



É NOITE NO PARAÍSO: Raça, Gênero e Sexualidade em um Espaço-Tempo-Outro no Cinema

Leonardo Pinheiro
Bacharel em Cinema pela Universidade Federal de Santa Catarina
leonardopinheirocontato@gmail.com

Simpósio Temático nº 04 – ARTE, GÊNERO E SEXUALIDADE: GRAMÁTICAS DE RESISTÊNCIA E EXISTÊNCIAS DISSIDENTES

RESUMO

Luzes coloridas, rosa e azul, iluminam o palco do *Paraíso*. Por entre as cortinas de veludo que se abrem, José, em seu terno prateado e camisa semi-aberta, dá início a noite: “Esqueçam a vida lá fora, esqueçam quem são ou o que voltarão a ser amanhã e sejam felizes aqui, no Paraíso Perdido, um lugar para aqueles que sabem amar.” A frase introdutória de José estabelece a regra fundante do universo do filme - o Paraíso Perdido como um espaço-tempo de liberdade. A partir daí é estabelecida uma dicotomia entre dentro e fora deste espaço. Duas realidades que se borram, a da violência e a da liberdade. A violência atravessa os personagens de maneiras diferentes, marcada por raça, gênero e sexualidade. Mas dentro da boate eles usam roupas extravagantes e sob luzes coloridas cria-se uma aura, atmosfera povoada pelo imaginário romântico que, nas vozes potentes desses personagens marginais, ressignificam o brega de Reginaldo Rossi e Amado Batista abrindo um novo leque de realidades possíveis. Podemos pensar assim, dentro de uma perspectiva pós-estruturalista e a partir do filme *Paraíso Perdido* (2018) dirigido por Monique Gardenberg, na construção de espaços que permitem o exercício da liberdade para personagens marcados pela diferença.

Palavras-chave: Audiovisual, Imagens dissidentes, Análise fílmica, Estética.

ABSTRACT

Colorful lights, pink and blue, illuminate the stage of *Paraíso*. Through the velvet curtains that are opening, José, in his silver suit and half open shirt, begins the night: “Forget life outside, forget who you are or who you will be tomorrow and be happy here, at *Paraíso Perdido*, a place for those that know how to love”. This introductory phrase establishes the founding rule of the film's universe - the *Paraíso Perdido* as a space-time of freedom. From there on, a dichotomy between inside and outside this space is established. Two realities that blur one into the other, the one of violence and the one of freedom. Violence permeates the characters in different ways, marked by race, gender and sexuality. But inside the club, they wear extravagant clothes and under colored lights an aura is created, an atmosphere populated by the romantic imagery that, in the powerful voices of these marginal characters, give new meaning to Reginaldo Rossi and Amado Batista's *brega*, opening up a new range of possible realities. This way, from a post-structuralist perspective and from the film *Paraíso Perdido* (2018)



directed by Monique Gardenberg, we can think about the construction of spaces that allow the exercise of freedom for characters marked by difference.

Keywords: Audiovisual, Dissenting images, Film analysis, Aesthetics.

INTRODUÇÃO: um paraíso em cena

Adentramos ao *Paraíso*: em um *fade in* saímos do preto para as luzes coloridas, rosa e azul, que iluminam o palco. Por entre as cortinas de veludo que se abrem, José, em seu terno prateado como seus cabelos, camisa semi-aberta, corrente de ouro e uma flor vermelha na lapela do paletó - um personagem saído diretamente da capa de algum álbum de música brega dos anos 70 - dá início a noite: “*Esqueçam a vida lá fora, esqueçam quem são ou o que voltarão a ser amanhã e sejam felizes aqui, no Paraíso Perdido, um lugar para aqueles que sabem amar.*”. Com estas palavras introdutórias de José, o patriarca da família que acompanharemos pelas próximas duas horas, se estabelece a regra fundante do universo do filme - o *Paraíso Perdido* como um espaço-tempo de liberdade. Ou um espaço-tempo-outro, uma heterotopia para os personagens marcados pela diferença - raça, gênero e sexualidade.

