

No cinema contemporâneo, sobretudo a partir dos anos 1970, o travesti tornou-se lugar comum tanto na cultura *drag* como *queer*, e a habitual distinção entre “representações *queer* e hétero” deixou de ser facilmente catalogada como negativa ou positiva. A par do cinema *mainstream* e antes do advento do *new queer cinema*, os filmes de culto e *avant-garde* ofereceram a algumas audiências, frequentemente seletas e/ou marginais, como no caso dessa produtora, 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 (Grossman 2002, 4)⁷. Desse gênero, 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

6. Desenvolvido por Will Hays, político republicano fundador da Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) (e apoiado pelas instituições religiosas e outros organismos da sociedade civil), esse 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).

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

circuitos comerciais, 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*⁸, mas uma verdadeira personificação e celebração do desvio e da marginalidade política (Ibid.). Será também essa cinematografia *underground*, que a Cineground, como o próprio nome indica, mais se inspira e com a qual mais se identifica, o que parece visível em sua identidade estética e (de certa forma) também política. A “leitura *queer*” propõe ao cinema reposicionar os “textos” fora das fronteiras da normatividade, assim como os definem as premissas básicas da teoria *queer* (contestando categorias estritas de gênero e sexualidade) (Dhaenens, Van Bauwel e Biltreyst 2008, 335 e 336). A viragem de foco, dos indivíduos, para o contexto social e político dentro dos estudos de gênero 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, em que antes predominava, na teoria do cinema em geral, o determinismo textual. Deve-se destacar o contributo dos estudos culturais, dentro dos quais se defendia que os espectadores 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 espectadores, fazendo corresponder a pluralidade de interpretações com a pluralidade da audiência (Dhaenens, Van Bauwel e Biltreyst 2008, 339). Como refere MacDougall (2006, 16) relativamente ao lugar do corpo no cinema, “as representações da experiência criam imediatamente novas experiências por direito próprio”. Refletindo igualmente sobre o lugar da experiência sensorial no cinema, a autora Laura U. Marks (2000, 138) propõe uma forma de representação cinematográfica que relaciona o mundo da mimesis/imitação, com o mundo da representação simbólica. Através do processo de mimesis, cria-se uma relação entre o espectador e o objeto que permite uma coexistência entre a experiência da realidade e as formas de representação simbólica que resultam da produção de signos sobre essa realidade (Ibid.,139). Os processos de identificação que

8. Ver a respeito o ensaio de Susan Sontag (1966, 1) *Notes on “Camp”* (1966), no qual a autora apresenta uma reflexão sobre o conceito de *camp*: “It is not a natural mode of sensibility, if there be any such. Indeed the nature of Camp is its love for the unnatural: of artifice and exaggeration”.

resultam dessa produção de signos ou representação simbólica são, por sua vez, invocados nos estudos sobre cinema *queer*, que exploram de que forma as representações podem limitar as possibilidades de existência, mas também constituir um locus de agência. Embora nem todos os indivíduos se identifiquem com as representações identitárias disponíveis, 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 o condicionam (Dyer 1993, 3). Um aspecto central na representação de pessoas LGBT é que sua identidade sexual “não se vê”, existem isso sim, um conjunto de signos, comportamentos e iconografias que lhes estão associados (Ibid., 20). Essa 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 desses indivíduos nos domínios social, político, prático e textual (Ibid.).

Nas últimas décadas, a preocupação com a categorização nas sociedades humanas mostrou que as categorias sexuais são historicamente específicas e recentes. A nível político, essas categorias têm sido redefinidas pela própria comunidade LGBT, sendo comum a tentativa de despatologização das sexualidades não normativas, deslocando a categoria de homossexual das pessoas para os atos (Ibid., 21). Sendo que a tipificação se realiza no terreno das definições disponíveis, a criação de subculturas 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 importante nessa 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 (Ibid., 22).

Enquanto estilo, a comédia sexual é uma das formas artísticas (a par do gênero 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 aspectos ambivalentes e difíceis da vida social (Ibid., 114). A sua potencialidade reside no fato de 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 (Ibid.). No caso da personagem travesti, o fato de se tratar de um homem em roupas de mulher elicitava um efeito cômico imediato por ser “incongruente” com os papéis de gênero. Essa 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)). Enquanto o “rebaixamento” a que o performer masculino se submete no travestimento permite um espetáculo controlado de superioridade, a performance abre uma possibilidade de redefinição do script dos papéis de gênero. Em suma, o policiamento dicotômico do gênero 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 gênero tem o propósito de quebrar essas mesmas convenções, dando ao espectador informações contraditórias sobre a identificação sexual e regras de determinação sexual.

CINEGROUND (1975-78)

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 sua produção espelham as características sociais particulares desse tipo de cinema. Esse formato, 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) (Loja Neves 2007, 1). À película de 9mm e à perfuração central, seguiu-se o 8mm e, com o Super-8⁹, a distribuição das pequenas câmaras chegou também a Portugal. O caminho de possibilidades e a transformação das mentalidades conseguida com a Revolução trouxe uma geração de novos talentos, com maior preocupação cinematográfica e interventiva. O desenvolvimento das estruturas a par da “democratização da imagem e da palavra” atraiu mais intervenientes e, no final dos anos 1970, a Federação Portuguesa de Cinema Amador (FPCA, atual Federação Portuguesa de Cinema e Audiovisuais) contaria com mais de 70 cineclubes inscritos (Ibid.). A Cineground faria parte, nas palavras do jornalista, escritor e cineasta António Loja Neves (Ibid., 7) “do acervo memorial das nossas terras e do desenvolvimento da nossa sociedade”. Essa 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 nesse formato 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 a sua utilização de personagens travesti no filme *Flesh*

9. Detalhe técnico: o filme tem 8 milímetros de largura, exatamente o mesmo que o antigo padrão 8mm, 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, maior qualidade de imagem.

