

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
BACHARELADO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS

Roger Feliciano Rodrigues

AS REPRESENTAÇÕES LGBT NO CINEMA BRASILEIRO

Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel (Trabalho de Conclusão de Curso). Orientador: Luiz Flávio Neubert

Juiz de Fora
2026

DECLARAÇÃO DE AUTORIA PRÓPRIA E AUTORIZAÇÃO DE PUBLICAÇÃO

Eu, **ROGER FELICIANO RODRIGUES**, acadêmico do Curso de Graduação Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, regularmente matriculado sob o número 202273101A, declaro que sou autor do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado **AS REPRESENTAÇÕES LGBT NO CINEMA BRASILEIRO**, desenvolvido durante o período de SETEMBRO DE 2025 a JANEIRO DE 2026 sob a orientação de LUIZ FLÁVIO NEUBERT, ora entregue à UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA (UFJF) como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel, e que o mesmo foi por mim elaborado e integralmente redigido, não tendo sido copiado ou extraído, seja parcial ou integralmente, de forma ilícita de nenhuma fonte além daquelas públicas consultadas e corretamente referenciadas ao longo do trabalho ou daquelas cujos dados resultaram de investigações empíricas por mim realizadas para fins de produção deste trabalho.

Assim, firmo a presente declaração, demonstrando minha plena consciência dos seus efeitos civis, penais e administrativos, e assumindo total responsabilidade caso se configure o crime de plágio ou violação aos direitos autorais.

Desta forma, na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Juiz de Fora a publicar, durante tempo indeterminado, o texto integral da obra acima citada, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação do curso de Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas e ou da produção científica brasileira, a partir desta data.

Por ser verdade, firmo a presente.

Juiz de Fora, ____ de _____ de _____.

ROGER FELICIANO RODRIGUES

Marcar abaixo, caso se aplique:

Solicito aguardar o período de () 1 ano, ou () 6 meses, a partir da data da entrega deste TCC, antes de publicar este TCC.

AS REPRESENTAÇÕES LGBT NO CINEMA BRASILEIRO

Roger Feliciano Rodrigues¹

RESUMO

Com as mudanças sociais no âmbito das discussões de gênero e sexualidade, as produções cinematográficas internacionais e nacionais passaram a incluir personagens LGBTQ+ em suas narrativas. No entanto, essa visibilidade esteve associada a representações estereotipadas, marginalizadas e, muitas vezes, trágicas, reforçando discursos normativos. Diante desse cenário, o problema desta pesquisa consiste em compreender de que maneira o cinema brasileiro construiu e reproduziu representações das identidades queer, bem como a evolução destas retratações. O objetivo do estudo é analisar discursivamente algumas obras que investigam essas problemáticas, além de realizar uma análise fílmica em três obras do cinema brasileiro: *Ópera do Malandro*² (1985), *O Menino e o Vento*³ (1967) e *Tatuagem*⁴ (2013). Como possíveis resultados, espera-se evidenciar uma trajetória de transformação nas representações cinematográficas, que vai da estereotipação e desumanização à construção de narrativas mais complexas, sensíveis e humanizadas, demonstrando o potencial do cinema tanto para a reprodução de estigmas quanto para a contestação da heteronormatividade.

PALAVRAS-CHAVE: LGBTQ+. Cinema. Representações estereotipadas. Normatividade.

1. INTRODUÇÃO

Ao longo das últimas décadas, as transformações sociais em torno das identidades de gênero e das sexualidades têm ocasionado mudanças expressivas e certa centralidade nos estudos culturais e nas produções cinematográficas. Em meio a esses avanços, parte dos conteúdos midiáticos de entretenimento se adequou às evoluções narrativas e deu certo enfoque em grupos minoritários, mesmo que de modo padronizado, irreal e secundário.

Sendo uma das ferramentas de produção cultural que abrangem grupos sociais com interesses de consumo diversificados, o cinema passou a retratar em suas telas personagens cuja sexualidade se diferencia das heteronormativas e tidas como comuns. Diante das significativas transformações sociais, pessoas LGBTQ+ passaram, gradualmente, a ser inseridas nessas produções artísticas, que se tornaram um espaço privilegiado para a construção e contestação de identidades. Com a sua presença cada vez mais recorrente, as retratações desse grupo minoritário passaram a apresentar algumas problemáticas, como a estereotipação. Nesse sentido, torna-se necessário investigar, por meio de uma análise discursiva e uma análise fílmica, as maneiras como essas identidades estão sendo representadas especificamente no cinema brasileiro. Entretanto, antes de se abordar as questões que permeiam essas problemáticas, é preciso esclarecer, a princípio, como são compreendidos os conceitos de normatividade através de teorias feministas, identidade de gênero e sexualidade.

2. NORMATIVIDADE, IDENTIDADE DE GÊNERO E SEXUALIDADE

¹ Graduando em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel. Orientador: Luiz Flávio Neubert.

² *Ópera do Malandro*. Direção: Ruy Guerra. Produção: Alberto Graça. Intérpretes: Edson Celulari, Claudia Ohana, Elba Ramalho et al. Roteiro: Chico Buarque e Ruy Guerra. Brasil. Embrafilme S.A. 1985.

³ *O Menino e o Vento*. Direção: Carlos Hugo Christensen. Intérpretes: Ênio Gonçalves, Luiz Fernando Ianelli et al. Roteiro: Carlos Hugo Christensen, Millôr Fernandes e Aníbal Machado. Brasil. 1967.

⁴ *Tatuagem*. Direção: Hilton Lacerda. Produção: João Vieira Jr. Intérpretes: Irandhir Santos, Jesuíta Barbosa, Rodrigo Garcia et al. Roteiro: Hilton Lacerda. Brasil. Imovision. 2013.

