

O que nos ensinam Claudia Wonder e Alfredo Sternheim em “Sexo dos anormais”?

Rafael Siqueira de Guimarães¹
Cléber Braga²

Resumo

Este artigo tem o objetivo de promover a discussão sobre as especificidades de “Sexo dos anormais”, de Alfredo Sternheim, filme do período hardcore da pornochanchada brasileira, desde um ponto de vista da educação e da teoria queer, relacionando-o à história deste movimento no cinema e à vida de Claudia Wonder, sua protagonista, pessoa transgênero, multiartista e que tem participação decisiva na construção da narrativa deste filme.

Palavras-chave: pornochanchada, teoria queer, Claudia Wonder

What Claudia Wonder and Alfredo Sternheim teach us in “Sex of the abnormal”?

Abstract

This article objectives to promote a discussion about the specificities of “Sex of the abnormal”, by Alfredo Sternheim, movie from hardcore period of Brazilian pornochanchada, since education and queer theory points of view, relating its cinema movement and to the life-work of Claudia Wonder, the protagonist, transgender, multiartist and who participates decisively on this film narrative construction.

Keywords: pornochanchada, queer theory, Claudia Wonder

I

Trânsito: talvez esta tenha sido a mais marcante característica da vida de Cláudia Wonder. Artista desdobrou-se enquanto atriz de cinema e teatro, escritora, maquiadora, cantora, compositora, performer - numa trajetória que,

¹ Performer, psicólogo, produtor cultural e doutor em Sociologia, líder do Grupo de Pesquisa ETC - Estéticas, Tecnologias, Criações e Etecetera, professor da Universidade Federal do Sul da Bahia, orientador de Mestrado e Doutorado no PPG Estado e Sociedade/UFSB, integrante do Coletivo Artístico Elenco de Ouro.

² Diretor teatral e dramaturgo, fundador do coletivo artístico Elenco de Ouro. Professor do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá, doutorando pelo Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia.

Textura	Canoas	v. 18 n.38	p. 110-122	set./dez. 2016
---------	--------	------------	------------	----------------

no seu próprio entendimento, esteve relacionada ao desejo de valorização como pessoa. A busca pelo aplauso como reconhecimento de sua capacidade, tantas vezes questionada pela sociedade transfóbica na qual viveu (PELÚCIO, 2006).

Se o conservadorismo do mercado cultural brasileiro, personificado no modelo das gravadoras, foi incapaz de absorver a potência de sua criação musical – ainda que diversos artistas das bandas que emergiram no contexto do rock nacional da década de 1980 já reconhecessem seu trabalho da cena underground paulistana; ainda que o público que lotava seus shows pedisse pelo lançamento de um longplay da artista – o teatro e, mais especificamente, o cinema parecem ter tirado maior partido da imagem transgressora de Cláudia.

Mas, se tirar partido não corresponde necessariamente a um reconhecimento, a cessão de sua imagem ao teatro e ao cinema também não pode ser lida apenas como traço de subalternidade. Sua imagética multimídia seguiu burlando hegemonias. A incorporação das características físicas femininas, por exemplo, nem de longe afetaram sua capacidade de desafiar os binarismos. Em suas palavras: “Pra mim não existe essa coisa 'ai, travesti não é nem homem nem mulher’. Não, ao contrário, meu amor, eu sou homem e sou mulher” (MEU AMIGO CLAUDIA, 2013).

Pois esta porta voz do Jardim das Delícias, banda da qual foi vocalista e letrista, inicia sua carreira na década de 1970 justamente se apropriando da imagem das estrelas da cultura pop, como as divas de Hollywood, em números de transformismo. Desdobrando-se em outras no processo de construção de si própria, integrou o elenco da boate Nostromondo, icônica casa noturna que funcionou por 43 anos na capital paulista (FELITTI, 2014). Posteriormente estreou no Teatro de Revista - gênero burlesco, jocoso, herdeiro do cabaré e do vaudeville francês (GUINSBURG, 2006) - com o espetáculo Gigoletes, estrelado por um elenco composto exclusivamente por travestis e apresentado no antigo Teatro das Nações. Este foi o início de uma trajetória de mais de dez espetáculos teatrais, incluindo a montagem de O Homem e o Cavalo, com texto de Oswald de Andrade e direção de José Celso Martinez, no qual substituiu a atriz Sônia Braga.

