

# João Paulo Ferreira : *Fatucha superstar* fait sa Révolution

**Fernando Curopos**

*Université Paris-Sorbonne – Paris IV (CRIMIC EA 2561)*

**Résumé :** Dans le sillage de l'esprit libertaire qui anime la sphère culturelle de l'après Révolution des Œillets, le réalisateur *underground* João Paulo Ferreira s'empare d'une des icônes du Salazarisme, Notre Dame de Fatima, pour en faire l'héroïne *trash* d'un film iconoclaste et *queer*. Si la dictature fasciste et Église catholique toute puissante ont transformé le sanctuaire en un lieu de pèlerinage quasi obligatoire pour les Portugais, João Paulo Ferreira s'y rend afin de le désacraliser et pervertir tout l'imaginaire qui lui est associé. Il inscrit ainsi son film dans l'esprit de la contre-culture gay post-Stonewall qui réclame plus de liberté, notamment sexuelle, liberté encore malmenée dans le Portugal post-révolutionnaire, comme c'était déjà le cas sous le Salazarisme.

**Mots-clef :** *Fatucha superstar*, João Paulo Ferreira, cinéma *queer*, Révolution des Œillets, homosexualité.

**Resumo:** Na senda do espírito libertário que anima o meio cultural do pós-25 de Abril, o realizador *underground* João Paulo Ferreira apodera-se de um dos ícones do Salazarismo, Nossa Senhora de Fátima, para transformá-la numa heroína *trash* de um filme iconoclasta e *queer*. Se a ditadura fascista, apoiada pela Igreja católica toda poderosa, transformou o santuário de Fátima numa romaria quase que obrigatória para os portugueses, João Paulo Ferreira, no seu *Fatucha superstar*, dessacraliza e perverte tudo o que lhe está associado. O seu filme inscreve-se portanto no espírito da contra-cultura gay pós-Stonewall que reclama a plena liberdade sexual, liberdade ainda pouco ao gosto dos revolucionários lusos, tão reacionários nesse domínio quanto os salazaristas.

**Mots-clef :** *Fatucha superstar*, João Paulo Ferreira, cinema *queer*, Revolução dos Cravos, homossexualidade.

En 1923, sous l'impulsion de la *Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa*, dont le meneur Pedro Teotónio de Almeida deviendra un des fervents soutiens de Salazar, Lisbonne est agitée par une campagne moralisatrice contre « [...] a pornografia mais hedionda, segura da impunidade, [que] alastra por todos os cantos da cidade, desde o postal obscuro ao livro ignominioso<sup>1</sup> ». La pornographie en question est la liberté du genre prise par un groupe d'homosexuels qui en février de cette année, organise un bal costumé, dans le quartier de Graça, dans une école louée à cet effet. Ceux-ci sont dénoncés et condamnés pour s'être travestis. Ce scandale n'est pas le premier, car tout comme dans d'autres capitales européennes, dans les rues de Lisbonne, au milieu de la foule, est visible « a graça feminil e falsa dos pederastas que passam, lentos<sup>2</sup> ». Or, du temps de Fernando Pessoa, l'homosexualité sort du secret pour entrer en société. Si Álvaro de Campos le fait sur le mode tonitruant et pour donner une « gifle au goût du public » dans son *Ode Maritime*, son long poème n'est que pur fantasme :

Ó meus peludos e rudes heróis da aventura e do crime !  
 Minhas marítimas feras, maridos da minha imaginação!  
 [...]
   
 Queria ser Aquela que vos esperasse nos portos,<sup>3</sup>

Néanmoins, les poils de ces rudes héros portugais devaient être forcément concrets pour les prostitués des maisons de passe lisboètes, habitués des faits-divers. Leurs noms de “scène” tirés des archives judiciaires, « A Charuta », « A Maria dos Prazeres », « A Maria dos Ovos », « A Mademoiselle Violeta », « A Princesa do Brazil », « A Mulata dos Camarões », « A Maria do Céu », « O Faz Tudo », et un très contemporain « O Casa Pia<sup>4</sup> », révèlent un humour *camp* qui est aussi un art de la résistance contre « l'hétérosexualité obligatoire », cette normativité dont la philosophe Judith Butler dit qu'elle « [...] se réfère aux processus de normalisation, à la façon dont certaines normes, certaines idées ou certains idéaux dominant la vie faite corps, fournissant des critères coercitifs quant à ce que sont les ‘hommes’ et les ‘femmes’ normaux<sup>5</sup>. » Il est évident que pour la société portugaise de l'époque, ces hommes qui sèment le trouble dans le genre ne sont pas “normaux” et condamnables pour cela, tout comme les auteur.e.s qui osent dire un amour autre.

