



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS  
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E  
SOCIEDADE**

**NAIADE SEIXAS BIANCHI**

**CONSTRUÇÕES DE LESBIANIDADES NO CINEMA BRASILEIRO  
PÓS RETOMADA – 1995 - 2018**

Salvador  
2020

**NAIADE SEIXAS BIANCHI**

**CONSTRUÇÕES DE LESBIANIDADES NO CINEMA BRASILEIRO  
PÓS RETOMADA – 1995 - 2018**

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos, Universidade Federal Da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre  
Orientadora: Profa. Dra. Linda Silva Oliveira Rubim

Salvador  
2020

Bianchi, Naiade Seixas.

Construções de lesbianidades no cinema brasileiro pós Retomada – 1955-2018 / Naiade Seixas Bianchi. - 2020.

162 f.: il.

Orientadora: Profª. Dra. Lindinalva Silva Oliveira Rubim.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2020.

1. Cinema brasileiro. 2. Homossexualidade no cinema. 3. Lesbianidade. 4. Mulheres no cinema. 5. Homocultura. 6. Como Esquecer (Filme). 7. Flores Raras (Filme). 8. O perfume da memória (Filme). 9. Nós duas descendo a escada (Filme). 10. As boas maneiras (Filme). I. Rubim, Lindinalva S. Oliveira. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. III. Título.

CDD - 791.4375

CDU - 791.43(81)



PARECER DA BANCA EXAMINADORA

MESTRANDA: NAIADÉ SEIXAS BIANCHI

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: "CONSTRUÇÕES DE LESBIANIDADES NO CINEMA BRASILEIRO PÓS RETOMADA 1995-2018".

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Cultura e Sociedade LINHA DE PESQUISA: Cultura e Identidade

DATA DA DEFESA: 18.12.2020

HORA: 14h

LOCAL: por webconferência

BANCA EXAMINADORA:

ASSINATURAS:

1. ORIENTADOR(A): Prof.(a) Dr.(a) Lindinalva Silva Oliveira Rubim

2. EXAMINADOR(A) EXTERNO(A): Prof.(a) Dr.(a) Simone Brandão Souza

3. EXAMINADOR(A) INTERNO(A): Prof.(a) Dr.(a) Rita de Cássia Aragão Matos

RESULTADO:

A BANCA EXAMINADORA, APÓS O EXAME DA DISSERTAÇÃO E ARGUMENTO DO (A) CANDIDATO (A), DECIDIU PELA:

- aprovação da Dissertação com distinção, por sua excepcional qualidade e extrema originalidade.
- \* aprovação da Dissertação.
- reprovação da Dissertação.
- reformulação da Dissertação, indicando o prazo de sessenta dias para apresentar a nova versão.

CONSIDERAÇÕES:

APÓS A APRESENTAÇÃO DA DISSERTAÇÃO E REALIZADA AS CONSIDERAÇÕES PELOS MEMBROS DA BANCA, A MESTRANDA RESPONDEU AS QUESTÕES PROPOSTAS. A BANCA CONSIDEROU A DISSERTAÇÃO APROVADA E SUGERIU QUE FOSSE REALIZADA UMA REVISÃO TEXTUAL, BEM COMO O APROFUNDAMENTO DAS CONSIDERAÇÕES FINAIS. ADEMAIS, CONSIDERANDO A RELEVÂNCIA DO TRABALHO PARA OS ESTUDOS DE GÊNERO, A BANCA RECOMENDOU QUE A PESQUISA SEJA PUBLICADA EM FORMATO DE ARTIGO ACADÊMICO.

AUTENTICAÇÃO DO(A) PRESIDENTE DA BANCA EXAMINADORA

AUTENTICAÇÃO DO(A) ALUNO(A)

18 / 12 / 2020

Naiade Bianchi

**NAIADE SEIXAS BIANCHI**

**CONSTRUÇÕES DE LESBIANIDADES NO CINEMA BRASILEIRO  
PÓS RETOMADA – 1995 - 2018**

Dissertação exigida para a obtenção do Título de Mestre, pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 18 de dezembro de 2020.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Linda Silva Oliveira Rubim – Orientadora \_\_\_\_\_

Doutorado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Profa. Dra. Simone Brandão Souza \_\_\_\_\_

Doutorado em Cultura e Sociedade pelo Programa Multidisciplinar de Pós Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia.

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB

Rita de Cássia Aragão Matos \_\_\_\_\_

Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia.

Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Às

sapatonas, que têm no significado de suas vidas a resistência.

## **Agradecimentos**

Houve um momento em que a vontade de entrar no caminho da pesquisa científica começou a despertar em mim, mas a possibilidade parecia algo distante. Aos poucos tornou-se possível e agora estou aqui a relembrar todas as pessoas que passaram pelo meu caminho e que possibilitaram ou facilitaram minha chegada até aqui. Sem algumas delas eu não teria percorrido este caminho. Por outras pessoas que fazem a caminhada ser bem mais leve, me ajudam, me fortalecem, me amparam. Sempre vão estar presentes em minha memória essas pessoas que estiveram presentes por um momento que fosse e me ampararam, apoiaram, fortaleceram a revolucionar minha existência. Desde os primeiros incentivos a pesquisar, tentar o mestrado, no percurso, nas batalhas dentro e fora da rotina de pesquisa. Definitivamente a primeira pessoa que me possibilitou estar aqui é minha mãe que nunca deixou de apoiar minhas decisões e isso foi e é fundamental. Eu não seria nada do que sou hoje se não fosse por todos os seus cuidados comigo até hoje. Além do importante apoio que tive dos meus avós em minha educação quando ainda eram vivos.

Agradeço à minha orientadora, Linda Rubim, e ao Pós-Cultura, por acreditarem e me possibilitarem desenvolver minha pesquisa. Eu não tinha muita experiência, não entendia muito bem a amplitude do que é fazer uma pesquisa no mestrado, mas tinha determinação, disposição e uma boa ideia, que precisava ser lapidada, elementos que tanto o programa como Linda não só valorizaram, como apoiaram e auxiliaram, acima de tudo, preservando minha liberdade para fazer o que eu acreditava e apontando possíveis erros e caminhos. Simone Brandão, minha coorientadora foi um amparo imprescindível para meu crescimento como pesquisadora e para o desenvolvimento dessa dissertação; uma pessoa que considero ter sido também uma amiga que esteve presente, com quem pude dialogar em diversos momentos importantes e a quem sou muito grata. Carol Barreto, com quem fiz o estágio docência, teve um impacto enorme em meu percurso acadêmico – tenho uma enorme admiração pela pessoa e profissional que é; também sou muito grata por todo seu apoio e amizade. Agradeço também a Andreza, minha colega de estágio, e à turma de Gênero e Comunicação (2019), por todas as trocas e aprendizados.

Minha gratidão a Gra Natansohn, com quem tive a oportunidade de conhecer melhor o feminismo decolonial em uma disciplina incrível que me fez aprender muito. Essas leituras foram imprescindíveis no desenvolvimento de minha pesquisa. A Eduardo e colegas que conheci na turma de decolonial e ainda mantemos contato e nos tornamos amigas - Brenda, Geisa, Rafa, Leti, Sarah, Ingrid - obrigada por todas as trocas. Aos professores Beto, Rita (que

também foi da minha banca), Gica e demais professores, colegas e funcionários do Pós-Cultura.

Agradeço também ao Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades – Nucus – e linha de pesquisa Lesbianidades Interseccionalidades e Feminismos – LIF, imprescindíveis no desenvolvimento da pesquisa e em meus aprendizados como pesquisadora, com diversos diálogos e orientações. Fabiano de Souza, diretor do filme, Nós duas descendo a escada, que o enviou para incluir em minha pesquisa. Aninha, que me acompanhou em minha qualificação. Camila, pela leitura e revisão.

Ao curso Pensamento Lésbico Contemporâneo, fundamental para o ingresso no mestrado e início de minha jornada, que me possibilitou conhecer vários trabalhos e pensadoras que fazem, hoje, parte importante da pesquisa. Ao curso Dialogando sobre o Feminismo Lésbico, que me auxiliou a consolidar meus conhecimentos e me proporcionou a oportunidade de dialogar com algumas das autoras que fundamentam esta pesquisa. A Ana Carla, que organizou com toda garra esse curso. Às autoras que têm me ajudado a formar meu pensamento, a entender os caminhos que percorro e minhas experiências, e que me influenciam de diversas maneiras: Audre Lorde, Monique Wittig, Adrienne Rich, Ochy Curiel, Tanya Saunders e Jules Falquet.

Meus amigos Monique e Gael, sempre presentes, sempre me apoiando, importantes demais em minha vida. Aline Dias, minha amiga, me apresentou pontos de vistas importantes que formaram meu pensamento como feminista. Ariana, pelas conversas, leituras, trocas, e dicas sobre o mestrado que me ajudaram muito. Renata, pelas primeiras leituras no projeto de pesquisa quando eu ainda queria entrar no mestrado. Raíza, minha amiga, a primeira a conversar comigo sobre todas essas inquietações, fazer sugestões, me ouvir, e Angélica Rosa, minha ex-psicóloga, foram as primeiras pessoas a me incentivarem na pesquisa. Grupo de Maracatu Ventos de Ouro: Josy, Cau, Kelly, Tarcila, Maria, Nayara (que também esteve presente em minha qualificação - muito obrigada!), Lorena, Gisela, Indira e demais colegas de maracatu - os encontros aos sábados foram respiro e força, esses tambores me transbordam. Colegas da UFBA, Ada, Del, Laís, Tatá, artistas de rua que conheci por aqui e sempre me fortaleceram, Quell, Vitória, Ana, Maia. Todas as pessoas queridas e acolhedoras que conheci em Salvador. Todas as sapatonas da minha vida.

A mim mesma e à minha força, determinação, luta, garra, persistência e empenho gigantesco em todo o processo, desde antes de entrar no mestrado até agora, nos momentos finais. Não foi fácil, foi um desafio que muitas vezes não soube se iria conseguir cumprir. Mas hoje posso dizer que consegui desenvolver um trabalho de pesquisa de que me orgulho.



### **Intimidade não é luxo**

Intimidade não é luxo aqui.  
Não mais telefones pendurados  
ou linhas sempre ocupadas  
ou conversas ainda censuradas.

Não mais mirar nossas mãos  
temendo dá-las  
ou se dadas  
temendo soltar.

Nós estamos aqui.

Após anos de separação,  
mulheres tomam seu tempo  
dispensam velhas animosidades.

Tribadismo é uma panaceia ancestral e vale o risco  
uma panaceia ancestral e vale o risco<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Poesia de Cheryl Clarke. Tradução encontrada na tese de tatiana nascimento dos santos (2014)

## RESUMO

Essa pesquisa estuda a construção das personagens do sexo feminino que se direcionam eroticamente a outras mulheres no cinema brasileiro. Lorde (2019) define o erótico tanto como uma fonte de poder que reside no interior de cada uma de nós, correspondente à mutualidade e à intensidade do compartilhamento profundo de qualquer busca com outra pessoa, como a conexão criada pela partilha do gozo físico, emocional, psíquico e intelectual. Os objetivos propostos são analisar a construção das personagens nos filmes indicados de acordo com sua posição na narrativa, perfil psicológico, perfil social, interação com outros personagens; entender como os filmes analisados rompem ou reforçam estereótipos e que significados atribuem a mulheres que se relacionam eroticamente com outras mulheres; discutir a construção das lesbianidades nos filmes, de acordo com as contribuições de teóricas feministas lésbicas e decoloniais; fazer o percurso histórico sobre homoerotismo entre mulheres no cinema nacional. Como resultado da pesquisa, também foi organizado um banco de dados com os filmes de longa-metragem encontrados entre 1948 e 2019: título, ano, direção, roteiro, sinopse. Esse banco de dados foi o ponto de partida para a realização dessa pesquisa. A partir desses dados a pesquisa trás um histórico sobre a construção das lesbianidades no cinema com uma visão geral dos filmes a fim de contextualizar essas narrativas. Identificados os filmes que tratam a temática lésbica de maneira central em suas narrativas, foram escolhidas para analisar as personagens daqueles que dão centralidade à discussão nos filmes pós-Retomada do cinema: Como Esquecer (2010), Flores Raras (2013), O perfume da memória (2016), Nós duas descendo a escada (2016), As boas maneiras (2018). A escolha de, majoritariamente, autoras decoloniais e lésbicas, que coloquem as lesbianidades em perspectiva e discuta sobre as colonialidades é, além de um campo fértil para realizar essas discussões, também uma proposta política de visibilidade a valorização desses debates e de quem os realiza. O conceito de erótico trazido por Audre Lorde (2019), assim como o conceito político de lesbianidades, trazido por autoras como Adrienne Rich (2010), Monique Wittig (1970, 1980, 1982,1987), Ochy Curiel (2013) e Tanya Saunders (2017), junto ao histórico construído sobre os filmes foram importantes aliados na compreensão e análise dos filmes escolhidos para a análise. A expectativa é a de lançar luz sobre o olhar do cinema brasileiro sobre o erotismo entre mulheres, discutir e fortalecer as perspectivas teóricas trazidas e auxiliar outros estudos como esse.

**Palavras-chave:** Lesbianidades; cinema brasileiro; feminismo; homocultura; higienização.

## RESUMEN

Esta investigación estudia la construcción de personajes del sexo femenino que se dirigen eróticamente hacia otras mujeres, en el cine brasileño. Lorde (2019) define el erótico tanto como una fuente de poder que reside dentro de cada una de nosotras, correspondiente a la reciprocidad y la intensidad del compartir profundo de cualquier búsqueda con otra persona, como la conexión que se crea al compartir el goce físico, emocional, psíquico e intelectual. Los objetivos propuestos son analizar la construcción de las personajes de las películas indicadas según su posición en la narrativa, perfil psicológico, perfil social, interacción con otros personajes; comprender cómo las películas analizadas rompen o refuerzan los estereotipos y qué significados atribuyen a las mujeres que se relacionan eróticamente con otras mujeres; discutir la construcción de los lesbianismos en las películas según las contribuciones de las teóricas feministas lesbianas y descoloniales; hacer el recorrido histórico sobre el homoerotismo entre las mujeres en el cine nacional. Como resultado de la investigación, también se organizó una base de datos con los largometrajes encontrados entre 1948 y 2019: título, año, dirección, guión, sinopsis. Este banco de datos fue el punto de partida para esta investigación. A partir de estos datos la investigación aporta un historial de la construcción de los lesbianismos en el cine con una visión general de las películas con el fin de contextualizar estas narraciones. Habiendo identificado las películas que tratan el tema lésbico de manera central en sus narrativas, elegimos para analizar las personajes de las películas que dan centralidad a la discusión en el cine de la post-recuperación: *Como Esquecer* (2010), *Flores Raras* (2013), *O perfume da memória* (2016), *Nós duas descendo a escada* (2016), *As boas maneiras* (2018). La elección de autoras mayoritariamente decoloniales y lesbianas, que ponen sus experiencias en perspectiva y discuten las colonialidades es, además de un campo fértil para llevar a cabo estas discusiones, también una propuesta política de visibilidad, la valoración de estos debates y de quienes los realizan. El concepto de erótico traído por Audre Lorde (2019), así como el concepto político del lesbianismo, traído por autores como Adrienne Rich (2010), Monique Wittig (1970, 1980, 1982, 1987), Ochy Curiel (2013) y Tanya Saunders (2017), junto a la historia construida sobre las películas, fueron importantes aliados para comprender y analizar las películas elegidas para su análisis. La expectativa es arrojar luz sobre la mirada que el cine brasileño proyecta sobre el erotismo entre las mujeres, debatir y fortalecer las perspectivas teóricas aportadas, y ayudar a otros estudios como este.

**Palabras-claves:** Lesbianismo; cine brasileño; feminismo; homocultura; saneamiento.

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Filmes catalogados no período pós-Retomada .....	72
----------	--	----

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
2. EPISTEMOLOGIAS SAPATONAS .....	29
2.1 O SIGNIFICADO POLÍTICO DAS LESBIANIDADES: O FEMINISMO LÉSBICO EM DIÁLOGO COM O DECOLONIAL .....	29
2.2 A ORIGEM DOS ATIVISMOS DE LÉSBICAS NO BRASIL .....	46
3. DA PERVERSIDADE À HIGIENIZAÇÃO: UM OLHAR SOBRE O EROTISMO ENTRE MULHERES NO CINEMA BRASILEIRO.....	51
3.1. DÉCADAS DE 40 E 50: PRIMÓRDIOS .....	51
3.2. DÉCADAS DE 60 A 80: FILMES CARNAVALESCOS, CHANCHADAS E EROTISMO.....	56
3.3. DÉCADA DE 90: QUEDA E RETOMADA DO CINEMA .....	69
3.4. DÉCADA DE 2000: O AMOR ERÓTICO ENTRE MULHERES COMEÇA A SAIR DO ARMÁRIO .....	74
4. A CONSTRUÇÃO DAS LESBIANIDADES NO CINEMA NACIONAL PÓS RETOMADA .....	84
4.1. COMO ESQUECER.....	85
<b>4.1.1. Personagem Analisada: Júlia.....</b>	<b>85</b>
<b>4.1.2. Descrição do filme .....</b>	<b>85</b>
4.2. FLORES RARAS .....	86
<b>4.2.1. Personagens analisadas: Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop: 86</b>	
<b>4.2.2. Descrição do filme .....</b>	<b>87</b>
4.3. O PERFUME DA MEMÓRIA.....	88
<b>4.3.1. Personagens analisadas: Laura e Ana.....</b>	<b>88</b>
<b>4.3.2. Descrição do filme .....</b>	<b>88</b>
4.4. NÓS DUAS DESCENDO A ESCADA .....	89
<b>4.4.1. Personagens analisadas: Adri e Mona.....</b>	<b>89</b>
<b>4.4.2. Descrição do filme .....</b>	<b>90</b>

4.5. AS BOAS MANEIRAS .....	91
<b>4.5.1. Personagem analisada: Clara</b> .....	91
<b>4.5.2. Descrição do filme</b> .....	91
5. CONTORNOS NORMATIVOS EXPRESSOS NA HIGIENIZAÇÃO DAS PERSONAGENS: PERFIL SOCIAL, RELAÇÕES SOCIAIS E EXPRESSÕES DE SEXUALIDADE .....	92
5.1. COMO ESQUECER.....	95
5.2. NÓS DUAS DESCENDO A ESCADA .....	97
5.3. FLORES RARAS .....	98
5.4. O PERFUME DA MEMÓRIA.....	101
5.5. AS BOAS MANEIRAS .....	105
6. EXPRESSÃO DO DISCURSO DO AMOR ROMÂNTICO E SOFRIMENTO ..	107
6.1. COMO ESQUECER.....	111
6.2. FLORES RARAS .....	114
6.3. O PERFUME DA MEMÓRIA.....	118
6.4. NÓS DUAS DESCENDO A ESCADA .....	119
6.5. AS BOAS MANEIRAS .....	120
7. CONCLUSÃO .....	124
REFERÊNCIAS.....	133
ANEXO A.....	142
ANEXO B.....	153

## 1. INTRODUÇÃO

Eu sou sapatona feminista, branca e gorda. Passei boa parte da minha infância e adolescência em uma cidade de 28 mil habitantes no interior de Minas Gerais, onde as pessoas são consideradas particularmente conservadoras - quem não conhece a “tradicional família mineira”? - Fui criada por minha mãe, uma mulher cujo pensamento se diferenciava, em parte, do pensamento cristão. Mesmo assim, nas famílias com quem convivi, a minha inclusa, na escola e em todo lugar por onde eu passava, o pensamento era profundamente heterossexual. Viver naquela cidade nas décadas de 80 e 90 significou viver em um lugar que, salvo uma ou duas exceções, me impediu de conhecer e viver com lésbicas sendo que em filmes, novelas e quadrinhos também era incomum a partilha dessa vivência. A primeira vez que vi um casal de lésbicas na televisão, Leila e Rafaela, elas foram explodidas junto a um shopping na novela *Torre de Babel* (1998); anos mais tarde, a novela *Senhora do Destino* (2004) deu espaço a um casal de lésbicas jovens e bem sucedidas no horário nobre.

No início dos anos 2000, me mudei para Belo Horizonte para fazer faculdade e passei a ter novas amigas, conhecer manifestações artísticas e culturais, e ter acesso à internet. Foi quando passei a prestar atenção nos meus interesses e desejos em relações às mulheres, comecei a namorar uma e me assumi lésbica. Passei a ter uma compreensão mais politizada sobre minha lesbianidade, somente anos mais tarde, depois que conheci mais profundamente o feminismo e li pela primeira vez “Heterossexualidade compulsória e existência lésbica”, de Adrienne Rich (2010). O ensaio, que a partir do ponto de vista de uma lésbica colocava em perspectiva a lesbianidade, foi um dos primeiros a trazer questões sobre como a heterossexualidade opera como mecanismo de controle político das mulheres. Um dos textos mais difundidos entre pensamentos de lésbicas que começavam a se manifestar naquela época, hoje pode ser considerado um clássico nessa literatura e, de certa forma, canônico.