Ainda na década de 1970 trabalhou como maquiadora dos atores de pornochanchada - gênero cinematográfico característico do período - na lendária região da Boca do Lixo, “que passou a ser assim chamada por conta das atividades de prostituição que proliferaram devido à proximidade com a

Estação Ferroviária, onde havia uma grande movimentação de imigrantes e comerciantes (CASTRO, 2014, p.20) ”. É neste reduto da marginalidade, convertido gradativamente em pólo cinematográfico, que Cláudia trava contato com a maquinaria cinematográfica da qual fará parte como atriz, atuando em dezesseis filmes. O primeiro deles em que ganha um papel com algum destaque é *A Mulata Que Queria Pecar*, com direção de Victor di Mello, de 1978. Como o nome faz supor, sua imagem de transexual serviu basicamente, neste e na maioria dos outros filmes que participou, para promoção do erotismo, quando não da sátira sobre sua diferença.

Contudo, sua figura não coube no estreito papel que lhe pretenderam conferir. Hábil, deslocou-se continuamente sem se deixar capturar: de atriz de teatro à atriz de cinema, passando pela atuação como cantora, chega à performance como forma de manter-se na fronteira. Um movimento de aproximação entre arte e vida que explode a ideia de representação. Se o performer trabalha com uma máscara ritual que amplia sua identidade sem configurar uma personagem (COHEN, 2002), é a própria trajetória pessoal da artista que entra em jogo quando entra em uma banheira repleta de groselha no porão do clube underground *Madame Satã*, em São Paulo – numa alusão ao tabu do sangue no período de maior disseminação da Aids, doença que vitimou muitos de seus amigos. E é esta mesma trajetória que a leva a trabalhar anos mais tarde no Centro de Referência da Diversidade, prestando auxílio à transexuais em situação de vulnerabilidade social.

Mesmo o gênero da pornochanchada, sob o qual realizou a maioria dos seus trabalhos no cinema, não lhe conferiu apenas a representação exotizada de sua diferença. Isso porque este tipo de filme, ainda que beneficiário das políticas de controle dos governos militares que regeram a política nacional desde o golpe de 1964, alimentou o imaginário do público brasileiro com uma produção cinematográfica baseada no desejo sexual; acabando por veicular modelos transgressores, distintos dos fornecidos pela moral conservadora da classe média brasileira deste período e pela própria noção de normalidade propagada pela ideologia dominante. De forte apelo popular:

Observa-se nessas produções uma influência das comédias italianas maliciosas divididas em episódios, como aquelas estreladas por Lando Buzzanca, e de grande retorno de público. Além disso, foram influenciadas por formas tradicionais de entretenimento popular brasileiro, advindos dos espetáculos mambembes, dos circos e do teatro de revista. Uma dramaturgia que orbitava em torno de jogos maliciosos, do burlesco, envolvendo a conquista, a performance dos atores, a oposição

entre os gêneros masculino e feminino e um humor marcado pela ambiguidade e pelo duplo sentido. (LAMAS, 2000, p.01)

Acusada frequentemente de ser um exemplo típico da política de pão e circo, um modelo de entretenimento pouco crítico a serviço de um regime autoritário, é possível considerar que a pornochanchada tivesse nesta malícia e tom jocoso uma potência capaz de escapar do mesmo controle que a incentivava. Tal incentivo era dado de forma desigual, como forma de enfraquecer a produção de artistas tidos como opositores ao regime, bem como de gerar dependência em relação àqueles cuja produção era menos ameaçadora aos interesses dos militares (ALES FILHO, 1995).