Tendo desempenhado papel fundamental nos debates acerca das questões de identidade de gênero e sexualidade, as teorias desenvolvidas a partir do pensamento feminista têm desempenhado contribuições que constituem importantes instrumentos analíticos para a compreensão da atuação de ideais normativos na sociedade, que por vezes recaem sobre grupos minoritários. Suas análises e abordagens possibilitaram o aprofundamento em discussões relacionadas ao gênero, incluindo no que se refere às relações de poder. Nesse sentido, ao evidenciar como normas sociais são historicamente construídas e legitimadas por relações de poder, o pensamento feminista abre caminho para uma problematização mais específica acerca das categorias que estruturam tais normas.

Segundo Santos (2012), na obra "As teorias feministas e a evolução das relações de gênero na sociedade", a autora evidencia uma contradição estrutural presente na constituição da sociedade patriarcal. Embora o discurso sustentado seja de que homens e mulheres desempenham papéis equivalentes, na prática, tais funções são condicionadas pelo gênero e pela classe social dos indivíduos. Nesse contexto, Santos (2012) destaca que o gênero não é algo natural ou biológico, mas uma construção social historicamente produzida, que impõe relações de poder. Ademais, a autora ressalta que, em grande parte das teorias feministas, é recorrente a identificação da dominação masculina como elemento central na análise das desigualdades sociais, uma vez que tal controle se manifesta de forma visível nas diversas esferas da sociedade.

De maneira semelhante, Santos et al. (2024) chamam atenção para a persistente hierarquização dos gêneros, evidenciando como o binarismo entre masculino e feminino ainda posiciona os homens em um lugar de superioridade. Os autores ressaltam que essa hierarquia é sustentada por padrões de poder que não apenas subjugam determinados grupos, mas também delimitam e regulam os espaços de atuação e permanência de cada gênero. Além disso, são impostos modelos normativos de comportamento relacionados ao sexo e à sexualidade, os quais reforçam desigualdades e restringem a diversidade de expressões. Sob a perspectiva foucaultiana, conforme Santos et al. (2024), tais relações de poder, exercidas por meio da normatividade, operam como mecanismos de controle social sobre os sujeitos, incidindo sobre grupos específicos. Esse controle atua como um elemento regulador que padroniza condutas do que é socialmente definido como "normal", contribuindo, assim, para a reprodução das estruturas vigentes na sociedade, conforme exposto no trecho a seguir:

"É primordial, nesse ínterim, compreender o que é controle social, este entendido como mecanismo de intervenção de um grupo ou sociedade para que os membros desta se comportem de modo desejável, útil e dócil às normas pré definidas. Por conseguinte, há uma padronização moral e estética que visa a ordem social, sendo propagandeada incisivamente por meio das instituições disciplinadoras, por exemplo, escolas, presídios, religião e família. Essa dinâmica, segundo Foucault (1979), sustenta diversas microrrelações de poder, às quais os integrantes de um grupo social buscam se adequar com o objetivo de atingirem a aceitação daqueles com quem convivem. A normatização da vida, nesse ponto, é assegurada pela "moral do rebanho", proposta por Nietzsche (1887), em que o sujeito abdica de sua subjetividade e criticidade a favor das atitudes empenhadas coletivamente. Resumindo, o dispositivo regulador da sociedade institucionaliza e naturaliza modelos de conduta, produzindo sentidos de efeito de verdade" (Santos et al, 2024, p. 59,60)

Nesse sentido, a compreensão da identidade de gênero surge como um ponto crucial para problematizar os efeitos dessas relações de poder e das normas sociais sobre os sujeitos. Se, conforme Santos et al. (2024), a normatividade atua como um mecanismo de controle que regula comportamentos e corpos, é justamente na esfera da identidade que tais dispositivos se manifestam de maneiras cotidianas.

Nessa perspectiva, a identidade de gênero, conforme Santos et al. (2024), trata-se do sentimento íntimo, subjetivo e individual de identificação de cada sujeito. Refere-se à maneira pela qual uma pessoa se reconhece internamente de acordo com suas experiências, podendo permanecer estável ao longo da sua trajetória e nas suas interações com a sociedade. Ou seja, a identidade consiste numa sensação interna de

pertencimento. Essa autopercepção não se limita aos sexos biológicos, o que implica que muitas pessoas não se enquadram no binarismo normativo entre homem e mulher e se identificam como travestis, transsexuais, transgêneros, gênero fluido, entre outras possibilidades. Nesse contexto de autoidentificação, ainda segundo o artigo, os indivíduos cuja identidade de gênero corresponde às expectativas socialmente atribuídas ao seu sexo biológico são classificados como cisgêneros.

Para Butler (1990) em “Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade”, o gênero se constitui a partir de normas, práticas e expectativas sociais reiteradas ao longo do tempo, que produzem e moldam as identidades. Assim, o processo de identificação de um sujeito com determinado gênero não é fruto de uma decisão, mas de um conjunto de vivências, interações e reconhecimentos. Sendo assim, segundo Butler (1990), o gênero não deve ser entendido apenas como algo natural e imutável, mas também não pode ser reduzido a uma escolha isolada e voluntária. Nesse sentido, Butler recorre à sua teoria para explicar a noção de performatividade de gênero e das identidades. Contudo, a fim de evitar que tal conceito recaia em mais uma interpretação equivocada do senso comum, é fundamental compreender que identidade de gênero, sexo biológico e orientação sexual são dimensões distintas da natureza humana e cada uma delas desempenha um papel próprio na construção de sujeitos.

Conforme exposto no artigo “Uma reflexão a respeito do conceito de sexo biológico, identidade de gênero e identidade afetivo-sexual”, Souza e Meghioratti (2017) argumentam que, diferentemente da identidade de gênero, o sexo biológico refere-se às características orgânicas atribuídas ao indivíduo no momento de seu nascimento, não estando necessariamente vinculado às construções da identidade de gênero nem às vivências afetivo-sexuais da pessoa.