Si, à partir de la publication de la revue *Orpheu* (1915), la sexualité non normative fait son apparition de manière radicale dans les lettres portugaises, les mouvements anti-républicains liés à l'Église Catholique s'en émeuvent, outrés par ces « produções de manicómio com título pornográfico<sup>6</sup> ». C'est pourquoi, en mars 1923, le *Governo Civil* de Lisbonne ordonne la saisie de certains livres considérés comme “immoraux” : *Canções*, de António Botto, *Sodoma Divinizada*, de Raul Leal et *Decadência*, de Judith Teixeira. Les deux premiers auteurs font ouvertement état d'une homosexuali-

1 Pedro Teotónio de Almeida, cité par FERNANDES, Aníbal, *Sodoma Divinizada*, Lisboa, Hiena Editora, 1989, p. 89.

2 CAMPOS, Álvaro de, *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002, p. 83.

3 *Ibidem*, p. 125.

4 Pour une liste non exhaustive des surnoms de ces homosexuels arrêtés par la police, voir AGUIAR, Asdrúbal António d', « Evolução da pederastia e do lesbismo na Europa », in *Arquivo da Universidade de Lisboa*, Lisboa, Vol. XI, 1926, p. 564-566.

5 BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, Éditions Amsterdam, Paris 2006, p. 235.

6 Pedro Teotónio de Almeida, cité par FERNANDES, Aníbal, *op. cit.*, p. 93.

té tant textuelle que biographique. Quant au recueil de Judith Teixeira, il affirme une volupté et une sensualité hors du commun pour une femme écrivain, d'autant plus qu'il énonce, à mots couverts, un saphisme qui n'est plus un motif littéraire masculin.

Ce raidissement social s'explique en partie par les tensions entre le pouvoir politique et l'Église catholique, malmenée par les Républicains. Or, si le Portugal n'avait pas connu le « Quinto Império » rêvé par le père António Vieira et se voyait relégué à la périphérie de l'Europe, les apparitions de Fátima le transformaient en « l'Autel du Monde ». Le miracle conforte les positions de la droite portugaise qui lance une croisade en faveur d'un retour aux valeurs traditionalistes, où les rôles genrés sont clairement définis, car d'essence divine, la sexualité uniquement hétérosexuelle et forcément procréative. Si les Républicains ont bien été les premiers à criminaliser les « vícios contra a natureza<sup>7</sup> » (loi du 20 juillet 1912), l'État Nouveau accentuera la répression contre ces « vadios » car, comme l'indique Susana Pereira Bastos, « o homosexual subvertia [...] os valores de honra masculinos, confundia as identidades de género, perturbava os códigos que geriam as relações entre os dois sexos, recusava a instituição familiar – pilar do Estado Novo<sup>8</sup>. »

Or, si en 1923 le poète Raul Leal, alias « prophète Henoch », pouvait écrire et publier « Se o papa me excomunga, Eu excomungo o papa!<sup>9</sup> », ce type d'affront n'aura plus court sous l'État Nouveau, où la censure veillera à éliminer toute velléité d'opposition, non seulement contre le régime et l'Église, mais aussi contre la société patriarcale et l'hétéronormativité. Les homosexuels sont désormais sommés de rester au secret et le placard redevient la norme. Bien que la PIDE ne poursuive pas ce type de dissidents, la *Secção dos Costumes* de la P.S.P s'en chargera, ce dont feront les frais, entre autres, le poète Mário Cesariny<sup>10</sup>, condamné à 5 ans de liberté surveillée (1953-1958) ou Raul Leal, même à la fin de sa vie. Ce dernier, dans une lettre adressée à Jorge de Sena, s'excusera du retard dans sa correspondance, dû à un court séjour en prison :

[...] acusado pela polícia e pelo tribunal de actos absolutamente injustificados de homossexualidade, servindo essa ignóbil acusação apenas de pretexto a uma indecorosa perseguição política, forjada, provavelmente, por esse famigerado Teotónio Pereira que nem na velhice e na doença me deixa sossegado<sup>11</sup>.

Pour les homosexuels des deux sexes, mieux vaut donc vivre au secret pour ne pas être accusé de « vadiagem » et finir un jour « no albergue da Mitra », « na Casa de Trabalho de Pisão » ou dans celle beaucoup moins connue de « Castro Marim ».

