

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

Vinicius Moreira Souza da Cruz

**GÊNERO PERFORMADO, CLASSE MARGINALIZADA: REPRESENTAÇÕES LGBTQIA+
NO CINEMA BRASILEIRO E O CONTRASTE COM REPRESENTAÇÕES BRANCAS E
DE ELITE.**

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: André Sidnei Muszkopf

Juiz de Fora
2025

DECLARAÇÃO DE AUTORIA PRÓPRIA E AUTORIZAÇÃO DE PUBLICAÇÃO

Eu, Vinicius Moreira Souza da Cruz, acadêmica do Curso de Graduação Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, regularmente matriculado sob o número 202173057A, declaro que sou autor do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado **GÊNERO PERFORMADO, CLASSE MARGINALIZADA: REPRESENTAÇÕES LGBTQIA+ NO CINEMA BRASILEIRO E O CONTRASTE COM REPRESENTAÇÕES BRANCAS E DE ELITE**, desenvolvido durante o período de 20 de Maio a 12 de Agosto sob a orientação de André Sidnei Musskopf, ora entregue à UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA (UFJF) como requisito parcial à 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 _____.

Vinicius Moreira Souza da Cruz

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.

OBSERVAÇÃO: esta declaração deve ser preenchida, impressa e **assinada** pelo aluno autor do TCC e inserido após a capa da versão final impressa do TCC a ser entregue na Coordenação do Bacharelado Interdisciplinar de Ciências Humanas.

GÊNERO PERFORMADO, CLASSE MARGINALIZADA: REPRESENTAÇÕES LGBTQIA+ NO CINEMA BRASILEIRO E O CONTRASTE COM REPRESENTAÇÕES BRANCAS E DE ELITE.

Vinicius Moreira Souza da Cruz¹

RESUMO

O presente artigo investiga as representações LGBTQIA+ no cinema brasileiro a partir da abordagem qualitativa, com uma análise fílmica comparativa das obras *Madame Satã*, *Homem com H* e *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*. As cenas foram assistidas sob a ótica de Michel Foucault, Judith Butler, Paul B. Preciado e Carla Akotirene. Deste modo, a análise foi fundamentada nas noções de biopoder, performatividade e interseccionalidade para investigar como raça, classe e território atravessam essas representações, privilegiando os corpos brancos, cisgêneros e de classe média, enquanto marginalizam corpos negros, transgêneros e periféricos. Embora o cinema possa constituir um espaço de resistência, persiste a lógica hegemônica que molda narrativas ao olhar normativo e às exigências do mercado. Nesse sentido, destaca-se, a escassez de travestis e transexuais como protagonistas, caracterizando um epistemicídio cinematográfico que limita a diversidade nas narrativas audiovisuais. Este trabalho destaca como representações sem confronto à norma reforçam o status quo, enquanto as narrativas insurgentes tensionam o imaginário dominante sobre identidades dissidentes no contexto cultural brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema brasileiro, Representações LGBTQIA+, Performatividade, Biopoder, Interseccionalidade.

INTRODUÇÃO

Enquanto expressão artística e meio de comunicação de massa, o cinema possui um potencial singular para refletir e tensionar imaginários sociais. Ao selecionar imagens e narrativas, ele produz representações que não apenas retratam a realidade, mas também constroem sentidos para ela, influenciando percepções coletivas e individuais. Nesse aspecto, as representações LGBTQIA+ são capazes de revelar as disputas simbólicas e políticas sobre quem pode ser visível e em quais condições.

Tendo em vista esse panorama, e para maior proficiência do tema abordado, este trabalho foi organizado em quatro seções, sendo elas: 1) Introdução - onde são evidenciados os fundamentos teóricos sobre sexualidade, gênero e a perspectiva queer; 2) A subversão em *Madame Satã* e a poética da androginia em *Homem com H*. 3) Do estereótipo ao silêncio. 4) Considerações finais.

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: André Sidnei Musskopf

Conforme caminha a modernidade, verificam-se, no capitalismo, minúsculas concessões feitas com o intuito de manter uma aceitação geral à norma. Curiosamente, essa ideia é poderosa no cinema, uma vez que os atores e atrizes encenam identidades e sexualidades que podem ser diferentes da sua própria, contudo, geralmente reforçando o binarismo e as hierarquias sociais.

A respeito disso, na obra *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber* é destacado que:

A repressão funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber. Porém, forçada a algumas concessões. Se for mesmo preciso dar lugar às sexualidades ilegítimas, que vão incomodar noutro lugar: que incomodem lá onde possam ser reinscritas, senão nos circuitos da produção, pelo menos nos do lucro. (FOUCAULT, 1998, p.9)

Nesse sentido, é estimulada a compreensão de que, na impossibilidade de asfixiar o diálogo sobre sexualidade, ele deve ser moldado de maneira a permanecer na condição de subordinação e controle pelos regimes de poder. Encoraja-se, então, uma multiplicação de discursos sobre o sexo, que procuram regulá-lo e guia-lo a um processo contínuo de normatização. Isso ocorre por meio de discursos morais, jurídicos e médicos, que funcionam de modo a organizar todos os corpos e suas práticas.