Ao impor a “obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros (que variou de 56 dias de exibição em 1967 a 112 dias em 1975), a obrigatoriedade de copiagem de filmes estrangeiros em laboratórios nacionais, a introdução do controle centralizado de vendas de ingressos (...)” (ALES FILHO, 1995, p. 68) entre outras medidas regulatórias, o governo buscava incentivar a produção de filmes que ressaltassem valores patrióticos. O proveito tirado pelos produtores de pornochanchada se deve justamente à sua astúcia, a sua capacidade de burlar estes sistemas de controle que não necessariamente os beneficiaria:

É importante entender que os filmes podiam sofrer interdições parciais ou totais: enquanto as primeiras eram conhecidas geralmente por cortes, dando-se por exclusão de entonações, gestos, posturas e falas, tanto em partes de sequências quanto em sequências inteiras do filme, as segundas proibiam qualquer exibição da obra, sem direito a modificações, no território nacional (FAGUNDES, 1974 apud LAMAS, 2000, p.5).

Depois da decisão do SCDP, os produtores e artistas ainda tinham direito ao recurso junto ao Ministro da Justiça. Entre os critérios legais para as interdições totais ou parciais de obras, figurava um grupo referente ao confronto de princípios éticos – divulgação de “maus costumes”, ofensa ao decoro público, fatores capazes de gerar angústia (LAMAS, 2000, p.5)

Uma contradição se instaura aqui: efetivamente, as políticas regulatórias sobre a produção cinematográfica visavam um maior controle por parte dos governos militares. Mas abriram brechas para que um novo tipo de produção se desenvolvesse, em sintonia com uma longa tradição de comédia brasileira, numa linhagem que remete ao Teatro de Revista, com seus personagens tipo também presentes nas chanchadas na década de 1940 e 1950

e retomados nas produções dos anos 1970. Esta tradição humorística, politicamente incorreta já que fortemente marcada pelo racismo e pelo machismo, pode justificar, em parte, a identificação do público com este gênero, resultando em grandes sucessos de bilheteria.

Soma-se a tal tradição o forte apelo erótico, quando não pornográfico, consonante com o movimento de liberação sexual que ocorria a nível internacional sob influência da contracultura, do movimento hippie e sua relação com a geração beatnik em sua rejeição dos valores, das tradições, em suma, do conformismo burguês. Todo este imaginário propiciava um cenário ambíguo no qual preconceito e liberação, desvio e regramento coexistiam sem se anular.

II

O cinema, como linguagem atravessada pelas linhas de força inscritas nas relações de poder presentes nos dispositivos (DELEUZE, 1990a), tornando-se, no interior destas relações, enunciador que catalisam agenciamentos destas linhas de força, pode nos dizer algo sobre o modo como aprendemos sobre a diferença, desde como nos ensina Brah (2006), como experiência, relação social, subjetividade e identidade. Nas leituras cinematográficas é muito comum que, na ficção, se utilize o operador teórico da representação, enquanto que em cinema documentário, se possa dizer mais da experiência.

O cinema é também pedagogia cultural. Nas linhas dos atravessamentos discursivos, consciente ou inconscientemente endereçadas, mas, por certo, como dissemos acima, atravessadas pelas linhas de força das malhas do poder, podemos compreender que o cinema ensina. Nos ensina sobre a diferença e mesmo que muitas vezes se dê o enfoque de que nos ensine sobre as relações sociais - uma das dimensões da diferença apontadas por Brah (2009) - e a partir das representações sobre as identidades - e menos dos aspectos experienciais, especialmente na ficção - podemos também borrar as fronteiras entre as tecnologias da subjetivação - e o cinema, como uma delas - e o processo ficcional-pedagógico-cultural-experiencial.