Ainsi, dans l'ombre de la trilogie « Deus, Pátria, Família », les homosexuel.le.s se plient à une morale et une conception de la famille qui n'est pas la leur. Il s'agit donc, d'une « performance publique, afin de satisfaire les attentes du dominant<sup>12</sup>. » Néanmoins, l'homosociabilité qui existait

7 Pour un aperçu de la criminalisation de l'homosexualité au Portugal, voir ALMEIDA, São José, *Homossexuais no Estado Novo*, Lisboa, Sextante Editora, 2010, p. 65-83.

8 BASTOS, Susana Pereira, *O Estado Novo e os seus vadios*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1997, p. 238.

9 LEAL, Raul, « Uma Lição de Moral aos Estudantes de Lisboa e o Descaramento da Igreja Católica », in *Sodoma Divinizada, op. cit.*, p. 119.

10 Il le sera également par la police française, pour les mêmes raisons.

11 SENA, Jorge de ; LEAL, Raul, *Correspondência 1957-1960*, Lisboa, Guerra e Paz, 2010, p. 83.

12 SCOTT, James C., *La Domination et les arts de la résistance*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p. 16.

déjà dans la Lisbonne de la fin du XIX<sup>e</sup> et début du XX<sup>e</sup> siècles, oscillant entre une sous-culture *camp* et un univers plus mondain qui se dessine à travers le Baile da Graça, renaît sous l'État Nouveau. Ainsi, dès les années 1960, les homosexuels reterritorialisent la capitale « de manière à construire une ville gay au milieu de (et [...] invisible à) la ville normative<sup>13</sup>. » Aux lieux de drague traditionnels mais forcément dangereux que sont les parcs, toilettes publiques, gares et coursives de certains cinémas, aux fêtes organisées entre amis à l'abri des murs, dont certaines par des alliés du régime, viennent s'ajouter d'autres formes de socialisation. Quelques bars, restaurants ou boîtes de nuit de « la ville normative » sont investis par les homosexuel.le.s qui en font des lieux de rencontre et sociabilité, comme pour la « Cervejaria Reimar », « O Café Monumental », « O Monte Carlo », les boîtes « O Galo » ou « Barbarella ». Certains de ces lieux sont ouverts par des gays hors du placard, comme « O Insólito », « O Antiquário », « O Bar Z » et « O Memorial », attirant essentiellement une clientèle d'homosexuels et lesbiennes. Le premier sauna strictement réservé aux hommes, « O Lys », ouvre dès la fin des années 60, tout comme le premier bar strictement masculin, « O Bric-à-Bar »<sup>14</sup>. Le quartier du Príncipe Real et le Bairro Alto (re)deviennent l'épicentre de la vie gay lisboète malgré les descentes fréquentes de la police et les dénonciations de la population, peu favorable à ces attentats contre les bonnes mœurs et l'hétéronormativité. Avec la Révolution des Œillets, un vent de liberté souffle sur le Portugal et entrouvre le placard. Rompre avec les années de plomb du Salazarisme revient également à proclamer la liberté sexuelle. Le 13 mai 1974, le choix de la date n'est pas anodin car il vient rappeler le lien entre la répression d'État et celle de l'Église Catholique, le *Movimento de Acção dos Homossexuais Revolucionários* (MHAR) publie dans le *Diário de Lisboa* un manifeste intitulé « Liberdade para as minorias sexuais<sup>15</sup> ». La création de cet éphémère mouvement précède de quelques jours celui du *Movimento de Libertação das Mulheres* (MLM). Mais les membres de la Révolution ne sont pas révolutionnaires en tous points, et l'hétérosexualité liée au régime patriarcal, deux sujets sur lesquels salazaristes et membres du processus démocratique sont d'accord. Face au péril gay et féministe, la réaction ne se fait pas attendre, et l'Amiral Galvão de Melo, membre de la « Junta de Salvação », va à la télévision rappeler que la Révolution n'a pas été faite « para as prostitutas e os homossexuais<sup>16</sup> ». Ainsi, le poète Joaquim Manuel Magalhães continuera à se demander, bien des années plus tard :

74 – interrogo-me – uma  
 revolução. Repudiou  
 a datada urdidura? [...]  
 Comparsa do preconceito, o Direito  
 Civil, uma ética judicial mata-borrão  
 [...]