A partir dessa discussão, conseguimos enxergar mais claramente que corpos LGBTQIA+ são vistos como desviantes e perigosos, pois eles não funcionam para a manutenção das estruturas de produção e consumo, isto é, não reproduzem de forma a gerar mão de obra barata para exploração do trabalho assalariado. Além disso, não aderem, em alguns recortes, aos moldes binários fundamentais para a segmentação do mercado de consumo capitalista. Por essa razão precisam ser marginalizados e lidar, tanto com a ausência de suporte do Estado, quanto com o excesso de vigilância. Isso revela em certo aspecto um paradoxo do qual o cinema também participa.

Apesar de criar representações que proporcionam certa visibilidade e discussão, essa arte, muito comumente, pratica uma espécie de seleção higienista sobre quais corpos representar dignamente e quais apagar ou representar de forma estigmatizada. Nesse sentido, observamos que não há neutralidade. A normativa sempre está presente como ferramenta política de manutenção do sistema capitalista.

Nesse sentido, o cinema opera como um dispositivo de saber-poder que modula regimes de visibilidade, isto é, integra o próprio funcionamento do biopoder ao difundir imagens que educam o olhar social. Ao mesmo tempo, o audiovisual pode abrir brechas críticas, quando corpos dissidentes perturbam a matriz normativa e evidenciam a instabilidade das categorias que sustentam a ordem. Isso entra em afinidade com a abordagem de Frederico Pieper (2022) sobre as interfaces do cinema, Pieper nos esclarece como imagens podem funcionar como pedagogias morais, que classificam, abençoam ou excomungam modos de existir, inscrevendo uma espécie de *governo da vida* nas escolhas narrativas, nos enquadramentos e nos protocolos de representação. Descrever o cinema assim implica situá-lo menos como espelho e mais como operador de políticas do visível: um campo onde o biopoder se atualiza nas gramáticas de gênero.

1. Biopoder, gênero e a perspectiva queer

1.1 Do biopoder à performatividade: a normativa do corpo e do gênero

O *biopoder* – conceito introduzido por Foucault (1988) como forma de explicar como os Estados modernos passaram a controlar os corpos através de repressão e de uma

espécie de gestão de vida, saúde e moral –, opera em todos os lugares e impõe que a sexualidade deixe de ser um assunto privado do indivíduo para se tornar um interesse político, com normas de conduta e padrões do que é tolerável ou não. Um projeto que o próprio autor nomeia de *governamentalidade*, ou seja, o governo da mente.

A *governamentalidade* representa o aspecto macro do biopoder, e ele, por sua vez, estampa uma mudança crucial na lógica do poder. Antes, o poder soberano se manifestava na repressão e no direito de "fazer morrer e deixar viver". Agora, essa lógica se inverte, e o Estado passa a ter como foco "fazer viver" e "gerir a vida". Essa gestão não se dá de forma meramente repressiva, mas através de um conjunto de técnicas e saberes que buscam regular a vida, a saúde e a moral da população e, nesse contexto, a sexualidade torna-se um alvo privilegiado. Ela deixa de ser um ato privado e, como dito anteriormente, se transforma em um objeto de conhecimento e controle.

É nesse momento que o Estado, a psicologia, a medicina e a educação passam a produzir discursos sobre o que é uma sexualidade "normal" e "saudável". A psiquiatria, por exemplo, catalogou e patologizou uma série de comportamentos sexuais, criando categorias como a "homossexualidade" — considerada uma perversão pela Associação Americana de Psiquiatria (APA) até 1973. Essa intervenção não é apenas para punir, mas para produzir corpos dóceis e produtivos para o sistema capitalista.

O biopoder se manifesta na forma como se promove a saúde, na política demográfica que regula a natalidade e mortalidade, e nas normas sociais que definem o que é uma família ideal. O resultado é um controle sutil, mas onipresente, que leva os indivíduos a autovigiar seus próprios corpos e desejos, buscando se enquadrar no padrão de vida que é considerado aceitável.

A filósofa pós-estruturalista norte-americana Judith Butler (2018), embasada nas ideias de Michel Foucault, desenvolve em sua obra *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*, o conceito de gênero como uma construção socialmente imposta que se apresenta como natural por meio de repetição ritualizada. Butler expande essa ideia para desvendar que o gênero é uma parte fundamental de como o corpo é construído e percebido. Isso significa que a nossa percepção e compreensão do que é um corpo não é natural ou universal, pelo contrário, é criada e moldada pela cultura, pela história e pela sociedade.

Butler se apodera do termo "performatividade" para elaborar a ideia de que o gênero é "feito e refeito", através de gestos, falas, roupas, modos de andar, papéis sociais e narrativas culturais, que estão sempre inseridos em estruturas de poder moldadoras. E é por isso que os seres dissidentes perturbam a matriz normativa, pois quando performam de modo diferente revelam a superficialidade da norma.