O cinema nos ensina. Um modo de fazer cinema nos ensina. O modo de fazer cinema no movimento da pornochanchada - ou, melhor, os seus diversos modos, subjetivados pelos dispositivos, em suas linhas de força, de fuga, de disputa - nos ensinam muito sobre a diferença. Não é incomum a análise de que a pornochanchada tenha sido um “bode expiatório” do cinema brasileiro

dos anos 1970/80 (SIMÕES, 1986), aludindo ao fato de que a maior parte da produção do período trata de comédias eróticas que silenciam, na exploração dos corpos, discursos sobre as relações sociais da época, especialmente aqueles ligados à opressão política. Também há análises que indicam uma convivência do regime militar com a pornochanchada, compreendendo-o como tecnologia que acalma os ânimos, os corpos, as resistências da população, pela via da exposição do corpo e da sexualidade (ABREU, 1996).

Assim, é possível depreender que, na maioria das vezes, a análise fílmica, pela via da representação (da mulher, do homem, do gay, da travesti) na pornochanchada, é produzida no sentido de relacionar o foco enunciativo repressor presente no dispositivo – e na tecnologia do cinema. Mas, como nos lembra Foucault (1988), no dispositivo da sexualidade, que não é repressor, mas gerenciador dos devires da sexualidade, no sentido perverso do controle e da manutenção do poder, há que se considerar que, ainda que hajam modelos anormais, desviantes e, logo, ilegítimos, há também processos de resistência, que atuam nas linhas de fuga do dispositivo. Falemos então, no interior de processos de reificação da ordem vigente do sistema ditatorial militar no Brasil, de composições estéticas que nos ensinam também sobre resistência, a partir da apresentação-experiência-identidade, mais do que a representação da ordem vigente, mas uma rasurada, um borro, um esvanecimento, ainda que minoritário – e mesmo por isso, resistente – nas malhas enunciativas-performativas neste processo de construção sócio-histórica.

Falemos de Claudia Wonder. Falemos de “Sexo dos Anormais”, de Alfredo Sternheim. Falemos o quanto foi possível, neste contexto político, histórico, ensinar numa pedagogia queer. Para além do espaço da legitimação, pela via da paródia (LEITE JUNIOR, 2014) ou da picardia (FREITAS, 2004), relacionando-se diretamente à comédia quase-besteiro na pornochanchada, com um aparecimento do corpo, dos estereótipos de gênero e orientação sexual (travesti exotizada, homossexualidade passiva), o espaço hardcore, especialmente nos anos 1980, como aponta Seligman (2003), na pornochanchada pode ser entendido como uma abertura para a transgressão de um lugar da normatividade de gênero e da sexualidade.

O filme é muito representativo da fase hard core da produção cinematográfica de pornochanchadas, pois traz consigo não apenas a erotização e as histórias que têm como tema as relações afetivo-sexuais, mas é bastante marcado pelas cenas de sexo explícito propriamente dito. O “cinema cafajeste”, iniciado nos anos 1960 chega a um momento da exploração

explícita da pornografia. Autoras e autores que analisam as produções desta época, como Seligman (2003), apontam especificamente para a objetificação dos corpos (para a autora, especialmente o feminino) nos filmes. Concordando com Foucault (1988), entendemos que as malhas do poder não podem prescindir da sexualidade e que, de forma produtiva, constrói discursos no/sobre o sexo, assim mantendo o que é legítimo e ilegítimo no que tange a este tema: neste momento, não mais é o cinema erótico das décadas anteriores que chega ao mercado, mas a pornografia, engendrando as narrativas filmicas, que contam histórias.

Os títulos dos filmes da fase “soft” da pornochanchada davam ideia, no jogo da erotização, da narrativa que estes filmes contavam. Já nesta nova fase, surgem paródias de outros filmes e também títulos mais explícitos, como é o caso de “Sexo dos anormais”. Absolutamente escancarado, o título dá a entender do que se trata, do ponto de vista estético: alguma bizarrice, alguma monstruosidade, que é esquadrihada no interior de uma história contada sobre diversas pessoas – a maioria heterossexual – e que inclui especialmente algo pouco corriqueiro, mas que vinha ganhando força naquele momento, a presença da figura da travesti, já que Roberta Close vinha fazendo sucesso. Sim, poderíamos apenas seguir neste sentido, mas é mais que isso.