Passei a buscar mais intensamente produções artísticas capazes de dialogar comigo e outras sapatonas, algo que não era tão simples de encontrar. Assisti a uma quantidade razoável de filmes que falavam sobre a descoberta de adolescentes, lutas e enfrentamentos de mulheres para assumir uma relação romântica bem como uma variedade de narrativas exploradas pelas produções cinematográficas. Os filmes, muitas vezes, eram fetichizados e, com frequência, tinham homens em relações românticas com mulheres que se denominavam lésbicas. Muitas daquelas produções nem de longe se pareciam comigo e com os meus anseios, mas me confortaram e me fizeram saber que existem mulheres que direcionam seu

olhar, atenção, cuidados, seu tesão, sua energia a outras mulheres. Contudo, é importante ressaltar que nenhum dos filmes a que tive acesso nesse momento eram brasileiros.

A partir de uma percepção mais politizada e política sobre as lesbianidades, passei a prestar atenção nos silêncios sobre essa existência nas artes e círculos sociais, elementos que me trouxeram a esse tema, o qual se comunica com a minha lesbianidade e meu interesse pelas artes. Perceber as inquietações sobre os silêncios que nos envolve a nós lésbicas, olhar para nós mesmas, nossas experiências e identificações, o que vivemos, refletir sobre ser lésbica, sapatona, caminhoneira não é só um interesse meu, mas de boa parte de nós. Olhar para mim e ver outras lésbicas e nossas culturas em manifestações artísticas nunca deixou de ser uma busca. Atualmente, as informações sobre a existência lésbica não é mais como nos anos 80 e 90, nem mesmo no início dos anos 2000. Já temos um número de produções artísticas com personagens do sexo feminino que amam outras mulheres no Brasil e fora dele nas mais diversas formas e que estão ao alcance do público em geral graças à internet. Temos não só filmes, mas novelas, seriados, quadrinhos, literatura, artes visuais das mais variadas. Muitos desses, produzidos por homens e mulheres heterossexuais, outros por sapatonas querendo contar sua própria história e suas experiências do seu jeito.

Quando comecei a definir meu interesse nesta pesquisa, havia, em um primeiro momento, a vontade de estudar sobre a lesbianidade, esse lugar que envolve toda minha vida, não só em meus relacionamentos sexuais, mas meu contorno erótico, sob a perspectiva de Audre Lorde, de uma maneira bem ampla: minhas relações sociais e familiares, minhas experiências, meu jeito de pensar e estar no mundo. Lorde (2019) define o erótico como uma fonte de poder que reside no interior de cada uma de nós, correspondente à mutualidade e à intensidade do compartilhamento profundo de qualquer busca com outra pessoa, como a conexão criada pela “partilha do gozo, seja ele físico, emocional, psíquico ou intelectual” (LORDE, 2019, p. 72). Ainda não sabia como ou o que exatamente gostaria de pesquisar: era tanta coisa! Eu queria falar sobre aquilo que não entendia enquanto era bem jovem e que depois se apresentou em experimentação de uma multiplicidade de sentimentos, desejos e energia, direcionados a outra mulher, que não sabia nomear. Era algo que eu sentia, mas não enxergava em nenhuma outra mulher e só mais tarde pude entender melhor do que se tratava diante do primeiro ensaio de Rich (2010). Eu queria entender - e mostrar - porque raramente me deparava com filmes que falassem sobre ser sapatona e amor entre mulheres e, quando acontecia, de alguma maneira era ligado à violência.

A escolha pelo cinema partiu do meu interesse e ligação com as diversas formas de arte, fosse ela na música, nas artes plásticas, no cinema, na literatura, além da minha formação



em comunicação. Cheguei a considerar a televisão, mas como não tenho tanta ligação afetiva, escolhi o cinema. A existência de poucos estudos foi um fator que teve um peso muito relevante nas minhas escolhas de pesquisa, não só na definição do tema em si, mas de como trabalhá-lo. Diferente de outros meios audiovisuais como as novelas e os seriados, que já possuem um número mais relevante de estudos, eu percebia que o material que possuía para conhecer essa área que começava a investigar ainda era muito inicial e restrito.

Entre as pesquisas que considero mais relevantes para esta pesquisa, a primeira a que tive acesso foi “*A personagem homossexual no cinema brasileiro*” (MORENO, 1995). Com enfoque em homens gays, Antônio Moreno (1995) traz um panorama da homossexualidade no cinema entre os anos de 1955 e 1995. Alguns dos estudos que busquei, conheci somente no decorrer da pesquisa, sendo um deles, *A visibilidade lésbica nas pedagogias do cinema* (PAULINO, 2019), lançado em 2019. Nessa pesquisa, Alessandro Paulino (2019) analisa filmes entre os anos de 2000 e 2016 e, nessa busca, recortei apenas aquelas produções em que as relações eróticas não fizessem trio amoroso heterossexual, não apresentassem algum tipo de fetichização masculina e tivessem um protagonismo ou antagonismo lésbico frente aos filmes listados. Outros estudos relevantes que encontrei foram *Estudo sobre práticas homoeróticas entre mulheres em filmes brasileiros* (COSTA, 2013), em que foram analisadas as produções localizadas em diferentes momentos do cinema, entre os anos de 1940 a 2012, incluindo *Cinema Gay Brasileiro* (LACERDA JUNIOR, 2015), que faz uma revisão histórica do tratamento do homoerotismo masculino em filmes de curta, média e longa metragem nos anos de 1995 até 2015.

Percebi, junto à minha orientadora, que existia algo anterior às questões que eu gostaria de conhecer e me aprofundar, algo em torno do olhar do cinema sobre mulheres que se direcionam eroticamente a outras mulheres. Estudar sobre o cinema brasileiro nunca foi uma dúvida. Cheguei, então, à pergunta: Como a identidade da lésbica é construída e reconhecida nos filmes produzidos pelo cinema brasileiro a partir da Retomada?<sup>2</sup> Os objetivos que se desenharam foram: organizar um banco de dados com as produções recolhidas: título, ano, direção, roteiro, sinopse; discutir a construção das lesbianidades nos filmes de acordo com as contribuições de teóricas feministas lésbicas e decoloniais; fazer o percurso histórico sobre homoerotismo entre mulheres no cinema nacional; analisar a construção das

---

<sup>2</sup> A Retomada do cinema brasileiro foi um termo cunhado por Lúcia Nagib (2012) no livro *O Cinema da retomada: depoimento de 90 cineastas dos anos 90*. Na perspectiva da autora, a Retomada se deu entre 1995 e 1998, quando a produção se restabelece após a queda no governo Collor, favorecida pelo Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro.

personagens nos filmes indicados de acordo com sua posição na narrativa; perfil psicológico; perfil social; interação com outros personagens. Por último, procuro entender como os filmes analisados rompem ou reforçam estereótipos e quais significados atribuem a mulheres que se relacionam eroticamente com outras mulheres.

Os filmes que trazem personagens, sendo eles objetos desta análise são: *Como esquecer* (2010), *Flores raras* (2013), *O perfume da memória* (2016), *Nós duas descendo a escada* (2016) e *As boas maneiras* (2018). O ponto de partida da pesquisa foi a criação de um banco de dados com os títulos dos longas-metragens encontrados entre os anos de 1948 e 2019. Para encontrar o corpus para a análise que proponho, passei a procurar e ficar atenta a todas as produções cinematográficas, que exibem de alguma forma personagens homoerótica ou amor erótico entre mulheres em suas narrativas. A princípio conhecia apenas quatro filmes nacionais em que identifiquei essas discussões: *Amor Maldito* (1984), *Como Esquecer* (2010), *Simone* (2013) e *Flores Raras* (2014). A partir daí, comecei a fazer um trabalho de busca dos filmes por meios variados: algumas listas pela internet, compilações no *youtube*, matérias de jornais sobre cinema, entrevistas e as pesquisas frente ao grupo Cine Sapatão. Neste último, as próprias usuárias compartilhavam e divulgavam filmes dentre outros materiais que encontravam. Por esses meios variados, encontrei: *A partilha* (2002); *Amor maldito* (1984); *Amores urbanos* (2016); *As boas maneiras* (2018); *Baixio das bestas* (2006); *Baixo Gávea* (1986); *Como esquecer* (2010); *Elvis e Madona* (2011); *Engraçadinha* (1981); *Entre Irmãs* (2017); *Flores Raras* (2013); *Matou a família e foi ao cinema* (1991); *Nós duas descendo a escada* (2016); *Ó pai, ó* (2007); *O perfume da memória* (2016); *Paraísos artificiais* (2012); *Quanto dura o amor?* (2009); *Simone* (2013); *Tremor Iê* (2019); *Vergel* (2019). Alguns desses filmes não constavam nas pesquisas científicas que busquei.

Na pesquisa de Netto (2016), encontrei os filmes *A mulher de todos* (1969) e *Copacana mon amour* (1970). Com a pesquisa de Moreno (1995) sobre *A personagem homossexual no cinema brasileiro*, conheci vários títulos veiculados até o ano de 1995; embora seu foco seja homens gays, ele listou a maior parte dos filmes que discutem experiências lésbicas produzidas até a data, a exemplo de: *A gata devassa* (1974); *A estrela sobe* (1974); *A noite das fêmeas (Ensaio geral)* (1976); *Anjos do Arrabalde* (1987); *Ariella* (1980); *As amiguinhas* (1978); *As depravadas* (1977); *As intimidades de Analu e Fernanda* (1980); *As intimidades de duas mulheres, Vera e Helena* (1980); *Espelho de carne* (1984); *Gente fina é outra coisa (episódio 1: A guerra da lagosta)* (1977); *Giselle* (1980); *Matou a família e foi ao cinema* (1969); *O império das taras* (1980); *Pecado mortal* (1970); *Por um*

*corpo de mulher* (1979); *Soninha toda pura* (1971); *Tara - prazeres proibidos* (1979); *Vera* (1986).

A pesquisa de Costa (2013), intitulada *Estudo sobre práticas homoeróticas entre mulheres nos filmes brasileiros*, completa a lista de filmes produzidos até 2012: *Álbum de família* (1981); *Asfalto Selvagem* (1964); *Assalto ao banco central* (2011); *Bete Balanço* (1984); *Bruna Surfistinha* (2011); *Deus e o diabo na terra do sol* (1964); *Ele, ela... Quem?* (1980); *Engraçadinha depois dos 30* (1966); *Histórias de amor duram apenas 90 minutos* (2010); *Internato de meninas virgens* (1977); *Janete* (1983); *Leila Diniz* (1987); *Memórias de Helena* (1969); *Muita calma nessa hora!* (2010); *Mulher amante* (1983); *Mulher objeto* (1981); *Na boca do mundo* (1978); *Noite vazia* (1964); *O céu de Suely* (2006); *O donzelo* (1970); *Poeira de estrelas* (1949); *Por um corpo de mulher* (1979); *Sofia e Anita, deliciosamente impuras* (1980); *Tessa, a gata* (1982). Por fim, o artigo de Nunes (2019) acrescenta dois filmes a essa lista: *Pornô! (episódio: As Gazelas)* (1981) e *Por que as mulheres devoram os machos? (episódio: As amigas)* (1980).

Alguns filmes foram facilmente identificados pela própria sinopse, pelo enredo ou pela declaração das personagens em que o amor erótico entre mulheres é explícito e anunciado. Em outros, ele está presente apenas em alguma deixa, nas entrelinhas, na insinuação, pelos olhares ou nos estereótipos, estes devem ser observados pela gestualidade, pela narrativa e pela interação das personagens (MORENO, 1995). Em *Poeira de estrelas* (1948), *Soninha toda pura* (1971) e *Baixo Gávea* (1986), por exemplo, uma das personagens se demonstra sempre interessada e disponível para a outra, que é ingênua demais para perceber que está sendo paquerada. Em *Histórias de amor duram apenas 90 minutos* (Paulo Halm, 2010), Zeca está desconfiado de que sua namorada o está traindo com uma mulher; não há uma cena que deixe explícito que isso realmente aconteceu, no entanto, nada desmente a desconfiança de Beto, conduzindo o espectador a essa dúvida.

Minha intenção foi incluir quantos longas-metragens brasileiros pude alcançar sobre o homoerotismo feminino, seja pela declaração direta ou nas entrelinhas. Cheguei, dessa forma, ao total de 70 filmes. Assisti 28 desses filmes completos, em especial os mais recentes. Dos anteriores à Retomada: *Matou a família e foi ao cinema* (1969), *Soninha toda pura* (1971), *Ariella* (1980), *Amor maldito* (1984), *Bete balanço* (1984), *Baixo Gávea* (1986), *Vera* (1986). Dos a partir da Retomada assisti todos por completo, exceto *Assalto ao banco central* (2011), *Cassandra Rios: a Safo de perdizes* (2013) e *Uma garota chamada Marina* (2019). Dos filmes que não assisti completamente, procurei trailers e trechos na internet e, quando isso não era possível, realizei a leitura da sinopse e comentários sobre as produções fílmicas. Minha

busca fez perceber como muitas vezes os filmes com essa temática estão distantes e são difíceis de ser encontrados. Poucos foram os que chegaram a mim facilmente, exceto alguns dos mais recentes.

Do total de filmes mensurados, trago uma visão geral com a intenção de contextualizar as narrativas, que a partir do olhar ampliado dos filmes recolhidos se tornou útil diferenciá-los entre filmes que possuem cenas lésbicas e os que tratam da temática lésbica. Os filmes com cenas lésbicas são aqueles em que a sexualidade aparece em algum momento, sendo que as personagens possuem a experiência lésbica, mas o tema não é discutido. Já nos filmes com temática lésbica, a experiência lésbica é central na discussão e a pesquisa está centrada nessas produções. O recorte a partir da Retomada, entre 1995 e 2018, sendo 2018 o ano em que iniciei o mestrado, foi escolhido devido ao modo de construção das personagens frente ao hiato causado pelas políticas de desincentivo ao cinema no Brasil em um período de políticas dos movimentos gays e lésbicos em torno da visibilidade, bem como o aumento nas produções dirigidas por mulheres conforme os apontamentos de Moraes (2016). O momento atual e os últimos anos, a que esse estudo se debruça, é um período em que as vivências dos dissidentes sexuais e de gênero passaram a figurar socialmente com maior facilidade.

Temos, assim, um total de 23 filmes lançados nesse período: *As feras* (1995), *A partilha* (2002), *Baixio das bestas* (2006), *O céu de Suely* (2006), *Ó pai, ó* (2007), *Quanto dura o amor?* (2009), *Como esquecer* (2010), *Histórias de amor duram apenas 90 minutos* (2010), *Muita calma nessa hora!* (2010), *Assalto ao banco central* (2011), *Bruna Surfistinha* (2011), *Elvis e Madona* (2011), *Paraísos artificiais* (2012), *Flores Raras* (2013), *O uivo da gaita* (2013), *Simone* (2013), *Amores urbanos* (2016), *Nós duas descendo a escada* (2016), *O perfume da memória* (2016), *Entre irmãs* (2017), *As boas maneiras* (2018), *Vergel* (2019). Três filmes se acrescentam a essa lista, embora sejam documentários biográficos: *Cassandra: A Safo de perdizes* (2013), *Cássia* (2014) e *Uma garota chamada Marina* (2019).

Outro recorte que se impõe, é a centralidade da personagem e da discussão sobre relações homoeróticas entre mulheres, sendo tais questões exibidas de forma explícita. Dessa forma, pude discutir com maior profundidade as significações criadas sobre as identidades lésbicas nas produções. O filme *Elvis e Madona* (2011) foi excluído da análise, pela existência de uma personagem trans, o que demandaria uma abordagem diferente das que constam na análise dos outros filmes. *Vergel* (2019), também, foi excluída por ser uma coprodução, sendo a nacionalidade da diretora Argentina e a direção da produção uma informação importante nesta pesquisa; assim como *Simone* (2013), que também é uma coprodução, cujo diretor é da Colômbia. Restaram assim as produções: *Como esquecer*

(2010), *Flores Raras* (2013), *O perfume da memória* (2016), *Nós duas descendo a escada* (2016) e *As boas maneiras* (2018).

A partir de meus estudos e percepções, passei a buscar autoras que colocassem as lesbianidades em perspectiva. Em um primeiro momento, notei que a invisibilidade sobre o assunto ainda persiste nas produções científicas, sendo comum, na maior parte das produções de perspectiva lésbica, as autoras trazerem à tona esse dado, além da existência do desejo de dar visibilidade às histórias, práticas e expressões artísticas lesbianas. No Brasil, de uma maneira geral, pesquisar sobre as lesbianidades ainda é um espaço aberto a diversos assuntos a serem discutidos e é importante ressaltar que, nos anos mais recentes, já é possível encontrar um número mais relevante de pesquisas, com temas centrados na família, saúde e análises de novelas e seriados. No entanto, ainda é um tema de difícil discussão em boa parte dos meios acadêmicos, além de ser um espaço aberto com várias perspectivas a serem exploradas. Como um tema cujas discussões começaram a ser mais exploradas há poucos anos, a emergência de vários pontos de vistas ainda se faz necessários para um entendimento mais amplo de como o cinema constrói as lesbianidades.

Para auxiliar nas análises, não apenas os estudos de feministas decoloniais e de teóricas lésbicas foram úteis, mas também, o entendimento de como significam em um posicionamento político e de valorização dessas epistememas. Autoras como a brasileira Cláudia de Lima Costa (2012) e a ativista ayamará, de origem andina, socióloga e historiadora, Silvia Cusicanqui (2010), ambas têm produzido críticas aos modelos seguidos pelas academias. Em um pensamento sobre as relações entre a crítica pós-colonial e as teorias feministas da diferença a partir da tradução cultural Costa (2012) declara que as relações entre as teorias feministas e a crítica pós-colonial têm sido historicamente silenciadas, o que reflete na invisibilização nos debates latino-americanos e, ainda que considerados significantes de resistência, sua epistemologia continua a ser ignorada (COSTA, 2012, p. 54). Nos debates decoloniais é reconhecida a importância de teorias feministas, embora ainda sem uma reflexão mais profunda por parte de alguns dos principais teóricos decoloniais.

Um dos fatores apontados por Costa (2012), para tal invisibilização, são os postos de controle e mediadores, os quais dificultam ou facilitam o acesso a determinados textos, autoras e debates, criando a visibilização de certos temas e fontes e, ainda, ocultando outros. Costa (2012) também critica a prática de citações nos periódicos, que privilegia determinados autores e teorias e influencia a circulação de ideias e mérito acadêmico. Esses pensamentos quase sempre partem de homens brancos e heterossexuais, com desenvolvimentos, que em grande parte, mantêm as práticas normativas. De acordo com a autora, no discurso decolonial,

por mais que se defenda a importância de todas as epistemes, sobretudo dos sujeitos subalternizados, ao falar sobre a própria opressão, as práticas de citação ainda giram em torno dos mesmos autores e teorias, a exemplo de Mignolo, Grosfoguel, Boaventura e etc. Da mesma forma, nas perspectivas lésbicas sobressaem Rich, Wittig e Falquet, todas elas teóricas brancas.

Em análise de até onde chega o pensamento feminista nas epistemologias do sul e o lugar que ocupam as feministas em sua constituição, Breny Mendoza (2010) sugere que esta episteme ainda revela uma grande limitação em sua compreensão sobre o lugar do gênero como objeto de investigação:

É notória a ausência de referências a escritos feministas vindos da América Latina, o que não é surpreendente, já que a maioria dos autores dessa nova corrente são homens latino-americanos, brancos e mestiços, heterossexuais e de classe média (MENDOZA, 2010, p. 20).

Cusicanqui (2010) toma a Bolívia como exemplo para produzir críticas sobre alguns dos autores considerados como principais referências na epistemologia decolonial, pela forma piramidal como é construído o conhecimento nas elites acadêmicas, ao adotar um retrato do modelo de universidades estadunidenses. Dessa forma, usam as ideias dos estudos de subalternidade e lançam debates na América Latina, criando um aparato conceitual e formas de referência e contrarreferência que afastam as dissertações acadêmicas do diálogo com os grupos sociais subalternos:

muchas universidades norteamericanas han adoptado a los “estudios postcoloniales” en sus curricula, pero con un sello culturalista y academicista, desprovisto del sentido de urgencia política que caracterizó las búsquedas intelectuales de los colegas de la India (CUSICANQUI, 2010, p. 57)<sup>3</sup>

Para a teórica, autores como Mignolo, Dussel, Walsh, Sanjinés criam um novo cânone acadêmico com ideias reformuladas que já haviam sido criadas, anteriormente por grupos subalternos, porém sem o mesmo alcance, usando de neologismos como “de-colonial” e “transmodernidade”. Por meio do jogo de citações e contra-citações estabelecem novas hierarquias em que são considerados gurus. Os centros acadêmicos dos Estados Unidos os dotam de capital cultural e simbólico e criam uma nova estrutura de poder acadêmico legitimado pelo fluxo de estudantes indígenas e afrodescendentes que sustenta o

---

<sup>3</sup> Muitas universidades norte-americanas adotaram os “estudos pós-coloniais” em seus currículos, mas com um selo culturalista e academicista, sem o sentido de urgência política que caracterizou as buscas intelectuais dos colegas da Índia (TRADUÇÃO MINHA).

“multiculturalismo teórico, racializado y exotizante de las academias”<sup>4</sup> (CUSICANQUI, 2010, p. 65, 66).