(1968)¹⁰, são apontados como principal inspiração, a par do fascínio que ambos partilhavam pela sétima arte. Divulgada pela emissora 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, foi também inspirado no estilo *underground* desse 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 começamos 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.¹¹

A criação da produtora surgiu 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 conseguimos fazer as coisas... com projetores amadores com tudo, com tudo a servir [...]. Os materiais nós construímos, 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. Compramos 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.¹²

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

Eram meus amigos. Eu perguntava “queres entrar na fita?” “Ahl quero entrar, quero!”. Pronto, foi-se juntando um grupo.

10. 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 foi 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 Dallesandro, e marca a estreia cinematográfica de “personagens marginais” que seriam elenco habitual no cinema de Warhol, como os travestis Candy Darling e Jackie Curtis e a *stripper* Geri Miller.

11. Entrevista pessoal de Óscar Alves, 28 de março de 2014.

12. Entrevista pessoal de Óscar Alves, 28 de março de 2014.

Havia muito boa vontade naquela altura, uma boa vontade que não se arranja hoje talvez... Ninguém ganhou um tostão sabe? Aliás, a receita de um filme que houve num bar, eu distribuí por eles todos. Mas foi uma coisa ridícula, 2 ou 3 escudos a cada um.¹³

Domingos Machado (Belle Dominique) explica que o contacto com a Cineground se deu através do seu colega de tropa em Angola¹⁴, Domingos Oliveira (outro dos atores) que tinha travado conhecimento com o realizador Óscar Alves, a quem sugeriu a colaboração de Machado para o segundo título da produtora, *Solidão povoada*, em 1976. A “boa vontade” que caracterizava esse meio é uma observação 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 de João Paulo Ferreira, refere que essa forma de trabalhar faria pensar num certo “coletivismo”, um “trabalho de equipa fomentado pelo Super-8, que não existia anteriormente com o 8mm, que era mais individual” (Loja 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”. Essa 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)

Sobre os espaços de divulgação da Cineground, Óscar Alves refere o bar Clássico *ma non troppo* como grande “anfitrião” de sua filmografia, em

13. Entrevista pessoal de Óscar Alves, 28 de março de 2014.

14. Ainda que não exista aqui espaço para explorar o tema, penso que será interessante referir que a primeira aparição pública de Domingos Machado em travesti teve lugar ainda durante a Guerra Colonial, em Luanda, durante uma festa de caserna no Natal de 1973.

cujo interior foram filmadas algumas cenas da primeira longa-metragem, *Solidão Povoada* (1976), em particular a cena em que o travesti Belle Dominique interpreta uma canção francesa. O proprietário desse espaço, amigo dos realizadores, “prontificou-se a comprar um ecrã e a deixar passar os filmes”. Numa crítica de Lauro António (1977, 66) na revista *Isto é Espectáculo*, edição de Setembro 1976, pode ler-se o seguinte sobre este primeiro trabalho da produtora:

“Cineground” aproxima-se de “underground”. As máquinas são de super-8, 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. [que] 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.

Já José de Matos-Cruz (1982, 100) deixa apenas uma pequena nota crítica a essa produção, numa edição do Instituto Português do Cinema sobre os *Anos de Abril no Cinema Português*: “Tendências homossexuais numa certa burguesia, e o compromisso com a sociedade”. 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 até das mulheres, nesta época era muito difícil aceitarem.¹⁵

É também nesse 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 à capital após a Guerra Colonial:

Nós temos uma cena que é o Domingos sentado 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 descí 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.¹⁶

Domingos Machado considera que o projeto da Cineground é indissociável de um momento particular na sociedade portuguesa, na qual

15. Entrevista pessoal de Óscar Alves, 28 de março de 2014.

16. Entrevista pessoal de Óscar Alves, 28 de março de 2014.

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 do 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 levávamos horas.¹⁷

A filmografia da *Cineground* foi adquirindo 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.¹⁸

A “interferência” da igreja acabaria por não constituir nenhum impedimento à divulgação da *Cineground*, nem 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 algum “desconforto moral”:

A igreja escreveu-nos, a mim e a 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 e 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 [...]. A igreja nesse atacou-nos à grande, nem imagina.¹⁹

17. Entrevista pessoal de Domingos Machado, 3 de abril de 2014.

18. Entrevista pessoal de Óscar Alves, 28 de março de 2014.

19. Entrevista pessoal de Óscar Alves, 28 de março de 2014.

Esse tornar-se-ia o título mais mediático (porque mais transgressor) da filmografia da produtora, que Mário Damas Nunes (1997, 25) 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.