Tendo isso em vista, o cinema emerge como um campo estético-político onde se evidencia a disputa em torno da inteligibilidade dos corpos. Ao mesmo tempo em que pode reproduzir discursos normativos sobre corpo, gênero e sexualidade, ele também funciona como campo de resistência, capaz de visibilizar práticas dissidentes que desestabilizam a matriz regulatória. A linguagem cinematográfica, portanto, ao articular narrativas, não apenas reflete, mas participa ativamente da produção e contestação dos sentidos que configuram o corpo e o gênero no tecido social.

1.2 A Teoria Queer e a hierarquia no cinema brasileiro

O filme *Madame Satã*, por exemplo, escancara as fronteiras de masculinidade e feminilidade. João Francisco dos Santos é um artista transformista negro, ex-presidiário e persona histórica do Rio de Janeiro na década de 1930. Ele encarna uma figura feminilizada em sua vida artística, mas mantém uma presença masculina, combativa e violenta nas interações cotidianas, ou seja, ele vive em uma oscilação performática e subverte o sistema de gênero a todo momento. *Madame Satã* é a anti-heroína da normalidade sexual e de gênero, escapando do ideal liberal de um gay "comportado", domesticável e integrável à norma.

De acordo com Sara Salih na obra *Judith Butler e a Teoria Queer*:

A expressão “queer” constitui uma apropriação radical de um termo que tinha sido usado anteriormente para ofender e insultar, e seu radicalismo reside, pelo menos em parte, na sua resistência à definição – por assim dizer – fácil. Sedgwick, uma teórica queer cujo influente livro *Epistemologia do armário* foi publicado em 1990, no mesmo ano de *Gender Trouble*, caracteriza o queer como indistinguível, indefinível, instável. (SALIH, 2012 p.17)

Quer dizer, o termo “queer” se refere a uma identidade de gênero ou a orientação sexual que não é considerada tradicional, normativa ou majoritária. Não se trata de uma nova identidade, mas sim de um modo de pensar que é contra a norma, que desafia e tenta esticar ou romper esse limite do que é aceitável, que critica constantemente as opressões.

Quando pessoas queer, como *Madame Satã*, aparecem de forma ameaçadora, provocativa e racializada², ocorre uma tentativa de banimento, de expulsar aquele ser objeto para as margens nas quais sempre estiveram. Em contrapartida, quando corpos queer aparecem como no filme *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho*, com personagens gays brancos e heteronormativos, ocorre uma mínima tentativa de assimilação. Uma tolerância que funciona muito bem como desmobilizadora de movimentos políticos da comunidade visto que uma parte dela é suportada e se convence de que isso é o suficiente, ou seja, não se preocupam com movimentos políticos quando não estão sendo afetadas explícita e diretamente ou escancaradamente.

Essa obra representa o que podemos chamar de ideal do afeto gay liberal, porque, como já dito, são gays brancos e de classe média, numa narrativa do amor doce, terno e respeitável. O desejo entre os personagens é progressivo, virtuoso, e atinge o “ápice” em um beijo final que encarna uma homossexualidade que não afronta normas, que não é racializada, nem economicamente marginalizada. É um corpo gay “limpo”, familiar, domesticável e despolitizado.

É possível entender a importância do filme pela visibilidade positiva. Entretanto, evidentemente, por trás dessa visibilidade existe um projeto de higienização da sexualidade dissidente. O “gay” aceitável para a sociedade precisa ser branco, funcional e sensível. Note-se uma certa equiparação a um animal doméstico, visto que, se deseja garantir o que é básico para qualquer ser humano, deve obedecer passivamente às regras do sistema, que, nesse exemplo, funcionaria como um tutor.

É preciso restringir uma existência inteira a um conjunto de características limitadas e limitantes, isso se algumas características biológicas, como a pele, atenderem a norma quase que em um aspecto determinista. Assim, pensar essas obras do cinema brasileiro a partir da teoria queer, significa analisar e identificar quem pode ser representado nas telas com complexidade e humanidade e quem é condenado à margem.

1.3 Interseccionalidade e a Teoria Queer: uma linguagem de resistência

Para refletir sobre as representações LGBTQIA+ no Brasil é muito importante que levemos em consideração as intersecções entre raça, classe, gênero e território. A interseccionalidade é um termo criado pela estudiosa de teorias críticas da raça Kimberlé Crenshaw e trabalhado no Brasil por autoras como Carla Akotirene. Em sua obra *Interseccionalidade (Feminismos Plurais)* Akotirene aponta que:

² A relação racializada assenta-se na compreensão de que interações sociais e políticas não se dão em um espaço neutro, mas estão historicamente atravessadas e estruturadas por categorias de raça. Tal perspectiva é debatida por autores como Carla Akotirene, que evidência a centralidade da categoria raça para a manutenção das desigualdades estruturais no Brasil (Akotirene 2019)