13 CHAUNCEY, George, *Gay New-York (1890-1940)*, Paris, Fayard, 2003, p. 39.

14 Pour un aperçu de ces lieux de sociabilité homosexuelle, voir ALMEIDA, São José, *op. cit.*, p. 169-186 et STICHINI, Joana ; AROZOWSKI, Nick, *Lisboa anos 60*, Lisboa, D. Quixote, 2012, p. 146-149.

15 ALMEIDA, São José, *op. cit.*, p. 223. On notera que rien n'est dit au sujet de la formation du MLM dans le *Dicionário da crítica feminista*. MACEDO, Ana Gabriela ; AMARAL, Ana Luísa (orgs.), *Dicionário da crítica feminista*, Porto, Edições Afrontamento, 2005.

16 ALMEIDA, São José, *op. cit.*, p. 223.

torna-se torcionário Código  
de Direito Penal.<sup>17</sup>

En effet, l'homophobie continue d'être adoubee par l'État et lorsque le pamphlet homophobe et anticlérical de Homem-Pessoa, *O Bispo de Beja* (1910), est réédité en 1980, celui-ci est saisi par la *Polícia Judiciária* non parce que son contenu est d'une extrême homophobie, mais parce qu'il porte atteinte à "l'image" de l'Église portugaise. Et le poète et critique Joaquim Manuel Magalhães d'ironiser :

Devem ter sido as poderosas organizações de homossexuais existentes entre nós que decidiram passar à acção. Fartos de repressão que no teatro, no cinema, nas ruas e em todos os outros lugares sempre se manifesta quando a sua orientação é referida ou assumida, transbordaram de indignação com a inépcia provinciana do embronquecido Homem-Pessoa<sup>18</sup>.

Néanmoins, et malgré l'homophobie de la société portugaise, certains homosexuel.le.s vont ajouter au PREC une dimension révolutionnaire supplémentaire : la Révolution du Genre. Et ils le font sur le mode le plus outrancier et festif, le spectacle de travestis. Si ce type de divertissement existait déjà du temps de Salazar, dans le théâtre de revue notamment, et même au sein des troupes de l'armée portugaise durant les guerres coloniales, celui-ci va s'émanciper de sa dimension grotesque et homophobe pour se transformer en spectacle *camp*. C'est ainsi qu'entre 1975 et 1976, les shows de travestis ou les cafés-concerts dédiés à ce genre, Scarlatty Clube, Finalmente et Travelot<sup>19</sup> notamment, se multiplient à Lisbonne, donnant une visibilité sans précédent à ce monde alternatif et irrévérencieux. Guida Scarlatty, Belle Dominique ou Ruth Briden<sup>20</sup> deviennent des stars de la nuit lisboète (*a Noite*<sup>21</sup> dans sa version lusitanienne) et leurs spectacles annoncés dans les journaux les plus sérieux. Certains défraieront la chronique en fondant une très révolutionnaire (et unique en son genre) coopérative de travestis, bien dans l'esprit de l'époque : la Travecoop<sup>22</sup>.

C'est dans cet univers festif et marginal que naît, juste après la Révolution, la maison de production *Cineground*<sup>23</sup>, fondée par João Paulo Ferreira et Óscar Alves. Ces deux réalisateurs impécunieux seront les premiers, au Portugal, à traiter de la question homosexuelle au cinéma, sur un mode sérieux dans *Solidão Povoada* (Óscar Alves, 1976), ou burlesque dans *Charme Indiscreto de Epifânia*

---

17 MAGALHÃES, Joaquim Manuel, *Um Toldo vermelho*, Lisboa, Relógio d'Água, 2010, p. 192-193.

18 *Id.*, *Os Dois crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981, p. 335.

19 Le propriétaire de ce bar en changea rapidement le nom car beaucoup trop explicite. Il l'appellera Rocambole par la suite.

20 Sur la vie de ce dernier, voir CASTRO, Carlos, *Ruth Briden: a rainha da noite*, Lisboa, D. Quixote, 2000. Le réalisateur João Pedro Rodrigues se sera inspiré de sa vie pour réaliser son *Morrer como um homem* (2009). Voir notre article « Vivre comme une femme et Mourir comme un homme selon João Pedro Rodrigues », in *Inverses*, n° 12, 2012, p. 9-21.

21 C'est ainsi que l'on appellera cet embryon de *Movida* portugaise.

22 Belle Dominique, se considérant "exploitée" par une "capitaliste" (Guida Scarlatty), fonde, en février 1978, avec ses sœurs de lutte, Doll Phoenix, Linda Krystell, Cassandra Jones, Melba Carter, Patrick (*drag-king* et seule femme biologique du groupe), la Travecoop. Le réalisateur Eduardo Geada filmera avec elles/elles, pour la RTP, un épisode (*Mulheres de Barba Rija*) de sa série *Temos Festa*, diffusée en 1978.