O único retorno da Cineground naquele momento, e de fato durante grande parte do seu tempo de atividade, seria ver seus trabalhos divulgados, uma vez que não cobrava bilheteira e as receitas de consumo revertiam para o espaço que aceitava a projeção. Pelo menos dois títulos de J. P. Ferreira foram premiados em festivais internacionais, o que, segundo Domingos Oliveira, permitiu pela primeira vez pagar aos atores²⁰. Relativamente às demais criações, os materiais de imprensa da época são praticamente inexistentes. Nos anos de 1976 e 1977, os filmes foram continuamente exibidos no bar *Classico ma non troppo*, e só em seu encerramento se trasladariam as projeções para o *Scarllaty Club*, espaço muito celebrado da noite lisboeta naquele momento, frequentado por ambos os realizadores e colaboradores, e cujo proprietário Carlos Ferreira (o travesti Guida Scarllaty) viria a colaborar com a Cineground em dois títulos (*Aventuras e Desventuras de Julieta Pipi* e *Goodbye Chicago*, ambos realizados em 1978), algumas filmagens teriam também lugar no interior desse espaço. Nesses últimos filmes contracenaram as vedetas do espetáculo travesti nacional, Guida Scarllaty e Belle Dominique. *Goodbye Chicago* reunia inclusive todo o elenco travesti do espetáculo de *music-hall* com o mesmo nome, no *Scarllaty Club*, e que lhe servia de introdução. Segundo O. Alves, esse foi um trabalho “encomendado” pelo próprio Carlos Ferreira à Cineground. Seriam “filmes para divertir”, informou a equipe da Cineground nas notas de produção enviadas à redação da revista *Isto é Cinema* (António 1978, 14). De resto, os espaços de filmagem e divulgação, fora do estúdio improvisado onde o grupo se reunia, provinham maioritariamente de sua rede de contatos:

20. O curta-metragem *Demónios da Liberdade*, realizado por J. P. Ferreira em 1976, foi “vendido” a países estrangeiros, nomeadamente à Bélgica e ao Azerbaijão (ainda no período de liderança comunista), após a sua divulgação num festival internacional. Essa informação, transmitida de memória por Domingos Oliveira, interveniente da Cineground, que integrou o elenco da obra, não figura na documentação existente sobre a produtora. O título *Tempo Vazio* (1977), do mesmo autor mas indisponível para visualização, deu à atriz Carmen Mendes o prêmio de Melhor Interpretação Feminina no Festival de Cinema da Costa Brava, em 1982 (Lusa 2003).

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].²¹

Essa seria uma cinematografia que a priori estaria confinada a pequenos espaços de divulgação e a um público restrito, aspecto apontado não apenas por O. Alves mas também pela crítica cinematográfica da época, como nota Mário Damas Nunes (1977, 25):

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 contínuem 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.

QUAL O CONTRIBUTO DESTA MEMÓRIA DA PRODUTORA CINEGROUND?

A curta história de mobilização em torno dos direitos sexuais em Portugal parece ser reflexo de quase meio século de ditadura, que resultou num atrofiamento dos mecanismos democráticos de expressão da indignação social (Santos 2005, 115). Nas metrópoles europeias e norte-americanas, o surgimento de “enclaves” de pessoas LGBT contribuiu para a proliferação de discursos alternativos à medicina, nomeadamente políticos, literários e artísticos, que legitimaram outros modos de vida, conferindo visibilidade a essas representações marginais (Brandão 2008, 11). Em Portugal, esse universo libertário chega às elites urbanas viajadas e às universidades portuguesas, sobretudo sob 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, numa agenda marcada pelo antifascismo, anticolonialismo, marxismo e anticapitalismo (Cascais 2006, 111).

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

21. Entrevista pessoal de Óscar Alves, 28 de março de 2014.

pequeno burguesa” (ibid., 112). 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 gênero, gay, LGBT e *queer*, só chegariam às universidades portuguesas muito mais tarde), o que não favoreceu a receptividade dos primeiros ativismos. A descriminalização da homossexualidade na lei portuguesa só foi decidida em 1982, concretizando-se em 1983. O associativismo e ativismo LGBT em Portugal só viriam a consolidar-se em meados dos anos 1990, resultando, por um lado, de fatores socioeconômicos, como a adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia (CEE), que, para além da expectativa de desenvolvimento econômico, 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 e 176; Cascais 2006, 116), e por outro, da epidemia do HIV/Aids, que, alastrando-se desde a década de 1980, fomentou uma rede ativista que encontraria sua fonte de intervenção política na teoria *queer*, mostrando “novas formas de fazer política sexual” e de compreender as identidades (Vale de Almeida 2004a, 97).