A atmosfera da cena [e do filme] é complementada pela trilha sonora: a sessão de cordas cresce pouco a pouco e então entra a melodia no piano, acompanhada pelo baixo e a percussão, logo passa para o violão. Trilha sonora e voz se misturam, tornam-se uma coisa só na paisagem sonora. A música é uma versão instrumental de *Quem tudo quer nada tem*, balada romântica de Anísio Silva que, assim como grande parte da trilha sonora do filme, tem uma função narrativa; servindo aqui como um *foreshadowing* - dispositivo de antecipação - dando ao espectador um vislumbre do desfecho da história.

A ideia de atmosfera se abre na narrativa como

“um sistema de forças que permite aos elementos do mundo de se conhecer e de reconhecer a natureza do seu estado. A atmosfera manifesta-se como um fenômeno sensível ou afectivo e rege as relações do homem com o seu meio.” (GIL, 2005, p. 141)

- e será de suma importância para a presente análise. Este sistema de forças que fala Gil se estabelece a partir da interação da cinematografia toda do filme - direção,

fotografia, direção de arte, design de locação, desenho de som, colorização etc -, compondo assim sua gramática e despertando possíveis afecções no/a espectador/a. Porém, existem alguns desses elementos que acredito que se destacam na composição da atmosfera de *Paraíso Perdido*, chegaremos a eles em breve.

Após a fala de José, a sequência de abertura nos leva para um *flashback* onde já podemos começar a identificar indícios da dicotomia que se estabelecerá ao longo do filme entre o dentro e o fora da boate *Paraíso Perdido*. Ainda com aquela mesma trilha que acompanhava o plano anterior, são apresentados outros dois personagens e a gênese do conflito do filme: Eva, 20 anos mais jovens, está grávida, com óculos escuros para esconder o rosto ferido, caminha por um corredor com uma mochila nas costas, ela tira uma molho de chaves do bolso e entra em um apartamento, de dentro da mochila ela puxa uma arma, entra em um dos quartos e pára em frente à cama onde dorme um homem, no batente da porta uma criança, Odair, olha para ela, ela desvia o olhar de volta para o homem e atira. A música termina junto ao disparo que ecoa e em um corte seco voltamos ao preto.

Então vemos o título do filme: *Paraíso Perdido*. Perda. O nome pode nos colocar em duas perspectivas não-excludentes: a boate perdida em meio a um espaço maior, um refúgio, ou um paraíso que não se possui mais, que foi perdido. O que restaria então? Reminiscências possíveis de vidas atravessadas ou possíveis vidas atravessadas de reminiscências. A transição da cor do título - vermelho/rosa - pode representar os dois. De qualquer forma voltamos para a boate.

Todos os filmes marcam suas existências em universos que são sempre maiores do que a sua própria história: objetos, lugares,, eventos e personagens passaram por ali antes e outros passarão a ter lugar depois. Ao/à espectador/a é apresentado um fragmento daquele universo, e o quanto conheceremos, como espectadores/as, desse universo maior, para além da história, vai depender de cada caso, de cada filme. Ao mesmo tempo existem uma série de convenções estético-narrativas que foram sendo estabelecidas pouco a pouco ao longo da história da arte e da cultura (e consequentemente do cinema) que, de certa forma, guiam nosso entendimento. Por exemplo, se entramos em uma sala de cinema sabendo que vamos ver um filme de *gênero* -

uma categoria classificativa que permite estabelecer relações de semelhança ou identidade entre as diversas obras. Desse modo, será possível, seguindo o raciocínio genérico, encontrar a gênese comum de um conjunto de obras, procurando nelas os sinais de uma partilha morfológica e ontológica – assim, através da ínfima comunhão de determinadas características por parte de um conjunto de obras, poderemos sempre proceder a genealogia mais remota das mesmas, o que haverá de permitir compreender melhor o seu processo criativo e efectuar a arqueologia das ideias fundamentais que veiculam ou das situações que retratam. (NOGUEIRA, 2010, p. 3-4)