23 ALVES, Óscar, « Uma cinematografia gay portuguesa dos anos 70: João Paulo Ferreira », in *Catálogo Queer Lisboa 12*, Lisboa, 2008, p. 133.

*Sacadura* (Óscar Alves, 1975), *Aventuras e Desventuras de Julieta Pipi* (Óscar Alves, 1976), *Good-Bye, Chicago* (Óscar Alves, 1978), et *Fatucha Superstar – Ópera Rock...Bufa* (João Pedro Ferreira, 1976), films et courts-métrages dont les principaux personnages sont des travestis. Ces films, tournés en super 8 et auto-financés, rentrent de plain pied dans le cinéma *underground queer* des années 1960-1970, avec une filiation toute particulière avec le cinéma de Andy Warhol, Kenneth Anger, Jack Smith, John Waters et Paul Morrissey. Les œuvres de ce dernier seront par ailleurs les tous premiers films *queer* à être projetés au Portugal : *Heat* (1972), *Flesh* (1968) et *Trash* (1970) seront tous trois diffusés en 1975. Ils feront partie des 281 films de la « lista dos filmes condenáveis estreados em 1975<sup>24</sup> » publiée par le *Secretariado Católico do Cinema*. Dans *Flesh* (traduit par *O Prostituto*) apparaissait un transsexuel, Candy Darling, tout comme dans *Trash* (traduit par *O Vício*), où Holly Woodlawn joue son propre personnage. Si João Paulo Ferreira aura pu voir ces films à Lisbonne, il aura vu les autres bien avant la Révolution des Œillets, à New-York et Londres notamment, puisqu'il était steward sur la TAP.

La particularité de Jack Smith, tout comme celle d'Anger, était de réaliser des films *camp* en érigeant le mauvais goût comme style assumé et « en recyclant l'esthétique des vedettes hollywoodiennes dans des films à petit budget<sup>25</sup> ». Celle de Waters était de filmer des scènes choc et répugnantes, de convertir le *trash* en beaux-arts, transformant son acteur fétiche, le *drag-queen* Divine, en star absolue de l'*underground*.

C'est cette même esthétique et univers que revisitent João Paulo Ferreira et Óscar Alves dans leur cinématographie. Cependant ils s'approchent davantage des films de Anger dans le sens où celui-ci « concevait son œuvre comme ayant une portée politique [...] pour parvenir à un discours [...] sur la libération (homo)sexuelle<sup>26</sup>. » C'est bien cette dimension politique qui est à l'œuvre dans *Fatucha Superstar*, comédie musicale de Ferreira, où Notre Dame de Fatima, icône absolue du Salazarisme, est tournée en dérision.

Le film s'ouvre sur le registre documentaire non sans que le public ait pu entendre un biblique coq chanter trois fois. Les images filmées sont celles maintes fois vues (ou vécues) par les Portugais : le parvis du Sanctuaire, des processions, des femmes en noir, des pénitents à genoux, des cierges brûlants près de la chapelle dédiée à la Vierge, la messe, les magasins à touristes et pèlerins, un marché avec de multiples vendeurs du temple. À la fin du générique, nous ne sommes plus à Fátima, mais sur un champ où se trouvent *Três Pastorinhos* d'un genre nouveau, bien loin des images pieuses auxquelles l'hagiographie salazariste et catholique avaient habitué le public. Francisco est un garçon très blond et manifestement très sensible, et deux travestis campent les personnages de Jacinta et Lúcia, devenue quant à elle une femme à moustache. La parodie est d'autant plus appuyée que la musique qui accompagne le film est celle de *Jésus Christ Superstar* (Norman Jewison, 1971), d'après le *musical* d'Andrew Lloyd Webber, que les Portugais de plus de 18 ans avaient pu voir sur les écrans en 1973<sup>27</sup>. Dans ce champ désert, les trois bergers s'ennuient et vivent dans l'attente d'un événement qui viendrait bouleverser leur vie : « Gostávamos de saber como é o além/ três parvinhos/ e nunca vemos

24 MADEIRA, Maria João (org.), *25 de Abril no cinema: antologia de textos*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1999, p. 51.

25 MENNEL, Barbara, *Le Cinéma queer*, Paris, L'Arche Éditeur, 2013, p. 64. C'est exactement ce que fait Óscar Alves dans son *Charme indiscreto de Epifânia Sacadura* (1975), *Aventuras e desventuras de Julieta Pipi* (1978), *Good-bye, Chicago* (1978).