Em uma visão crítica à academia e ao feminismo hegemônico (branco e heterossexual), Audre Lorde (2019) define como arrogante a homogeneização das discussões feministas sobre as mulheres, sobretudo na academia, ou seja, sem avaliar as várias diferenças e sem colocar em perspectiva as experiências de mulheres pobres, negras, terceiro-mundistas e lésbicas, principalmente ao compreender a inseparabilidade entre racismo, sexismo e homofobia. Audre Lorde, uma mulher de família Caribenha que nasceu em Nova York no ano de 1934 e viveu até 1992, se referia a si mesma como poetisa, negra, lésbica, mãe, feminista e guerreira. No texto chamado “Não há hierarquia de opressão”, retirado de “I am your sister”, 2009, Lorde declara que faz parte de um grupo que majoritariamente a define como desviante, difícil, inferior, errada e por isso, entende que o sexismo e o heterossexismo nascem da mesma fonte que o racismo (crença de superioridade de um grupo sobre o outro), reflete que a sua não aceitação, como uma mulher lésbica na comunidade negra enfraquece a própria comunidade e que não pode escolher em qual frente lutar.

De acordo com Lorde (1979), as feministas acadêmicas constantemente se evadem da responsabilidade de cooperação, reconhecimento da diferença e reafirmação dos trabalhos e conhecimentos de mulheres fora do que a sociedade entende como aceitáveis e são forjadas pelas diferenças: pobres, lésbicas, negras, velhas. Nós, feministas brancas, nos empenhamos em nos educarmos sobre nós mesmas, mas não sobre as mulheres negras e as diferenças entre nós, esquecendo que essa é a chave para a sobrevivência do feminismo. Para a autora, quando as ferramentas de um patriarcado racista são usadas para examinar os frutos desse mesmo sistema, significa que somente os perímetros mais estreitos de mudança são possíveis e permitidos e, conforme Lorde (1979), “elas podem nos permitir a temporariamente vencê-lo no seu próprio jogo, mas elas nunca nos permitirão trazer à tona mudança genuína” (LORDE, 1979, s/p):

As mulheres de hoje ainda estão sendo chamadas a atravessar a fenda da ignorância masculina e educar os homens sobre nossas existências e nossas necessidades. Essa é uma ferramenta velha e arcaica usada por todos os opressores para manter as oprimidas ocupadas com as preocupações do senhor. Agora temos ouvido que é tarefa das mulheres de Cor educar mulheres brancas – frente à tremenda resistência – sobre nossa existência, nossas diferenças, e nossos respectivos papéis em nossa sobrevivência conjunta. Isso é um desvio de energias e uma trágica repetição do pensamento racista patriarcal (LORDE, 1979, s/n).

---

<sup>4</sup> Multiculturalismo teórico, racializado e exotizante das academias.

Jules Falquet, uma pensadora lésbica da atualidade, francesa, ativista feminista materialista, professora na Universidade de Jussieu-Paris Diderot, desenvolve pesquisas sobre movimentos sociais, processos revolucionários, teorias feministas e lésbicas. Algumas das suas principais publicações são *Breves resenhas de algumas teorias lésbicas* (2013) e *Romper o tabu da heterossexualidade* (2012). A autora traça o desenvolvimento das teorias sobre a desnaturalização dos sexos e o caráter social das sexualidades, bem como os desdobramentos do ativismo lésbico ocidental.

Na perspectiva da autora, a palavra “homossexual” se refere a um conjunto de práticas sexuais e afetivas entre pessoas do mesmo sexo e diferencia as vivências de quem está vinculado às práticas heterossexuais. No entanto, o paralelismo das experiências de homens e mulheres é redutor e enganoso; vários estudos feministas já demonstraram que a opressão patriarcal coloca as mulheres em uma posição social estruturalmente diferente daquela em que os homens ocupam. Assim, o uso do termo lésbica marca uma diferença em práticas que possuem em comum a homossexualidade, com significados, condições de possibilidade, alcance político e visibilidade próprio, relacionado a um lesbianismo político, que se projeta como crítica prática e teórica ao sistema heterossexual de organização social (FALQUET, 2013, p. 7).

Gayle Rubin<sup>5</sup> (1993) explica que o falo significa a dominação dos homens sobre as mulheres e mais que uma característica que diferencia os sexos, é uma assimilação do status masculino, que implica determinados direitos, entre eles, o direito a uma mulher. Para a autora, o falo é, então, uma expressão do domínio masculino e a “inveja do pênis” um reconhecimento disso (RUBIN, 1993, p. 41).

Adrienne Rich foi uma poetisa, ensaísta, ativista lésbica radical, estadunidense, tem no ensaio *Heterossexualidade e Existência Lésbica* o seu trabalho mais conhecido e considerado um clássico entre as teorias lésbicas, lançado na década de 80 sendo hoje uma das principais referências em estudos sobre lesbianidades que questiona a compulsoriedade da heterossexualidade. A autora analisa a heterossexualidade como uma instituição política que retira o poder das mulheres, estas que são controladas por instituições como a maternidade, a exploração econômica, a família nuclear, elementos constantemente reforçados em seu interior e pela mídia. A autora cunhou o termo *existência lésbica* para sugerir tanto a presença

---

<sup>5</sup> Antropóloga cultural estadunidense, lésbica, professora associada de Antropologia e Estudos das Mulheres na University of Michigan.



histórica de lésbicas quanto a criação contínua de significados para essa existência, que significa a ruptura de um tabu e rejeição a um modo compulsório de vida.

Monique Wittig foi uma poetisa e teórica lésbica radical e materialista francesa, nasceu em 1935 e viveu até 2003. Alguns dos seus principais trabalhos foram os ensaios “*Ninguém nasce mulher*” (1970), “*O pensamento hetero*” (1980), “*A categoria de Sexo*” (1982) e “*O contrato heterossexual*” (1987). A autora defende a importância da linguagem sobre a realidade social e em sua perspectiva, há uma multiplicidade de linguagens que se relacionam com um importante campo político em que está em jogo uma rede de poderes os quais agem sobre a realidade social. Esses discursos encaixam-se uns nos outros, se reforçam e dão origem a outros, fazendo perder a causa material da opressão. Dessa forma, produzem uma leitura científica da realidade, em que seres humanos são dados como invariantes intocados pela história e tomam como certo que a base da sociedade é a heterossexualidade. Assim, impedem de falar, a não ser nos termos das classes dominantes, tirando a possibilidade de as classes subordinadas criarem suas próprias categorias e, ao serem produzidos pela ciência e pelos *mass media*, geram violência material.

Wittig (1980) denomina Pensamento *Straight*<sup>6</sup> um aglomerado de disciplinas, teorias e ideias que dizem respeito à “mulher”, ao “homem”, ao “sexo”, a “diferença”, e a toda série de conceitos que carregam essa marca, incluindo “história”, “cultura” e o “real”. Mesmo que sejam aceitas como construções sociais e culturais, a relação heterossexual ainda permanece como dada pela natureza. O pensamento *straight* universaliza a “produção de conceitos em leis gerais que se reclamam ser aplicáveis a todas as sociedades, a todas as épocas, a todos os indivíduos” (WITTIG, p. 3, 1980).

Dessa forma, a heterossexualidade ordena todas as relações humanas, sua produção de conceitos e suas subjetividades. Por meio desse raciocínio, a autora conclui que a sociedade heterossexual está baseada na produção da diferença sobre o outro e não pode funcionar economicamente, simbolicamente, linguisticamente, ou politicamente sem tal conceito. Assim, sugere fazer uma transformação política dos conceitos centrais para entender a mulher enquanto classe constituída por diferenças imaginadas e com um significado apenas dentro do sistema heterossexual (WITTIG, p. 39, 1970). Para a autora, a diferença sexual é uma ideologia que define os sexos de maneira imaginária; defende, também, que uma mulher

---

<sup>6</sup>Tomo aqui a explicação de Curiel (2013, p. 53) para a preferência no uso do termo *straight* sem tradução. Na concepção da autora, a tradução “*pensamento heterossexual*” pode desvirtuar a proposta de Wittig, que provavelmente usou a palavra *straight* como forma de evitar o uso de *heterossexual* para afastar a referência única e direta às práticas sexuais.

possui suas definições em relação ao homem e uma lésbica não é uma mulher economicamente, politicamente ou ideologicamente; revertendo, assim, a ideia de que a heterossexualidade é apolítica.

Tanya Saunders é uma socióloga lésbica, negra, estadunidense, professora associada do Center for Latin American Studies da University of Florida, e defende pensar sobre a lésbica negra como ponto de partida para desafiar o momento atual para a população afrodescendente nas Américas e, assim, tornar possível uma “política de coalizão” mais ampla e centrada na emancipação humana, sendo, através dela, o “ser-humano redefinido”. A autora analisa como raça, gênero e sexualidade funcionam em conjunto no processo colonial da elite ocidental para definir quem é e quem não é um ser humano. A definição de “Homem<sup>7</sup>” está enraizada em um projeto epistemológico colonial em que o ser-humano foi construído em torno da experiência e imagem do homem heterossexual, branco, burguês, cristão, sendo seu contraponto o não-humano, redefinido como africano, negro, a partir do colonialismo da Europa Ocidental nas Américas (SAUNDERS, 2017).

Ochy Curiel (2013), por sua vez, é professora da Universidade Nacional de Colombia, afro-dominicana lésbica, cantora e antropóloga social, atua no GLEFAS, Grupo Latino-Americano de Estudos e Formação Feminista, coletivo formado por ativistas de países diferentes da América Latina e do Caribe, cuja trajetória teórica faz vínculos entre o colonialismo e a sexualidade, em uma análise que atravessa o entendimento de como o regime heterossexual está relacionado com a nação, questão evidenciada em um de seus principais trabalhos: *La Nación Heterossexual* (2013). Feminista, antirracista e decolonial, Curiel (2013) considera o ativismo uma importante forma de atuação social e fundamental para que a produção de conhecimento seja parte da prática política.

Curiel se empenha em trazer uma perspectiva de análise teórica e política oferecida pela corrente lesbo-feminista, ao colocar a heterossexualidade como um regime político que perpassa a maioria das relações sociais, produzindo exclusões e subordinações que afetam fundamentalmente as mulheres, sobretudo as lésbicas, questionando a ideia de entendê-las como uma prática, orientação ou opção sexual. A autora examina que os discursos da Constituição Política Colombiana de 1991 são expressão da ideologia hegemônica da sociedade colombiana e de um poder jurídico, teórico e político significativo, central na

---

<sup>7</sup> Saunders utiliza o termo em letra maiúscula para enfatizar o homem branco heterossexual como o padrão do ser-humano ideal.

formação dessa hegemonia<sup>8</sup>. Portanto, o discurso jurídico foi importante na formação da hegemonia desde a época colonial até a consolidação dos estados nacionais (CURIEL, 2013).

Na era moderna, os periódicos, novelas e outros meios produzem e transmitem massivamente uma ideia em um mesmo tempo e território, formando uma imaginação coletiva que define fronteiras e uma consciência nacional, criando, dessa forma, uma permanência de nação como comunidade imaginada (Benedict Anderson ([1983], 1993) *apud* CURIEL, 2013). A constituição representa, assim, um texto produto da hegemonia que, constituído e legitimado como escrito jurídico, impacta significativamente a consciência da população. Esta condição é um valor adquirido das nações colonizadoras europeias, que implementaram seus ideais em suas colônias. Desse modo, os valores hegemônicos padrões europeus são expressos até hoje, em maior ou menor grau, nos países colonizados de maneira, muitas vezes, até mais contundente do que nos países colonizadores (CURIEL, 2013). Esses ideais de nação e formações culturais se dão por todas as formas de linguagem e relações que nos permeiam.

Na perspectiva de Guacira Lopes Louro (2000, 2008), o cinema foi uma das formas culturais e de arte mais significativas e consumidas no século XX, sobretudo entre as décadas de 30 e 70. De acordo com a autora, essa linguagem causou grande impacto à vida social e constituiu uma nova pedagogia cultural, que educa sobre como se comportar adequadamente, atua como uma forma de constituição de poderes e reforço dos padrões hegemônicos, produzindo identidades. Essas marcações são transitórias a até contraditórias, ainda assim, “seus resíduos e vestígios persistem, algumas vezes por muito tempo. Reiteradas e ampliadas por outras instâncias, tais marcações podem assumir significativos efeitos de verdade” (LOURO, 2008, p. 82).

Em sua análise sobre as representações mais recorrentes do cinema a partir da década de 1950, Guacira Lopes Louro (2000) explica que, no cinema hollywoodiano, uma indústria poderosa, sustentada por grandes estúdios, pretendia-se ser desde o início criada para ser universal. Seus personagens, as histórias narradas, a estética e ética das produções eram construídos com estrutura para serem largamente distribuídos e consumidos. Os filmes exerceram grande influência no Brasil, sobretudo para a juventude, que tinha como referência os padrões de comportamento, estética e valores estadunidenses. Essas referências eram

---

<sup>8</sup>No conceito de Gramsci, um grupo dominante organiza a vida dos grupos subordinados pela coerção ou persuasão (GRAMSCI, [1949]2003 *apud* CURIEL, 2013).

brancas, de classe média e urbana, com fortes demarcações das dimensões de gênero e sexualidade.

Para a autora, havia uma espécie de entrelaçamento entre modernidade e “americanização” que pode explicar a dinâmica cultural dos anos pós guerra (LOURO, 2000) com a existência do Código Hays<sup>9</sup>, de censura cinematográfica, instituído pelos EUA em 1934. Meneguello (1992) explica que esse era um período em que os EUA tinham grandes interesses em se aproximar do Brasil, que era o terceiro país com maior número de espectadores no mundo. Nessa mesma década, Hollywood dominou o mercado de filmes na América Latina em 95% do total de exibições. Para a autora, essa inserção deixou marcas constitutivas na história dos países que consumiram os filmes e o Brasil demonstrava sintonia com o estilo estadunidense, sem pressupor relações periféricas. No auge das produções nacionais, na década de 1950, o cinema brasileiro possuía somente 6% do mercado (MENEGUELLO, 1992).

A história do cinema brasileiro mostra que as produções cinematográficas e seus conteúdos estão diretamente interligados ao apoio governamental e investimento em cultura. Ainda na década de 1950, o cinema era dominado pelas chamadas Chanchadas e filmes carnavalescos. Segundo Rocha (2009), com investimentos impulsionados pela lei 20.493/46, que obrigava os cinemas a exibir no mínimo três longas-metragens nacionais por ano, a Atlântida, uma das empresas de destaque nesse período, tornou ainda maior sua produção de chanchadas e obteve um grande sucesso comercial. O sucesso das chanchadas começou a se esgotar com a aceleração no processo industrial e a rápida urbanização, além do surgimento da televisão, que se tornou o principal meio de comunicação e entretenimento do Brasil (ROCHA, 2009).

Após o golpe de 1964, aconteceu uma mudança significativa no cinema, um período peculiar para a cultura. A ditadura intercalou o uso de dois princípios, de acordo com os interesses da autocracia burguesa: por um lado, o uso da força repressiva e de censura para coibir manifestações artísticas e culturais que questionavam a política ditatorial; por outro, tentavam construir uma hegemonia cultural que valorizasse os princípios conservadores, de forma a investir nos produtos artísticos que os legitimassem e fortalecer a dependência cultural (NETTO, 2005). Nesse período, foi criada a Embrafilme - Empresa Brasileira de

---

<sup>9</sup> O código possuía proibições como sexo apresentado de maneira imprópria, cenas românticas prolongadas e apaixonadas, uso de drogas, nudez e miscigenação e alusão ao amor entre brancos e negros. Em oposição, a centralidade que a sexualidade adquiria nas preocupações sociais em especial nos anos 50 se manifestaram fortemente no cinema. De acordo com Louro (2000) os filmes falavam sobre sexo, no entanto, sem exibir cenas de sexo. A sexualidade era apenas sugerida.

Filmes S/A - e o cinema nacional conseguiu ocupar um terço do mercado doméstico e retomar parte do território cinematográfico. A empresa obteve relativo sucesso de mercado, com presença relevante dos filmes nos cinemas e a consolidação do Estado “como agente interventor da política, legislação e mercado cinematográfico” (CAMPOS, p. 159, 2005).

Na década de 1970 as pornochanchadas explodiram e, junto a elas, vários filmes com cenas sexuais entre mulheres. Para Sales (1995), esse foi o período em que o cinema brasileiro mais produziu e para um grande público. Cineastas simpatizantes ao governo adequavam seus trabalhos às propostas do Estado em busca de financiamentos e acesso ao mercado. Foi nesse contexto que o erotismo entre mulheres começou a despontar com maior intensidade, principalmente nas pornochanchadas, em plena ditadura militar. As décadas de 1970 e 1980 são responsáveis por metade das produções que constroem um imaginário sobre o amor erótico entre mulheres.

Durante o processo de democratização, do final da década de 1970 até o final da década de 1980, o Brasil sofreu várias crises econômicas que só se estabilizaram em 1994, com a elaboração do Plano Real. Na Embrafilme, também, iniciou-se uma série de crises econômicas e políticas que a fez perder influência no setor de cinematografia brasileira (CAMPOS, 2005). Collor, primeiro Presidente eleito após a ditadura, aproveitou-se da insatisfação dos cineastas com a Embrafilme e fechou, não somente a empresa, mas diversos órgãos culturais de regulação e desenvolvimento do cinema e da cultura. Essas ações causaram todo um desmantelamento no setor de cultura e culminaram na paralisação das produções cinematográficas na década de 1990.

O cinema brasileiro sentiu o impacto com maior voracidade, uma vez que a penetração estrangeira nesse mercado já era de longa data. Somente houve abertura de espaço aos filmes nacionais quando o governo quis o controle cultural do país (CAMPOS, 2005). Em consequência, a produção cinematográfica no país foi praticamente irrelevante e passou a ocupar apenas 0,4% do mercado brasileiro. Sob a perspectiva de Caetano (2007), essa foi a crise mais profunda vivenciada pelo cinema brasileiro. A criação da Lei do Audiovisual, Lei nº 8.685 (BRASIL, 1993), sancionada por Itamar Franco, empossado Presidente após a deposição de Fernando Collor, foi o marco da Retomada do cinema. O atual modelo de fomento ao audiovisual começou a se formar ainda durante o governo Collor, com a aprovação da Lei 8.313 (BRASIL, 1991), mais conhecida como Lei Rouanet, consolidada sob o governo de Fernando Henrique Cardoso. Para Calabre (2014), esse foi um governo de inspiração neoliberal, que trabalhava para construir um Estado mínimo e repassava para a iniciativa privada a decisão sobre o apoio à produção cultural no país.

Duas características importantes emergem nesse momento, uma delas apontada por Moraes (2016), quando evidencia um crescimento de produções dirigidas por mulheres em consequência do aumento de expressividade de grupos não hegemônicos com o crescimento dos ativismos feministas e redemocratização dos anos pós-ditadura. De acordo com Nagib (2012), a presença feminina nas produções dos filmes cresceu de 4% no período pré-Collor para 19% entre 1994 e 1998, mantendo-se estável, a partir daí, em torno de 20%. A pesquisa realizada pela Ancine<sup>10</sup> (2016) demonstra a baixa diversidade de sujeitos produtores de cinema no Brasil e em seus resultados, observa-se que 75% dos filmes foram dirigidos exclusivamente por homens brancos; menos de 20% por mulheres, sendo que nenhuma dessas diretoras é negra<sup>11</sup>. Ainda de acordo com a pesquisa, o perfil dos sujeitos produtores das obras possui uma relação direta com o conteúdo e personagens filmados: no elenco principal, apenas 40% dos personagens são do sexo feminino e 15% são negras, amarelas ou indígenas. A pesquisa conclui que nos filmes dirigidos por homens negros aumenta em 65% a chance de ter outros personagens negros.

Porém, as produções propostas para a pesquisa de mestrado muitas vezes são feitas com um orçamento baixo, fora das leis de incentivo, são exibidas em poucas salas de cinema, com um público baixo e pouca aparição na mídia. Suas personagens são geralmente brancas, femininas e ricas, tendo suas aparências e narrativas frequentemente higienizadas e homogeneizadas. Dos 21 filmes produzidos a partir desse período, coletados para esta pesquisa de mestrado, apenas três são dirigidos exclusivamente por mulheres; sete dão centralidade à discussão do erotismo entre mulheres; catorze fazem triangulação<sup>12</sup> das personagens homoeróticas com homens; apenas oito foram exibidos em mais de 40 salas de cinema; onze tiveram público superior a 40 mil espectadores; dos doze que conseguiram captar recurso superior a R\$1 milhão, apenas dois centralizam suas narrativas no homoerotismo feminino.

Outra característica, apontada por Lacerda Junior (2015), diz respeito à ruptura em relação às personagens homossexuais, marcada pela queda e retomada do cinema brasileiro, impactada pela emergência de reflexões nos movimentos LGBT's e feministas (LACERDA JUNIOR, 2015). Tal ruptura transformou de maneira marcante a construção de personagens não heterossexuais no Brasil, bem como as narrativas que as inserem. De acordo com Lacerda

---

<sup>10</sup> A diversidade de gênero e raça nos filmes brasileiros de 2016 (ANCINE, 2016).

<sup>11</sup> Esse dado se refere apenas ao ano de 2016. Existem alguns filmes dirigidos por mulheres negras no cinema brasileiro lançados em outros anos.

<sup>12</sup> Expressão dada por Paulino (2019) para se referir aos filmes em que as mulheres com erotismos voltado a outras mulheres também se direcionaram a homens e algum momento da produção.