III

Como os processos são atravessados por subjetivações e singularizações, há que se chamar a atenção para o que “Sexo dos anormais” traz de resistência. Um primeiro ponto é que o filme é marcado pela paródia da “inadequação sexual” – o desviante. Mulheres, homens e uma mulher trans – interpretada por Claudia Wonder – passam por um processo terapêutico para compreenderem seus desvios: pessoas que têm desejos de sexo grupal, de mais sexo que as pessoas comuns e uma pessoa trans, todas em busca de entendimento sobre suas sexualidades. O que está exposto esteticamente é que os processos de rememoração são evidenciados em imagens de sexo explícito, entretanto é necessário compreendermos como isso se coloca discursivamente.

Para além da imagética mecânica de relações sexuais explícitas para satisfazer a um público interessado em pornografia, o filme atua também, no interior do dispositivo, como tecnologia de produção, para além da reprodução (DELEUZE, 1990b). Ao trazer a experiência dos desviantes ali em “tratamento”, ao invés de patologizar, despatologiza. Como nos lembra Cohen (2000, p. 32):

O monstruoso é uma espécie demasiadamente grande para ser encapsulada em qualquer sistema conceitual; a própria existência do monstro constitui uma desaprovação da fronteira e do fechamento.

Seguindo ainda outra tese do autor, o monstro-anormal apresenta a crise de categorias. É aqui que “Sexo dos anormais” nos ensina sobre a diferença, sobre as multidões de diferença e nos propõe uma pedagogia queer: tratam-se de histórias interconectadas, de vivências múltiplas da sexualidade que, postas à prova num tratamento “psi”, são postas numa arena de troca e de diálogo. A figura da esposa do terapeuta, que traz consigo uma série de preconceitos por seu marido ser analista de uma ninfomaníaca e de uma travesti, é tratada, no enredo do filme, como preconceito desnecessário. Ao contrário da efetivação da exclusão, uma perspectiva de vivência múltipla das sexualidades é posta à prova e contestada pelo agente terapeuta, numa reconstrução do que poderíamos identificar analogamente com o terreno da educação como:

Apreciar a transgressão e o atravessamento das fronteiras (de toda ordem), explorar a ambigüidade e a fluidez. Reinventar e reconstruir, como prática pedagógica, estratégias e procedimentos acionados pelos ativistas queer (LOURO, 2004, p. 50).

O desvio da norma passa aqui a ser entendido não como desviante a ser normatizado, mas trata-se de uma defesa da multiplicidade das vivências do corpo, do gênero e da sexualidade. O cinema se coloca como uma tecnologia que possibilita a construção de identidades múltiplas, na representação que foge à mesmidade do que é norma. Nesse sentido, “Sexo dos anormais” chama para a exotização inicial, mas transgredir, dando outras cores às vivências múltiplas da sexualidade, dando novos significados e promovendo um processo de despatologização: a fala final do terapeuta, ao ter que terminar o processo terapêutico, pois a clínica teria que ser fechada, é “sejam autênticos”.

IV

Em “Sexo dos anormais”, a figura central, apesar de o tema não ser a história específica de uma travesti, é a personagem vivida por Claudia Wonder. No processo terapêutico, as memórias da personagem vêm à tona, sendo representadas suas experiências desde a adolescência, ainda quando ela se identificava como menino. Seu primeiro amor, sua mudança do interior para

a capital, seus encontros com a prostituição, seu encontro com um parceiro que era um importante político e a ajuda a passar pelo processo de transformação corporal que a levaria a ser reconhecida como travesti.

Todos os momentos rememorados são explicitados em cenas de sexo: em todas elas - exceto durante uma prática de coprofilia com um cliente, durante a prostituição -, os corpos são expostos e a vivência da sexualidade extrapola a representação. Corpos relacionam-se entre si, em grupos maiores ou menores, entre vivências distintas de gêneros e propõem múltiplas combinações, sendo que nenhuma delas é silenciada no que diz respeito à exposição imagética: os discursos, postos em imagens, das práticas sexuais vivenciadas no filme estão todos à mostra.