26 *Ibidem*, p. 64-65.

27 Il avait été interdit aux moins de 18 ans par la censure.

ninguém,/ e só vemos carneirinhos ». Soudain Jacinta a une prémonition : « Acho que isso vai mudar/ ou será um matulão/ que o cú nos vai comer?/ Ah que grande aflição!/ Te renego satanás/ ninguém nos há de comer por detrás. » C'est alors qu'un miracle se produit, et comme dans le récit initial, Fatucha, habillée des traditionnelles couleurs mariales, le blanc et le bleu, maquillée à outrance façon *geisha*, et posant visiblement pour ses "spectateurs", apparaît aux « très parvinhos ». Si cette « mulher de negócios » est apparue « com o avião das cinco », elle disparaît tout aussi vite, laissant Francisco avec le cœur brisé, solitaire et nostalgique face au soleil couchant : « Eu sem ti não sei o que vou fazer/ não tenho vontade de comer,/ não tenho prazer ». On reconnaîtra là une des parodies chères à la tradition *camp*, le détournement des clichés hétérosexuels.

La troisième séquence s'ouvre sur une Fatucha désenchantée et tout aussi nostalgique du temps passé « lá abaixo » : « ali é vida boa, aqui a não ser a Mãe do Salvador !/ Que grande porcaria [...] que triste condição/ Estou aqui de conserva,/ mas que merda ». Nous avons donc affaire à une Fatucha bovarienne, une femme au bord de la "crise de nerfs" « aqui fechada, sem poder respirar », d'où sa mine qui n'est pas sans rappeler les représentations de *Nossa Senhora das Dores*. Néanmoins elle se ressaisit et, telle une femme libre et émancipée, elle proclame haut et fort : « vou começar a minha luta,/ usar mini-saia,/ ter um chulo e ser puta ».

C'est ainsi que sa lutte contre le système céleste et son régime patriarcal débute. Elle se plaint auprès de son oppresseur, Dieu « le Père Tout Puissant », quelle réussit, telle une nouvelle Ève tentatrice<sup>28</sup> (d'où les tons rouges de la fin de la séquence), à entraîner « num bacanal », *topos* du cinéma porno que les Portugais découvrent avec la Révolution<sup>29</sup>.

Dieu est donc poussé par nouvelle Ève à participer à une orgie très *seventies*, dans une boîte de nuit filmée avec des filtres donnant des couleurs très saturées, à la manière des films de Kenneth Anger. Fatucha devient une meneuse de revue, entourée d'anges lascifs, d'hommes et de femmes à demi-nus, de nonnes délurées et droguées, d'un Saint Sebastien non point guéri par Sainte Irène, mais léché par elle. L'alcool coule à flots, la drogue relâche les corps et désinhibe les esprits. Sur l'autel de cette sainte chapelle se dresse une "sainte Verge", un *fascinus* protégeant les convives, rappelant ainsi que ces personnages redécouvrent les plaisirs païens, plaisirs mis sous le boisseau durant la longue nuit sexuelle du Salazarisme. Néanmoins, le paradis des sens tourne mal, et après un *shoot*, Fatucha est victime d'un *bad-trip* filmé caméra à l'épaule, au son d'une musique stressante qui jure par rapport au lancinant refrain disco de la séquence précédente. Dans son délire, l'héroïne se voit poursuivie par des êtres grimaçants, dans une forêt lugubre, et finit à demi-morte<sup>30</sup>. Elle réapparaît en femme-fatale aux « très parvinhos », dans son cabriolet, pour leur montrer ses miraculeux pouvoirs. Lúcia est ainsi transformée en femme *sexy* mais elle disparaît aussitôt lors d'un nouveau miracle qui n'est pas du goût de son frère et de sa sœur. Ceux-ci chassent Fatucha, qui, telle une Isadora Duncan *trash* (sur sa robe sont accrochées des photos pornographiques), meurt étranglée par son écharpe,

28 Elle prendra par ailleurs la pose de la Sainte Thérèse du Bernin, annonce de l'extase dans la séquence à venir.

29 Les premiers seins dénudés des écrans portugais furent ceux de Romy Schneider dans *La Piscine* de Jacques Deray (1969). COSTA, João Bénard da, *Histoires du cinéma portugais*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 136.