- independente de qual seja, sabemos em certa medida quais são as regras do jogo, o que “cabe ali dentro”, e este caber pode ou não se aproximar do nosso mundo, dependendo também de cada gênero, cada caso, cada filme. Para nós, espectadores/as, neste momento, nos interessa pensar na narrativa a partir das regras do jogo do melodrama.

Nessa experimentação e encontro com filme, destaco como método o artifício da análise fílmica e o ensaio crítico, pensando na segmentação do filme em seus elementos constituintes e interpretações possíveis dentro do campo da arte e da cultura, exercendo um exercício de olhar analítico da obra.

O olhar com que se vê um filme torna-se analítico quando, como a etimologia indica, decidimos dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem, tal situação. (AUMONT, MARIE, 2004, p. 11)

Para compor experimentações com esta narrativa fílmica, destacarei a partir de agora, elementos que nos permitem arranjar uma cena singular para abordar intersecções entre marcadores da diferença. Buscarei compreender o *topos* - espaço-outro inventado nesta cena, a acolher modos de vida subalternizados, mas figurações e potências em suas performances e corpos na cena do lugar Paraíso - uma heterotopia.

O gênero melodramático é outro elemento a compor esta articulação entre personagens fora da norma (ao menos vivendo no avesso dela), articulado a expressões kitsch e outras que compõem às formas de excesso presentes para indicar às lutas na e pela diferença (o caso do exagero *queer* / o exagero *drag*, etc).

Por fim, o som que embala esta narrativa anima modos de pensar-fazer a diferença, a partir das ficções e fricções performadas em melodias (muitas vezes)

desprezadas socialmente, especialmente pelo recorte de classe ou mesmo pelo exagero das emoções populares que desconfortam a moralidade burguesa em torno da sexualidade e dos prazeres. Para isso

vamos considerar o filme como obra artística autónoma, susceptível de engendrar um *texto* (análise textual) que fundamente seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e em dados visuais e sonoros (análise icónica), produzindo um efeito particular no espectador (análise psicanalítica). (AUMONT, MARIE, 2004, p. 10)

DESENVOLVIMENTO: topos, rotas & trilhas

I. Uma heterotopia

Paraíso Perdido (2018) de Monique Gardenberg se passa majoritariamente no espaço da boate que dá nome ao filme, onde trabalha uma família de cantoras e cantores. José é o avô, o homem que abandonou a carreira universitária para gerir a boate após a perda de sua esposa para o regime militar, ele tem dois filhos (um adotivo) e uma filha: Ângelo, o homem romântico que espera há mais de vinte anos para reencontrar a mulher amada, Teylor, o aspirante a ator e confidente de José com relação ao câncer que este enfrenta e Eva, a mulher que para salvar a si e ao filho cometeu o crime que a tirou do *Paraíso* por 20 anos, e um neto e uma neta, que são Imã, filho de Eva e que sempre se traveste em suas apresentações, e Celeste, filha de Ângelo é a mulher traída que está grávida.

A trama do longa-metragem se dá a partir do momento que Odair, um policial civil, é contratado como segurança de Imã, depois de haver socorrido ela após ter sofrido um episódio de violência. Assim como o ambiente da boate, o arranjo familiar é um elemento central do filme, ligado diretamente à narrativa que se desenvolve naquele espaço. Além destes ainda serão apresentados Joca, par romântico de Celeste, Pedro, interesse amoroso de Imã, Nádia, mãe de Odair, e Milene, companheira de Eva. Cada um desses personagens vai ter um arco próprio que se liga e move a narrativa maior da família como um todo, dando ao filme uma característica fragmentária mesmo saindo muito pouco da mesma locação. Local que veremos permeado de ameaças.