A interseccionalidade impede aforismos matemáticos hierarquizantes ou comparativos. Em vez de somar identidades, analisa-se quais condições estruturais atravessam corpos, quais posicionalidades reorientam significados subjetivos desses corpos, por serem experiências modeladas por e durante a interação das estruturas, repetidas vezes colonialistas, estabilizadas pela matriz de opressão, sob a forma de identidade. Por sua vez, a identidade não pode se abster de nenhuma das suas marcações, mesmo que nem todas, contextualmente, estejam explicitadas. (AKOTIRENE, 2019, p.27)

Com isso, Akotirene afirma que as opressões não atuam isoladamente, mas geralmente se complementam. Deste modo, se providenciarmos a associação do conceito de interseccionalidade com o contexto do cinema brasileiro, fica expresso que, de fato, conforme as comparações do item anterior, os lugares sociais ocupados transformam radicalmente o modo como o sujeito é visto e representado. Do mesmo modo, esse conceito nos ajuda a compreender que, mesmo entre as e os desviantes da norma, existem hierarquias, isto é, na régua da cor de pele, quanto mais próximo da branquitude e da classe média, maiores as chances de afeto, aceitação e representação cinematográfica positiva. Em contrapartida, quanto mais próximo da negritude, da pobreza e das margens geográficas, superiores serão as chances de fetichização, criminalização e violência.

Sendo uma linguagem audiovisual, o cinema é capaz de refletir a realidade e ainda ir além, pois através de uma seleção de imagens, sons, corpos e narrativas, os filmes produzem sentidos sobre o mundo social (Blücher, 2017). Temos uma melhor dimensão desse aspecto ao considerarmos que existe uma categorização dos sujeitos em cada produção, como por exemplo um herói, um vilão ou um amor. Essa, que é uma sequência de decisões indispensáveis para construção de uma narrativa, demonstra que o cinema também é um espaço de disputa e de construção da realidade e as produções nacionais não estão fora disso.

Ocorre que, historicamente, o cinema brasileiro frequentemente esteve dominado pela lógica branca, cisheteronormativa e elitista, tanto na produção quanto na representação nas telas, o que por consequência resulta em pessoas LGBTQIA+ sendo representadas por pessoas heterossexuais cisgênero e, geralmente, sendo estereotipadas como palhaços, criminosos, exóticos ou simplesmente como uma vítima trágica. Segundo a crítica cinematográfica britânica Laura Mulvey:

O homem controla a fantasia do cinema e também surge como o representante do poder num sentido maior: como o dono do olhar do espectador, ele substitui esse olhar na tela a fim de neutralizar as tendências extradiegéticas. (MULVEY, 1983 p.445)

Com essa passagem, Mulvey nos diz que, em um mundo moldado pela desigualdade sexual, o prazer visual do cinema é estruturado pelo olhar masculino como forma de controle. Podemos entender com esse trecho que existe um olhar normativo que regula o que pode ser mostrado e que produz verdades a respeito de qualquer tema. Apesar do histórico excludente, o cinema brasileiro também foi, em alguns momentos, um campo de resistência simbólica. Filmes como *Madame Satã* e, mais recentemente, *Homem com H* subvertem expectativas ao mostrar personagens que estão fora dos moldes hegemônicos. Eles rompem com a caricatura, com a estetização do sofrimento, e mostram figuras LGBTQIA+ como complexas, contraditórias, políticas, humanas ou até mesmo poéticas. Filmes que colocam corpos negros, arte transformista, pessoas transgênero e outras dissidências como sujeitos de sua própria história desenvolvem novas sensibilidades nas telespectadoras e nos telespectadores e na sociedade. Assim, se constroem outras

formas de existência possíveis, com narrativas de afeto e dignidade

2. A subversão em *Madame Satã* e a poética da androginia em *Homem com H*

Neste momento, aprofundaremos a análise da obra *Madame Satã*, com o objetivo de destacar que, diferente de biografias tradicionais, o longa opta por uma narrativa fragmentada, intensa e sensorial, que mergulha no cotidiano e nas emoções de João Francisco. Ele performa a si mesmo com força, desejo e contradição. Sua existência é de constante insubordinação. Por não ser respeitado, se vê obrigado a recorrer à violência como forma de repudiar a domesticação.

João habita diversos espaços simbólicos e sociais, ele é pai de família, amante, transformista e lutador. Ao se vestir, cantar, dançar e ocupar o palco como Madame Satã, João não apenas transgredir o fundamentalismo cristão e o binarismo de gênero, como também inscreve um corpo negro no espaço da arte do Rio de Janeiro. Não é apenas estético, é político também, pois a marginalidade ali é transformada em potência e afirmação.

A marginalidade não é algo que o filme tenta esconder, pelo contrário, ela é apresentada como uma condição constitutiva do personagem. O consumo de drogas, por exemplo, é um conflito moral para alguns personagens, mas ainda assim é um dos únicos recursos para ajudá-los a suportar a realidade tão injusta e miserável do cotidiano com o racismo escancarado e a enfraquecida possibilidade de um amor romântico.