É possível identificar nessa subcultura, à semelhança de outros exemplos na história, a duplicidade empreendida pelos grupos marginais na conquista do espaço público, em que a performance, em sua dimensão *espetacular*, surge como forma de negociação com um discurso (exterior e hegemônico) que não reconhece sua existência. É um cinema de divertimento que não deixa de ser, como refere Bessa (2007, 267), a propósito da difusão do cinema *queer* nas décadas recentes, uma “autorrepresentação 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 seus exageros visuais. Com o “clima de libertação” generalizado da época: nas artes plásticas, exemplo da *Pornex*, exposição de arte erótica organizada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL); no teatro, com *Comuna*, *Barraca* e *Teatro Aberto*, ainda que a temática homossexual só tenha conhecido uma verdadeira expansão nos anos 1990; e na literatura, com o levantamento da censura aos autores nacionais e estrangeiros que abordam estas temáticas (Cascais 2001); a sexualidade se tornou um tema comum de intervenção na produção cinematográfica (comercial) do pós-25 de Abril, embora ainda permaneça um tema velado. Passaram-se 10 anos até que a primeira cena de sexo num filme de produção nacional aparecesse na grande tela, com *O Lugar do Morto* (1984) de António Pedro Vasconcelos, e mais de 25 anos para que se “recuperasse a temática assumidamente gay”, introduzida pela filmografia independente da

Cineground, com *O Fantasma* (2000) realizado por João Pedro Rodrigues²².

A Cineground continuou, de certa forma, com 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” (Loja Neves 2007, 17). No pós-25 de Abril, o associativismo no 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 (ibid.). As dificuldades começaram a aumentar para a Cineground que, para além de sobreviver com uma reduzida economia de meios, exprimia, segundo Cascais, como referimos antes, uma cultura nesse 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 produtores²³. Nem J. P. Ferreira, com uma militância de esquerda que tentava exprimir através de sua filmografia, conseguiria encontrar representação na classe política, que não aceitava a temática homossexual e “rejeitava em pé de igualdade esta filmografia e a cultura de consumo do gueto gay de Lisboa”²⁴.

As condições históricas nas quais os filmes foram produzidos e exibidos configuram-se como parte significativa das suas condições de existência (Bessa 2007, 262). Os filmes produzem e descrevem uma territorialidade afetiva e política, que inadvertidamente subverte e dialoga com as normas dominantes de sexo e gênero em Portugal. O espólio da Cineground, ainda que fazendo parte do patrimônio histórico e cultural das comunidades LGBT de então e de agora (ainda que não inclusivo de todas estas identidades, é considerado herança cultural da luta pelo reconhecimento dos direitos LGBT na sociedade portuguesa), foi votado ao esquecimento “ao ponto de constituir uma completa surpresa para quem o redescobre” (Cascais 2007, 153). Na opinião de Óscar Alves, naquele momento existia mais sentido de comunidade, falava-se dos assuntos abertamente (dentro da comunidade existente): “olhe, pensavam que estavam livres...”²⁵. Essa ideia é partilhada por Cascais: “era pura e simplesmente existir e organizar-se autonomamente”²⁶.

22. Devo ressaltar que as identidades representadas nesse cinema não incluem as lésbicas e bissexuais e que, embora os festivais de cinema LGBT (por exemplo: o Queer Lisboa, Festival Rama em Flor e os Festivais Feministas de Lisboa e Porto) lhes tenham trazido visibilidade, continuam omissas na produção nacional.

23. Entrevista pessoal de António Fernando Cascais, 29 de abril 2014.

24. Entrevista pessoal de António Fernando Cascais, 29 de abril 2014.

25. Entrevista pessoal de Óscar Alves, 28 de março de 2014.

26. Entrevista pessoal de António Fernando Cascais, 29 de abril 2014.

A “localização” do trabalho da Cineground num momento pré-mobilização identitária em Portugal permitiu-me fazer uma leitura à luz da teoria *queer* e de performatividade de gênero de Judith Butler. A autora critica o princípio fundador das políticas de identidade que pressupõe a necessidade de existência de identidades fixas de forma a reclamar para si a agência que lhe garanta os interesses e as reivindicações políticas desejadas (Butler 2017, 142). As práticas paródicas, às quais também se refere como “políticas do desespero”, no sentido em que simbolizam a exclusão inevitável dos gêneros marginais (Ibid., 146), permitem expor a “ilusão” da identidade de gênero como uma essência (Ibid.). Butler propõe à teoria feminista a conceitualização da identidade como um efeito produzido pela performance do gênero, visado aumentar as possibilidades de existência e da agência dos indivíduos sem as limitações das categorias identitárias fixas (Ibid., 147). A sua proposta passa não por descreditar as categorias identitárias disponíveis, mas por identificar, no processo de construção dessas identidades, as práticas de repetição subversiva que nos permitam a possibilidade de as contestar (Ibid.).

O passo inicial será o questionamento do corpo como entidade pré-discursiva ou pré-cultural, ideia que se encontra no âmago da naturalização do sexo e dos corpos. Essa ideia aproxima-se do conceito de “visualidade háptica” de Marks (2000, 164), que defende que a experiência sensorial produz conhecimento sobre o que se observa. Para essa autora, como referido anteriormente, um verdadeiro conhecimento sobre o mundo não deverá ser resumido ao domínio da visão mas assentar numa ponte entre o mundo da mimesis e da representação simbólica (Ibid., 138). Recorrendo aos filósofos contemporâneos Merleau-Ponty (1973) e Derrida (1974), a autora explica que a linguagem, sendo fundada no corpo, não lhe pode preceder, seja esse corpo de um orador ou de um performer. No caso do cinema, a representação é inalienável de sua corporalidade (Marks 2000, 142). As possibilidades de aproximação teórica sobre o corpo entre o trabalho de Marks e Butler expandem-se através do conceito de “cinema intercultural” desenvolvido por Marks, em referência aos fluxos globais culturais de produção de cinema e vídeo nas metrópoles ocidentais nas décadas de 1980 e 1990 (Nelson 2001, 293). Se, para Butler, a desconstrução da identidade é uma forma de tornar políticos os termos que constituem a própria identidade e, dessa forma, questionar uma hierarquia de poder assente numa sexualidade binária (dando origem a novas configurações de poder e representação) (Butler 2017, 148), Marks recorre ao “cinema intercultural” como o veículo de agênciadas populações minoritárias, conferindo-lhes uma história e uma memória através do “poder de artifício” na ausência de narrativas reais (Nelson 2001, 295). A importância política do “poder do artifício” pode ser comparada àquela invocada por Butler nas “políticas do desespero” das performances paródicas das normas de gênero, pois