Depois de José, a primeira pessoa a subir no palco é Imã, cantando *Impossível acreditar que perdi você* de Marcio Greyck em seu vestido rosa, peruca e maquiagem, despertando a atenção de Pedro - o professor de inglês que volta regularmente para ver as apresentações de Imã -, ele ajeita o cabelo antes de entrar no salão, veste um sobretudo preto e camisa azul. Os olhos dos dois se cruzam, ele desvia desconfortável enquanto Imã sustenta o olhar desejoso.

Ao longo do filme veremos Imã ser tratada ora com pronomes masculinos ora femininos. José certo momento dirá: “*Ela é como um filho para mim.*”. Em paratextos encontramos termos como *drag queen*. Nádia o chamará de “*cantor transformista*”. Referindo-se a si mesmo, Imã se chamará de “*cantor travestido*” e chegará a dizer para Odair “*Pode não parecer, mas eu adoro ser homem.*”. Ao mesmo tempo que é uma experiência de vida completamente possível e válida, se pensarmos no filme como um artefato cultural e que funciona como uma pedagogia, esse tipo de construção de diálogo pode contribuir para determinados discursos que invalidam experiências trans. Mas de qualquer maneira, mesmo dentro dos parâmetros da masculinidade, a personagem de Imã, apresenta uma dissidência de gênero e por isso sofrerá ataques homofóbicos de violência física em duas ocasiões durante o filme.

Do salão cortamos para a rua, ainda com Imã cantando ao fundo, uma moto se aproxima de uma blitz da polícia civil, os policiais fazem sinal para a moto parar com certa urgência na voz e nos gestos, abruptamente Teylor, o filho adotivo de José, um homem negro, para a moto. O policial é Odair, ele pede para Teylor desligar a moto, tirar o capacete, pergunta se ele está com pressa, Teylor nega e pergunta se o policial gosta de música e entrega um folheto da boate e o convida para ver seu show, Odair o libera e então cortamos de volta para o *Paraíso*.

A urgência dos policiais, o tom de voz, os gestos. O racismo que o personagem de Teylor sofre nesta cena aparece em outros pontos do filme, quando vemos ele e José passando de moto por uma revista policial, três jovens negros, com as mãos na cabeça, pernas abertas, enquanto dois policiais brancos os revistam, um segura uma arma em punho, enquanto o outro passa a mão pelas pernas de um dos jovens. Uma das motivações do personagem de Teylor apresentada durante o filme é a de se tornar ator de teatro, e sua experiência com o racismo aparece no diálogo do personagem com um

diretor de teatro na cena de sua audição em uma cena quase subsequente à recém relatada. O diretor pergunta: “*Aqui diz que você é cantor, sem experiência com ator*” e ele responde: “*Atuei na vida, né? Desde criança.*”, “*E como é que é isso?*” Replica o diretor. “*Fingir de morto pra não levar tiro. Rir do que não devia pra não levar tiro. Já até me passei de jornalista pra não levar tiro.*”.

A voz de Imã volta a subir e voltamos para o salão do *Paraíso*. A tensão entre os olhares de Pedro e Imã se intensifica e a medida que isso acontece a iluminação sobre o personagem de Pedro também se altera, as luzes que eram apenas azuis sobre sua cabeça agora começam a ter tons de rosa também. Narrativamente, podemos ver essa escolha da direção de fotografia como uma abertura, um acesso ao desejo do personagem, embora ainda mantenha uma lógica binária de gênero. Pedro ao longo do filme vai se aproximar de Imã com muita dificuldade de aceitar seu desejo.