Nessa perspectiva, o conceito de sexo biológico está associado a um conjunto de elementos, tais como os cromossomos, os órgãos genitais, as capacidades reprodutivas, os níveis hormonais e outras características fisiológicas secundárias que se manifestam ao longo do desenvolvimento do indivíduo. Em termos biológicos, em primeiro momento, tais atributos inferem que o sujeito pode ser classificado como do sexo masculino, feminino ou intersexo. A categoria intersexo, no que lhe diz respeito, está relacionada às variações no desenvolvimento sexual que podem envolver cromossomos, gônadas, níveis hormonais ou anatomia genital que não se enquadram nos padrões definidos para “masculino” ou “feminino”.

Já a orientação sexual, segundo Santos et al. (2024), refere-se ao campo psicológico e afetivo que, num contexto social, está empregado aos interesses emocionais e padrões de atração de um indivíduo. Esses afetos e formas de atração podem se manifestar de diversas maneiras, por isso surgiram denominações específicas para categorizar cada tipo de interesse afetivo. Tais denominações são, em geral, condensadas na sigla LGBTQ+, que representa Lésbicas, Gays, Bissexuais, Pessoas Trans (incluindo travestis, mulheres trans, homens trans e pessoas trans não binárias), Queer, Intersexo, Assexuais e outras identidades incluídas no ‘+’. Cada letra da sigla refere-se a orientações sexuais e identidades de gênero distintas e compreender essas diferenças é fundamental, uma vez que a confusão entre orientação sexual, identidade de gênero e sexo biológico, por exemplo, é um dos principais fatores que contribuem para a perpetuação de estigmas, discursos discriminatórios e representações inadequadas, especialmente no contexto de uma sociedade patriarcal.

No artigo “A LGBTfobia como consequência do patriarcado na sociedade contemporânea”, Marques e Silva (2022) defendem que a dominação da normatividade integra a própria estrutura da ordem social, estando enraizada nas esferas culturais, políticas e simbólicas e incidindo igualmente sobre a comunidade LGBT. Tal problemática é ocasionada porque quaisquer relações que não sejam heterossexuais e que não se enquadrem no padrão do “normal” são vistas como disruptivas, anormais e uma ameaça para a ordem já estabelecida.

Segundo o artigo, essa lógica de exclusão é sustentada pela reprodução histórica do patriarcado, que ultrapassa diferentes períodos do tempo e perpassa pelas gerações, sendo naturalizada cada vez mais nas práticas sociais. Como consequência, observa-se um constante retrocesso no reconhecimento e no respeito às diversidades sexuais, reforçando preconceitos e violências contra a comunidade. Dessa forma, Marques e Silva (2022) evidenciam que a LGBTfobia não é um fenômeno isolado ou individual, mas sim uma causa estrutural de uma sociedade ainda marcada pela hegemonia patriarcal e pela resistência à pluralidade das identidades e das formas de vivência da sexualidade.

Diante desse cenário, torna-se evidente que a sociedade patriarcal, ao sustentar uma compreensão limitada e distorcida das sexualidades, contribui diretamente para a construção de representações enviesadas no campo cultural, incluindo o cinema. A má interpretação das orientações

sexuais e identidades de gênero, frequentemente reduzidas a estereótipos ou associadas a discursos moralizantes, reforça narrativas que marginalizam corpos. Esse processo não acontece de forma neutra, mas está profundamente ligado às estruturas de poder que historicamente legitimam a heteronormatividade como padrão e silenciam experiências que fogem dessa norma. Nesse sentido, analisar as representações homossexuais no cinema brasileiro implica também compreender os contextos históricos, sociais e culturais que moldam a produção cultural do país, abrindo espaço para uma discussão mais ampla sobre como o audiovisual nacional constrói, questiona ou reafirma essas narrativas.

3. AS REPRESENTAÇÕES

No campo dos estudos que se dedicam à análise das produções culturais e seu papel social, compreende-se que o cinema exerce um papel fundamental na construção de simbolismos e significados compartilhados pelo público. Tal processo de construção simbólica configura-se como uma prática, capaz de produzir múltiplos sentidos e impactos. Nesse contexto, no artigo “O cinema, a educação e a construção de um imaginário social contemporâneo”, Pires e Silva (2014) defendem que o cinema, enquanto artefato cultural, pode ser explorado como uma forma de discurso que contribui grandemente para a construção de significados sociais. Além disso, esse tipo de arte pode, em determinados contextos, assumir uma função educacional, na medida em que o audiovisual atua como um instrumento de difusão do conhecimento e como um recurso facilitador do processo de aprendizagem de indivíduos pertencentes a diferentes faixas etárias, conforme se observa no trecho a seguir:

“Dentro desse contexto informativo vimos surgir novas linguagens e novas formações culturais, nas quais os dispositivos informativos e os artefatos visuais atuam como objetos de circulação do conhecimento. A linguagem imagética do cinema cada vez mais tem contribuído na dinamização do processo de aprendizagem de crianças, jovens e adultos. Nesse texto, quando identificamos o caráter discursivo do cinema, estamos chamando atenção para um aspecto que transcende a sua condição de entretenimento e o seu papel denotativo. Interessa-nos o caráter atributivo que este possui quando constrói símbolos e sintomas que visam dar sentido à realidade vivida (FLUSSER, 1983; DUARTE, 2010). Atentamos, portanto, para o fato de que as imagens veiculadas pelo cinema, através do jogo de ludicidade, podem auxiliar de forma expressiva no aprimoramento da escola, sobretudo na relação com as temáticas culturais, sociais e históricas.” (PIRES e SILVA, 2014, p.609)

Por outro lado, Pires e Silva (2014) sustentam que, além de desempenharem uma função educacional e formativa, os filmes podem contribuir para a construção de um imaginário social, no qual se reproduzem determinados comportamentos e se consolidam idealizações irreais, levando à percepção de que certos aspectos da vida em sociedade correspondem fielmente às representações exibidas nas telas. Desse modo, tais produtos culturais são capazes de impactar o público consumidor de múltiplas formas, inclusive atuando como instrumentos de massificação ideológica, conforme expresso no trecho a seguir:

“Em suma, a multiplicação do cinema, através da reprodução técnica, o transforma em mercadoria, favorecendo, por conseguinte, o desenvolvimento do dispositivo de massificação ideológica, que tanto serviu aos regimes fascistas na reprodução do seu poder de controle e alienação por parte do Estado-nação. No período dos nacionalismos, a reproduzibilidade do cinema era mantenedora de uma conformação do imaginário político e de manutenção do status quo das classes sociais.”