A estética do filme acompanha a mente de João e, tendo como base o conhecimento disposto no artigo *A arte do cinema: uma introdução* (2017), foi possível analisar detalhes como as câmeras inquietas, os enquadramentos intensos e os fortes contrastes visuais. Essa dinâmica de filmagem revela que não há interesse em suavizar o personagem. Pelo contrário, existe a intenção de apresentar toda a sua complexidade humana, como um sujeito que não se encaixa, que é perturbado e que também perturba, que exige ser visto por inteiro.

Aos espectadores e às espectadoras resta o confronto com uma figura que desafia a moral dominante, que é indomável em sua performance de gênero, que rasga os limites da tolerância social. Esse tipo de narrativa tenciona os padrões de visibilidade LGBTQIA+ no cinema nacional e internacional. Nesse filme vemos uma luta cotidiana de quem se afirma na dor, no desejo e na arte. Somos obrigados e obrigadas a ter um novo olhar, aberto para a alteridade, para o corpo que transgredir e para a subjetividade que resiste.

Diferente de *Madame Satã*, o filme biográfico *Homem com H*, dirigido por Esmir Filho, não retrata um corpo queer marginalizado ou periférico, mas um artista glamourizado que, apesar de também ser desviante à norma, ocupa espaços de visibilidade, de prestígio, de acesso à arte, aos grandes palcos e, principalmente, à admiração pública. Ainda que a presença de Ney Matogrosso perturbe e escape da lógica da conformidade, o contraste no tratamento com a figura de Satã mostra que a branquitude protege a dissidência e concede a ela o status de “exceção aceitável”, moldando suas infrações à norma como um charme excêntrico.

É preciso destacar que Ney enfrentou preconceito, censura e que sua figura foi importante para pressionar padrões, afinal ele sempre atuou contra os limites do gênero. Ao usar roupas femininas, maquiagem, gestos marcados e a sensualidade deliberada, que o tornam totalmente subversivo, Ney nos apresenta um exemplo prático da discussão proposta por André Musskopf em seu artigo *Ser um homem feminino, não fere o meu lado masculino (?)* (2024). O autor discute que ser homem não é o oposto de ser “feminino”, isto é, a masculinidade não precisa ser um conjunto fixo de regras a ser seguido sem questionamentos ou sem considerar os atravessamentos da experiência pessoal de um indivíduo. Entretanto, a principal reflexão aqui proposta está no fato de, por ser uma figura branca, Ney Matogrosso é retratado pelo cinema de forma poética, com foco na estética da performance, no fluído e na beleza da androginia.

É construída a imagem de uma figura queer “pura” e legitimamente artística, mas isso só por se tratar de um corpo branco, visto como “universal”. Se essa mesma figura

fosse preta, o filme certamente representaria um corpo marcado pela violência, pela denúncia e pelo realismo, assim como vimos em *Madame Satã*. O cinema brasileiro ainda privilegia corpos brancos quando quer representar amor queer ou quando tem a intenção de representar “*transgressões aceitáveis*”. Existe uma hierarquia de representações, e ela é atravessada por raça, classe, gênero, comportamento e estética.

Podemos compreender que o corpo queer é também um campo de disputa entre poder e a tecnopolítica – conceito proposto pelo filósofo e escritor transgênero Paulo B. Preciado (2022), que é usado para descrever a forma como as tecnologias e saberes científicos são usados para organizar, regular ou transformar a vida social e os corpos –. Esse conceito parte do pressuposto de que não existe separação entre tecnologia, política e poder. Isso inclui diversos tipos de tecnologias, sejam linguagens audiovisuais, redes sociais, dispositivos médicos, remédios ou algoritmos, isto é, as tecnologias moldam o que é possível fazer e até mesmo ser.

A leitura de *Madame Satã* pelas lentes de Preciado revela como João Francisco não apenas performa um gênero dissidente, mas se constitui como um corpo em guerra com os dispositivos de regulação da masculinidade e da sexualidade negras, bem como da criminalização racial. O cinema, ao registrar esse corpo, também produz um arquivo de insubmissão, ou seja, um corpo que não pode ser domado pela norma, pelo Estado e nem pela própria arte e, por isso, é considerado matável. Isso denuncia como a sociedade brasileira produz abjeção como política e como espetáculo.

De outra maneira, em *Hoje eu quero voltar sozinho*, o protagonista Leonardo é “*normalizável*”, isto é, ele pode ser gay, desde que sua diferença esteja regulada por uma espécie de estética do conforto. Essa é uma forma de representação que suaviza experiências potencialmente disruptivas, de modo a torná-las palatáveis ao olhar normativo, especialmente o cisgênero hétero, branco e de classe média. Logo, o filme reproduz o modelo tecnopolítico, no qual queer é um produto controlado pela branquitude.