cria condições para a transformação social através da invenção de um espaço num contexto desterritorializado onde as culturas minoritárias *podem* existir (Ibid.). A qualidade transformadora do cinema enquanto veículo de agência, postulada por Marks, parece adequar-se à cinematografia da produtora Cineground ao estabelecer um diálogo entre a cultura dominante e a cultura minoritária e, mesmo ainda não engajado politicamente, abrir espaço a uma forma de micropolítica, conceito este endógeno à teoria *queer*, que assenta em última instância no poder de agência inalienável de cada indivíduo para contrariar a norma (Mascarenhas 2012, 68). A Cineground é produto de uma época particular na história da sociedade portuguesa (pós-25 de Abril, PREC), em que os direitos sexuais e cívicos da comunidade LGBT não eram reconhecidos na legislação e na opinião pública, antes da emergência dos movimentos cívicos pela defesa dos direitos das minorias. Não sei se poderemos assumir que os filmes pretendem reclamar visibilidade para os estilos de vida interditos que representam, mas creio que negociam suas possibilidades de existência através do poder de agência que o cinema lhes confere. A visualização desses filmes obriga o espectador a uma “tradução sensorial” dentro do conhecimento e informação cultural existente, podendo trazer possibilidades de transformação a níveis políticos e sociais, como são os processos de identificação e construção de alianças sociais e, em última instância, oferecer às audiências atuais o acesso a uma memória material, que confirma, *que mais não seja*, sua existência (Nelson 2001, 293), ainda que seja preciso “ver para acreditar”. Falamos aqui de um episódio de resistência que, à semelhança de muitos outros um pouco por todo o mundo (sem necessária ligação aos movimentos intelectuais identitários que se sagraram nas sociedades ocidentais), contribuiu para construir uma história diferente, através de atos e modos de pensar que diferiam de um sistema instalado. Não parece deixada ao acaso a questão com a qual J. P. Ferreira finaliza a nota introdutória do catálogo para o festival *Cinema à Margem*, organizado pelo Núcleo de Cineastas Independentes, do qual foi presidente da direção entre 1980 e 1981: “Perfeitamente consciente assumido e atuante, este cinema à margem deverá, na verdade, continuar a ser marginalizado?”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Althusser, Louis. 1971. *Ideologia e aparelhos Ideológicos do Estado: notas para uma investigação*. Lisboa: Editorial Presença.
- Amaral, Ana Luísa, Ana Gabriela Macedo e Marinela Freitas. 2012. Novas cartas portuguesas e os feminismos. *Cadernos de Literatura Comparada*, nº. 26-27: 7-14.
- Antônio, Lauro. 1976. Solidão Povoada. *Isto é Espectáculo*: 66.
- _____. 1978. Aventuras e Desventuras de Julieta Pipi. *Isto é Cinema*: 14.
- Bastos, Susana Pereira. 1997, *O Estado Novo e os seus Vadios*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

- Bessa, Karla. 2007. Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjectividade. *Cadernos Pagu*, nº. 28: 257-283.
- Brandão, Ana Maria. 2008. Breve contributo para uma história da luta pelos direitos de gays e lésbicas na sociedade portuguesa. In *Semana Pedagógica União de Mulheres Alternativa e Resposta* (Umar), Braga, 17 abr. 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2Mu1Vwu>>. Acesso em: 29 jul. 2019.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. New York: Routledge.
- _____. 1997. *The psychic life of power: theories of subjection*. New York: Routledge.
- Cascais, António Fernando. 2001. A história do movimento gay e lésbico português em três tempos. *Sem Medos*, n. 10: 10-13. _____. 2006. Diferentes como só nós: o associativismo GLBT em três andamentos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº. 76: 109-126.
- _____. 2007. Uma cinematografia gay portuguesa dos anos 1970. In *11º Queer Lisboa: Festival de Cinema Gay e Lésbico de Lisboa*, Lisboa, 14 a 22 set. 2007.
- De Lauretis, Teresa. 1984. *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- _____. 1987. *Technologies of gender: essays on theory, film and fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Comenas, Gary. 2002. "Flesh (1968)". *Warholstars.org*. Disponível em <<http://www.warholstars.org/flesh.html>>. Acesso em 5 ago. 2019.
- Derrida, Jacques. 1974. *Glas*. Paris: Éditions Galilée.
- Dhaenens, Frederik, Sofie Van Bauwel e Daniel Biltereyst. 2008. Slashing the fiction of queer theory: slash fiction, queer reading, and transgressing the boundaries of screen studies, representations and audiences. *Journal of Communication Inquiry*, vol. 32, nº. 4: 335-347.
- Dyer, Richard. 1993. *The matter of images: essays on representation*. New York: Routledge.
- Grossman, Andrew. 2015. Travestism in film. *Encyclopedia of gay, lesbian, bisexual, transgender, and queer (GLBTQ)*. Disponível em: <<https://bit.ly/2Ysolr0>>. Acesso em: 29 jul. 2019.
- MacDougall, David. 2006. *The corporeal image: film, ethnography, and the senses*. Princeton: Princeton University Press.
- Marks, Laura U. 2000. *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment and the senses*. Durham: Duke University Press.
- Mascarenhas, Marta. 2012. "Cartas portuguesas" e "novas cartas portuguesas": releituras im-possíveis. *Cadernos de Literatura Comparada*, nº. 26-27: 62-92.
- Matos-Cruz, José de. 1982. *Anos de abril: cinema português 1974-1982*. Lisboa: Instituto Português do Cinema.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1973. *The Prose of the World*. London: Northwestern University Press.
- Mulvey, Laura. 1975. Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, vol. 16, nº. 3: 6-18.
- Nelson, Tollof. 2001. Marks, Laura U. The Skin of the Film : Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham and London : Duke University Press, 2000, 298 p. *Cinémas*, vol. 11, n. 2-3: 293- 301.
- Loja Neves, António. 2007. *Super 8: formato reduzido para quem ama o cinema*. Lisboa: Centro Cultural da Malaposta.