Na continuidade da cena, após seguir Imã que havia saído da boate para fumar um cigarro, Pedro pára próximo a ele, encostado em um muro, mas ele se afasta quando Imã se aproxima e passa a mão pelo seu cabelo, Imã insiste, com reticência, Pedro deixa Imã se aproximar cada vez mais até beijá-lo. Eles se beijam até que em um movimento súbito Pedro empurra Imã, que cai no chão, e sai correndo. Nesse momento, aproveitando que Imã está caído, dois homens descem de uma moto e o atacam, Odair, que estava chegando à boate, após o convite de Teylor, vê a cena e corre para socorrê-lo.

Ao longo do filme o relacionamento de Pedro e Imã irá se desenvolver mas muito paulatinamente. Pedro voltará ao *Paraíso* para se desculpar pelo ocorrido, mas depois, quando marcam um encontro e Pedro vê Imã sem estar travestido, ele se assusta e foge. Mas mais uma volta ao *Paraíso* para ver Imã se apresentando - estabelecendo a boate como espaço possível para a manifestação de seu desejo. E embora ao final vejamos Imã e Pedro juntos finalmente fora do espaço da boate, lá é o único lugar onde são manifestadas gestos de afeto, cenas de beijo ou de sexo.

Após levarem Imã para dentro da boate, entre uma apresentação de Ângelo e outra de Teylor, José convida Odair para trabalhar para ele como segurança de Imã. A chegada de Odair à boate marca um primeiro momento da segmentação do roteiro, a partir daí vai ser aprofundada (na medida do possível, devido a quantidade) a relação dos personagens, assim como a relação de Odair com aquela família que, logo nesta

primeira noite encontra uma foto de sua mãe, Nádia, 20 anos mais jovem, colada no espelho do camarim de Ângelo.

Nádia é a personagem que foi expulsa do *Paraíso* após ter traído Ângelo, e que encontra um destino trágico nas mãos do pai de Odair, vítima de violência doméstica, a antiga paixão de Ângelo ficou surda após as agressões do mesmo homem que violentou Eva. Exilada, depois de ter ficado surda, vive com o filho, Odair, com medo de sair de casa. Em uma conversa com Celeste, Ângelo diz a ela o arrependimento que tem “*Por causa de uma traição boba eu acabei com tudo, eu tirei a tua mãe de nossas vidas*” sem saber o quão perto ela se encontra.

Pouco depois somos apresentados à personagem de Celeste. Filha de Ângelo, a primeira vez que a vemos é em uma clínica clandestina, marcando uma data para a realização de um procedimento de aborto. Celeste foi traída por seu namorado, Joca, e quando conta para Imã que precisa de um acompanhante para realizar o procedimento argumenta que não quer ter uma produção independente. Imã tenta convencer a prima a não realizar o procedimento, dizendo que ele poderia ser o pai, já que José foi a mãe dele e de Celeste.

Todas essas situações que vão sendo apresentadas ao longo do primeiro ato do filme serão desenvolvidas respeitando a regra fundante verbalizada nas palavras de José, na cena de abertura do filme, movendo tanto as narrativas individuais quanto a principal. Por fim, a última personagem da família a ser introduzida na narrativa é Eva que, após 20 anos em cárcere, pode finalmente sair da prisão e regressar à família. A partir desse momento a história ganha mais uma reviravolta, estabelecendo um relacionamento amoroso entre ela e Odair, e depois também com Milene, companheira dela dentro da cadeia. Eva, assim como Nádia, também foi vítima de violência doméstica, e ambas foram tiradas de seu espaço de liberdade por causa disso, uma foi presa em casa, presa ao medo, ao trauma e a outra presa à instituição do sistema carcerário.

Para além disso, todos também vão ser marcados/as pela violência de classe, tendo que se sujeitar a empregos precarizados, para além da boate. Veremos Imã vendendo camisetas de times de futebol em um ginásio, Ângelo trabalhando como

taxista, Teylor como entregador de comida, Eva como pedicure, Celeste como uma espécie de modelo em exposições de carro.