Conforme mencionado anteriormente, o cinema brasileiro, como campo de produção de saber e imagem, ainda é hegemonicamente branco e cisgênero, o que implica na maioria das narrativas LGBTQIA+ também terem esse filtro. Entretanto, é brilhante como *Madame Satã* escapa disso, mesmo que parcialmente. O personagem principal é complexo, desintegrado da sociedade e cheio de questões mal resolvidas, tencionando a ideia de queer como belo e bem-resolvido. João resiste com a violência, com a arte, falhando enquanto “cidadão de bem” e transformando seu corpo num espetáculo, sem se prender a categorias identitárias fixas. Ele é um anti-herói do sistema.

Embora a figura de João Francisco performe feminilidade, ele não é retratado como uma travesti ou pessoa trans no sentido identitário atual, pois sua performance está mais ligada à cena artística carioca de 1930 e à linguagem da arte transformista teatral, conhecida hoje em dia como arte drag. O filme é escrito e dirigido por um cineasta cisgênero branco que está totalmente distante da experiência travesti real, não obstante tangencie suas questões.

3. Do estereótipo ao silêncio

O que buscamos elucidar nesse item é a ausência de pessoas travestis ou transgênero no cinema brasileiro, representadas com protagonismo ou participando ativamente das produções queer. A falta de personagens com esse recorte indica os limites da imaginação cisgênero sobre o que é possível representar, e o que o cinema brasileiro está nos dizendo ao excluir as travestis. O mesmo não suporta imaginá-las como sujeitos e permanece como uma muralha conservadora quando se trata dessa questão. O problema não está apenas no elenco, mas também na linguagem, em como filmar, como explicar, como normalizar, como redistribuir o olhar sobre o roteiro e como permitir que travestis sejam narradoras da sua própria história. Nas palavras de Linn da Quebrada (2017) “*travesti é linguagem*”, ou seja, existe uma chave epistemológica. Há uma *travestilidade* no modo de narrar, de ver e de compor o mundo.

Nesse sentido, obras independentes como *Bixa Travestchy* (2017), dirigida por

Claudia Priscilla, ainda que seja documental, ensaia uma forma de complexificar a figura da travesti e também de conceder o direito da banalidade, que seria viver um papel comum, a partir da sensibilidade do cotidiano. É preciso romper com a ideia de que a aparição de corpos trans sempre precisará se justificar com uma tragédia ou como uma exceção. Ela define que certos corpos só devem existir como espetáculo, caricatura, denúncia ou como um erro. O silêncio sobre pessoas trans no cinema brasileiro não pode ser subestimado com a compreensão de que existe um vazio a ser preenchido. Trata-se de um epistemicídio com raízes na estrutura racializada e cisgênera cultural brasileira.

Ao longo deste trabalho discutimos as estruturas de poder que definem quem pode ser representado no cinema brasileiro especificamente no que diz respeito às experiências LGBTQIA+, negras e de classe trabalhadora. Nesse momento coloca-se a proposta de uma inversão no rumo da análise para pensarmos sobre quem assiste e como assiste.

Como ensina Bell Hooks (2023), ver também é um ato político, pois o olhar nunca é inocente. No Brasil, a produção cinematográfica, especialmente quando circula em festivais e “streamings” precisa ser aceita por um público amplo, porque a estrutura comercial, no contexto do capitalismo, impõe que o lucro vem em primeiro lugar.

Assim sendo, o cinema queer passou a ser incentivado, não por uma transformação ética, mas por uma reestruturação de mercado que busca alcançar mais nichos consumidores. Dessa forma, o/a espectador/a não é confrontado/a, mas lisonjeado/a através de um esforço do cinema para reforçar a autoimagem de tolerante e sensível do heterossexual para que ele se sinta progressista. O filme comercial com temática queer oferece a ele uma espécie de certificado de comportamento, que o faz sentir ainda mais seguro de sua posição e consciência sobre o mundo.

Quando esse mesmo espectador se depara com obras, geralmente independentes, que não se preocupam em serem toleradas ou em explicar vocabulário, é muito comum que ocorra uma recusa, ou seja, uma desqualificação justificada por suposta incompreensão. Também é comum que ocorra uma desestabilização quando o espectador percebe que não é o centro da cena, que está sendo olhado de volta e que seu lugar de neutralidade foi quebrado, ou seja, o filme vira um espelho e mostra para o espectador que ele é parte da estrutura opressora.

O cinema queer em sua essência não deseja agradar o sujeito dominante, mas propõe que ele perceba a si mesmo e sua posição de poder. Há uma provocação que opera com uma forma de fissura reveladora da tolerância interesseira, da empatia egoísta e da “neutralidade” conivente.

No cinema *mainstream*, especialmente em obras com financiamento público, é comum encontrar personagens LGBTQIA+ inseridos como sinalizadores da diversidade. Esse fenômeno é conhecido como tokenismo – a presença simbólica de um sujeito dissidente, não com o intuito de incluí-lo realmente, mas para atestar sua presença e a abertura da narrativa, sem que haja alteração na estrutura normativa (PHILSTAR LIFE, 2022).