- Nowell-Smith, Geoffrey. 2017. *The history of cinema: a very short introduction*. New York: Oxford University Press.
- Nunes, Mário Damas. 1977. Fatuca Superstar: Fátima muito "in". *Isto é Espectáculo*, abr.: 25.
- Pina Cabral, João. 2000/1996. "A Difusão do Limiar: margens, hegemonias e contradições na Antropologia Contemporânea". *Análise Social*, nº. 153: 865-892. Lusa. 2003. Aos 76 anos de idade, morreu a atriz Carmen Mendes. *Público*, 8 maio 2003. Disponível em: <<https://bit.ly/2Yw5btD>>. Acesso em: 29 jul. 2019.
- Raposo, Paulo. 2010. *Por detrás da máscara: ensaio de antropologia da performance sobre os Caretos de Podence*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação.
- Rocha, Caio César Silva e Danilo Pereira Santos. 2014. Estranhos familiares: a inserção das personagens homo/lesbo/bi/ transsexuais no cinema. *Periódicus*, vol. 1, nº. 1: 1-16. <<https://bit.ly/2YsAJRt>>. Acesso em: 29 jul. 2019.
- Santos, Ana Cristina. 2005. *A lei do desejo: direitos humanos e minorias sexuais em Portugal*. Porto: Afrontamento.
- Sontag, Susan. 2018. *Notes on "Camp"*. London: Penguin Classics.
- Turner, Victor. 1987. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications.
- Vale de Almeida, Miguel. 2004a. O corpo na teoria antropológica. *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº. 33: 49-66.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- Chaplin, Charles. 1914a. *A busy day*. USA, b/w, silent, short (6 min), 35mm (ratio 1.33:1).
- _____. 1914b. *The masquerader*. USA, b/w, silent, short (9 min), 35mm (ratio 1.33:1).
- Christie, Al. 1919. *Rowdy Ann*. USA, b/w, 21m, silent, short (2 reels, 600m), 35mm (ratio 1.33:1).
- Roach, Hal. 1915. *Spit-Ball Sadie*. USA, b/w, silent, short (1 reel, 300 meters, +/- 10 mins), 35mm (ratio 1.33:1).
- Smith, Jack. 1963. *Flaming creatures*. USA, b/w, 45 mins, mono (sound), 16mm (ratio 1.33:1).
- Wagner, Rob. 1924. *The perfect lady*. USA, b/w, silent, short (1 reel, 300 meters, +/- 9 mins), 35mm (ratio 1.33:1).
- Waters, John. 1970. *Multiple maniacs*. USA, b/w, 97 mins, mono (sound), 16mm (35mm printed) (ratio 1.66:1).
- _____. 1972. *Pink flamingos*. USA, color, 93 mins, Dolby/mono (sound), 16mm (35mm blow-up & printed) (ratio 1.85:1).
- _____. 1974. *Female trouble*. USA, color, 89 mins, Chace Surround/mono (sound), 16mm (35mm blow-up & printed) (ratio 1.85:1).
- Wilder, Billy. 1959. *Some like it hot*. USA, b/w, 121 mins, mono (sound), 35mm (ratio 1.66:1).
- Wood, Edward. 1953. *Glen or Glenda*. USA, b/w, 65 mins, mono (sound), 35mm (ratio 1.37:1).