É por esse motivo que o cinema foi um instrumento utilizado por governos nacionalistas para produzir um sentido ideológico da história e como propaganda institucional. As formas de

representações instrumentalizadas na linguagem cinematográfica facilitam o processo de alienação social, por contribuir para a formação do imaginário coletivo através dos processos de representações sociais presentes no discurso fílmico.” (PIRES e SILVA, 2014, p.610)

A partir dessa compreensão, é notória a potencialidade de como o cinema, ao longo de sua história, desempenha um papel central na construção de imaginários. Essa problemática, por sua vez, incide sobre diversos grupos, entre eles a comunidade queer, principalmente quando se trata dos estereótipos acerca desse grupo. Durante décadas, as representações dessas vivências nas produções cinematográficas foram marcadas por caricaturas e retratações reducionistas, que pouco dialogavam com a complexidade e a diversidade dessas pessoas. Em muitos casos, personagens LGBTQ+ foram retratados como figuras cômicas, marginalizadas ou trágicas, reforçando uma lógica narrativa que os afastava da condição de indivíduos comuns e plurais.

De acordo com a análise desenvolvida por Moreno (1995) na obra “A personagem homossexual no cinema brasileiro”, que examina um conjunto de 67 filmes nos quais há a presença de personagens homossexuais, observa-se uma predominância significativa de representações marcadas por conotações negativas. Do total de obras analisadas pelo autor, 42 filmes (62,68%) apresentaram discussões e narrativas de teor pejorativo. Alguns dos filmes citados pelo autor são: *Noite Vazia*⁵ (1964); *Dois Perdidos Numa Noite Suja*⁶ (1970); *Os Rapazes da Calçada*⁷ (1981); *Rio Babilônia*⁸ (1982); entre outros. Em contraste, apenas 17 produções assistidas pelo autor, o que equivale a 25,38%, não apresentam esse tipo de abordagem, enquanto outros 8 filmes, representando 11,94%, manifestam uma representação ambígua ou dúbia. A partir das análises realizadas pelo autor, torna-se evidente a recorrência de uma gestualidade intensamente marcada por traços comportamentais exagerados, repetitivos e fortemente estereotipados. Quando tais personagens não eram inseridos em contextos cômicos ou humorísticos, sua caracterização tendia a assumir aspectos ainda mais problemáticos, sendo frequentemente associada a atributos de depravação, patologia ou criminalidade.

Para Moreno (1995), as consequências da utilização de um estereótipo não são consideradas importantes para a indústria cinematográfica, ainda que se trate de uma construção errônea e reducionista. O principal objetivo, na maioria dos casos, é o consumo por parte do público e a potencialidade de vendas no mercado. Nessas circunstâncias, o que prevalece não é a utilização das narrativas como instrumento de representatividade, capaz de conceder visibilidade a determinadas comunidades, tampouco o emprego da retratação cinematográfica como recurso de caráter educativo e formativo para os indivíduos, conforme defendem Pires e Silva (2014). Ao contrário, observa-se a recorrente construção de personagens moldados a partir de modelos pré-estabelecidos, sem a devida preocupação com os possíveis impactos negativos que tais representações possam ocasionar a determinados grupos sociais. Ademais, Moreno (1995) destaca que, no momento de inserir um personagem da comunidade queer em uma narrativa, surge uma significativa dificuldade relacionada à escolha da forma de representação, conforme dito no trecho a seguir:

“Estereotipando a personagem, o produtor fica claramente entre dois pólos. Um deles se refere à preferência de exacerbar o gestual da personagem gay/lesbica, o que lhe permite denotar, explicitar mais os códigos reconhecidos pelo público. A outra, seria uma dificuldade de metalinguagem: falar do Outro, sobre o Outro, ou com o Outro, que leva os produtores a adotar uma ótica

⁵ *Noite Vazia*. Direção: Walter Hugo Khouri. Produção: Walter Hugo Khouri e Nelson Gaspari. Intérpretes: Norma Bengell, Célia Watanabe et al. Roteiro: Walter Hugo Khouri. Brasil. Cinedistri. 1964.

⁶ *Dois Perdidos Numa Noite Suja*. Direção: Braz Chediak. Produção: Jece Valadão. Intérpretes: Paulo Sacramento, Fernando José, Emiliano Queiroz et al. Roteiro: Braz Chediak, Emiliano Queiroz et al. Brasil. 1970.

⁷ *Os Rapazes da Calçada*. Direção: Levi Salgado. Intérpretes: David José, Lady Francisco, Ana Maria Kreisler et al. Roteiro: Levi Salgado. Brasil. 1981.

⁸ *Rio Babilônia*. Direção: Neville d' Almeida. Produção: Hélio Ferraz. Intérpretes: Joel Barcelos, Norma Bengell, Pedro Aguinaga et al. Roteiro: Ezequiel Neves et al. Brasil. Embrafilmes. 1982.

heterossexual para o comportamento do gay, utilizando para isto o caminho mais fácil: o da caricatura, do estereótipo. Assim sendo, padroniza a percepção. O estereótipo serve como uma couraça de inviolabilidade que mascara, esconde e não "descobre a personagem". Ela, e todo o discurso que a envolve, param no tempo e no espaço." (MORENO, 1995, p. 132, 133)

A caricatura incorporada a esses personagens estava, em geral, diretamente associada à construção humorística que os definia, sobretudo quando não se tratava de narrativas dramáticas. Nesse sentido, o exagero de traços físicos e comportamentais funcionava como um recurso narrativo voltado prioritariamente ao riso e ao escárnio. As comédias populares produzidas no Brasil durante as décadas de 1970 e 1980, especialmente aquelas conhecidas como pornochanchadas, caracterizavam-se pela recorrência de personagens classificados como "camp". Esse termo refere-se a uma estética marcada pelo exagero e pela ironia, frequentemente utilizada como estratégia cômica. Tais figuras eram construídas a partir de gestos expansivos, falas estereotipadas e comportamentos caricaturais, que serviam como elementos centrais para a produção do humor. Personagens que apresentavam esses atributos foram classificados por Moreno (1995) como "clowns", termo em inglês cuja tradução literal corresponde a "palhaço". Nesse contexto, a sexualidade desses personagens era quase sempre explorada como um recurso cômico, sendo apresentada de maneira superficial. Suas identidades e modos de existir eram frequentemente transformados em ferramentas para gerar riso, sustentando piadas de cunho homofóbico e reforçando desinformações sobre as diversas expressões da sexualidade.