Nesse ponto a crítica de Bell Hooks se torna essencial para compreender os limites da representatividade. No contexto brasileiro atual, isso se evidencia na predominância de personagens gays masculinos brancos, afetuosos e despolitizados. A referida questão evidencia o imaginário dominante em sua tentativa de convencer que a comunidade LGBTQIA+ venceu, pois estar na tela dos cinemas seria sinônimo de conquista.

Essa é uma narrativa que distorce a realidade, porque a presença queer no cinema *mainstream*, por si só, não é emancipatória. Ela busca não apenas “aparecer”, mas decidir como aparecer, para quem, sob quais condições e com que efeitos. A representatividade sem confronto não tenciona a norma, pelo contrário, funciona de forma a manter o poder político dominante. Um cinema queer insurgente nasce da recusa, ferindo, provocando e deslocando pensamento para o entendimento de que nossos corpos não são apenas enredos; são rupturas.

Considerações finais

O presente trabalho verificou as representações LGBTQIA+ no cinema brasileiro contemporâneo, a partir de um recorte interseccional e queer, revelando que a disputa por narrativas é, antes de tudo, uma disputa de poder simbólico. Mais do que reproduzir ou desconstruir estereótipos, o cinema atua como espaço de produção de imaginários sociais que determinam quais vidas merecem ser vistas com complexidade e quais permanecem relegadas à margem. Essa constatação, longe de encerrar o debate, abre novas possibilidades de reflexão sobre os limites e potencialidades da sétima arte como ferramenta política.

Ao longo desta pesquisa, ficou evidente que as imagens em circulação não apenas refletem valores sociais, mas também moldam percepções e comportamentos. As produções analisadas demonstram que, quando a representação queer se aproxima de parâmetros aceitáveis para a lógica dominante — branquitude, classe média, afeto domesticado —, ela tende a receber maior visibilidade e validação institucional. Por outro lado, narrativas que articulam dissidência sexual e de gênero com raça, pobreza e marginalidade — como em *Madame Satã* — encontram resistência no mercado, sendo frequentemente enquadradas em circuitos restritos ou interpretadas sob a lente do exotismo e essa dinâmica não pode ser compreendida apenas como uma questão estética ou de escolha de elenco. Trata-se de um fenômeno que atravessa estruturas de produção, financiamento e distribuição, revelando um sistema audiovisual que ainda opera sob lógicas coloniais e cisheteronormativas. O cinema queer brasileiro, portanto, enfrenta não apenas barreiras artísticas, mas um conjunto de dispositivos de poder que determinam o que pode e como deve ser contado.

Um ponto que emergiu nesta investigação é a ausência de protagonismo das pessoas transsexuais e travestis nas produções de grande circulação. Mais do que lacuna representativa, essa ausência constitui um mecanismo de controle simbólico e material: manter essas existências fora das narrativas centrais impede que o público construa repertórios afetivos e políticos em torno delas. Quando aparecem, frequentemente são enquadradas pelo viés do sensacionalismo ou da tragédia, confirmando expectativas normativas e reforçando distâncias sociais. As exceções, como o filme documental *Bixa Travestchy* (2018), evidenciam o que se torna possível quando os próprios sujeitos constroem suas narrativas, mas também revela os limites impostos pela concentração de visibilidade no circuito independente.

Se pensarmos no cinema como tecnologia, torna-se evidente que a disputa por representações é, também, a disputa por modos de existir. As lentes, os enquadramentos, os roteiros e as escolhas de montagem operam como dispositivos que legitimam certos corpos e excluem outros. Nesse sentido, a performatividade de gênero, conforme discutida por Butler, não se manifesta apenas na atuação dos personagens, mas também na própria forma cinematográfica: há filmes que reforçam o ritual normativo do gênero e outros que desestabilizam a matriz binária, convidando o espectador a habitar zonas de incerteza.

Ao interpretar esses achados, torna-se necessário situá-los no contexto mais amplo do mercado cultural e das políticas públicas de fomento ao audiovisual. Nos últimos anos, a produção de filmes com temática LGBTQIA+ cresceu, mas esse aumento não se traduziu em uma proporcional diversidade de olhares e narrativas. A lógica do tokenismo que, como já esclarecido neste artigo, se refere a inserção pontual de personagens dissidentes para sinalizar diversidade sem alterar a estrutura, se tornou frequente limitante do potencial transformador do cinema queer. Por essa razão é possível constatar a importância de pensar caminhos para que as narrativas dissidentes escapem da armadilha da domesticação estética e política e isso exige ações em múltiplos níveis. Desde políticas de financiamento que priorizem projetos concebidos e dirigidos por pessoas LGBTQIA+, negras e periféricas, até estratégias de distribuição que garantam que essas produções alcancem diferentes públicos, para além dos nichos já engajados. A ampliação de festivais dedicados à diversidade é um passo importante, mas insuficiente se não houver pontes com o circuito comercial.