ANEXO A

SINOPSES DOS FILMES DA AUTORIA DE JOÃO FERREIRA (2007, 2008) (DIRETOR ARTÍSTICO QUEER LISBOA)

CHARME INDISCRETO DE EPIFÂNEA SACADURA (1975)

Óscar Alves / Curta-Metragem: 27 min. / Ficção

Esse primeiro curta-metragem de Óscar Alves experimenta a lógica de estrutura narrativa em flashbacks e a temática que seria desenvolvida no seu posterior *Aventuras e Desventuras de Julieta Pipi*, este último já com meios mais avançados. 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 a seus intervenientes, sendo que, para tal, Alves recria uma estética expressionista do cinema mudo. O filme nos situa desde logo no tempo e espaço da ação: estamos em 1930 no Chalê das Águas Correntes. Epifânea Sacadura (Fefa Putollini), atriz, nos cumprimentamos com um "Hello, Boys!", estendida na sua *chaise longue* em pose dengosa, aproveitando mesmo em certos momentos para se acariciar. Epifânea está claramente querendo seduzir os rapazes. A atriz nos fala de sua carreira e nos conta a história da rodagem de um filme, em que vemos sua personagem recebendo um cavalheiro em casa, que se revela ser um vampiro.

SOLIDÃO POVOADA (1976)

Óscar Alves / Longa-Metragem: 45 min. / Ficção

Primeiro longa-metragem de Óscar Alves e o único filme de 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 *Os 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.

GOOD-BYE, CHICAGO (1978)

Óscar Alves / Curta-Metragem: 16 min. / Ficção

Última incursão de Óscar Alves no cinema, *Good-Bye, Chicago* foi rodada com o propósito específico de abrir o espetáculo homônimo no Scarllaty Club, em 1978. Assim, o filme procura ficcionar as peripécias ocorridas nas semanas anteriores e que deram lugar ao espetáculo a que agora o público assistiria, ao vivo.

AVENTURAS E DESVENTURAS DE JULIETA PIPI (1978)

Óscar Alves / Longa-Metragem: 44 min. / Ficção

A sequência de abertura de *Aventuras e Desventuras de Julieta Pipi* 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 Pipi (Belle Dominique), acaba de chegar a Lisboa.

Miss Pipi 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 inquisitorialmente sexual, Pipi defende-se, com sotaque italiano (influência do último filme que rodou, em Itália), a todas as provocações, contornando mesmo as impertinentes questões sobre sua formação dramática. Sempre com a conferência a dar o mote, o filme opera uma sequência de flashbacks, que nos dão a conhecer sua obra e passadas glórias.

FATUCHA SUPERSTAR: ÓPERA ROCK... BUFA (1976)

João Paulo Ferreira / Longa-Metragem: 43 min. / Ficção

Embora sua obra, iniciada em 1975, tenha acabado por focar muito mais fortemente questões políticas e sociais, João Paulo Ferreira realizou essa 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.

DEMÔNIOS DA LIBERDADE (1976)

João Paulo Ferreira / Curta-Metragem: 20 min. / Ficção

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 suntuoso 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 desse casal é perseguido pelos fantasmas da moralidade e de um passado ainda presente, devidamente identificado com uma suástica na testa.

ANEXO B

FOTOGRAMAS DOS FILMES CINEGROUND (1975-78) UTILIZADOS NA ENTREVISTA POR FOTOELICITAÇÃO JUNTO DOS INTERVENIENTES/ INTERLOCUTORES NA INVESTIGAÇÃO

Solidão Povoada, 1975

O Charme Indiscreto de Epifânia Sacadura, 1975

Fatucha Superstar: Ópera Rock... Bufo, 1976

Demónios da Liberdade, 1976

Goodbye Chicago, 1978

As aventuras e desventuras de Julieta Pipi, 1978

MARIANA GONÇALVES é bacharel em Relações Internacionais pela Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra (FEUC) e mestre em Antropologia na especialidade de Migrações, Globalização e Multiculturalismo pelo ISCTE-IUL. A investigação sobre a cinematografia da produtora *Cineground* (1975-78) rendeu-lhe participações no Congresso Nacional de Antropologia: *Antropologia em Contraponto*, em Setembro de 2013, na *Conferência Internacional INTIMATE: Queering Parenting* organizada pelo CES e pela FEUC, em Março de 2016, e colaborações em eventos culturais como a *Sombra Cineclube* da FBAUP e a *Groove Ball*. Trabalha atualmente na realização de um webdoc sobre a produtora. E-mail: mare_smg@hotmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em 18/12/2018

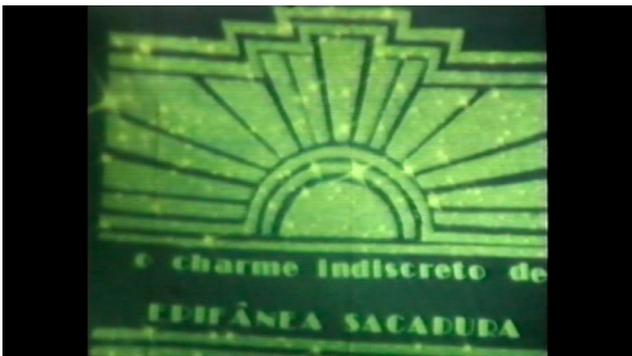
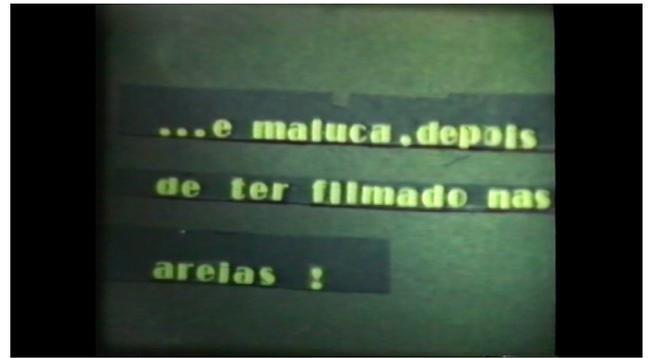
Reapresentado: 05/06/2019