Assim, também podemos dizer que “Sexo dos anormais” nos ensina efetivamente a olharmos para os corpos em movimento e em interação. Nestas conjugações, não se promovem exotizações da figura da travesti, o que é comum nos discursos sobre pessoas travestis no Brasil (LEITE JUNIOR, 2014), mas, ao contrário, ocupam o mesmo espaço das vivências sexuais entre pessoas cisgênero. Advogamos, para entender um pouco mais estas vivências, que elas ultrapassam o espaço da representação pela própria dimensão estética que a pornochanchada hardcore assume: trata-se de uma vivência explícita do sexo entre as pessoas que confere um caráter de vivência mais espontânea dos desejos.

Como a pornochanchada brasileira dos anos 1980, caso aqui colocado, não funciona com a perspectiva “higiênica” dos corpos e das performances sexuais da pornografia contemporânea, deparamo-nos com imagens que envolvem maior contato, dando a elas a força de uma vivência, que ocorre entre o real o ficcional, entre a representação de um papel e a vivência da sexualidade propriamente dita. Como aponta Brah (2006, p. 373):

se a prática é produtiva de poder, então a prática é também um meio de enfrentar as práticas opressivas do poder. Essa, em verdade, é a implicação do insight foucaultiano de que o discurso é prática. De modo semelhante, uma imagem visual também é uma prática. A imagem visual também produz poder, donde a importância de entender o movimento do poder nas tecnologias do olho – artes visuais como a pintura e a escultura, prática do cinema e dança, e os efeitos visuais das tecnologias da comunicação.

Já, em 1984, este filme nos aponta para o fato de que é uma pessoa trans vivendo a história de uma pessoa trans – desde a narrativa como na estética assumida da pornografia, e não apenas na segunda, como um instrumento de exotização -, o que muitas vezes não nos ensinam filmes do século XXI, por exemplo, que repetem a prática análoga aos “black faces” e utilizam mulheres ou homens cisgênero para “representarem” pessoas transgênero.

V

Como falamos de 1984, tempo de ditadura no Brasil, precisamos também falar de linguagem e evidenciarmos também que, apesar das transgressões que apontamos – tanto no filme focado como na obra de Claudia Wonder e até na pornochanchada brasileira de uma maneira geral – há também que se dizer que, por organizar-se narrativamente como uma história linear, “Sexo dos anormais” também nos ensina a que subjetivações organizadas em torno do dispositivo da sexualidade e outros discursos sobre as relações sociais, essas vidas representadas estão expostas.

O filme termina com uma série de formação de casais monogâmicos e isto ocorre durante uma cena de casamento entre a personagem de Claudia Wonder com um homem cisgênero, que abdica de ter filhos, que acredita nos desafios da ciência e que pode oferecer sua mãe à sua esposa para ensiná-la as tarefas do lar. Se, ao mesmo tempo, o processo de despatologização, como colocamos antes, se processa, há também que se colocar que sobre a “espécie” desviante, para lembrar Foucault (1988) sobre as perversões, há também que se entender que, no interior das discursividades hegemônicas, também é, ainda, necessária uma espécie de redenção, ligada à aliança promovida pela família e pelos especialistas:

Os pais, os cônjuges, tornam-se, na família, os principais agentes de um dispositivo de sexualidade que no exterior se apoia nos médicos e pedagogos, mais tarde nos psiquiatras, e que, no interior, vem duplicar e logo “psicologizar” ou “psiquiatrizar” as relações de aliança. Aparecem, então, estas personagens novas: a mulher nervosa, a esposa frígida, a mãe indiferente ou assediada por obsessões homicidas, o marido impotente, sádico, perverso, a moça histérica ou neurastênica, a criança precoce e já esgotada, o jovem homossexual que recusa o casamento ou menospreza sua própria mulher. São as figuras mistas da aliança desviada e da sexualidade anormal: transferem a perturbação da segunda para a ordem da primeira; dão oportunidade para que o sistema da aliança faça valer seus direitos na ordem da sexualidade. Nasce, então, uma demanda incessante a partir da família: de