Junior (2015), esse novo modo de representação disseminado pelos movimentos sociais se distanciou da realidade, pois as políticas em torno da identidade partiram de um entendimento sobre o homoerotismo próprio das classes médias e altas. Portanto, as políticas em torno da identidade homossexual fixaram uma profusão de personagens brancos e de classe média ligados à identidade gay<sup>13</sup>.

Esses ativismos também impactaram as construções das lesbianidades pelo cinema no Brasil. Os filmes já não associavam lésbicas à perversidade como entre as décadas de 1960 a 1980, as abordagens se tornaram mais amenas, higienizadas e até insípidas. Depois do início do que seria a Retomada, uma menção à lesbianidade retornou às telas do cinema apenas em 2002. Depois disso, ainda demorou algum tempo para uma obra citar relações eróticas entre mulheres. Após algumas passagens irrelevantes, somente em 2007 uma personagem ocupou as telas do cinema. A partir de 2009, o erotismo entre mulheres passou a ser mais presente nos filmes nacionais. A maior parte das obras sem discussões muito profundas, mas foi a partir daí que as discussões sobre lesbianidades ganharam maior centralidade nos filmes brasileiros.

## **2. EPISTEMOLOGIAS SAPATONAS**

### **2.1 O SIGNIFICADO POLÍTICO DAS LESBIANIDADES: O FEMINISMO LÉSBICO EM DIÁLOGO COM O DECOLONIAL**

No Aurélio, o significado de lésbica é: “Substantivo feminino. Mulher que sente atração afetiva e/ou sexual por outra mulher. Etimologia (origem da palavra lésbica). Do grego lesbo(s) + ica.” (FERREIRA, 2010).

As epistemologias sapatonas são uma aclamação e uma busca pelas teorias discutidas a partir do ponto de vista de pensadoras lésbicas em seus questionamentos, experiências e partilhas. A teórica lésbica negra Tanya Saunders (2017) lançou o artigo intitulado “Epistemologia negra sapatão como vetor de uma práxis humana libertária” em que propõe a lésbica negra como ponto de partida para desafiar as forças hegemônicas. Colocar as

---

<sup>13</sup> Em oposição à construção da identidade homossexual suscitada pelos ativismos no período, emergia nos EUA, desde a década de 80, um movimento de cineastas estadunidenses que começou a fazer filmes evidenciando suas condições marginais, sem procurar defender imagens positivas ou negativas da homossexualidade, mas imagens plurais e, muitas vezes, confrontando o público para assuntos desconfortáveis (Lopes, 2015). Em 1992 a crítica de cinema B. Ruby Rich (2015) cunhou o termo New Queer Cinema em alusão aos festivais que acompanhara naquele ano, que representou para a crítica um divisor de água para a cinematografia gay e lésbica independente ao trazer discussões inéditas e renegociar subjetividades. No entanto, a autora critica que todos os filmes escolhidos em grandes festivais, exibidos em salas de cinema eram feitos por homens. As produções feitas por lésbicas permaneciam de difícil acesso e, portanto, marginalizados. Estes ativismos não impactaram nas construções das lesbianidades pelo cinema brasileiro como os ativismos pela construção de uma identidade gay, portanto higienizada.

lesbianidades no centro do debate a partir de autoras sapatonas, sobretudo negras e decoloniais, como força motriz desse estudo é uma forma de procurar ampliar nossas vozes e fortalecer as lutas pela libertação contra as construções de conhecimento hierárquico modernos.

Inicialmente, a palavra lésbica se referia apenas à mulher nascida em Lesbos, ilha grega marcada pela presença de Safo, poeta que mantinha uma escola para mulheres, lhes ensinava poesia e música e escrevia poemas dedicados à sua paixão por elas. Era considerada uma poeta de prestígio em sua época e foi aclamada em poemas e estátuas em sua homenagem mas, posteriormente, teve sua obra queimada e esquecida quase completamente. De acordo com Navarro-Swain (2004), seu nome ressurgiu no século XIX para designar mulheres “*sáficas*”, numa época em que seus comportamentos eram considerados um desvio sexual.

Jules Falquet é uma pensadora lésbica da atualidade, francesa, ativista feminista materialista, professora na Universidade de Jussieu-Paris Diderot, que desenvolve pesquisas sobre movimentos sociais, processos revolucionários, teorias feministas e lésbicas. Algumas de suas principais publicações são *Breves resenhas de algumas teorias lésbicas* (2013) e *Romper o tabu da heterossexualidade* (2016), em que a autora traça o desenvolvimento das teorias sobre a desnaturalização dos sexos e o caráter social das sexualidades, bem como os desdobramentos do ativismo lésbico ocidental.

Na perspectiva da autora, a palavra “homossexual” se refere a um conjunto de práticas sexuais e afetivas entre pessoas do mesmo sexo e diferencia as vivências de quem está vinculado às práticas heterossexuais. No entanto, o paralelismo das experiências de homens e mulheres é redutor e enganoso; vários estudos feministas já demonstraram que a opressão patriarcal coloca as mulheres em uma posição social estruturalmente diferente da dos homens. Assim, o uso do termo lésbica marca uma diferença em práticas que possuem em comum a homossexualidade, com significados, condições de possibilidade, alcance político e visibilidade próprios, relacionado a um lesbianismo político, que se projeta como crítica prática e teórica ao sistema heterossexual de organização social (FALQUET, 2013, p. 7).

A atribuição de uma identidade sexual específica e relativamente fixa com base em práticas sexuais é recente e originária no pensamento ocidental. Uma das primeiras aparições para nomear relações eróticas entre mulheres foi o termo “*tribadismo*” no começo do século XVIII (BONNET, 1995 apud FALQUET, 2013) e sua patologização pela medicina no século XIX, categorizando como “invertidas” (LHOMOND, 1991 apud FALQUET, 2013) e interpretadas por Freud como simetria da homossexualidade masculina e prova da



imaturidade sexual das mulheres (FALQUET, p. 5, 2013). A partir do século XX, muitos estudos colaboraram para a construção das atuais percepções sobre gênero, sexo e sexualidade, como o trabalho de Simone de Beauvoir<sup>14</sup>, na década de 50, em seus dois volumes de *O segundo sexo*, nos três volumes de *A história da sexualidade* de Michel Foucault, *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*, escrito por Joan Scott, ambos na década de 80, e *A anatomia política: categorizações e ideologias do sexo*, de Nicole Mathieu, na década de 90.

Para Falquet (2012), pesquisadoras e ativistas lésbicas fizeram três grandes contribuições para a evolução dos conhecimentos e ativismos feministas, primeiro por ocupar os movimentos LGBTs e feministas, na década de 70, e a consequente insatisfação por serem dominados respectivamente por homens gays e por mulheres heterossexuais: um por sua misoginia, funcionamento patriarcal e objetivos falocêntricos; o outro por não ter reciprocidade nas lutas pelas suas demandas.

As ativistas lésbicas se empenharam em lutas que não necessariamente as atingiam, como anticoncepção e aborto, mas perceberam que as feministas heterossexuais as viam como uma ameaça à sua heterossexualidade e cediam às pressões sociais que exigiam ao feminismo silenciar e invisibilizar as demandas lésbicas para que o ativismo feminista fosse minimamente respeitado. Essa insuficiência levou a produção de críticas e a busca por uma postura teórica e organizacional com mais autonomia, no sentido de provocar tensionamentos que permitissem refletir sobre práticas cotidianas e objetivos políticos, sobretudo, no domínio da sexualidade, família, divisão sexual do trabalho e definição de papéis femininos e masculinos (Falquet, 2012).

A segunda colaboração apontada por Falquet (2012) foi a formação do Combahee River Collective em 1974, um grupo pioneiro formado por mulheres negras e lésbicas em meio ao processo de autonomia e reflexão sobre os objetivos dos movimentos sociais, criado pela necessidade de criticar o sexismo, racismo, perspectivas pequeno-burguesas e o caráter reformista dos movimentos sociais da época. Suas experiências e perspectivas de *outsiders*

---

<sup>14</sup> Ainda que Beauvoir tenha trazido importantes colaborações em suas construções conceituais, é importante destacar que a autora traz no *Segundo Sexo 2: A Experiência Vivida*, no capítulo intitulado “*A lésbica*” uma análise psicanalítica (Freudiana) sobre a lesbiana. Ao definir o prazer referente ao clitóris como infantil, fruto da imaturidade sexual da mulher, coloca a lesbianidade como fruto dessa imaturidade. Ao mesmo tempo que analisa e explica o caráter social do gênero, derrapa com as sexualidades ao trazer um caráter inato e heterossexual a elas. Ainda divide as lésbicas entre as que querem imitar os homens e as que têm medo deles. Por fim, Beauvoir refere à lésbica como viril, mas que ao mesmo tempo está privada de um órgão viril (o falo). Define, assim, que lésbicas permanecem mal sucedidas como mulheres, mas também como homens, pois continuam a ser “castradas”.

*within*<sup>15</sup> as levaram a teorizar, pela primeira vez, a inseparabilidade das opressões racista, sexual, heterossexual e classista e, por efeito, as lutas contra essas opressões (FALQUET, 2012):

A definição mais geral de nossa política atual pode se resumir nos seguinte: nós estamos ativamente engajadas na luta contra a opressão racista, sexual, heterossexual e de classe, e nos damos como tarefa o desenvolvimento de uma análise e de uma prática integradas, baseadas no fato de que os principais sistemas de opressão são imbricados [interlocking]. A síntese dessas opressões cria as condições nas quais nós vivemos. Na condição de mulheres negras, nós vemos o feminismo negro como o movimento político lógico para combater as opressões múltiplas e simultâneas que afrontam o conjunto das mulheres de cor” (COMBAHEE RIVER COLLECTIVE, 2007 [1979] apud FALQUET, 2012)

O feminismo como uma prática hegemônica tem sido criticado por feministas lésbicas e de cor<sup>16</sup> desde as movimentações das décadas de 60 e 70. Além do Combahee River, outra importante contribuição nesse período foi a coletânea *This bridge called my back: Writing by radical women of color* (1981), coordenado pelas escritoras lésbicas mexicanas Glória Anzaldúa e Cherrie Moraga. O livro reúne a voz de mulheres lésbicas, negras, indígenas, terceiro-mundistas, incluindo o manifesto do Combahee River Collective, além Audre Lorde, Barbara Smith e Cheryl Clarke (FALQUET, 2012).

Por último, Falquet (2012) aponta a inversão da perspectiva sobre a sexualidade, os gêneros e os sexos, impulsionados pelo reexame e questionamento da naturalização da heterossexualidade. Inicialmente, Gayle Rubin sugere que a divisão sexual do trabalho, com o conjunto de tarefas atrelado a cada sexo, é o que os torna dependentes um do outro, assim como a razão de ser do tabu da semelhança entre homens e mulheres, que está profundamente ligado ao tabu da homossexualidade (RUBIN, 1999 [1975]apud FALQUET, 2012). Posteriormente, Adrienne Rich e, sobretudo, Monique Wittig estendem o alcance da análise de Rubin, retirando as lesbianidades do campo da práticas estritamente sexuais, apontando para a heterossexualidade e demonstrando seu caráter político e de controle ideológico, simbólico e econômico (FALQUET, p. 16, 2012).

Uma das primeiras mulheres a falar abertamente sobre sua lesbianidade foi a escritora Audre Lorde, uma poeta negra norte-americana, filha de imigrantes caribenhos, nascida em 1934 tendo falecido em 1992. Lorde (2019) referia a si mesma como poetisa, negra, lésbica,

<sup>15</sup> O termo *outsider within* é usado para identificar o uso que intelectuais negras fazem da própria marginalidade para produzir uma perspectiva feminista que reflita sobre suas próprias experiências e a sociedade. O termo, embora não tenha uma tradução precisa, pode ser entendido como “estrangeiras de dentro” (COLLINS, 2016).

<sup>16</sup> Esse termo é usado nos Estados Unidos para abranger pessoas não brancas de diferentes origens, sem especificar necessariamente pessoas negras. Saunders (2017) também explica que o termo ‘people of color’ é usado de forma a diferentes grupos ativistas compartilharem experiências por vezes semelhantes.

mãe, feminista e guerreira tendo definido o erótico como uma fonte de poder que reside no interior de cada uma de nós, que, no entanto, é caluniado e desvalorizado pela sociedade ocidental. De acordo com a autora, as mulheres foram desvalorizadas e inferiorizadas, bem como estimuladas a se sentirem desprezíveis e suspeitas, devido à atribuição de superficialidade do erótico, fazendo com que tenhamos procurado suprimi-lo de nossas vidas e consciências. Por reconhecer sua importância, os homens se empenham em depreciar o erótico e confundi-lo com o pornográfico, seu oposto, que suprime a sua força e enfatiza a sensação sem sentimento ao tentar separá-lo do espiritual (psíquico e emocional), reduzindo-o a afetos insípidos (LORDE, 2019, p. 68).

Na compreensão de Lorde (2019), a mutualidade, apoio e interdependência entre lésbicas são totalmente desconsiderados sendo que, para a autora, o erótico é uma fonte de poder que corresponde à mutualidade, ao compartilhamento profundo e, portanto, seu poder está na intensidade do compartilhamento de qualquer busca com outra pessoa - a conexão criada pela “partilha do gozo, seja ele físico, emocional, psíquico ou intelectual” (LORDE, 2019, p. 72). A outra está em ampliar verdadeiramente sua capacidade de gozar, que revela sua capacidade de sentir e, por isso, Lorde (2019) define sua compreensão do erótico não apenas no gozo sexual, não apenas no que se faz, mas em como se faz, em uma sensação de plenitude por lançar mão do próprio destino, reconhecer sua profunda capacidade de sentir e a satisfação de, uma vez vivida toda a extensão de sentimento e reconhecimento do poder do erótico, saber que pode almejá-la. Por fim, Lorde (2019) caracteriza que fomos criadas para temer nossos desejos, medo de não conseguir crescer além de distorções do que acreditamos ser e nos mantém “dóceis, leais e obedientes”, definidas externamente, que nos faz aceitar parte das opressões que vivemos por sermos mulheres. Porém, ao começar a identificá-los, deixamos de nos satisfazer com sofrimento e auto-negação e começamos a nos rebelarmos com o que nos foi imposto e que, frequentemente, parece ser a única alternativa de nossa vida.

Em sua tese de doutorado, Tatiana Nascimento dos Santos (2014) traduz Lorde e, também, Cheryl Clarke, poeta lésbica negra de uma geração posterior a Lorde. Na perspectiva de Nascimento dos Santos (2014), o conceito de erótico apresentado por Lorde é uma prática de descolonização por “inscrever uma nova representação da experiência negra lesbiana” (NASCIMENTO DOS SANTOS, 2014, p. 99). Ainda de acordo com a autora, Lorde inspira outras autoras lésbicas negras a incluir o erótico em suas vidas e escritas, como Clarke, que também coloca em evidência a extensão política do erotismo em sua lesbianidade. Nascimento dos Santos (2014) explica que a visão do erótico de Lorde marcou a história do feminismo ocidental contemporâneo por retomar o exercício do gozo do domínio pornográfico, retirando

sua noção puramente sexual e o retornando à forma não só, mas também e inegavelmente, sexual, visto que a autora reconhecia o erótico de maneira ampla em sua vida, desde a poesia, que lhe permitia exprimir e reconhecer seus sentimentos, até fazer amor ao sol com outra mulher (LORDE, 1984, p. 58apud NASCIMENTO DOS SANTOS, 2014, p. 146).

Morgan (2015)<sup>17</sup> alega desviar do que chama de uma narrativa mestra feminista negra, que coloca a “sexualidade danificada” de mulheres negras, decorrente de traumas causados por uma história de estupros e violências autorizadas contra elas, para discutir e reivindicar um “prazer e erótico” saudável como direito fundamental. A autora critica uma “leitura binária e heteronormativa” feita por “algumas feministas negras” para mapear o erótico de Lorde, que implicaria na conquista apenas a partir da “transcendência” sexual ou ao evitar o sexo não regulado pelo “amor romântico” ou “amor espiritual”. A autora afirma seu interesse no erótico de forma mais ampla com uma política do prazer que inclua compromissos sexuais e não sexuais entre mulheres negras “com locais profundamente internos de poder e prazer” como expressões de sexo e sexualidade que resistam a óticas binárias. Ela cita a consciência dos desejos sexuais autônomos, que também considera espiritual, intelectual, físico, emocional e fluido, e como as mulheres negras usam a cultura para poder explorá-lo (STALLING apud MORGAN, 2015, p. 7).

Castro (2019) discute a relação entre capitalismo, patriarcado e gênero como sistemas de relações sociais que abarcam sexualidade, raça e classe na produção social, bem como na subjetividade. A autora coloca um olhar em gênero como produção (divisão sexual do trabalho) e reprodução da vida, “considerando a materialidade simbólica ou força do desejo, inclusive por modos de bem viver e da sexualidade, como freios ou estímulos em processos micro e macro emancipatórios” (CASTRO, 2019, p. 174). A autora define o desejo como uma categoria ontológica, constituída em relações sociais, pautado (domesticado) pela dominação patriarcal. Se para o marxismo o trabalho é a singularidade do ser, Castro (2019) aponta que na perspectiva que busca em Deleuze e Guattari (1972), não só trabalho, mas, também, desejo e sexualidade singularizam o ser social em relações que o serializam, domesticam ou libertam (CASTRO, 2019, p. 174). O desejo seria, desse modo, agenciamento coletivo de sentidos,

---

<sup>17</sup> Tradução livre feita por Luana Souza do artigo *Why We Get Off: Moving Towards a Black Feminist Politics of Pleasure*, realizada para as pesquisas acadêmicas e disponibilizada para a leitura coletiva no grupo de pesquisa LIF – Lesbianidades, Interseccionalidade e Feminismos. Disponível em [https://www.academia.edu/20022202/Why\\_We\\_Get\\_Off\\_Moving\\_Towards\\_a\\_Black\\_Feminist\\_Politics\\_of\\_Pleasure](https://www.academia.edu/20022202/Why_We_Get_Off_Moving_Towards_a_Black_Feminist_Politics_of_Pleasure). Acesso em: 20/11/2020.

ainda que apresentado como liberdade, em oposição ao desejo idealista de Platão, em que cria significantes e paraísos que são buscados, mas nunca alcançados.

Adrienne Rich foi uma poetisa, ensaísta, ativista lésbica radical estadunidense, que tem no ensaio *Heterossexualidade e Existência Lésbica* o seu trabalho mais conhecido e considerado um clássico entre as teorias lésbicas. Foi lançado na década de 80 e hoje é uma das principais referências em estudos sobre lesbianidades com foco no questionamento à compulsoriedade da heterossexualidade. Nesse ensaio, Rich (2010) analisa a heterossexualidade como uma instituição política que retira o poder das mulheres, que por sua vez são controladas por instituições como a maternidade, exploração econômica, família nuclear sendo elas constantemente reforçadas em seu interior e pela mídia. A autora cunha o termo *existência lésbica* para sugerir tanto a presença histórica de lésbicas quanto a criação contínua de significados para essa existência, que significa a ruptura de um tabu e rejeição a um modo compulsório de vida. A existência lésbica é vivida sem acesso a conhecimento ou tradição e precisa lidar com a destruição dos registros sobre a realidade dessa existência, o que representa um meio de manter a heterossexualidade compulsória para as mulheres.

*Continuum lésbico* seria um conjunto de experiências de identificação da mulher, não apenas o desejo ou experiência genital com outra mulher, incluindo outras formas de intensidade primárias entre as mulheres, sendo possível compreender a abrangência histórica que permaneceu fora de alcance, devido a definições limitadas e clínicas de lesbianismo. Dessa forma, Rich (2012) considera que todas as mulheres existem dentro de um *continuum lésbico*, mesmo não se identificando como lésbicas e ao considerar a heterossexualidade como inclinação emocional e sexual natural, várias formas de vidas são tomadas como desviantes, patológicas ou banalizadas como estilo de vida. Sendo assim, mudar o ângulo de visão e considerar como a heterossexualidade tem sido imposta às mulheres permite reconhecer a grande resistência à dominação masculina.

Simone Brandão Souza (2018) chama atenção à crítica de Rubin à definição de *continuum lésbico* conceituado por Rich. De acordo com a autora, como o *continuum* estende o conceito de lesbianidade às várias relações entre mulheres, incluindo as não sexuais, esse conceito esvazia o sentido de erótico discutido por Lorde (2019) das relações lesbianas, enfraquecendo o próprio conceito das lesbianidades. Uma vez que todas as relações afetivas de amizade, cuidado, troca, ajuda mútua entre mulheres, inclusive a própria maternidade/amamentação são consideradas dentro desse *continuum*, assim, ganham um caráter privilegiado em relação às sexualizadas, principalmente na performatividade de lésbicas visíveis como são as consideradas sapatonas/ caminhoneiras (SOUZA, 2018, p. 179).