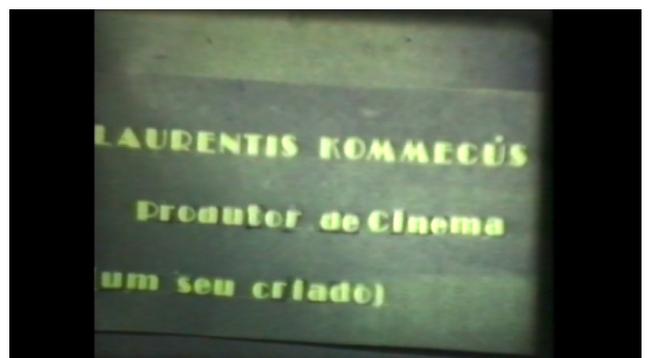
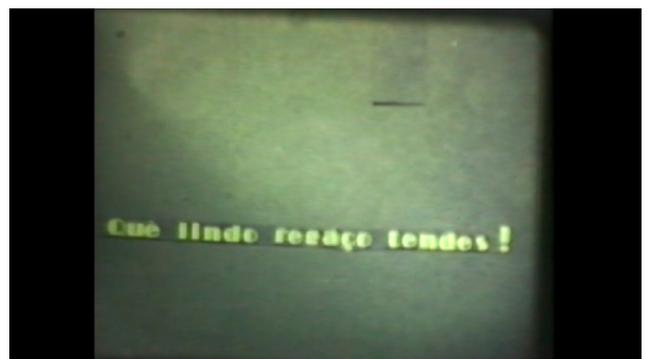
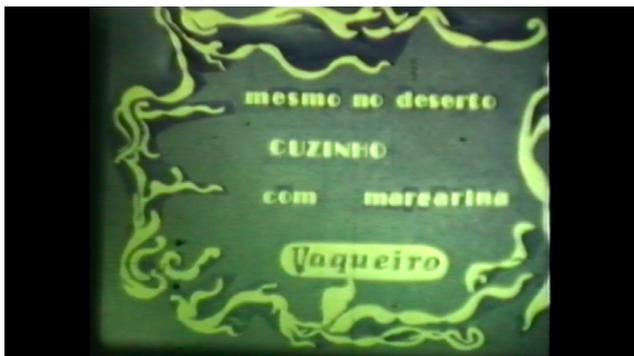
Aprovado em 25/06/2019





O Charme Indiscreto de Epifânia Sacadura, 1975

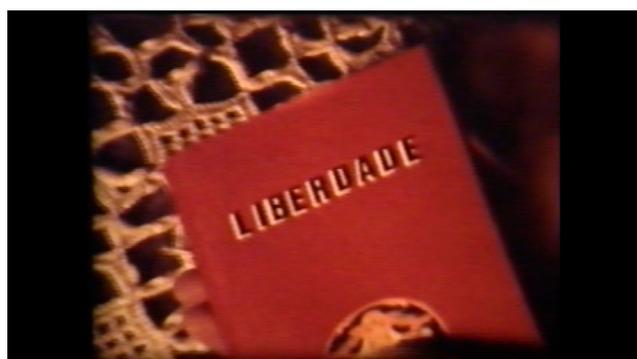


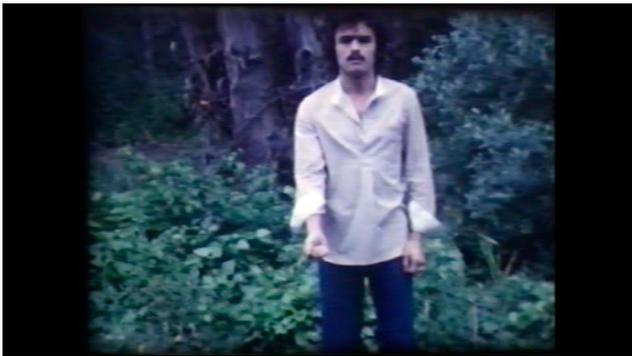


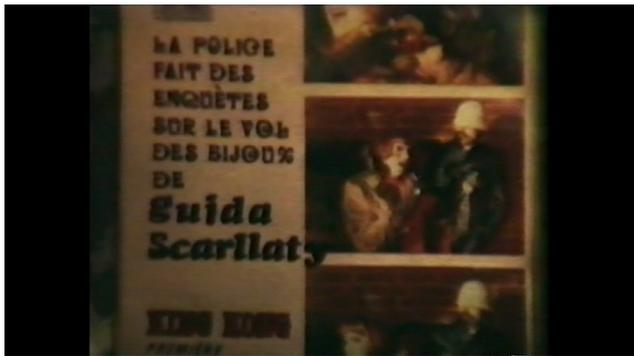
Fatucha Superstar: Ópera Rock... Bufa, 1976













As aventuras e desventuras de Julieta Pipi, 1978