Por outro lado, observa-se que, mesmo quando determinadas obras optaram por uma abordagem aparentemente mais séria e realista, as representações permaneciam marcadas por um viés pejorativo. Nesses casos, tais personagens eram frequentemente associadas à marginalidade, à criminalidade e à exclusão social, reforçando estereótipos que as colocavam à margem da sociedade normativa. Muitas dessas narrativas se desenvolviam em espaços institucionalizados de repressão e controle, como reformatórios, delegacias e prisões, ambientes que, por si só, já carregam significados ligados ao desvio e à punição.

Um exemplo desse tipo de representação pode ser encontrado no filme *Pixote: A Lei do Mais Fraco*⁹ (1980), no qual uma adolescente trans chamada Lilica ocupa um papel coadjuvante. Ao longo da narrativa, a personagem é construída como uma figura trágica, cuja identidade de gênero é constantemente associada à miséria, ao abandono e à violência estrutural. Sua condição de pessoa trans, somada à vivência nas ruas de São Paulo, é apresentada como um elemento que a leva à prática de cometer pequenos delitos, como se a marginalidade fosse um destino natural e inescapável. Dessa forma, o filme contribui para a ideia de que algumas identidades estão intrinsecamente ligadas à criminalidade e ao fracasso social.

Essa lógica se repete em outras produções do cinema nacional, como *O Beijo da Mulher-Aranha*¹⁰ (1985) e *Carandiru*¹¹ (2003). Ambos os filmes se passam majoritariamente no interior de penitenciárias e apresentam personagens LGBTQ+ inseridos no contexto carcerário, reforçando sua associação direta com o crime. Nessas obras, embora haja nuances dramáticas e tentativas pontuais de humanização, a presença dessas figuras permanece vinculada ao espaço prisional, o que contribui para a construção de um imaginário que os identifica como transgressores da ordem social e moral. Assim, essas representações acabam por reiterar discursos excludentes, ao invés de questioná-los, fortalecendo a percepção de que identidades queer pertencem ao campo da marginalidade e da criminalidade.

⁹ *Pixote: A lei do mais fraco*. Direção: Héctor Babenco. Produção: José Pinto e Paulo Francini. Intérpretes: Fernando Ramos da Silva, Jorge Julião, Gilberto Moura et al. Roteiro: Héctor Babenco, Jorge Durán e José Louzeiro. Brasil. Embrafilme. 1980.

¹⁰ *O Beijo da Mulher-Aranha*. Direção: Héctor Babenco. Produção: David Weisman. Intérpretes: William Hurt, Raúl Juliá e Sônia Braga et al. Roteiro: Leonard Schrader e Manuel Puig. Brasil. Embrafilme. 1985.

¹¹ *Carandiru*. Direção: Héctor Babenco. Produção: Héctor Babenco. Intérpretes: Wagner Moura, Caio Blat, Rodrigo Santoro et al. Roteiro: Héctor Babenco, Dráuzio Varella et al. Brasil. Columbia Pictures. 2003.

Ademais, a associação entre criminalidade e marginalidade não se restringe às instituições, como citado anteriormente. Em obras como *A Rainha Diaba*¹² (1974) e *A República dos Assassinos*¹³ (1979), essas identidades são majoritariamente inseridas em contextos narrativos vinculados ao crime, à violência e à perturbação da ordem social nas ruas das metrópoles. Em *A Rainha Diaba* (1974), a figura da travesti negra é construída como líder do submundo criminal, associando sua identidade de gênero à perversidade, à ameaça e ao desvio moral, reforçando a ideia de que corpos negros e não normativos ocupam naturalmente espaços de ilegalidade. De modo semelhante, *A República dos Assassinos* (1979) apresenta personagens inseridos em ambientes de criminalidade nas quais a marginalização social é tratada como elemento característico dessas identidades.

Segundo Moreno (1995), observa-se ainda a presença de outros aspectos presentes na construção narrativa dessas figuras. O autor identifica que, em algumas situações, essas figuras são situadas numa condição de inferioridade e com poucos conhecimentos sobre aspectos sociais. Os mesmos, são retratados como politicamente alienados, tendo suas existências narrativas quase sempre voltadas para relações e desejos sexuais. No que se refere especificamente às personagens travestis, Moreno (1995) destaca que, em geral, elas são apresentadas como pertencentes às camadas sociais mais baixas, vivendo em quartos alugados, pensionatos ou prostíbulos, sendo a prostituição frequentemente retratada como uma forma de sobrevivência. Além disso, essas travestis costumam ser representadas como sonhadoras e com projetos de vida abstratos, quase sempre distantes de suas reais possibilidades de concretização, sendo um deles o sonho de viajar para Paris, por exemplo, o que evidencia um contraste direto entre seus desejos e as condições materiais e sociais em que estão inseridas.