Monique Wittig foi uma poetisa e teórica lésbica radical, materialista francesa, nasceu em 1935 e viveu até 2003. Alguns dos seus principais trabalhos foram os ensaios “*Ninguém nasce mulher*” (1970), “*O pensamento hetero*” (1980), “*A categoria de Sexo*” (1982) e “*A propósito del contrato social*” (1987). Wittig (1980) defende a importância da linguagem sobre a realidade social. Em sua perspectiva, há uma multiplicidade de linguagens que se relaciona com um importante campo político, no qual está em jogo uma rede de poderes que agem sobre a realidade social. Esses discursos encaixam-se uns nos outros, se reforçam e dão origem a outros, fazendo perder a causa material da opressão e, dessa forma, produzem uma leitura científica da realidade, em que seres humanos são dados como invariantes intocados pela história, e tomam como certo que a base de qualquer sociedade é a heterossexualidade. Assim, impedem de falar, a não ser nos termos das classes dominantes, tirando a possibilidade das classes subordinadas criarem suas próprias categorias e sendo produzidos pela ciência e pelos *mass media*, geram violência material.

Wittig (1980) denomina Pensamento *Straight*<sup>18</sup> um aglomerado de disciplinas, teorias e ideias que “dizem respeito a “mulher”, ao “homem”, ao “sexo”, à “diferença”, e a toda série de conceitos que carregam essa marca, incluindo “história”, “cultura”, e o “real””. Mesmo que sejam aceitas como construção social e cultural, a relação heterossexual ainda permanece como dada pela natureza e o pensamento straight universaliza “a sua produção de conceitos em leis gerais que se reclamam ser aplicáveis a todas as sociedades, a todas as épocas, a todos os indivíduos”(WITTIG, 1980, p. 3). Dessa forma, a heterossexualidade ordena todas as relações humanas, sua produção de conceitos e suas subjetividades, é por meio desse raciocínio que a autora conclui que a sociedade heterossexual está baseada na produção da diferença sobre o outro e não pode funcionar, seja economicamente, simbolicamente, linguisticamente ou politicamente sem esse conceito. Assim, sugere fazer uma transformação política dos conceitos centrais para entender a mulher enquanto classe constituída por diferenças imaginadas e com um significado apenas dentro do sistema heterossexual (WITTIG, 1970, p. 39).

Para a autora, a lesbianidade é a única forma que está para além das categorias do sexo, pois a lésbica não é uma mulher no que diz respeito às questões econômicas, políticas ou ideológicas. O que constrói uma mulher consiste na existência de uma relação com um

---

<sup>18</sup> Tomo aqui a explicação de Curiel (2013, p. 53) para a preferência no uso do termo *straight* sem tradução. Na concepção da autora, a tradução “*pensamento heterossexual*” pode desvirtuar a proposta de Wittig, que provavelmente usou a palavra *straight* como forma de evitar o uso de *heterossexual* para afastar a referência única e direta às práticas sexuais.

homem, que implica obrigações pessoal, física e econômica das quais as lésbicas escapam. É importante ter em mente que, mesmo negando a heterossexualidade, as lésbicas mantêm outros níveis de relações com homens, como as familiares juntos aos pais e irmãos, no campo profissional e, ainda, religioso, sendo todas essas relações passíveis de se constituírem em subordinação, portanto, ainda fazem parte do aprisionamento de muitas lésbicas. No entanto, como o pensamento *straight* envolve todos os níveis de relação, essas também são estruturadas pela heterossexualidade.

No ensaio intitulado “A categoria do sexo”, Wittig (1982) observa que a ideologia da diferença sexual define os sexos de maneira imaginária e naturaliza a oposição social entre homens e mulheres e, com isso, masculino/feminino, macho/fêmea servem para ocultar que as diferenças sociais pertencem a uma ordem econômica, política e ideológica. O sistema de dominação estabelece divisões materiais e econômicas e, dessa forma, a autora estabelece que a opressão cria o sexo, ou seja, os sexos são formados a partir de diferenças imaginárias determinadas aos corpos. Para Wittig (1982), dizer o contrário seria dizer que a opressão deve ser encontrada na “divisão natural” dos sexos ou fora da sociedade e que existe uma diferença “biológica” ou “natural” de consequências ontológicas que antecedem as sociológicas. A autora explica que os pensamentos das classes dominantes fazem parte do pensamento dominante que naturaliza essas diferenças, sendo esse grupo o que dispõe dos meios de produção material, bem como dos meios de produção intelectual por onde expressam as relações de dominação, baseadas na diferença.

A ideologia da diferença sexual circunscreve às mulheres um conjunto de características que formam uma construção política que afeta os pensamentos, gestos, atos, trabalhos, sentimentos, relações. O conjunto desses discursos que formam o pensamento dominante é constantemente reforçado e, além disso, oculta a realidade política da subjugação de um sexo por outro. Portanto, a ideologia da diferença sexual determina a existência dos sexos como duas categorias de indivíduos com diferenças naturais e constitutivas bem como com consequências ontológicas e sociológicas. Dessa maneira, apaga as relações sociais de sexo, funda a sociedade como heterossexual e submete as mulheres a uma economia heterossexual:

A categoria de sexo é o produto de uma sociedade heterossexual que impõe às mulheres a obrigação rígida da reprodução da “espécie”, isso é, a reprodução da sociedade heterossexual. A reprodução compulsória da “espécie” pelas mulheres é o sistema de exploração no qual a heterossexualidade se baseia economicamente. É, essencialmente, através da reprodução, esse trabalho, essa produção feita por mulheres, que todo o trabalho feminino é apropriado pelos homens (WITTIG, p. 17, 1982).

No ensaio intitulado “Al propósito del contrato social”, Wittig (1987) desenvolve sua reflexão sobre o contrato social, proposto por Rousseau (1964). De acordo com a autora, genericamente, o contrato social compreende todas as atividades humanas, relações, pensamentos e está em diálogo com a proposta de que o homem nasce livre. Tal proposta desconsidera a mulher como um produto social, mas naturaliza a sua existência e ignora que o conjunto de relações a que esse contrato envolve necessita de um contrato sexual implícito para funcionar. Tal contrato permite aos homens se dispor do corpo das mulheres, enquanto as exclui como sujeitas. O contrato social é, então, analisado pela autora como heterossexual, uma vez que incide sobre todas as relações humanas, assim como a produção de conhecimento. Na percepção de Wittig (1987), a palavra heterossexualidade não existia antes da criação da palavra homossexualidade, em torno de fins do século XIX e início do século XX. Tal fato denota que a heterossexualidade existia como um pressuposto, um "está aí", era a norma social.

A proposta sobre o contrato social de Rousseau (1964) marca o início da construção política moderna, associada aos princípios universais surgidos na Ilustração, objeto de análise da teoria decolonial, que apareceu nos últimos anos como forma de questionar o pensamento hegemônico, consequência da colonização. Essa teoria introduz, assim, a noção de colonialidade como um dos elementos constitutivos do padrão mundial do poder capitalista, sustentado na imposição de uma classificação racial/étnica. Suas contribuições trouxeram discussões que possibilitaram entender as atuais relações sociais e culturais no mundo globalizado. O decolonial tem sido um aporte epistemológico que tem viabilizado o pensamento de mulheres negras do terceiro mundo e lésbicas nos estudos científicos; várias autoras que fazem suas pesquisas dentro da perspectiva decolonial têm sido referências relevantes e Curiel é um exemplo evidente. Além disso, com os aportes teóricos do feminismo decolonial é possível introduzir a noção de racialidade na pesquisa, pois, além de boa parte das autoras lésbicas cujas contribuições teóricas se destacaram serem brancas, que muitas vezes não incluem questões raciais, a maioria absoluta dos filmes coletados para este estudo é representada por atrizes brancas, portanto filmes com atrizes e subjetividades lésbicas negras constituem exceção, algo que é problematizado no decorrer da pesquisa.

Os estudos pós-coloniais fazem um importante questionamento às versões hegemônicas da história, dadas por países colonizadores, no eixo anglo-saxão. Luciana Ballestrin (2013) explica que em 1992 intelectuais latino-americanos e americanistas fundaram o Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos, inspirados no grupo Sul-Asiático. Com críticas às heranças coloniais do grupo indiano e após divergências, o latino-



americano foi desagregado em 1998 e neste mesmo ano, ocorreram os primeiros encontros entre os membros do que seria o Grupo Modernidade/ Colonialidade. Um dos seus principais conceitos foi o de colonialidade do poder, desenvolvido por Aníbal Quijano em 1989, que denuncia a continuidade da dominação colonial, mesmo após o fim da colonização, sendo ela mantida pelas culturas coloniais e estruturas capitalistas modernas. Essas estruturas dividem as periferias dos centros urbanos e hierarquizam racialmente a divisão de trabalho. De acordo com Ballestrin (2013), a colonialidade se reproduz nas dimensões do poder, do saber e do ser e é o lado obscuro e necessário da modernidade e indissociavelmente constitutiva, portanto não existe modernidade sem colonialidade. Sendo um dos elementos constitutivos do padrão mundial de poder capitalista, a colonialidade se funda na imposição da classificação racial/étnica. Portanto, Raça, gênero e trabalho são as principais linhas que constituem o padrão capitalista moderno e a leitura de raça, o princípio organizador das estruturas hierárquicas mundiais (BALLESTRIN, 2013).

Lugones (2008) recorre aos estudos feministas de mulheres racializadas e ao conceito de colonialidade do poder para entender os conceitos de colonialidade do saber e do ser. Pretende, assim, mostrar o alcance e a profundidade do sistema de gênero colonial / moderno. A autora critica o entendimento genérico de Quijano sobre a intersecção de raça e gênero, para quem as lutas pelo controle do ‘acesso sexual, seus recursos e produtos’ definem o âmbito sexo/gênero e estão organizadas pelos eixos da colonialidade e da modernidade. Para Lugones (2008), esta análise pressupõe uma compreensão patriarcal e heterossexual das disputas e Quijano acaba por aceitar o entendimento capitalista, eurocentrado e global de gênero, que esconde como as mulheres colonizadas e não brancas foram subordinadas e desprovidas de poder. O caráter heterossexual e patriarcal das relações sociais pode ser percebido como opressivo ao desmascarar as pressuposições deste marco analítico.

Entender los rasgos históricamente específicos de la organización del género en el sistema moderno/colonial de género (dimorfismo biológico, la organización patriarcal y heterossexual de las relaciones sociales) es central a una comprensión de la organización diferencial del género en términos raciales. Tanto el dimorfismo biológico, el heterossexualismo, como el patriarcado son característicos de lo que llamo el lado claro/visible de la organización colonial/moderna del género (LUGONES, 2008, p. 78)<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Entender as características historicamente específicas da organização de gênero no sistema moderno / colonial (dimorfismo biológico, organização patriarcal e heterossexual das relações sociais) é central para uma compreensão da organização de gênero em termos raciais. Tanto o dimorfismo biológico, o heterossexualismo, como o patriarcado são característicos do que chamo de lado claro/visível da organização colonial / moderna de gênero (TRADUÇÃO MINHA).

Com a expansão do colonialismo europeu ao introduzir a classificação social universal e básica da população do planeta em termos da ideia de “raça”, a colonialidade passa a permear todos os aspectos da existência social e permite o surgimento de novas identidades. Na visão de Lugones (2008), colonialidade não se refere, somente, à classificação racial, mas sim a um fenômeno que abrange cada um dos eixos de poder e permeia todo controle de acesso sexual, autoridade coletiva, trabalho, subjetividade e intersubjetividade, bem como a produção de conhecimento no interior das relações intersubjetivas. A lógica dos eixos estruturais mostra o gênero como constituindo e sendo constituído pela colonialidade do poder, mas o eixo da colonialidade não é suficiente para examinar todos os aspectos de gênero. Para a autora, o conceito de interseccionalidade revela o que não é possível ver quando as categorias raça e mulher são analisadas de maneira separada. Desse modo, perpassa pelo entendimento de que a heterossexualidade, assim como raça e gênero, não somente está biologizada de maneira fictícia, como é obrigatória e permeia toda a totalidade da colonialidade do gênero. Nesse sentido, o capitalismo eurocentrado global é heterossexual e:

El sistema de género es heterosexualista, ya que la heterosexualidad permea el control patriarcal y racializado sobre la producción, en la que se incluye la producción del conocimiento, y sobre la autoridad colectiva (LUGONES, 2008, p. 98)<sup>20</sup>.

O feminismo decolonial sugere que raça, gênero e sexualidade funcionam em conjunto no processo colonial da elite ocidental para definir quem é e quem não é um ser humano. Tanya Saunders, socióloga lésbica, negra, estadunidense, professora associada do Center for Latin American Studies da University of Florida, defende pensar sobre a lésbica negra como ponto de partida para desafiar o momento atual para a população afrodescendente nas Américas e assim tornar possível uma “política de coalizão mais ampla e centrada na emancipação humana, sendo, através dela, o “ser-humano”, redefinido” (SAUNDERS, 2017, p.103)

Saunders (2017) analisa como raça, gênero e sexualidade funcionam em conjunto no processo colonial da elite ocidental para definir quem é e quem não é um ser humano. Embora sua localização geográfica não esteja na América Latina, crucial para a epistemologia decolonial, a autora explica bem a definição de Homem, enraizada em um projeto epistemológico colonial em que o ser-humano foi construído em torno da experiência e

---

<sup>20</sup> O sistema de gênero é heterossexualista, já que a heterossexualidade permeia o controle patriarcal e racializado sobre a produção, em que se inclui a produção de conhecimento e sobre a autoridade coletiva (TRADUÇÃO MINHA).

imagem do homem heterossexual, branco, burguês, cristão. Seu contraponto, o não-humano, é redefinido como africano negro, a partir do colonialismo da Europa Ocidental nas Américas (SAUNDERS, 2017). Como meio de justificar os benefícios econômicos resultantes do acesso a prisioneiros do continente africano, os europeus procuravam distingui-los de si, focados em suas diferenças físicas, intelectuais e espirituais. A invenção e enraizamento da homossexualidade na raça explicava a ordem social que beneficiava os colonizadores que estudaram a fisiologia e o comportamento dos indivíduos na tentativa de definir quem era humano de quem não o era. Justificavam, assim, as práticas sociais e econômicas que produziram um grupo generificado e sexualizado/racializado que seria então inscrito fora da sociedade. As democracias ocidentais emergentes precisaram conciliar uma estrutura econômica antiquada, baseada no escravagismo, com ideias democráticas “modernas”, como os direitos do humano (Homem)(SAUNDERS, 2017).

Na perspectiva de Saunders (2017), as narrativas cristãs ocidentais após os movimentos científicos do século XIX que categorizaram e classificaram os humanos ignoram a história de Lilith<sup>21</sup> e ensinam que Adão foi criado e Eva é um apêndice de Adão. Ao confundir o texto religioso com o conhecimento científico, Homem e Mulher são heterossexuais, brancos, burgueses e cristãos; a Mulher é companheira do homem e deve obedecê-lo, servi-lo e carregar seus filhos. Essa lógica não foi modificada com as revoluções sociais burguesas do Ocidente, pelo contrário, se tornou a estrutura fundamental de como o conhecimento científico é interpretado e compreendido. A mulher é um ser não completamente humano, cuja diferença se baseia em sua genitália imaginada, porém uma ruptura desestabilizadora desse pensamento manifesta-se com a lésbica, cujo apagamento é central para a opressão de mulheres heterossexuais, num processo de reforço à heterossexualidade (SAUNDERS, 2017, p. 106).

A lésbica negra, assim como a bruxa negra, são as figuras centrais para sustentar as definições do não humano na epistemologia e ontologia ocidentais. Tê-las como figuras centrais da libertação humana atingiriam todas as outras classes de opressões. Já o humano, é definido pelo cisgênero masculino, branco, rico, heterossexual, cristão e burguês (Homem) num processo enraizado na América colonial. A definição de “cis”, usada pela autora, é impossível aplicar à lésbica negra, pois para ela não há normatividade: a base para as pesquisas sobre gênero e sexualidade no século XIX foi o racismo científico, cujas premissas

---

<sup>21</sup> De acordo com a tradição judaica Lilith foi a primeira esposa de Adão e a primeira mulher a se rebelar contra o domínio masculino, no entanto foi removida das escrituras bíblicas. (LARAIA, 1997)

sobre gênero e sexualidade se entrelaçaram com o sistema de classificação racial. (SAUNDERS, 2017, p. 108).

Os corpos das mulheres negras foram os principais dissecados nas buscas para diferenciar o não-humano e o invertido sexual, sendo marcados, primeiramente, como outro tipo de humano pela diferença genital e depois pela racialização, em que são inscritos firmemente como não humanos. As primeiras descrições de lésbicas eram de mulheres racializadas, de modo que o que conectou mulheres negras e lésbicas foi o imaginário de possuírem clitóris grande. A construção do perverso sexual não-humano indica que se espera que para ser uma mulher branca moderna não é possível desejar “foder”. O invertido se torna racializado por meio da racialização de certos atos sexuais, desejos e prazeres como perversos e possíveis de serem lidos no corpo. Daí o argumento de que a heterossexualidade e a heteronormatividade<sup>22</sup> são sistemas de poder tanto racializados quanto generificados e sexualizados. E, assim, “essas estruturas também destacam a ansiedade masculina em relação à sexualidade das mulheres e sua total autonomia” (SAUNDERS, 2017, p. 109).

A invertida, de acordo com Facco (2004), é uma construção identitária do início do século XX, com forte teor biológico, de uma mulher contrária à feminilidade, portando-se como homem em vestimentas, comportamentos e com interesses sexuais voltados às mulheres. A imagem da invertida, “criada pelos discursos da ciência e acatada pelo senso comum” era positivo na visão da autora, pois ao nomear as lésbicas como uma patologia, “elas foram inseridas no discurso, passaram a existir para o mundo” (FACCO, 2004, p. 81). Na perspectiva de Saunders (2017), a criação da invertida foi útil como reforço da imagem de mulheres brancas como assexuadas, mas era problemática porque agia de acordo com os próprios desejos em detrimento de ser a receptora dos desejos sexuais masculinos (SAUNDERS, 2017).

Essas ideias estão presentes ainda hoje e são centrais na maneira como entendemos o desvio, a modernidade ocidental e o cidadão ocidental (humano). Considerar racismo, sexismo e homofobia como legados coloniais permite alcançar a corporalização e institucionalização do racismo no Estado, no psíquico, no erótico e interrogar a racialização da cultura e da desigualdade material (SAUNDERS, 2017). A racialização de determinados

---

<sup>22</sup>Heteronormatividade define um modelo de relação em que o casal heterossexual é a norma. Esse modelo heteronormativo não se aplica necessariamente apenas a casais heterossexuais, mas casais homossexuais que estão alinhados a um modelo normativo de se relacionar. Essa percepção é alvo de discussões, pois o erotismo entre pessoas do mesmo sexo não é norma dentro do modelo colonial. Saunders (2017), ainda, defende que a normatividade não reflete a realidade de homens e mulheres negras, pois são considerados desviantes dentro da noção de normatividade no imaginário branco.

atos, desejos e prazeres sexuais indica, na visão de Saunders (2017), que se espera da mulher branca a ausência de desejos sexuais. É necessário considerar racismo, sexismo e homofobia como legados coloniais para entender sua incorporação e institucionalização no Estado, na psique e no erótico.

Para Saunders (2017), enquanto a lésbica negra passou a funcionar como a incorporação de quase todas as ansiedades sociais, acerca da sexualidade, moralidade, saúde e modernidade no contexto brasileiro, a bruxa negra foi particularmente ameaçadora, por constituir-se como um lembrete para o desafio epistemológico que a presença da cultura africana tem no Brasil, que desafia de frente qual noção de modernidade ocidental será predominante: a eurocêntrica ou aquela que desafia a hegemonia das noções contemporâneas do homem, que ainda tem elementos enraizados no cristianismo e na ordem eclesiástica pré-colonial. A bruxa negra ameaça minar quase todos os aspectos de como uma versão eurocêntrica da modernidade ocidental é organizada, um desafio que iria redefinir o Homem, e o humano, para incluir aquelas entendidas como não-humanas, o que significaria efetivamente a maioria das e dos cidadãos do país que são consideradas minorias raciais/eróticas/de gênero/espirituais. A violência dirigida às "macumbeiras" quase parece assemelhar-se aos pânicos morais associados com as minorias raciais/eróticas/de gênero. Tanto a lésbica negra quanto a bruxa negra são alvos de violências centradas em torno de torná-las invisíveis e, portanto, não mais uma ameaça para a ordem estabelecida do Ser e Saber (SAUNDERS, 2017).

O vínculo entre o colonialismo e a sexualidade é também feito pela afro-dominicana lésbica, cantora e antropóloga social, professora da Universidade Nacional de Colômbia, Ochy Curiel, que analisa como o regime heterossexual está relacionado com a nação em um de seus principais trabalhos que recebeu o título de *La Nación Heterossexual* (2013). Feminista, antirracista e decolonial, ela considera o ativismo uma importante forma de atuação social, e fundamental que a produção de conhecimento seja parte da prática política. Atua no GLEFAS, Grupo Latino-Americano de Estudos e Formação Feminista, coletivo formado por ativistas de países diferentes da América Latina e do Caribe. A teórica se empenha em trazer uma nova perspectiva de análise teórica e política oferecida pela corrente lesbo-feminista, ao colocar a heterossexualidade como um regime político que perpassa a maioria das relações sociais, produzindo exclusões e subordinações que afetam fundamentalmente as mulheres, sobretudo as lésbicas, questionando a ideia de entendê-la como uma prática, orientação ou opção sexual.