30 La séquence où elle est fouettée par des inconnus, n'est pas sans rappeler le fantasme masochiste de Séverine dans *Belle de jour* (1967), de Buñuel, film que les Portugais n'ont pu découvrir qu'après la Révolution.

restée accrochée à une roue de sa décapotable. Mais la voilà soudain ressuscitée, dans un *happy-end* au goût hollywoodien, en Marilyn Monroe : « o que me valeu é que sou imortal ».

João Paulo Ferreira adopte donc une démarche blasphématoire et iconoclaste pour revisiter le « Miracle de Fátima » et toute la mythologie qui lui a trait. Il le fait dans un but politique, pour déconstruire, sur un mode burlesque, *trash* et *camp*, une des icônes du Salazarisme, mais aussi pour affirmer un profond anticléricalisme. Car si l'État Nouveau avait instauré un hétérofascisme, l'Église Catholique l'avait fait bien avant lui. Elle continuera en outre, au Portugal et ailleurs, à lutter contre le droit des homosexuels et pour une modèle unique de famille qui légitime, en quelque sorte, le régime patriarcal.

Ainsi, dans l'univers de la production cinématographique portugaise post-révolution, *Fatucha superstar* constitue un cas à part, voire unique. Car si le film est un pamphlet anticlérical et anti-salazariste, il n'en reste pas moins qu'il est également une critique oblique contre ceux qui, une fois au pouvoir, perpétuent, à l'encontre des homosexuels et des femmes, les mêmes lois et les mêmes discriminations. En effet, le Portugal révolutionnaire et démocratique de l'époque l'est bien peu pour les femmes, qui n'ont toujours pas le droit à l'avortement<sup>31</sup>, et pour les homosexuel.le.s, dont les pratiques sont toujours considérées par le Code Pénal d'alors comme « vícios contra a natureza ». Bien au contraire, le machisme et l'hétérofascisme propre à l'État Nouveau sont toujours de vigueur et les homosexuel.le.s considérés comme des citoyens de seconde zone. L'homosexualité ne cessera d'être considérée comme délit qu'en 1982, année où sera approuvé un nouveau Code Pénal<sup>32</sup>.

Bien qu'oublié dans les livres, dictionnaires et articles<sup>33</sup> universitaires consacrés au cinéma portugais, *Fatucha superstar* est un film essentiel dans le panorama cinématographique de la post-Révolution, reflet d'une culture *queer* et *gay* enfin "libre", « mas que é ostensivamente mal vista como pequeno-burguesa decadente e dissociada do progresso revolucionário pela cultura política então dominante<sup>34</sup> ». L'élan émancipateur était à nouveau brisé, comme il l'avait été en 1923 avec l'ire de la droite conservatrice contre les écrits d'António Botto, Judith Teixeira et Raul Leal. Si cette expérience cinématographique *queer*, reflet d'une *Movida* à la portugaise, dont le chanteur António Variações<sup>35</sup> sera l'icône absolue, n'a pas eu de suite faute d'ouverture d'esprit de la société, de public et de volonté politique, l'apparition du SIDA en 1981 viendra, et pour des années encore, empêcher

31 En 1975 Margarida Gil tournera le documentaire *Clínica comunal popular da Cova da Piedade* (prix Festival de Leipzig), sur une clinique post-révolutionnaire où auraient été pratiqués des avortements. Celle-ci sera perquisitionnée par la suite. La même année est produit le documentaire *O Aborto não é um crime*, par la Cooperativa de Cinema Experimental Cinequipa.

32 « Os artigos 70.º e 71.º que regulavam a aplicação das medidas de segurança a certo tipo de detidos perigosos e anti-sociais, como os homossexuais, são finalmente eliminados », ALMEIDA, São José, *op. cit.*, p. 230.

33 Dans leur article sur les films et documentaires ayant pour thème les apparitions mariales de Fatima, Cunha et Ribas ne font aucune référence au film de Ferreira. CUNHA, Paulo ; RIBAS, Daniel, « Our Lady of Fátima and Marian Myth in Portuguese Cinema », in HANSEN, Regina (org.), *Roman Catholicism in Fantastic Film*, Jefferson and London, MacFarland & Company, 2011, p. 81-94. Le film n'est pas référencé dans le *Dicionário do cinema português: 1962-1988* de RAMOS, Jorge Leitão, Caminho, Lisboa, 1989, alors qu'un bien peu subversif *Fátima story* (1976), d'António de Macedo, l'est.

34 CASCAIS, António Fernando, « Cinema queer e queerização do cinema em Portugal », in *Cinema e cultura queer*, Lisboa, Janela Indiscreta, 2014, p. 116.