Outro ponto importante observado diz respeito à forma como as relações sexuais lésbicas adquirem uma conotação distinta em determinados filmes queers brasileiros. Em diversas produções, o relacionamento entre duas mulheres é representado não apenas como uma suposta inversão de valores socialmente estabelecidos, mas também como um recurso narrativo voltado à satisfação de um olhar heterossexual. Nesses casos, a vivência afetiva e sexual entre mulheres é frequentemente reduzida à erotização excessiva e à construção de cenas que privilegiam a presença de corpos femininos em duplicidade, esvaziando a complexidade dessas relações, conforme se evidencia no trecho a seguir:

“[...] mulheres fazendo amor é endereçado à plateia masculina que vê ali a mulher em duplo. Em vez de uma mulher nua, agora, duas. E a relação que nesse momento sustenta o espectador heterossexual é a de que ele é o homem que esta faltando naquela cena, naquela cama, ou situação. Esta relação com o espectador nunca observa ou induz a possibilidade de amor entre duas mulheres. Nega o lesbianismo, que é assim mascarado e, portanto, suportado como comportamento desviante, ou seja, sacanagem, e nunca admitido como possibilidade de amor entre mulheres.” (MORENO, 1995, p. 131)

Outro aspecto relevante identificado nas análises, conforme apontado por Dennison (2020) em “Cultura cinematográfica e identidades queer no Brasil contemporâneo”, diz respeito à recorrência de abordagens trágicas. Nessas narrativas, é frequente que tais personagens tenham seus arcos concluídos por meio de uma morte violenta ou do suicídio, recursos dramáticos que acabam por reforçar a ideia de que a vivência dessas identidades está inevitavelmente associada ao sofrimento, à punição e à impossibilidade de uma relação afetiva. Esse tipo de construção contribui para a consolidação de um imaginário no qual pessoas LGBTQ+ são retratadas como sujeitos fadados a desfechos negativos, privados do direito a finais felizes.

Ao recorrer a esses artifícios narrativos, o cinema não apenas reflete preconceitos sociais preexistentes, mas também os reproduz e legitima, ao sugerir que a homossexualidade ou outras identidades queer são incompatíveis com a felicidade ou a aceitação social. Alguns exemplos dessa lógica podem ser

¹² *A Rainha Diaba*. Direção: Antônio Carlos da Fontoura. Produção: Antônio Calmon. Intérpretes: Milton Gonçalves, Odete Lara et al. Roteiro: Antônio Carlos da Fontoura e Plínio Marcos. Brasil. Ipanema Filmes. 1974.

¹³ *A República dos Assassinos*. Direção: Miguel Faria Jr. Produção: Ricardo Amaral. Intérpretes: Anselmo Vasconcelos, Sandra Bréa, Tarcísio Meira et al. Roteiro: Miguel Faria Jr. e Aguinaldo Silva. Brasil. Embrafilme. 1979.

observados no filme *O Beijo no Asfalto*¹⁴ (1980), dirigido por Bruno Barreto, no qual, no desfecho da narrativa, um dos personagens homossexuais acaba morrendo assassinado, reforçando o caráter trágico associado à sua identidade. De modo semelhante, em *Amor Maldito*¹⁵ (1984), a narrativa culmina no suicídio de uma das personagens lésbicas, apresentado como consequência direta da rejeição exercida por uma família marcada pela lesbofobia. Essas representações, ao invés de questionarem de forma crítica as estruturas sociais que produzem a exclusão e o preconceito, acabam por naturalizar o sofrimento das personagens LGBTQ+, tratando-o como um destino quase inevitável. Assim, consolida-se um padrão narrativo no qual a tragédia funciona como desfecho recorrente.

Diante do panorama apresentado, evidencia-se que o cinema brasileiro, ao longo de sua trajetória, assumiu um papel ambíguo na representação de identidades queer, oferecendo visibilidade a essas existências, mas, em grande medida, colocando-as em más representações. Tais construções narrativas não se dão de forma isolada, mas dialogam diretamente com uma sociedade estruturada por valores patriarcais e normativos, nos quais a heterossexualidade e os modelos tradicionais de gênero são tomados como referência hegemônica. Compreender esses padrões, portanto, exige não apenas reconhecê-los em um plano teórico, mas investigá-los. Assim, faz-se necessária uma análise fílmica de três obras do cinema brasileiro, buscando examinar de que maneira essas narrativas tratam os discursos normativos, assim como as possibilidades de ruptura de um imaginário historicamente marcado pelo patriarcado e pela heteronormatividade.

4. ANÁLISES FÍLMICAS

O filme musical *Ópera do Malandro*, lançado em 1985, tem como trama central a trajetória de Max, interpretado por Edson Celulari, cuja construção narrativa é baseada em uma peça teatral de Chico Buarque de Holanda. Ambientada no contexto da Segunda Guerra Mundial, a obra retrata o cotidiano do protagonista nos subúrbios do Rio de Janeiro, espaço no qual ele se envolve com práticas de malandragem e estabelece relações com diversos personagens secundários que compõem o universo social marginalizado apresentado pelo filme.

Entre esses personagens destaca-se Geni, interpretada pelo ator J. C. Violla, apresentada como artista e apresentadora de um espetáculo num cabaré frequentado por Max. Ao longo da narrativa, Geni assume um papel secundário, servindo principalmente como recurso para introduzir o cabaré denominado “Hamburgo” e como elemento de ligação entre os dois protagonistas da história. Suas aparições são breves e, em grande medida, limitadas a funções secundárias dentro da trama, não havendo um grande aprofundamento em sua composição.

Desde sua primeira cena, na qual conduz um espetáculo no cabaré, ela é construída a partir de uma representação perceptivelmente estereotipada. Sua performance enfatiza trejeitos exagerados e uma expressividade expansiva, elementos utilizados como forma de gerar humor direcionado a uma plateia possivelmente masculina e heterossexual. Tal construção reforça a marginalização da personagem, que é retratada como pertencente a uma classe social inferior e privada de alternativas de inserção social, encontrando na prostituição o único espaço de pertencimento. Em outro momento da narrativa, revela-se que Geni nutre uma paixão platônica por Max, um homem heterossexual que se aproveita desse sentimento para manipulá-la. Essa situação coloca a personagem como ingênua e pouco perspicaz, incapaz de perceber o engano ao qual está sendo submetida, o que pode reforçar a noção estigmatizante de que pessoas queer seriam emocionalmente frágeis e facilmente iludidas por seus afetos.