Curiel (2013) examina os discursos da Constituição Política Colombiana de 1991 e afirma que são expressões da ideologia hegemônica da sociedade colombiana as quais expressam um poder jurídico, teórico e político significativo, central na formação dessa hegemonia. No conceito de Gramsci (1994), um grupo dominante organiza a vida dos grupos subordinados pela coerção ou persuasão (GRAMSCI, [1949]2003 apud CURIEL, 2013); já para a autora, o discurso jurídico foi central na formação da hegemonia desde a época colonial até a consolidação dos estados nacionais.

Na era moderna, os periódicos, as novelas e os outros meios produzem e transmitem massivamente uma ideia em um mesmo tempo e território, formando uma imaginação coletiva que define fronteiras e uma consciência nacional, criando dessa forma, uma permanência de nação como comunidade imaginada (Benedict Anderson ([1983], 1993) apud CURIEL, 2007). A constituição representa, assim, um texto que consiste em um produto da hegemonia, constituído e legitimado como escrito jurídico, de modo a impactar significativamente a consciência da população. Esta condição é um valor adquirido das nações colonizadoras europeias que implementaram seus ideais em suas colônias e deste modo, os valores hegemônicos e padrões europeus são expressos até hoje, em maior ou menor grau, nos países colonizados de maneira, muitas vezes, até mais contundente do que nos países colonizadores.

Na análise das propostas levadas por feministas à Assembleia Nacional Constituinte colombiana, havia aquelas – que não foram aceitas- que verificavam a livre opção das mulheres em torno da maternidade, referente, fundamentalmente, à autonomia dos corpos e sexualidade das mulheres. Para Curiel (2013), mulheres e feministas tentavam se incluir em um sistema que as excluía tanto do discurso, quanto em suas instituições, mas principalmente da construção da nação moderna. A autora define que esse paradigma representa uma das principais características da modernidade: cria uma diferença entre grupos que não correspondem ao homem branco, heterossexual e com privilégios de classe e, ao mesmo tempo, necessita dessa diferença para se legitimar. No regime heterossexual, incluir outros grupos sociais só é possível na medida em que o referente dominante mantém intocadas as suas bases ontológicas. A sua conclusão é a de que manter a diferença sexual como sua base ontológica é condição para a unidade nacional, sendo este um dos principais mecanismos do regime heterossexual, pois é a partir daí que se definem os lugares para as mulheres.

Curiel (2013) usa os conceitos de Wittig para explicar que o pensamento *straight* está conectado com o campo político, assim como permeia toda a construção de saberes, pensamentos e relações sociais, se manifestando como um verdadeiro regime político. A

autora ainda chama atenção para o fato de que Wittig não busca transgredir os conceitos de sexo e gênero para desestabilizar as relações entre gênero, corpo e desejo, como é feito a partir de um ponto de vista pós-moderno ou pelos aportes do pensamento queer, mas abolir o gênero.

Estas propuestas son en parte transgresoras al sistema sexo-género; sin embargo, en la mayoría de los casos no consideran los efectos materiales de la división sexual del trabajo, sino que se concentran en la política del cuerpo y de la estética, muchas veces desde una visión individualista. Al contrario, Wittig propuso abolir las categorías de sexo como realidades sociológicas, lo cual se logra a través de la lucha política tanto en el plano material como en el de los conceptos (CURIEL, 2013, p. 54)<sup>23</sup>.

Curiel (2007) defende que o *lesbianismo*<sup>24</sup>feminista é a proposta mais radical e revolucionária em busca pela liberdade e emancipação das mulheres. Nesta perspectiva, o feminismo lésbico começou a se moldar com o impacto do movimento de libertação das mulheres dos anos 70, afirmando o pessoal como político, o matrimônio como uma instituição patriarcal e o *lesbianismo* como pensamento e prática política. Esse foi um período de surgimento de novos movimentos sociais antirracistas, pela liberação sexual, dentre outros. Os primeiros grupos ativistas homossexuais da América Latina e Caribe foram o *Grupo Nuestro Mundo* que surgiu em 1969 na Argentina, em plena ditadura militar, além da existência da Frente de Liberación Homosexual, no México e Argentina, ambos socialistas.

Os conflitos de lésbicas junto aos ativismos homossexuais e com as feministas heterossexuais, impulsionaram o surgimento do separatismo para as lésbicas em busca de autonomia e para defender seus interesses contra os que criticavam ser um feminismo pequeno-burguês, heterossexista e racista, que assumia as mulheres como universais e homogêneas, mesmo produzindo críticas à masculinidade ilustrada. De acordo com Curiel (2007), surgiram críticas, principalmente, a partir de mulheres lésbicas negras que alegavam não poder desvincular suas lutas de mulheres heterossexuais ou homens negros. Ainda que diante de tensões, as ativistas mantiveram vinculação política e teórica com o ativismo feminista e mesmo com o LGBT. Nas décadas de 80 e 90, o ativismo lesbo-feminista se

---

<sup>23</sup> Estas propostas são em parte transgresoras do sistema sexo-gênero; no entanto, na maioria dos casos não consideram os efeitos materiais da divisão sexual do trabalho, mas se concentram na política do corpo e da estética, muitas vezes desde uma visão individualista. Ao contrário, Wittig propôs abolir as categorias de sexo como realidades sociológicas, que se conquista por meio da luta política tanto no plano material quanto no uso dos seus conceitos.

<sup>24</sup> Apesar dos ativistas LGBTs de maneira generalizada considerarem o sufixo *ismo* como atribuído à patologização das homossexualidades, mantive a grafia da autora cujo texto original está em espanhol. O *lesbianismo*, neste caso, é uma categoria construída pelo feminismo lésbico, derivado de uma perspectiva ideológica.

fortaleceu e novos grupos surgiram em toda América Latina. As características gerais das relações ativistas das lésbicas com homens gays e mulheres heterossexuais são observadas no histórico dos movimentos em diferentes países, entre eles EUA e outros países da América Latina, incluindo o Brasil.

## 2.2 A ORIGEM DOS ATIVISMOS DE LÉSBICAS NO BRASIL

De acordo com Facchini (2003), os primeiros movimentos homossexuais surgiram no Brasil na década de 1970 na luta contra o autoritarismo dos governos ditatoriais e expandiram com a abertura política mantendo seu vigor até a primeira metade dos anos 1980, momento da volta do regime democrático e surgimento da AIDS, conhecida naquele período como peste gay. Facchini (2003) denomina essa fase como “primeira onda” do movimento. Para esta autora (2003), com a volta da democracia, os grupos contestatórios tiveram dificuldade de continuidade pela necessidade de adaptação ao novo cenário, além da falsa ideia de que, com a abertura democrática, os problemas enfrentados por essas populações seriam mais facilmente resolvidos, sendo desnecessária a organização política.

Com o surgimento da AIDS, os grupos ativistas ficaram, em parte, desmobilizados devido à forte vinculação da doença com a homossexualidade; além disso, muitas lideranças voltaram-se à luta contra a epidemia. Na perspectiva de Facchini (2003), a “segunda onda” possuía um direcionamento mais pragmático, voltado às políticas públicas e a favor dos direitos civis. A necessidade de desvincular a imagem que a sociedade possuía da homossexualidade como uma formação da marginalidade, constituiu-se uma preocupação central desses movimentos. No entanto, a tentativa de construção de uma imagem pública excluía uma parte considerável de vivências homossexuais (FACCHINI, 2003).

Pinafi (2015) explica que o ativismo homossexual surgiu por meio de jornais produzidos na década de 60, feitos por indivíduos reconhecidos como “anormais”, que escreviam como uma válvula de escape às suas subjetividades constituídas sob discriminações e assinavam com pseudônimos quase sempre femininos (PINAFFI, 2015). O regime ditatorial militar no período dificultava a constituição de um movimento pelos direitos homossexuais, o que não impediu a reunião de diversos jornais sob essa perspectiva para criar a Abig - Associação Brasileira de Imprensa Gay - com a intenção de mostrar à sociedade que eram pessoas normais e faziam tudo o que as outras faziam. Um dos jornais de maior destaque nesse período foi o *Lampião da Esquina*, que tinha como proposta ampliar a consciência sobre a homossexualidade e promover a inserção social dos gays, além de dar voz a outros grupos minoritários, como negros, indígenas, mulheres, etc. (PINAFFI, 2015).



Somente a partir da década de 70, grupos de homossexuais começaram a se organizar no Brasil sendo o primeiro e um dos principais, o SOMOS - Grupo de Afirmação Homossexual, que surgiu dentro de um cenário de emergência de vários movimentos sociais, como o feminista, de mulheres, socialistas e etc., que reivindicavam transformações políticas, sociais e culturais, lutavam por direitos e questionavam preconceitos e opressões culturalmente estabelecidas sobre eles (PINAFI, 2015). O grupo alcançou visibilidade em uma semana de debates promovida pela USP no final da década, o que fomentou a adesão de um grande número de participantes. No entanto, o aumento exponencial de pessoas que participavam dos encontros, somado à crença na igualdade interna comum ao grupo no ideal de luta contra a opressão homofóbica comum a todos, ofuscava as suas diferenças de sexo, classe social, raça/etnia, etc. e resultou em uma assimetria entre os interlocutores do movimento (PINAFI, 2015).

Portanto, o início dos ativismos lésbicos no Brasil é marcado pela entrada de lésbicas no grupo *Somos*. Para Pinafi (2015), sua adesão fez com que recebessem um convite para redigir um artigo sob suas perspectivas para o jornal *Lampião da Esquina*, o que por sua vez as favoreceu no sentido de estreitar laços no esforço de redação da matéria e instigou o desejo de formar um grupo exclusivamente feminino. Assim, foi instituído o subgrupo *LF - Lésbico-Feminista*, com maioria de lésbicas vinculadas ao *SOMOS*, composto principalmente pelas de classe média, boa parte vinculadas ao meio universitário. Tal formação acabava por não abarcar questões relacionadas à raça e classe, de modo a chegar a criar até mesmo um preconceito por parte das ativistas em relação às mulheres periféricas, sobretudo, associado à reprodução dos papéis sexuais no interior de suas relações.

De acordo com a autora, suas principais atividades iniciais circulavam em torno de elaborar matérias para o jornal *Lampião da Esquina*, fazer reuniões de identificação, como as feitas pelo *SOMOS*, na intenção de instituir uma identidade para o grupo e responder cartas endereçadas a ele. A partir de suas reuniões independentes, o *LF* começou a se conscientizar sobre atitudes machistas por parte dos gays no *SOMOS*, como chamá-las de “racha” - o que as fazia entender que eram encaradas como defeituosas - e a identificar diferenças entre lésbicas e gays, como explicado por Falquet (2013) sobre o alcance político e condições de existência de lésbicas em relação aos gays. Porém, na perspectiva de Pinafi (2015), foi no *I Encontro de Homossexuais Militantes*, organizado pelo jornal *Lampião da Esquina* no final de 1979, que ficou evidente as desvantagens das lésbicas e a misoginia por parte dos gays organizados frente ao ativismo homossexual:

Ao elegerem um homem e uma mulher [para compor a mesa de debate e dar andamento aos trabalhos no encontro] visavam assegurar a igualdade de direitos para ambos os segmentos (gays e lésbicas) em uma flagrante tentativa de evitar que o contingente masculino ganhasse destaque e poder sobre o feminino. É difícil pensar que as diversas contingências históricas - legitimadoras das desigualdades de gênero que permeiam os discursos - possam ser eliminadas, ou significativamente reduzidas, pelo simples fato de haver uma presença feminina à mesa. O que leva ao fato de que essa estratégia não é condição suficiente à promoção de justiça - sem privilégios ou preconceitos -, uma vez que foram desconsideradas as diferenças de gênero que perpassam cada um dos segmentos (PINAFI, 2015, p. 27);

A partir daí, com o entendimento de que as lésbicas tinham especificidades que não faziam parte das reivindicações dos gays, o *LF* se desligou formalmente do *SOMOS* e passou a atuar de forma independente, afastando-se dos gays e aproximando-se dos movimentos feministas. O grupo trabalhou juntamente ao Movimento Feminista para a realização do *II Congresso da Mulher Paulista (CMP)*, não sem enfrentar dificuldades de inserir suas pautas e serem aceitas na organização, devido a não aceitação das pautas lésbicas entre as feministas heterossexuais. O *III CMP* foi marcado por disputas e críticas ao que era chamado de dupla militância por parte do *LF*, que hora atuava junto ao *Movimento Homossexual*, hora junto ao *Movimento Feminista*. As ativistas do *LF* sofreram violência lesbofóbicas: alguns grupos declaravam não aceitar lésbicas no movimento, outros diziam que elas negavam sua condição de mulher e, ainda, haviam os que ameaçavam sair da organização do evento pelo excesso de lésbicas presentes (PINAFI, 2015, p. 57, 58).

Na perspectiva de Pinafi (2015), por questionar o sexismo, o machismo, a ordem patriarcal, etc., e se opor à hegemonia do sistema heterossexual, as ativistas lésbicas eram taxadas de radicais e separatistas, caricaturadas como machonas, viragos, feias e mal amadas e tinham seus discursos deslegitimados devido a sua recusa ao homem. As feministas heterossexuais se sentiam pressionadas, acreditavam que se aliar às lésbicas iria atrasar sua luta e tinham medo de serem taxadas como lésbicas. Dessa forma, reproduziam aquilo com que tinham que lidar em movimentos ativistas socialistas: desqualificavam os questionamentos das lésbicas, hierarquizavam suas lutas dividindo-as entre lutar maior ou menor. Além disso, as ativistas lésbicas sentiam que não havia reciprocidade na luta - embora estivessem lutando em causas que não necessariamente atendessem às suas demandas, não percebiam o mesmo engajamento nas especificidades lésbicas por parte das ativistas heterossexuais - As dificuldades enfrentadas pelas ativistas lésbicas no Brasil coadunam com os grupos ativistas em outros países, como foi apontado por Falquet (2013) e Curiel (2007).

Ainda no início da década de 80, houve um enfraquecimento nos ativismos políticos de uma forma geral, acreditando-se não existir mais essa necessidade depois de finalizado o

período da ditadura militar. Isso refletiu também nos grupos lésbicos e o *LF* foi se esvaziando. As remanescentes fundaram o *Grupo Ação Lésbica Feminista (GALF)*, que manteve sua atuação entre 1981 e 1989. Para Pifani (2015) uma de suas principais metas era transformar os valores do sistema patriarcal e heterossexual que regiam a sociedade: visavam, dessa forma, a transformações profundas, que iam além das reivindicações dos gays contra a discriminação homossexual e das feministas heterossexuais contra a opressão das mulheres.

Uma ação importante do grupo foi a criação, no início da década de 80, do jornal *ChanacomChana*, que enfatizava em sua inauguração o espaço conquistado dentro do *Movimento Feminista* e a estimulação dos debates sobre feminismo dentro do *Movimento Homossexual*. O jornal não teve continuidade devido a problemas financeiros, mas, posteriormente, foi relançado em formato de boletim em 12 edições. No final da década de 80, o *ChanacomChana* foi encerrado e substituído pelo boletim *Outro Olhar*, também editado pelo *GALF*. O boletim se transformou em revista impressa e, mais tarde, em um site de notícias que funciona até os dias de hoje<sup>25</sup>.

De acordo com Pifani (2015), no início da década de 90 o *GALF* encerrou suas atividades, dando fim as suas ações combativas que marcaram os primeiros anos de ativismo lésbico, e espaço à criação da Rede de Informação *Outro Olhar*, que se adaptava à nova realidade brasileira. Nesse período, ainda, surgiram também outros grupos, um deles foi o *Terra Maria Opção Lésbica*, uma dissidência do Lésbico-Feminista, na década de 80. Na década de 90 surgiram várias Ongs e, atualmente, o número de grupos e coletivos ativistas tem aumentado exponencialmente - um dos maiores é a Liga Brasileira de Lésbicas, que conta com ativistas em todo o Brasil. Algumas iniciativas também surgiram do encontro dos grupos ativistas, como o Senalesbi, Seminário Nacional de Lésbicas e Bissexuais, que acontece até os dias de hoje, a cada dois anos, em um estado diferente do Brasil.

A década de 90 constitui o que Facchini (2003) chama de um “reflorescimento” dos movimentos homossexuais. O surgimento de organizações voltou a crescer junto a mudanças no formato dos grupos e propostas de atuação ligadas à própria sobrevivência e expansão. Essas transformações foram acompanhadas também pela sociedade com a influência de grupos internacionais, além da aproximação com outros atores sociais como a redemocratização, a implantação de políticas de prevenção à AIDS em parceria com o Estado e o incentivo às políticas de identidade (FACCHINI, 2003). Para a autora, todos esses fatores contribuíram para o crescimento de um mercado específico para o público homossexual,

---

<sup>25</sup> O site referido é “Um Outro Olhar”. Disponível em: <http://www.umoutroolhar.com.br/>.

possibilitando o surgimento de revistas, jornais, livrarias, editoras, agências de turismo e de festivais como o Mercado Mundo Mix e outros festivais de cinema e cineclubes.

De acordo com Curiel (2007), a década de 90 foi um momento de institucionalização dos movimentos ativistas, surgimento de ongs e início do levantamento de bandeiras ativistas em favor da diversidade sexual e crescimento de um pensamento liberal em torno das relações do gênero e da sexualidade. Na compreensão da autora, a premissa da diversidade assume a heterossexualidade como válida e legítima, sem questionar as bases fundamentais em que se sustenta o patriarcado, além de atuar como um efeito desestruturador e fragmentador, com o único propósito de quebrar as identidades políticas. Curiel (2007) acredita que, para enfrentar o fortalecimento das ondas conservadoras e de direita, é necessário retomar os fundamentos do feminismo lésbico como um projeto político que permite entender a manifestação do sistema-mundo heterossexista patriarcal, racista e neoliberal em nossos corpos e vidas.

Esse período representou uma mudança radical para a construção de personagens homossexuais no Brasil, pois um novo modo de representação das práticas homoeróticas foi apresentado em consequência das políticas ativistas e popularização da identidade gay, apontadas por Lacerda Junior (2015). Do modelo hierárquico, que “definia as identidades homoeróticas e a hierarquização entre elas a partir do respeito ou transgressão dos papéis de gênero”, começava a surgir o “modelo igualitário”, em que a “orientação do desejo em direção ao mesmo sexo ou ao sexo oposto é que se tornou o traço definidor das identidades, substituindo assim a dicotomia entre feminino e masculino (nas figuras da “bicha” e do “bofe”) pela oposição entre homo e heterossexual” (FRY, 1982, p. 87-115 apud LACERDA JUNIOR, 2015, p. 115), ou seja, sem transgredir o gênero.

Para o autor, esse novo modo de representação buscado e disseminado pelos movimentos sociais se distanciou da realidade, pois o modelo hierárquico com a divisão entre “bicha” e “bofe”, ainda predominava nos espaços de socialização homoerótica, como apontou, por exemplo, um estudo etnográfico sobre a prostituição masculina em São Paulo. Para além desses aspectos, Lacerda Junior (2015) aponta uma diferença social nesses modos de representação, uma vez que havia uma ligação entre “fresco”, “bicha” e as classes mais baixas. O autor observa que as políticas em torno da identidade partiram de um entendimento sobre o homoerotismo próprio das classes médias e altas e, portanto, as políticas que dizem respeito à identidade homossexual fixaram uma profusão de personagens brancos e de classe média, perfil culturalmente ligado à identidade gay. Lacerda Junior (2015) também observa que os diretores dos curtas que analisa são homens brancos de classe média, sustentando mais uma vez personagens com esse perfil.

Em oposição à construção da identidade homossexual suscitada pelos ativismos no período, emergia nos EUA, desde a década de 80, em um movimento que iria em direção oposta, como o movimento *queer* que surgiu como uma forma de criticar o conservadorismo na inclusão de uma agenda LGBT que não buscava uma real transformação na sociedade, mas a aceitação apenas de corpos que não confrontavam os padrões estéticos e morais da sociedade (LOPES, 2015). De acordo com Lopes (2015), cineastas estadunidenses começaram, então, a fazer filmes evidenciando suas condições marginais, sem procurar defender imagens positivas ou negativas da homossexualidade, mas imagens plurais e, muitas vezes confrontando o público para assuntos desconfortáveis. Em 1992, a crítica de cinema B. Ruby Rich (2015) cunhou o termo *New Queer Cinema*, em um artigo que se tornou antológico, em alusão aos festivais que acompanhara naquele ano, que representou para a crítica um divisor de águas para a cinematografia gay e lésbica independente. De acordo com Rich (2015), aqueles filmes traziam discussões inéditas e renegociavam subjetividades. No entanto, a autora critica o fato de que todos os filmes escolhidos em grandes festivais, exibidos em salas de cinema, fossem feitos por homens. Os filmes produzidos por lésbicas, que segundo a autora redefiniam “toda relação sapatão com a cultura popular” (RICH, 2015, p. 22), permaneciam de difícil acesso e, portanto, marginalizados.

Os ativismos também impactaram nas construções das lesbianidades pelo cinema, pois os filmes já não traziam abordagens violentas e sexualizadas como nas décadas de 60 a 80. As abordagens se tornaram mais amenas, higienizadas e até insípidas. No entanto, ainda predomina o embranquecimento e uma visão heterossexualizada nas abordagens, o que mostra que o pensamento *straight*, de acordo com a visão de Wittig (1980), e a colonialidade, ainda permeia o pensamento ocidental e as construções de subjetividade nas relações sociais e de saberes. Além disso, o cinema ainda é predominantemente feito por homens com suas visões de mundo inseridas nas narrativas (Curiel, 2013).