que a ajudem a resolver tais interferências infelizes entre a sexualidade e a aliança; e, presa na cilada desse dispositivo de sexualidade que sobre ela investira de fora, que contribuíra para solidificá-la em sua forma moderna, lança aos médicos, aos pedagogos, aos psiquiatras, aos padres e também aos pastores, a todos os "especialistas" possíveis, o longo lamento de seu sofrimento sexual. Tudo se passa como se ela descobrisse, subitamente, o temível segredo do que lhe tinham inculcado e que não se cansaram de sugerir-lhe: ela, coluna fundamental da aliança, era o germe de todos os infortúnios do sexo (FOUCAULT, 1988, p. 103-104)

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno Cesar de. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 1996.

ALES FILHO, Valter Vicente. Pornochanchada: doce sabor da transgressão. *Revista Comunicação e Educação*, v. 1, n. 3, p.67-70, mai/ago 1995, Disponível em: <<http://revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/viewFile/4258/3989>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu* (26), Campinas, janeiro-junho de 2006, p.329-376.

CASTRO, Wesley Pereira de. *Interstícios da Pornochanchada Brasileira: relações ambíguas entre vendabilidade e contestação política nos filmes produzidos pela Boca do Lixo na primeira metade da década de 1980*. 121 p. Dissertação (Mestrado: Comunicação) – UFS – SE, 2014.

COHEN, Jeffrey Jerome. *Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*, São Paulo: Perspectiva, 2002.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas – sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta Terra do Brasil, 2011.

DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? In: *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990a, p. 155-161.

- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A Imagem – Tempo*. São Paulo: Braziliense, 1990b.
- FELITTI, Chico. Nostromondo, primeira boate gay do Brasil, fecha as portas após 43 anos. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 09 fev. 2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2014/02/1408677-nostromondo-primeira-boate-gay-do-brasil-fecha-as-portas-apos-43-anos.shtml> . Acesso em: 15 jul. 2016.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1 – a vontade de saber*. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhou Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FREITAS, Marcel de Almeida. Entre Estereótipos, Transgressões e Lugares Comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro. *Intexto*, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 10, , janeiro/junho 2004, p. 1-26.
- GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves. *Dicionário do Teatro Brasileiro – Temas, Formas e Conceitos*. Perspectiva, São Paulo, 2006.
- LAMAS, Caio. Poder e prazer: um estudo da relação entre a censura e a pornochanchada. In: *Interprogramas de Mestrado da Faculdade Cáspier Líbero*. 2012, São Paulo. Anais (On-line) São Paulo: Faculdade Cáspier Líbero, 2010. Disponível em: <http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/04/Caio-Lamas.pdf>
- LEITE JUNIOR, Jorge. Travestis brasileiras e exotismo sexual. *Ciências Sociais Unisinos* 50(1), São Leopoldo: janeiro/abril 2014, p. 41-47.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- PELÚCIO, Larissa. *Entrevista de Cláudia Wonder a Larissa Pelúcio*. 2006 Disponível em <http://www.ufscar.br/cis/2010/11/entrevista-de-claudia-wonder-a-larissa-pelucio/>
- SELIGMAN, Flávia. Um certo ar de sensualidade: o caso da pornochanchada no cinema brasileira. *Sessões do Imaginário*, n 9, PUCRS, maio, 2003, p. 38-40.

SIMÕES, Inimá. Sou... mais quem não é? Pornochanchada: o bode expiatório do cinema brasileiro. In: MANTEGA, G. (Coordenador). *Sexo e poder*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986. p. 77-86.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

MEU AMIGO CLAUDIA. DIREÇÃO: DÁCIO PINHEIRO [S.L.] PILOTTO, 2013. (80 MIN).

SEXO DOS ANORMAIS. DIREÇÃO: ALFREDO STERNHEIM. [S.L.]: GALÁPAGOS, 1984. (80 MIN).

Recebido em 16/07/2016
Aprovado em 17/10/2016