Ao longo de todo o filme é mostrada a ameaça da violência que está ali, no limite, na fronteira, na porta. Seja ela a violência física pelas subversões e dissidências de Imã, ou a violência contra os corpos femininos em ambientes precários para a realização de procedimentos de aborto ou a violência doméstica que sofrem Nádia e Eva, seja o racismo.

Mas isso se transforma quando estão dentro da boate, ali impera a atmosfera romântica, onde eles usam roupas extravagantes, onde acontecem grandes cenas de amor e ciúmes embaladas por baladas românticas... um espaço-outro se constitui, abrindo novas possibilidades de experimentação de si - um lugar (im)possível diante nos códigos normativos e convenções sociais se produz... Uma heterotopia, portanto. Algo que Michel Foucault define da seguinte maneira: “Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis” (FOUCAULT, 2013, p. 24).

Além dos elementos propriamente dito 'existenciais', a heterotopia de Paraíso Perdido é feita pelo gênero cinematográfico, o tom melódico das imagens, o drama e suas formas excessivas, cenas em gestos, cores, sons que embalam e permitem que os limites das moralidades e convenções para o humano sejam tensionados - ou, em todo caso, ampliadas às margens de liberdade para a sua experimentação. Portanto, para entendermos o funcionamento da narrativa do filme, precisamos voltar nossa atenção novamente para as “regras do jogo” do gênero cinematográfico em que ele está inserido: o melodrama.

Muitas são as possibilidades de destaque, mas sublinho aqui a centralidade da família, neste caso uma família não ortodoxa, mas ainda assim, as relações familiares aparecendo em evidência, como parte da estrutura do melodrama, assim como as personagens femininas, em especial Eva, Nádia e Celeste. Uma cena melodramática para uma heterotopia de desvio:

estamos num terreno alheio ao melodrama mais canônico, pois a incorporação de alguns de seus traços se dá em filmes em que prevalece uma tonalidade reflexiva, irônica, que se faz estilo de encenação, havendo sempre o toque moderno de não-inocência nas relações entre câmera e cena, música e emoção. Explora-se o potencial

energético do gênero mas inverte-se o jogo, pondo em xeque a ordem patriarcal ou buscando, ao contrário de enlevos românticos, uma anatomia das lutas de poder na vida amorosa e no cenário doméstico. (XAVIER, 2000, p. 82)

Na mesma direção e em composição ao drama, o contorno do dito estilo brega acentua os modos de vida inconformados nesta cena - nesta cinematografia. A música costura os elementos desta heterotopia que declina dos bons modos e costumes familiares, ainda que reinvente os signos de parentesco e amizade. A trilha sonora do filme, além das duas funções já mencionadas, elemento componente da atmosfera e dispositivo narrativo, também nos possibilita uma leitura perante a utilização especificamente da música brega. Proponho pra gente pensar aqui no brega como um território do possível, onde mesmo numa perspectiva cis-hétero-masculina, o brega é o território da sensibilidade do eu lírico, da expressão da vulnerabilidade, da expressão emocional - costumeiramente negada aos homens cis-heterossexuais - da insegurança, do medo da perda e do abandono. E embora a gente possa também argumentar que existam elementos de possessividade, de confiança, ele também é o espaço de maturidade emocional e para a narrativa do filme ele funciona como um dispositivo de memória e de afeto. Além de embalar ao longo de todo o filme a história dos personagens, a música agencia os afetos de cada um/a.

O filme se sustenta por sobreposições de lugares-tempos-memórias e afecções, usando do drama para performar o trágico - a dimensão da tragédia. *Paraíso Perdido* é um filme de dores, amores e prazeres, um filme que exhibe a força da violência, o corte brutal da cistheroomatividade, mas também a delicadeza das possibilidades de inventar um modo de vida-outro na e com a diferença. Melodias embalam nossas memórias, são elas que nos ligam aos paraísos perdidos ou reinventados que insistimos em (co)habitar.