### **3. DA PERVERSIDADE À HIGIENIZAÇÃO: UM OLHAR SOBRE O EROTISMO ENTRE MULHERES NO CINEMA BRASILEIRO**

#### **3.1. DÉCADAS DE 40 E 50: PRIMÓRDIOS**

O cinema tem demonstrado sua importância na elaboração de significados e práticas sociais desde o seu surgimento, considerado uma nova forma de fazer arte e um importante meio de comunicação. Na perspectiva de Guacira Lopes Louro (2000, 2008), o cinema foi uma das formas culturais mais significativas e a arte mais consumida no século XX, sobretudo, entre as décadas de 30 e 70. Para a autora, isso causou grande impacto à vida

social e constituiu uma nova “pedagogia cultural”, que educava sobre como se comportar adequadamente e atuava como uma forma de constituição de poder e reforço dos padrões hegemônicos, produzindo identidades. Essas marcações são transitórias, e até contraditórias, ainda assim, “seus resíduos e vestígios persistem, algumas vezes por muito tempo. Reiteradas e ampliadas por outras instâncias, tais marcações podem assumir significativos efeitos de verdade” (LOURO, 2008, p. 82).

De acordo com Louro (2000), o cinema hollywoodiano, uma indústria poderosa sustentada por grandes estúdios, pretendia-se, desde o início, ser construído não como nacional, mas para ser universal. Seus personagens, as histórias narradas, a estética e a ética dos filmes exerceram grande influência no Brasil, sobretudo para a juventude, que tinha como referência os padrões de comportamento, estética e valores estadunidenses. Essas referências eram brancas, de classe média e urbana, com forte demarcação das dimensões de gênero e sexualidade e em consonância com a autora, os “filmes, revistas, moda, música e outros dispositivos constituíam e demarcavam formas adequadas, modernas e aceitáveis de feminilidade e de masculinidade, voltando-se de um modo muito particular para a sexualidade” (LOURO, 2000, p. 434).

Para Louro (2000), havia uma espécie de entrelaçamento entre modernidade e “americanização”, que pode explicar a dinâmica cultural dos anos pós-guerra com a existência do Código Hays de censura cinematográfica, instituído pelos EUA em 1934, que ainda exercia influência. O código possuía proibições como sexo apresentado de maneira imprópria, cenas românticas prolongadas e apaixonadas, uso de drogas, nudez, miscigenação e alusão ao amor entre brancos e negros. Em oposição, a centralidade que a sexualidade adquiria nas preocupações sociais, em especial nos anos 50, se manifestou fortemente no cinema e, de acordo com a autora, os filmes falavam sobre sexo, no entanto, sem exibir cenas de sexo e com isso, a sexualidade era apenas sugerida:

Nos filmes hollywoodianos, articulavam-se de um modo especial as marcações de raça/etnia, gênero e sexualidade: mulheres negras e latinas eram, usualmente, representadas como sensuais; mulheres orientais pareciam sempre dóceis e submissas, e as brancas deveriam ser castas ou recatadas, capazes de deter as investidas dos homens (LOURO, 2008, p. 83).

Meneguello (1992) explica que esse era um período em que os EUA tinham grandes interesses em se aproximar do Brasil, terceiro país com maior número de espectadores no mundo. Em cidades grandes, como Rio de Janeiro ou São Paulo, 80% da população frequentava os cinemas pelo menos uma vez por semana:

O interesse do cinema americano<sup>26</sup> pela América Latina é usualmente associado à política da boa-vizinhança empreendida pelos Estados Unidos na década de 40. Entretanto, desde o advento da Primeira Guerra, que forçou países como França, Alemanha e Inglaterra a interromperem a sua produção filmica, Hollywood dominou o mercado de filmes na América Latina em 95% do total de filmes exibidos, numa situação em que se reafirmou entre 1938 e 1939, quando o mercado pouco amistoso da Europa novamente vetou e taxou filmes americanos (MENEGUELLO, p. 7, 1992).

Para a autora, essa inserção deixou marcas constitutivas na história dos países que consumiram os filmes nesse período. O Brasil demonstrava sintonia com o estilo estadunidense, sem pressupor relações periféricas. No auge das produções nacionais na década de 50, o cinema brasileiro possuía somente 6% do mercado.

Essa era, também, uma época em que o cinema era dominado pelas chamadas chanchadas e filmes carnavalescos. De acordo com Rocha (2009), a história das chanchadas começou a se delinear na década de 1940, com a produção brasileira se voltando mais para as comédias, musicais e dramas. As chanchadas eram consideradas uma forma regional de comédia, geralmente musicais e de apelo popular. Freire (2011) explica que o termo chanchada que era inicialmente pejorativo, começou a se “substantivar” entre as décadas de 40 e 60 e perder o juízo de valor negativo que lhe era atribuído entre as décadas de 70 e 80, para ser utilizado na descrição de um tipo de comédia brasileira. Filmes carnavalescos eram produzidos com canções carnavalescas e divulgados durante o carnaval.

Uma das empresas de destaque nesse período foi a Atlântida, empresa Cinematográfica fundada em 1941 para produzir filmes com um conceito de identidade cultural do Brasil e com qualidade técnica. Seu manifesto demonstra a consciência da necessidade de adequar a produção e industrialização à realidade do mercado, sendo que “Seus idealizadores pretendiam fazer um cinema engajado, de acordo com seus ideais de cultura e política no Brasil, mas tiveram que se render a filmes de entretenimento popular para continuar industrialmente atuando” (LYRA, p. 155, 2007).

Segundo Rocha (2009), Fenelon, um de seus fundadores, se desvinculou da empresa por desacordo com o novo grupo que a comandava. O diretor desejava continuar a realizar filmes que abordavam questões sociais e o novo sócio majoritário visava a produzir filmes, exclusivamente voltados para o mercado (ROCHA, 2009). O diretor abriu, então, a Cine Produções Fenelon e produziu *Poeira de estrelas*(1948) em parceria com a Cinédia, sendo este o primeiro filme nacional, apontado por Moreno (1995), a fazer uma sugestão de relação

---

<sup>26</sup> A coerência com a epistemologia decolonial refere-se ao cinema estadunidense, porém foi mantido “cinema americano” em respeito ao texto original

erótica entre mulheres em suas narrativas. De acordo com Costa (2013), o filme é marcado pela sutileza, não há um beijo ou uma enunciação direta que indique que exista uma marca de erotismo ali. As personagens Sônia e Norma são amigas que cantam juntas e fazem sucesso nos palcos, e o filme apresenta cenas que podem facilmente não ser percebidas por um espectador desatento. Norma canta em um cabaré e troca olhares com Sônia, que parece ficar enciumada ao ver que um homem também a observa colocando em permanência o jogo de sedução entre as duas mulheres, até que Norma decide se casar. O casamento denota um chamado a regras prescritas na sociedade, sendo esse um recurso repetido inúmeras vezes em produções que traziam personagens lésbicas.

Fenelon se diferencia dos autores do seu tempo ao colocar nas telas uma insinuação de relação entre duas mulheres. O autor quer indicar ao espectador um estar ali, mas que nunca é mostrado explicitamente e essa sutileza das personagens reflete um período de moralismo, em que o amor erótico entre pessoas do mesmo sexo era um tabu e não podia ser mostrado, sobretudo de maneira positiva. Costa (2013) observa que Sônia performava personagens masculinos para contracenar com Norma. Para a autora, esse foi um dos recursos usados pelo diretor para insinuar um algo além entre as duas personagens, aproveitando-se de certa liberdade de transgredir as normas, adquirida por serem artistas. Isso permitiu ao diretor atingir um público mais atento às insinuações, porém sem provocar escândalo na moral vigente da época.

No entanto, por mais que o filme se diferencie por sua abordagem sobre o erotismo entre mulheres, logo no início é apresentado um “*blackface*” em que as personagens cantam “*Boneca de Pixe*”, de Carmem Miranda. Esta é uma caracterização em que artistas brancos pintam sua cara de preto em substituição a um artista negro, hoje fortemente criticado pelos ativismos negros pelo uso de estereótipos racistas, além da exclusão de artistas negras nas representações. Como iremos perceber ao longo do capítulo, os filmes aqui coletados em sua imensa maioria são representados por personagens brancas, salvo exceções. Em seu artigo sobre mulheres ‘não-heterossexuais’ negras no audiovisual, Naira Évine (2017) observa a influência dos meios de comunicação na construção de significados, alienando as pessoas negras de suas identidades, promovendo branqueamento, caracterizações estereotipadas e as excluindo das narrativas. Na análise da autora, a invisibilização se aprofunda ao se referir a mulheres negras homoeróticas.

Na década de 50, com investimentos de produtores brasileiros impulsionados pela lei 20.493/46, que obrigava os cinemas a exibir no mínimo 3 longas-metragens nacionais por ano, a Atlântida tornou ainda maior sua produção de chanchadas e obteve grande sucesso



comercial. Para Rocha (2009), o sucesso das chanchadas começou a se esgotar no fim dos anos 50, diante da aceleração no processo industrial e da rápida urbanização, levando as piadas ingênuas a já não atingir o público da mesma forma. Além disso, o surgimento da televisão tomou as principais estrelas dos estúdios cinematográficos e se tornou o principal meio de comunicação e entretenimento do Brasil.

Na análise de Vidal (2017), apesar da criação de leis para o desenvolvimento do cinema e ampliação da exibição de filmes nacionais, o Brasil não conseguiu alcançar um desenvolvimento econômico significativo. Além disso, os EUA possuía poder político e econômico para manter sua hegemonia, inclusive com ameaças e sanções econômicas. Tanto no governo Getúlio Vargas quanto no de Juscelino Kubitschek o foco se manteve na viabilização de filmes, mas o escoamento era constantemente adiado. De acordo com a autora, somente após o golpe de 1964 aconteceu uma mudança significativa no cinema.

O período militar foi peculiar para a cultura e, de acordo com a análise de Netto (2005), intercalou o uso de dois princípios, de acordo com os interesses da autocracia burguesa: por um lado usava a força repressiva e de censura para coibir manifestações artísticas e culturais que questionavam a política militar ditatorial, por outro, tentava construir uma hegemonia cultural que valorizasse os princípios conservadores. Assim, incentivavam e investiam nos produtos artísticos que os legitimasse. No entanto, a política cultural promovida pela ditadura fortalecia os vínculos de dependência cultural de forma a consolidar tendências intelectuais "assépticas e tecnoburocratizantes" presentes na cultura brasileira. O objetivo era o de controlar a cultura, de modo a enfraquecer as vertentes críticas e populares para privilegiar aqueles que fossem úteis à "modernização conservadora" (NETTO, p. 52, 2005).

Nesse período, foi criada a Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S/A -, que assumiu a coprodução dos filmes, associando-se ao risco do projeto e adquirindo parte dos direitos patrimoniais, distribuição e exibição das obras no Brasil. O cinema nacional conseguiu ocupar um terço do mercado doméstico e retomar parte do território cinematográfico, que era ocupado por filmes internacionais. Na análise de Campos (2005), a Embrafilme surgiu com a intenção política do Estado de centralizar as produções cinematográficas e econômicas como uma forma de impulsionar o cinema nacional, contrapondo-se à dominação estrangeira. Para o autor, a empresa obteve relativo sucesso de mercado, com presença relevante dos filmes nas salas de exibição "e a consolidação da presença do Estado como agente interventor da política, legislação e mercado cinematográfico" (CAMPOS, p. 159, 2005).

Foi nesse período de tentativa de industrialização do cinema que surgiram os primeiros filmes do que seria conhecido como Cinema Novo. França (1998) caracteriza que as preocupações com a história da América Latina, a dependência cultural do Terceiro Mundo, o encaminhamento da cultura, das artes e da política no Brasil da década de 60, bem como o desenvolvimento industrial que o cinema adquiria naquela época, forjaram o panorama para o seu surgimento. Para a autora, sua ideologia recusou a imagem de “falsa modernização” associada ao “milagre econômico” e se contrapôs ao cinema comercial e padrões do mercado, com a proposta de registrar o momento histórico, político e social e fazer oposição à indústria do cinema dominante. Nessa perspectiva, o cinema novo rejeitou as chanchadas e comédias musicais “de modo a afirmar uma representação em crise e o desejo vigoroso de romper com o imaginário sucateado pelo filme estrangeiro-americano” (FRANÇA, p. 90, 1998).

### 3.2. DÉCADAS DE 60 A 80: FILMES CARNAVALESCOS, CHANCHADAS E EROTISMO

Na década de 60, a produção de obras com relações homoeróticas ainda estava tímida. Moreno (1995) aponta cinco filmes a conter relações eróticas entre mulheres: *Noite vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri; *Asfalto Selvagem* (1964) e *Engraçadinha depois dos 30* (1966), ambos de J. B. Tanko; *Deus e o diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, em 1964 e *Memórias de Helena* (1969), de David Neves.

*Deus e o diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, possui sugestões antagonônicas. Por um lado, há um profundo afeto entre Dadá, mulher de Corisco, e Rosa, mulher de Manoel, respondendo a algumas das poucas cenas de demonstração de afeto no filme. Para Moreno (1995), esse é um dos poucos filmes “de esquerda” a citar a homossexualidade, na cena em que Dadá troca um beijo com Rosa resumindo um processo de iniciação política e sexual que passa de uma personagem a outra. Por outro lado, as personagens não se descolam de seus destinos ao lado de seus homens, embora se destaquem por sua força, como o enfrentamento aos seus companheiros e protagonismo nas cenas.

De acordo com Heynemann (1998), o final da década de 60 marca o surgimento do Cinema Marginal ou Udigrudi, em uma cinematografia dissidente que polemizava com o Cinema Novo. Esse movimento inseriu em suas películas ideias de experimentação, transgressão e vanguarda, com uma estética “suja” ou “do lixo”, sem se preocupar com as fórmulas tradicionais, regras de enquadramento e um encadeamento lógico em suas narrativas. O cinema marginal radicalizou as propostas iniciais do cinema novo, diluiu as

fronteiras entre “alta arte” e “cultura de massa” para pensar artisticamente a nação (HEYNEMANN, 1998).

O filme *Matou a família e foi ao cinema* (1969), de Júlio Bressane, um dos principais nomes do Udigrudi, foi feito de acordo com a estética impressa por Heynemann (1998). Na produção, vários dramas familiares que culminam em violência e tragédia se atravessam em uma narrativa metalinguística. Um jovem mata os pais e vai ao cinema assistir “*Perdidas de amor*”, onde vê a personagem dizer à namorada ter visto um filme (parece ser o próprio *Perdidas de amor*), mas não gostou por ter vários crimes “nada a ver”. Nesse momento, o filme que o personagem acompanha se confunde com o outro mencionado e ainda o que o telespectador assiste, estabelecendo várias cenas correlatas. Na história relatada, uma das personagens vê a mãe morrer enquanto sua namorada espera ao lado com um jeito de desdém. Mais a frente, as próprias namoradas atiram uma contra a outra e se matam. As histórias dos casais de namoradas se confundem, como se a personagem assistisse à própria história. Moreno (1995), no documentário intitulado “*Cinema em 7 Cores*”, concede uma entrevista e nela destaca uma das cenas entre as namoradas como um dos momentos de maior poesia e uma das “mais doces” cenas entre duas mulheres. No entanto, é importante observar que, ainda assim, esse filme é mais um dos que repete o uso de violência relacionado ao erotismo entre mulheres.

De acordo com Moreno (1995), o filme *Asfalto Selvagem* (1964) foi proibido de circular pela ditadura militar e sua continuação, *Engraçadinha depois dos 30* (1966), embora tenha sido apontada por Moreno (1995), não possui cenas ou insinuações homoeróticas - no filme, a prima de *Engraçadinha* não aparece na trama. Em *Noite vazia* (1964), dois amigos contratam uma dupla de prostitutas e, em dado momento, sugerem-lhes que façam sexo para seu deleite visual. Uma delas, ao ouvir a sugestão, responde “Você está louca?!”, mas acaba aceitando pelo dinheiro. Já na cama, ao iniciar a transa, recusa e chora. Em *Memórias de Helena* (1969), a protagonista constrói laços de afetividade e erotismo com sua amiga Rosa, mas ao mesmo tempo, as duas constroem suas relações com pares do sexo oposto. Esses filmes ainda possuem mais insinuação que erotismo em si, mas com uma dubiedade: se o que é mostrado na tela é uma afetividade erótica ou fraternal.

Na perspectiva de Kessler (2009), as produções de “porno-chanchadas” surgiram impulsionadas pela contracultura e movimentos contestatórios na década de 50 e em resposta às demandas do público e às mudanças de comportamento pela liberação dos costumes. Assim como as chanchadas se inspiraram no cinema musical americano no passado, as “porno-chanchadas” também copiaram os filmes estrangeiros. De acordo com a autora, a

“pornoanchada” não era um movimento organizado, os filmes apenas seguiam a mesma fórmula, impulsionados pela adesão do mercado. A denominação “pornoanchada” também surgiu de forma espontânea e era usada de maneira pejorativa em relação aos filmes que exibiam nudez ou conotação erótica, podendo ser eles não apenas comédias, mas dramas, suspenses ou terror. As produções eram assumidamente voltadas para o público masculino e representava “virgens, viúvas, mulheres experientes, quase sempre belas e desinibidas”; já os personagens masculinos geralmente eram “machões, espertos cafajestes, e malandros (vinculados ao sucesso sexual), ou então garotos virgens e maridos impotentes (relacionados ao fracasso)” e os homossexuais ridicularizados (KESSLER, 2009, p. 17).

A exibição do corpo feminino era mais importante que a história ou desenvolvimento dramático em si. Os trocadilhos e piadas de duplo sentido permitiam sustentar a imaginação do espectador sem chamar atenção da censura. Kessler (2009) explica que as pornoanchadas não eram o tipo de cinema que agradava à censura, ainda assim não eram também filmes subversivos, ao contrário, reafirmavam os valores morais “ao colocar em relevo as interdições, o machismo e a banalização do corpo feminino sem, no entanto, adotar uma postura crítica ou mesmo problematizar tais aspectos” (KESSLER, 2009, p. 18). Para a autora, a censura parecia se preocupar mais com reflexões sociais e políticas, o que facilitou uma “política de boa vizinha” em que a censura liberava os filmes e os cineastas não faziam tais reflexões (KESSLER, 2009, p. 18).

Na década de 70, as “pornoanchadas” explodiram e, para Sales (1995), esse foi o período que o cinema brasileiro mais produziu para um grande público, ainda que com esquemas de produção precários e dificuldades relativas aos distribuidores, bem como com a concorrência da indústria de cinema estadunidense. De acordo com o autor, o Estado autoritário interferiu diretamente na produção cultural e criou mecanismos de incentivo à produção cinematográfica, ao mesmo tempo em que criava empecilhos aos cineastas opositores ao regime, assim como aos vinculados ao Cinema Novo. Dessa forma, cineastas simpatizantes ao governo adequavam seus trabalhos às propostas do Estado, em busca de financiamentos e acesso ao mercado. A identificação do público com os conteúdos, aliado às políticas, como a obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros, os filmes alcançaram enorme sucesso, o que despertou o interesse de distribuidores e empresas, inclusive estrangeiras.

Foi nesse contexto que o erotismo entre mulheres começou a despontar com maior intensidade, principalmente nas “pornoanchadas”, em plena ditadura militar. As décadas de 1970 e 1980 são responsáveis por metade das produções encontradas e a maior parte dessas

narrativas possui abordagens degradantes. Algumas sugerem, por exemplo, relações com violências físicas, como o estupro, e psicológicas; outras apresentam as personagens lésbicas como violentas e causadoras de desordem, como a predadora sexual que desestrutura a vida de mocinhas indefesas. A maior parte dessas produções possui cenas eróticas nas quais os homens estão presentes nas relações entre mulheres.

Esses filmes encenam o sexo entre mulheres como um deleite para os homens e inserem as personagens nas narrativas pelo viés da violência e da deformidade, como aponta Moreno (1995) e Costa (2013). Essas narrativas fílmicas penalizam de várias formas as mulheres, seja por meio do estupro ou assassinato, ao tempo que as caracterizam como portadoras de um desvio de caráter como a loucura e a depressão associada à sexualidade da personagem. Dessa forma, as personagens que possuem uma relação erótica com outras mulheres aparecem à margem por contradizer o modelo social imposto e, assim, as produções cinematográficas, que, como reflexo de nossa sociedade, inserem o pênis e a figura masculina como algo central. Nesse sentido, a prática sexual sem a presença do “sexo-rei”, não é considerado realmente uma prática sexual na perspectiva do imaginário popular.

De acordo com Teresa de Lauretis (1993), o cinema tem sido, ao longo dos anos, uma mídia de matriz patriarcal e de ascendência masculina. A mulher é o “objeto e suporte de um desejo que, intimamente ligado ao poder e à criatividade, é a força motriz da cultura e da história”; ao mesmo tempo em que é o objeto de desejo e o impulso de criação, ainda está ausente na narrativa, assim como as “mulheres estão sempre ausentes da história e do processo cultural” (LAURETIS, 1993, p. 97, 98). Para a autora, a mulher está ausente do discurso cinematográfico como sujeito teórico, e prisioneira como sujeito histórico. Sendo o cinema considerado uma tecnologia social e seu aparato uma forma histórica e ideológica, suas condições de possibilidades podem ser compreendidas como uma relação entre a técnica e o social e devido a essa ausência e a essa prisão, tal relação não pode ser articulada sem a construção da diferença sexual.