35 Voir notre article, « Les "Variations" d'António : performance *queer* dans le Portugal post-révolutionnaire », in *Inverses*, n° 15, 2015, p. 9-21.



toute velléité de donner suite à ces premiers pas. Si le placard n'est plus la règle, et la liberté un droit, la mort rôde. L'insouciance et la légèreté ne sont plus de mise, la *Noite* est vraiment devenue noire<sup>36</sup>.

## Bibliographie

- AGUIAR, Asdrúbal António d', « Evolução da pederastia e do lesbismo na Europa », in *Arquivo da Universidade de Lisboa*, Lisboa, Vol. XI, 1926, p. 335-620.
- ALMEIDA, São José, *Homossexuais no Estado Novo*, Lisboa, Sextante Editora, 2010.
- ALVES, Óscar, « Uma cinematografia gay portuguesa dos anos 70: João Paulo Ferreira », in *Catálogo Queer Lisboa 12*, Lisboa, 2008, p. 133.
- BASTOS, Susana Pereira, *O Estado Novo e os seus vadios*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1997.
- BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, Éditions Amsterdam, Paris 2006.
- CAMPOS, Álvaro de, *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002.
- CASTRO, Carlos, *Ruth Briden: a rainha da noite*, Lisboa, D. Quixote, 2000.
- CASCAIS, António Fernando, « Cinema queer e queerização do cinema em Portugal », in *Cinema e cultura queer*, Lisboa, Janela Indiscreta, 2014, p. 114-135.
- CHAUNCEY, George, *Gay New-York (1890-1940)*, Paris, Fayard, 2003.
- COSTA, João Bénard da, *Histoires du cinéma portugais*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.
- CUNHA, Paulo ; RIBAS, Daniel, « Our Lady of Fátima and Marian Myth in Portuguese Cinema », in HANSEN, Regina (org.), *Roman Catholicism in Fantastic Film*, Jefferson and London, MacFarland & Company , 2011.
- CUROPOS, Fernando, « Vivre comme une femme et Mourir comme un homme selon João Pedro Rodrigues », in *Inverses*, n° 12, 2012, p. 9-21.
- , « Les “Variations” d'António : performance *queer* dans le Portugal post-révolutionnaire », in *Inverses*, n° 15, 2015, p. 9-21.

---

36 Pour un aperçu du rendu littéraire de la maladie, voir notre article « E a *Noite* passou a ser de trevas: a SIDA como catástrofe », in *Catalonia*, sous presse« E a *Noite* passou a ser de trevas: a SIDA como catástrofe », in *Catalonia*, n° 15, 2014, 21 février 2016. <[http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Catalonia\\_15\\_Curopos.pdf](http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Catalonia_15_Curopos.pdf)>

–, « E a *Noite* passou a ser de trevas: a SIDA como catástrofe », in *Catalonia*, sous presse « E a *Noite* passou a ser de trevas: a SIDA como catástrofe », in *Catalonia*, n° 15, 2014. 21 février 2016. <[http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Catalonia\\_15\\_Curopos.pdf](http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Catalonia_15_Curopos.pdf).>

FERNANDES, Aníbal (org.), *Sodoma Divinizada*, Lisboa, Hiena Editora, 1989.

LEAL, Raul, « Uma Lição de Moral aos Estudantes de Lisboa e o Descaramento da Igreja Católica », in FERNANDES, Aníbal (org.), *Sodoma Divinizada*, Lisboa, Hiena Editora, 1989, p. 105-119.

MACEDO, Ana Gabriela ; AMARAL, Ana Luísa (orgs.), *Dicionário da crítica feminista*, Porto, Edições Afrontamento, 2005.

MADEIRA, Maria João (org.), *25 de Abril no cinema: antologia de textos*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1999.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel, *Os Dois crepúsculos*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981.

–, *Um Toldo vermelho*, Lisboa, Relógio d'Água, 2010.

MENNEL, Barbara, *Le Cinéma queer*, Paris, L'Arche Éditeur, 2013.

RAMOS, Jorge Leitão, *Dicionário do cinema português: 1962-1988*, Caminho, Lisboa, 1989.

SCOTT, James C., *La Domination et les arts de la résistance*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

SENA, Jorge de ; LEAL, Raul, *Correspondência 1957-1960*, Lisboa, Guerra e Paz, 2010.

STICHINI, Joana ; AROZOWSKI, Nick, *Lisboa anos 60*, Lisboa, D. Quixote, 2012.