Outro ponto que emerge como horizonte de pesquisa e ação é a necessidade de compreender o papel do espectador na perpetuação ou transformação desses padrões.

Como apontado por Hooks, o olhar não é neutro, ele é atravessado por relações de poder que determinam como a diferença é percebida. Nesse sentido, investir em formação crítica de público pode contribuir para que o cinema queer não seja consumido apenas como entretenimento exótico ou prova de tolerância individual, mas como campo de disputa política e cultural.

O presente trabalho também indicou que há um espaço pouco explorado para narrativas que articulem a dissidência de gênero e sexualidade com experiências territoriais e de classe no Brasil contemporâneo. Histórias ambientadas em contextos urbanos periféricos ou rurais, contadas por quem os vive, têm potencial para deslocar o eixo da representação e desafiar as hierarquias simbólicas que colocam a branquitude como medida de universalidade. Ao abrir espaço para essas vozes, o cinema não apenas diversifica seu repertório, mas também cria condições para que novas formas de afeto, solidariedade e imaginação social possam emergir. O cinema queer insurgente não se define apenas por tematizar identidades LGBTQIA+, mas por tensionar as estruturas que delimitam o que é representável. Ele é feito de escolhas formais e narrativas que recusam a neutralidade e que, ao invés de acomodar-se com a diferença, apresentam-na em sua complexidade, contradição e potência política. Isso implica assumir o risco de provocar desconforto, de confrontar o espectador com a própria posição na engrenagem normativa, de romper com a estética da palatabilidade.

Conclui-se, portanto, que o futuro do cinema queer no Brasil dependerá da capacidade de articular redes de criação, financiamento, distribuição e recepção que estejam comprometidas com a transformação estrutural, e não apenas com a representação superficial da diversidade. Essa é uma tarefa coletiva, que envolve realizadores, pesquisadores, instituições de fomento, exibidores e espectadores. É também um processo contínuo, pois a disputa por imagens é, em última instância, uma disputa por mundos possíveis. Deste modo, mais do que oferecer respostas fechadas, esta pesquisa busca alimentar um campo de debate e ação, incentivando que o cinema brasileiro se assuma como espaço de experimentação radical, de confrontação e de invenção de futuros nos quais todas as existências possam não apenas ser vistas, mas também narradas com dignidade, complexidade e liberdade.

REFERÊNCIAS

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Tradução: Roberta Machado. 9. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2017.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A Vontade de Saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

SALIH, Sarah. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Tradução de Claudia Storti. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

MUSSKOPF, André S. **Ser um homem feminino, não fere o meu lado masculino (?)**. Coisas do gênero: Revista de estudos feministas em teologia e religião, São Leopoldo, n. 1, p. 310-319, jan./jun. 2024

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual: Práticas Subversivas de Identidade Sexual**. Tradução de Maria Clara Salgado. São Paulo: n-1 edições, 2022.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

(Feminismos plurais).

MULVEY, Laura. **Prazer Visual e Cinema Narrativo**. In: XAVIER, Ismail (Org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 437-453

HOOKS, bell. **Cinema vivido: Raça, classe e sexo nas telas**. São Paulo: Elefante, 2023.

PIEPER, Frederico. **Religião e Cinema**. Horizonte – Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião, Belo Horizonte, v. 20, n. 61, e206102, jan./abr. 2022

DENNISON, Stephanie. **Cultura cinematográfica e identidades queer no Brasil contemporâneo**. Cadernos Pagu, Campinas, v. 60, e 206005, 2020. DOI: 10.1590/18094449202000600005.

PONTES, Carlos Frederico Bustamante; LAGO, Mara Coelho de Souza; ZANELLA, Andréa Vieira. **Estudos sobre cinema LGBTQIA+ no Brasil e países latino-americanos**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 29, n. 3, e 70658, 2021. (DOI: 10.1590/1806-9584-2021v29n370658).

BILLARD, Thomas J.; ZHANG, Erique. **Toward a transgender critique of media representation**. JCMS: Journal of Cinema and Media Studies, v. 61, n. 2, p. 194–199, 2022.

PHILSTAR LIFE. **The false promise of queer tokenism**. Disponível em <https://philstarlife.com/news-and-views/246317-there-is-no-pride-in-queer-tokenism>. Acesso em: 13 Jun. 2025

MADAME SATÃ. Direção: Karim Aïnouz. Rio de Janeiro: Video Filmes, 2002. 1 filme (105 min).

HOJE EU QUERO VOLTAR SOZINHO. Direção: Daniel Ribeiro. Brasil: Lacuna Filmes, 2014. 1 filme (96 min).

HOMEM COM H. Direção: Esmir Filho. [S. l.]: Paris Filmes, 2025. 1 filme (129 min).

BIXA TRAVESTCHY. Direção: Claudia Priscila; Kiko Goifman. Brasil: Canal Brasil, 2018 (75 min)

MEU CORPO É POLÍTICO. Direção: Alice Riff. [S. l.]: Studio Riff, 2017. 1 filme (72 min).