E a melhor maneira que encontrei para acessar essa potência do filme foi através da combinação desses elementos, dessa atmosfera, assim podemos ser levados pelo desfecho narrativo, a ligação da história de Odair com todos os membros da família, ser irmão de Imã e de Celeste. O reencontro de Nádia e Ângelo, as cenas de ciúmes, as traições e as paixões, o relacionamento de Pedro e Imã, de Joca e Celeste. Todos esses

afectos povoam e atravessam o imaginário da heterotopia que é criada no espaço romântico, brega, outro do *Paraíso Perdido*.

CONCLUSÕES OU CONSIDERAÇÕES FINAIS: abre-se/fecha-se uma cortina

Busquei com este trabalho analisar elementos constituintes do filme a fim de identificar uma estratégia narrativa de roteiro que influencia na criação de um espaço geográfico outro dentro do filme em questão, assim como na criação de uma atmosfera fílmica, constituída e possibilitada através de uma combinação de elementos sonoro-imagéticos que compõem um campo de forças em tela.

Para isso, percorri uma obra fílmica potente para a discussão da construção cinematográfica destas atmosferas, assim como para a discussão de gênero, raça e sexualidade. Destaquei nesta obra elementos que considero articuladores de uma dimensão de espaço-outro: topos, rotas e trilhas. Com os topos indiquei como elementos da ordem da roteirização podem ser levados ao patamar de afirmação artístico-política de habitar o cinema de maneira a comportar a diferença. Com a dimensão do estilo / gênero, pudemos acompanhar como isso é elemento constituinte e fundamental para a construção de atmosferas fílmicas assim como as melodias e a paisagem sonora que embala esta heterotopia, ela mesmo ressignifica, considerando-se que algumas canções poderiam elas mesmas carregar a força heterocisnormativa colocada em questão no filme. Como aponta PocaHy (2011)

"as experimentações das sexualidades ditas 'minoritárias', indóceis, dissidentes ou desobedientes podem evidenciar algo dos jogos discursivos que encarnam o corpo, entre as continuidades e as descontinuidades habilitantes do gênero e da sexualidade, demonstrando o seu caráter ficcional/fabricado."(p.366)

Uma cortina se fecha-abre a cada instante na produção do cinema como uma heterotopia, possibilitando (re)invenções de estruturas familiares, manifestações de desejo, agenciamento de afetos, potências de vida, espaço-tempo-outro.

Mas nem sempre é assim. Produções cinematográficas podem bem reificar normas, podem oferecer pedagogias de fixação da diferença. Mas pode também ser rota

de fuga, filme-cena que faz fugir, que nos permite compor (dis)posições outras de sujeito, corpo, desejo, e mesmo de imagens, de narrativas, de cinema. Um cinema-outro. Acredito que seja este o caso aqui, em *Paraíso Perdido*, um filme que exercita gestos de liberdade.

CITAÇÕES E REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques MARIE, Michel. **A análise do filme**; 3ª Edição. tradução: Marcelo Felix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda, 2004.

FOUCAULT, Michel. **O Corpo Utópico, As Heterotopias**. tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GIL, Inês. **A atmosfera como figura fílmica**; In: ACTAS DOS III SOPCOM, IV LUSOCOM E II IBÉRICO, Volume I, Estética e Tecnologias da Imagem. 2005, Covilhã. Serviço gráfico da Universidade da Beira Interior, 2005. pp. 141 - 146.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II - Géneros Cinematográficos**; Covilhã: Livros LabCom, 2010.

XAVIER, Ismail. Melodrama, ou A Sedução da Moral Negociada; **Novos Estudos CEBRAP**. São Paulo: Nº 57, julho, 2000. pp. 81 - 90.

POCAHY, Fernando Altair. Entre vapores & vídeos pornô: dissidências homo/eróticas na trama discursiva do envelhecimento masculino. **Revista Estudos Feministas** (UFSC. Impresso), v. 20, p. 357-376, 2012.