Ao final da trama, Geni é assassinada de maneira repentina e sem grande impacto no desenvolvimento narrativo, o que evidencia a pouca relevância atribuída à sua existência dentro da história. Sua morte ocorre de forma banal, sem gerar consequências significativas para os demais personagens ou para o desfecho do enredo. Mesmo nessa cena final, a construção estereotipada dela é mantida, uma vez que Geni recorre a movimentos performáticos e gestos exagerados durante o confronto com seu agressor, dando pequenos toques de humor até mesmo no momento de sua morte. Além disso, o momento é marcado

¹⁴ *O Beijo no Asfalto*. Direção: Bruno Barreto. Intérpretes: Tarcísio Meira, Ney Latorraca, Lídia Brondi et al. Roteiro: Doc Comparato. Brasil. Embrafilme. 1981.

¹⁵ *Amor Maldito*. Direção: Adélia Sampaio. Produção: Adélia Sampaio. Intérpretes: Wilma Dias, Monique Lafond et al. Roteiro: José Louzeiro. Brasil. A. F. Sampaio Produções Artísticas Gaivota Filmes. 1984.

por uma violência verbal, quando a personagem sofre xingamentos homofóbicos antes de falecer, reforçando a representação de sua identidade como objeto de escárnio e desumanização ao longo de toda a narrativa.

Já o filme *O Menino e o Vento*, lançado em 1967 e dirigido por Carlos Hugo Christensen, constrói sua narrativa por meio de uma alternância entre passado e presente, acompanhando a trajetória de José Roberto, um jovem engenheiro que decide passar suas férias em uma pequena cidade do interior de Minas Gerais. Nesse local, ele conhece Zé da Curva, um menino com quem desenvolve uma relação de proximidade e afeto. Após o misterioso desaparecimento do garoto, José Roberto passa a ser apontado como principal suspeito de seu possível assassinato, tornando-se alvo de desconfiança e hostilidade por parte da população. O julgamento imposto a ele, porém, ultrapassa os limites da investigação do crime, uma vez que, desde o início da convivência entre os dois, a comunidade já especulava e questionava a natureza do vínculo deles.

Na complexidade de sua abordagem, a obra expõe os julgamentos morais de uma sociedade normativa diante daqueles que fogem aos padrões socialmente impostos. O conflito central não se restringe à investigação do desaparecimento de Zé da Curva, mas se amplia para um julgamento velado da orientação sexual de José Roberto. A narrativa evidencia como a sociedade representada no filme é incapaz de conceber uma relação afetiva entre dois homens que não seja imediatamente associada a algo considerado imoral, negando-lhes até mesmo a possibilidade de uma amizade. Nesse contexto, os moradores da cidade passam a intimidar, ameaçar e acusar José Roberto, clamando por uma justiça baseada mais no preconceito do que em provas concretas.

Ao longo da trama, José Roberto conhece Mário, primo de Zé da Curva, que assume abertamente sua homossexualidade. Em diálogo com o protagonista, Mário demonstra compreender os julgamentos sofridos por José justamente por também pertencer a uma minoria constantemente marginalizada. Ele reconhece que aquela sociedade condenatória dificilmente absolveria alguém que não se enquadrasse nos padrões heteronormativos. Esse momento é fundamental para a obra, pois explicita o funcionamento da imposição social da normatividade, que não julga apenas ações, mas, sobretudo, identidades que desafiam aquilo que é socialmente considerado “normal”.

No clímax da narrativa, o filme recorre a elementos fantasiosos e abstratos para elaborar uma reflexão poética sobre o vínculo entre os protagonistas. A paixão compartilhada pelos ventos surge como uma metáfora para o processo de descoberta da sexualidade e para o elo que une José Roberto e Zé da Curva. No tribunal, José afirma nutrir um profundo amor pela natureza e enxergar, nos ventos, a presença afetiva do amigo. Tal discurso pode ser interpretado como uma representação do amor homoafetivo que se manifesta por meio do amor pela natureza. Dessa forma, *O Menino e o Vento* apresenta uma visão profundamente humanizada das relações homoafetivas, ao tratar o afeto entre dois homens com delicadeza, sensibilidade e respeito. Mesmo utilizando metáforas e elementos abstratos, o filme contribui para uma representação mais empática e madura da vivência gay, evidenciando como o cinema, quando utilizado de maneira responsável, pode assumir um papel fundamental na construção de olhares mais humanos e inclusivos sobre a diversidade. Assim, enquanto os moradores da cidade simbolizam a repressão e o preconceito social, a relação entre os principais se configura como uma ferramenta de descoberta, amadurecimento e afirmação afetiva em meio à intolerância.

Por fim, a obra *Tatuagem* lançada em 2013 e dirigida por Hilton Lacerda, tornou-se um importante marco do cinema contemporâneo brasileiro ao retratar a história de uma trupe teatral que utiliza a arte como instrumento de resistência e afirmação do expressionismo da comunidade queer, mesmo em meio às repressões da ditadura militar no Brasil. Esse período histórico foi caracterizado pela censura e pelo impedimento de qualquer forma de expressão que se afastasse dos padrões impostos pelo regime. Nesse cenário, o expressionismo surge como uma forma de persistência, evidenciando o papel da arte enquanto meio de contestação política, social e cultural. A narrativa centra-se na relação entre Clécio, artista e líder da trupe teatral, e Fininha, um soldado a serviço do Exército brasileiro. A partir desse vínculo, o filme expõe o embate entre o desejo individual e as obrigações institucionais, uma vez que Fininha se vê dividido entre a sua carreira militar e as suas relações interpessoais e afetivas. Dessa forma, a obra rompe com as barreiras impostas pela normatividade social, evidenciando os conflitos internos gerados pela repressão e pela negação da identidade sexual em um contexto autoritário.

Além disso, o filme amplia as discussões sobre sexualidade ao apresentar personagens autônomos em suas escolhas afetivas, sem restringi-los a rótulos. Tal abordagem possibilita a compreensão de uma possível bissexualidade dos protagonistas, temática que, embora historicamente pouco abordada, passou a

ganhar maior visibilidade em produções cinematográficas mais contemporâneas. As relações interpessoais deles são retratadas de maneira natural e comum, afastando-se de estigmatizações e tratando a diversidade sexual como parte da natureza humana. No caso de *Fininha*, interpretado por Jesuíta Barbosa, o conflito vivenciado não se limita à oposição entre amor e profissão, mas se configura também como um processo de descoberta e de auto aceitação de sua sexualidade.

Em conclusão, *Tatuagem* evidencia como o cinema contemporâneo pode retratar personagens LGBTQ+ com maior sensibilidade, respeito e complexidade. Ao revisitar períodos históricos marcados pela repressão, a obra demonstra que as problemáticas relacionadas à representação da diversidade sexual podem ser superadas por meio de narrativas mais humanizadas, contribuindo para a construção de um imaginário social mais inclusivo e consciente.

Dessa forma, a análise das três obras evidencia a transformação gradual da representação de personagens LGBTQ+ no cinema brasileiro, que vai de construções estereotipadas e desumanizadas, como no caso de *Ópera do Malandro*, passando por abordagens sensíveis e humanizadas, ainda marcadas pelo preconceito social em *O Menino e o Vento*, até alcançar narrativas mais complexas e respeitadas em *Tatuagem*. Essa trajetória revela não apenas mudanças estéticas e narrativas, mas também avanços sociais e culturais, demonstrando como o cinema pode tanto reforçar estigmas quanto atuar como um espaço potente de resistência, visibilidade e humanização das vivências queer ao longo do tempo.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das análises teóricas desenvolvidas, torna-se notório que as representações de identidades LGBTQ+ no cinema brasileiro estão sendo impactadas pelas estruturas normativas, patriarcais e heteronormativas da sociedade. O cinema nesse sentido, não apenas reflete essas estruturas, mas também o reproduz ou o contesta, assumindo um papel ambíguo na construção do imaginário social acerca das vivências queer. As problemáticas identificadas dizem respeito, sobretudo, à recorrência de estereótipos, à associação dessas identidades à marginalidade, à erotização e desumanização de corpos, bem como à naturalização de desfechos trágicos como destino narrativo dessas personagens. Ao longo de décadas, grande parte do cinema nacional reforçou uma construção que reduziu sujeitos queer a artifícios cômicos, figuras criminosas ou vítimas do sofrimento, legitimando discursos excludentes e contribuindo para a permanência de preconceitos. Essas construções não se dão de forma neutra, mas dialogam diretamente com mecanismos de controle social que regulam corpos, afetos e sexualidades.

Por outro lado, ao observar as análises fílmicas, é possível identificar uma evolução discursiva significativa no cinema brasileiro. O filme *Ópera do Malandro* (1985) exemplifica uma fase marcada pela desumanização e pela banalização da violência contra personagens queer, cuja existência é descartável e apenas voltada ao riso e ao escárnio. Em contraste, *O Menino e o Vento* (1967) apresenta uma ruptura parcial com esse modelo, ao construir uma abordagem sensível da homoafetividade, ainda que situada em um contexto de repressão social intensa. Já *Tatuagem* (2013) representa um avanço expressivo ao propor narrativas mais complexas, nas quais personagens LGBTQ+ possuem conflitos que extrapolam a sexualidade como único eixo, evidenciando o potencial do cinema contemporâneo como espaço de resistência e afirmação identitária.

Dessa forma, as evoluções observadas não se restringem apenas a transformações narrativas, mas refletem mudanças sociais mais amplas, relacionadas ao aumento de debates sobre gênero, sexualidade e direitos humanos. O cinema desse modo passa gradualmente a assumir uma postura mais crítica diante da normatividade, questionando padrões hegemônicos e oferecendo novas abordagens. Contudo, apesar dos avanços, as problemáticas não se encontram totalmente superadas, restando ainda a persistência de desafios relacionados à diversidade de representações e à inclusão de diferentes recortes de classe e raça. Assim, é evidente a necessidade de continuar investigando e problematizando as representações cinematográficas, compreendendo o audiovisual como uma oportunidade de dar visibilidade à grupos minoritários.

Conclui-se, portanto, que o cinema brasileiro possui um papel fundamental na construção de imaginários sociais mais inclusivos, mas isso depende de um compromisso com narrativas que reconheçam a pluralidade das experiências LGBTQ+. Ao romper com estereótipos e propor representações humanizadas, o cinema pode não apenas refletir transformações sociais, mas também atuar como um agente na promoção do respeito à diversidade e na desconstrução das normas que marginalizam corpos e identidades queer.

REFERÊNCIAS

SANTOS, Sandra Puhl dos. **As teorias feministas e a evolução das relações de gênero na sociedade.** Ponta Grossa. UEPG. 2012.

SANTOS, Julia Galante Dos et al. **Gênero e Sexualidade: História, Discursos e Discussões.** 1. ed. v. 18. UNAERP, 2024.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade.** 16. ed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2018.

SOUZA, Bruno Barbosa De; MEGLHIORATTI, Fernanda Aparecida. **Uma reflexão a respeito dos conceitos de sexo biológicos, identidade de gênero e identidade afetivo-sexual.** Maringá. UEM, V SIES, 2017.

MARQUES, Maria Inez Barboza; SILVA, Victória Aparecida Pereira E. **A lgbtfobia como consequência do patriarcado na sociedade contemporânea.** Paranaíba. UNESPAR, 2022.

PIRES, Maria Da Conceição Francisca ; SILVA, Sergio Luiz Pereira Da . **O cinema, a educação e a construção de um imaginário social contemporâneo.** 127 ed. v. 35. Campinas. Educ. Soc. 2015.

MORENO, Antônio Do Nascimento. **A personagem homossexual no cinema brasileiro.** Campinas. UNICAMP, 1995.

DENNISON, Stephanie. **Cultura cinematográfica e identidades queer no Brasil contemporâneo.** n. 60. Campinas, SP. Cadernos Pagu. 2020.