É sabido que os seres sociais são construídos por meio de relações sociais, linguagens e representações. Para Lauretis (1993), o cinema é, como tecnologia social, um ponto de encontro entre as proposições de sentidos e formações ideológicas que os indivíduos reelaboram, de acordo com uma série de interseções com sua formação como sujeito, o meio social em que está inserido e as proposições que recebe. A autora define que o cinema dominante delimita, assim, por meio das produções dos filmes e suas reproduções ideológicas, uma ordem social específica com uma identidade fixa para a mulher, parte negativa da diferença sexual. A mulher, também espectadora, é considerada pela autora cúmplice pela

construção do que define seu “estado de mulher”, por estar “duplamente confinada à mesma representação que a invoca diretamente, atrai seu desejo, evoca seu prazer, modela sua identificação” (LAURETIS, 1993, p. 99).

Lauretis (1993) observa que dos modelos conceituais da teoria do cinema, linguístico estrutural e psicanalítico dinâmico, a concepção psicanalítica da significação reconhece a subjetividade como uma construção da linguagem, mas os processos subjetivos são substancialmente fálicos. A sexualidade feminina é negada e o desejo é representado pelo falo. O desejo da mulher é reduzido à sua função reprodutora e seu valor está em sua sexualidade.

Em certo sentido, o complexo de Édipo é uma expressão da circulação do falo na troca dentro da família, uma inversão da circulação das mulheres na troca entre as famílias... O falo passa de um homem para o outro por intermédio das mulheres - do pai para o filho, do irmão da mãe para o filho da irmã e assim por diante. Nesse círculo familiar kula, as mulheres vão por um lado, o falo pelo outro. Ele está onde nós não estamos. Nesse sentido, o falo é mais do que uma característica distintiva dos sexos; ele é a encarnação do status quo masculino ao qual os homens têm acesso e onde encontram direitos que lhe são inerentes - dentre estes o direito a uma mulher. O falo é uma expressão da transmissão do domínio masculino. Ele passa pelas mulheres e se instala nos homens. As pegadas que ele deixa atrás de si incluem a identidade de gênero e a divisão dos sexos (RUBIN, 1975, p. 191-92 APUD LAURETIS, 1993, p. 107).

Em outras palavras, Gayle Rubin (1993) explica que o “falo” significa a dominação dos homens sobre as mulheres. A autora busca, criticamente, a visão lacaniana para explicar a modelagem de indivíduos de acordo com o que é conveniente a uma determinada sociedade. As sociedades impõem as características necessárias para manter seu funcionamento. A castração, diferente de uma “falta”, é um conceito simbólico referente ao genital de uma mulher (fêmea) por meio da percepção da ausência do pênis. Assim, o falo não é só uma característica que diferencia os sexos, é uma assimilação do poder masculino, que implica em determinados direitos, incluindo o direito a uma mulher. O falo é, então, uma expressão do domínio masculino e a “inveja do pênis” um reconhecimento disso (RUBIN, 1993).

No ciclo de trocas mencionado pela autora, outros objetos são circulados na troca pela mulher:

Na medida em que os homens têm direitos sobre as mulheres que estas não têm sobre si mesmas, o falo também é um símbolo da diferença entre “o que troca” e “o que é trocado”, entre o presente e aquele que o dá. Ao fim e ao cabo, nem a teoria clássica freudiana do processo edípiano nem sua versão lacaniana fazem sentido, a menos que perdurem entre nós as relações de sexualidade paleolíticas. Ainda vivemos numa cultura “fálica” (RUBIN, 1993, p. 41).

Para Wittig (1982), a sociedade é fundada como heterossexual na categoria política de sexo, ou seja, a categoria que naturaliza a relação heterossexual como base da sociedade e

submete as mulheres a uma “economia heterossexual”. Isso significa que a heterossexualidade se baseia economicamente no sistema de exploração por meio da reprodução compulsória a que a classe das mulheres é submetida e os trabalhos associados a ela, como a criação dos filhos, tarefas domésticas e cuidados com a família (produção). A autora considera a reprodução, tanto quanto a produção, como trabalhos não remunerados pertencentes à lógica de opressão a que mulheres são submetidas. Em sua análise, na sociedade heterossexual, os homens se apropriam não somente da reprodução e produção das mulheres, mas também de seus corpos por meio do contrato matrimonial. No entanto, em qualquer espaço as mulheres são consideradas como propriedades dos homens e devem, portanto, permanecer disponíveis sexualmente e por isso, se faz urgente destruir os sexos como “realidade sociológica”.

Na conceituação de Wittig (1987) a diferença sexual é uma ideologia que naturaliza as diferenças entre homens e mulheres e oculta sua natureza social, justificando as diferenças sociais em características biológicas. Para a autora as diferenças sociais pertencem sempre a uma ordem econômica, política e ideológica. Ela acredita que a opressão cria o sexo, pois acreditar no oposto seria dizer que a opressão se origina no sexo e a divisão dos sexos é anterior à sociedade. Essas diferenças sociais são consideradas como dadas pela ideologia dominante e somente se tornam evidentes após a insurgência das classes dominadas. Nesse sentido, Wittig (1987) afirma que as classes que detém poder material são aquelas que dominam os discursos, por deter os meios de produção intelectual.

Wittig (1980) conclui que diversas abordagens ideológicas consideram as diferenças sexuais como naturais, sejam diferenças constitutivas com consequências ontológicas, diferenças biológicas com consequências sociológicas ou uma divisão natural do trabalho. Ao pertencerem a uma ordem natural não podem ser consideradas como relações sociais. Esses discursos são constantemente reforçados e ocultam a realidade política da diferença social e da dominação.

Essas manifestações são parte do discurso ideológico, considerado por Wittig (1980) como uma expressão da opressão. Com seu caráter naturalizado, apaga a violência por trás desse discurso heterossexual. As mulheres permanecem nesses filmes como presas, disponíveis sexualmente para os homens, recebem um corretivo por desviarem das normas do que é ser uma mulher de acordo com o modelo colonial. A possibilidade de um “final feliz” para a mulher desviante é excluída dessas narrativas. É importante ressaltar, de acordo com a perspectiva de Saunders (2017), que o comportamento recatado era esperado por parte de mulheres brancas, sendo que as mulheres negras não eram consideradas sequer seres humanos, e estavam diretamente associadas à perversão sexual, sendo submetidas a todo tipo

de violência, o que é observado na filmografia estudada, inclusive após a Retomada, principalmente na forma de apagamento e exclusão. Os filmes produzidos entre as décadas de 60 e 80 têm como uma das suas principais motivações a exploração da sexualidade das mulheres. Na década de 70, sobretudo, representa o período mais violento para o trato das lésbicas na cinematografia brasileira.

Em *O donzelo* (1970), de Stefan Wohl, o personagem perde sua virgindade enganando uma lésbica ao se vestir de mulher. Em *Pecado Mortal* (1970), de Miguel Faria Jr, a personagem do sexo feminino mata a mulher por quem nutria desejos e depois se mata. Em *Soninha toda pura* (1970), de Aurélio Teixeira, a protagonista é uma adolescente ingênua que recebe ‘investidas’ de sua amiga durante toda a trama. E a amiga é caracterizada como predadora ao tentar se aproveitar da ingenuidade de Soninha para enganá-la. Ao final, Soninha aceita encenar Romeu e Julieta em uma brincadeira entre as duas, mas quando se beijam, é atacada por Betinho, amante de sua mãe. O homem invade o quarto, persegue a menina e a estupra e os créditos sobem com o homem caminhando enquanto Soninha está caída desacordada. Esse tipo de cena mostra a naturalização da violência sofrida como resposta ao considerado desvio sexual, uma espécie de correção ao corpo desviante.

Em *Tara - prazeres proibidos* (1979), de Luiz Castellini, as protagonistas Sônia e Helena fazem o seguinte diálogo durante uma cena de sexo:

- Estamos mal aqui sem homem.
- Sim.
- Não é tão bom, é?
- Não
- Está bom? Está gostando?
- Não é suficiente, não é suficiente (TARA..., 1979).

Em *As intimidades de Analu e Fernanda* (1980), de José Miziara, Fernanda é uma mulher ciumenta, dominadora, que persegue Analu por não aceitar o fim da relação entre as duas. Em uma das cenas, Fernanda diz "eu sei que é um amor doente o que eu sinto por você, mas foi você quem estimulou essa doença" e, mais à frente, "Por causa de gente como você, igual você, nós vivemos marginalizadas, estressadas, espezinhas, nossa sensibilidade fica à flor da pele. É por isso que nós amamos com mais intensidade e odiamos com mais intensidade" (AS INTIMIDADES..., 1980). O filme direciona e universaliza um discurso doentio às lésbicas como violentas, amarguradas e dominadoras.

Filmes como *A gata devassa* (1974), de Raffaele Rossi; *A estrela sobe* (1974), de Bruno Barreto; *A noite das fêmeas* (1976); de Fauzi Mansur; *As amiguinhas* (1978), de Carlos Alberto Almeida, seguem a mesma lógica de punição para a sexualidade lésbica com variadas



violências e o erotismo voltado para o prazer masculino. Em *As depravadas* (1977), de Geraldo Miranda, seis mulheres fogem da prisão e cometem assassinatos bem como participam de orgias durante a fuga. Em *Por um corpo de mulher* (1979), de Hércules Breseghelo, a personagem é uma assassina em série, que fica louca no decorrer da trama. Na única produção do período cuja narrativa foge à lógica degradante das outras produções, *Gente fina é outra coisa* (1977), de Antônio Calmon, a lesbianidade é apenas insinuação, quando uma das personagens convida outra mulher para dançar em uma festa.

Grande parte dos filmes, lançados na década de 80, seguem a mesma lógica das produções da década anterior, como *As intimidades de Analu e Fernanda* (1980), de José Miziara; *O império das taras* (1980), de José Adalto Cardoso; *As intimidades de duas mulheres, Vera e Helena* (1980), de Mozael Silveira, 1980, *Giselle* (1980) Victor di Mello; *Por que as mulheres devoram os homens* (1980); *Pornô!* (1981); *Engraçadinha* (1981); de Haroldo Marinho Barbosa; *Espelho da carne* (1984), de Antonio Carlos Fontoura.

Outros filmes mudam um pouco a tônica do período e começam a explorar as subjetividades e complexidades, a aprofundar a personalidade das personagens e a diminuir o foco na nudez e sensualidade, ainda que, em boa parte, as retratem por meio de uma abordagem violenta ou sexualizada. Uma característica importante nesses filmes é a centralidade da figura masculina nas cenas e a presente persistência entre duas mulheres. Seja na ênfase da relação entre elas como algo insatisfatório, onde sempre falta um homem, seja essa presença consentida ou por meio da brutalidade e da violência.

Em *Bete Balanço* (1984), de Lael Rodrigues, a protagonista vai ao Rio de Janeiro tentar a sorte como artista. Em uma cena de não muita importância conhece uma mulher rica, com quem começa a conversar. Bete dá um beijo na mulher, quando esta lhe diz que acha que a jovem irá conseguir alcançar a fama, mas ela parece se assustar. As cenas seguintes mostram que Bete dormiu na casa dessa mulher, com uma sugestão leve de que elas fizeram sexo. A relação sexual presente insinua um caráter condizente com a libertação sexual e um comportamento visto como moderno, de acordo com o conceito que o filme parece querer transmitir. As cenas que apresentam a protagonista com o fotógrafo, com quem se relaciona, são bem mais explícitas, com beijos longos e várias posições sexuais diferentes e, embora a sexualidade não seja a tônica da produção, parece ter a intenção de dar um tom de libertação sexual, condizente com as movimentações políticas do período de redemocratização.

*Baixo Gávea* (1986), de Haroldo Marinho Barbosa, repete a fórmula de *Poeira de estrelas* (1948). No filme, duas amigas tentam alcançar o sucesso juntas; enquanto uma delas demonstra interesse e sempre tenta sugerir sua intenção de extrapolar a relação de amizade, a

outra é ingênua demais para perceber e está sempre atrás de algum homem que a rejeita. Entre as duas produções, até o recurso da caracterização masculino/feminino nos palcos é parecida - em ambos, as protagonistas se mantêm na norma colonial ao se casar com um homem. O desvio da norma de comportamento sexual para as mulheres era demonstrada como uma quase possibilidade, mas que nunca se cumpria. Além disso, é percebida a violência que circunda as protagonistas, com um estupro em uma das cenas.

A presença de violência, perturbações mentais e marginalização ainda é uma característica importante em boa parte das obras dessa época, mesmo ao abordar o erotismo entre mulheres de maneira mais positiva e explorar com maior detalhamento as subjetividades das personagens. O filme *Ariella* (1980), de John Herbert, baseado no romance intitulado *A paranoica* (1952), de Cassandra Rios<sup>27</sup>, também responsável pelo argumento e roteiro da produção, é um exemplo desse aspecto. Durante a trama, a protagonista é diversas vezes assediada e violentada pelos homens da casa, inclusive em cenas longas e explícitas, além de ser isolada pela família. Por um lado, a protagonista se sente sozinha e desprezada pela família, por outro, os irmãos e o pai nutrem um desejo pela menina que é demonstrado, inicialmente de forma velada, depois escancarada pela trama. Ao descobrir que foi adotada para ser impedida de assumir a posse dos bens de seus pais, Ariella decide se vingar da família, seduzindo a todos. Sob a perspectiva de Costa (2013), a família burguesa e ambientes normativos, em que se preservava a moral e os bons costumes, são os espaços “por excelência” das “porno-chanchadas”, assim como em *Ariella*(1980). A família burguesa, como pano de fundo do desenrolar da trama, se desenvolve como uma crítica à hipocrisia da família tradicional brasileira.

As cenas com a personagem Mercedes, cunhada de Ariella, são as únicas que possuem uma relação de confiança, cuidado e carinho. Depois de se aproximarem e se beijarem em um jardim, a próxima cena entre as personagens é em uma sala de jogos em que as duas transam em cima de uma mesa de sinuca. Embora a jovem hesite por um momento, pois considera que “isso não é normal”, Mercedes a acalma dizendo “eu te amo porra, não tem essa de normalidade, eu te amo” (ARIELLA, 1980). Pouco depois, as duas aparecem assistindo TV e conversando sobre o plano de vingança de Ariella. De acordo com Costa (2013), esta cena permeou o imaginário da população na época, para a autora, embora atendam a um anseio pelo “exótico” e por satisfazer “fetiches”, a cena questiona a sociedade heteronormativa, pois

---

<sup>27</sup> Cassandra Rios é considerada a primeira autora a não patologizar a lesbianidade na literatura no Brasil. Suas obras, publicadas entre as décadas 1940 e 1970, eram consideradas como uma subliteratura ou literatura maldita.

apresenta uma relação satisfatória entre duas mulheres. Nesta obra, a sexualidade de Ariella e sua relação com Mercedes é apresentada como o ponto de equilíbrio da personagem, onde ela encontra paz e conforto diante de suas experiências ruins.

Poucos anos depois, foi lançado *Amor Maldito* (1984), de Adélia Sampaio, o primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher negra no Brasil e o primeiro a discutir a lesbofobia. Baseado em uma história real circulada no jornal Última Hora, um periódico de grande circulação do Rio de Janeiro, o filme mostra a relação amorosa entre duas mulheres em que uma delas é acusada de assassinar a parceira. A cineasta conta que a partir do momento em que se descobriu que a narrativa fílmica, baseada em fatos, contava com a presença de uma relação entre mulheres e de uma morte, a justiça se manifestou de maneira cruel e violenta. Mesmo que oficialmente tenha sido provado que a mulher não havia cometido o crime, o jornal publicava manchetes sensacionalistas sobre o caso. Adélia, a cineasta, decidiu gravar *Amor Maldito* (1984) depois de assistir a um dos julgamentos do caso, quando ficou sensibilizada pela maneira violenta com a qual a ré era tratada no tribunal. Mesmo sem conseguir apoio financeiro, devido ao teor do filme, atores e equipe técnica se juntaram à diretora para gravar a película “na marra”. Muitos deles, inclusive, abrindo mão do seu cachê.

A divulgação precisou ser feita “travestida” de filme pornográfico para chegar ao público (SUZANNA, S/D). No entanto, a película não enfatiza tanto o sexo, e essas cenas são usadas mais como uma maneira de contextualizar a história. Somente no final do filme aparece uma cena sexual entre as personagens Fernanda e Sueli. A diretora parece querer mostrar a sexualidade das personagens da maneira mais sutil possível e, de acordo com Silva (2017), em meio a uma maioria de narrativas interessadas em produzir filmes eróticos<sup>28</sup>, a produção passou despercebida em sua época de exibição no cinema, sendo apenas lembrado por uma pequena nota na Folha de São Paulo:

Um filme de estreia bem intencionado em meio a um mercado conturbado e desmantelado pela onda pornográfica - onda que nos chega atrasada como todas as outras - dá bem a ideia de fim de era. Não há espaço para boas intenções. O produto intermediário entre a obra-prima e a concessão aos apelos de erotismo também fica sem público, pois este deve estar bestificado após tantos anos de censura e sente-se enganado diante de um filme que não dá vazão à sua fantasia e perversões (...) “Amor Maldito” é um raro oásis que não pode ser ignorado, resistindo num conjunto de salas do nobre Olido de outrora agora dividido em três, que também insistem, cercadas pela pornorama do centro da cidade, em mostrar que cinema é um prazer formado por muitas ondas diferentes (SILVA apud CAKOFF, 1984).

<sup>28</sup> O erotismo aqui difere da conceituação de Lorde (2019), que critica os filmes pornificados como uma redução do sentido do erótico a uma forma vazia e asséptica. Os filmes das pornochanchadas são considerados eróticos pois, apesar de serem centrados em cenas sexuais, não havia sexo filmado, como é feito nas pornografias.

O enredo do filme aborda o julgamento de Fernanda pela morte de Sueli, que foi expulsa de casa pela família após ganhar um concurso de miss simpatia. A miss, que tinha complicações na relação com seu pai, pastor de uma igreja, conheceu a protagonista e, ao contar sua história, foi acolhida por ela. Elas se casaram, mas a miss, que não parecia estar interessada em uma relação com a mulher, mas sim de se estabelecer na vida, se envolveu com um jornalista, engravidou e, diante das circunstâncias que a rodeavam, se matou. Grande parte das cenas do filme é encenada no tribunal, intercalado com momentos que ajudam os espectadores a entenderem os fatos que precedem a morte de Sueli. Embora a caracterização de Fernanda não lembre exatamente uma *invertida*<sup>29</sup>, a imagem da lésbica predadora está sempre presente durante os diálogos no julgamento. Pelo modo como é conduzido, o julgamento parece ser não pela morte de Sueli, mas pelo fato de Fernanda ser uma lésbica assumida. As acusações vão de desvirtuar uma boa moça de seu caminho a orgias e atentado à moral cristã. A própria personagem diz em uma das cenas finais, sem mencionar a palavra lésbica:

Já acostumei às acusações meritíssimo. Eu sou o outro lado da moeda: o lado falso, como diria o senhor pastor. Em mim a verdade soa como mentira. Eu quero deixar bem claro, que os insultos não aderem à minha pele, não se aprofundam em meu sangue. Eu sou uma mulher assumida. Jamais menti para encobrir as minhas fraquezas. Talvez tenha chegado a isso por não professar religiões, por não estar preocupada em ir ou não ir para o céu. Eu amava Sueli, eu gostava dela. Sua morte é um pouco da minha própria morte (AMOR..., 1984).

Mas ao final, em uma espécie de redenção a todas as lésbicas, Fernanda é considerada inocente.

Em *Vera* (1986), de Sérgio Toledo, também não há exploração da sexualidade voltada para o sexo masculino e foge da lógica das “porno-chanchadas”. Um de seus maiores êxitos é explorar as subjetividades e a personalidade da personagem Vera, conectando com sua trajetória de vida. A história se inicia com violência e abandono diante da vida da personagem, que vive em um orfanato onde foi deixada por um parente, depois que seus pais morreram. Nesse espaço, está sob um regime rígido em que muitas vezes um simples questionamento renderia problemas a ela e às internas e, nesse contexto, transgredir normas poderia levá-las ao isolamento como forma de castigo. Algumas delas, incluindo Vera, personagem principal, são conhecidas como “machões”, disputam poder e se protegem constituindo espécies de famílias entre si e tratando umas às outras por pai, mãe e etc.

<sup>29</sup> Construção identitária do início do século XX com teor patológico. Consideradas invertidas pelo imaginário de portarem-se como homens e poderiam até atacar ou desviar as moças “de família” do seu caminho. Possui forte construção racial nesse imaginário.

Diversas violências perpassam suas vidas, porém as mais persistentes dizem respeito ao modo como se vestem e se comportam. O diretor da instituição chega a obrigar as “machões” a ficarem nuas, usar vestidos e conhecer rapazes.

Aos 18 anos, Vera sai do internato e seu comportamento masculinizado é cada vez mais latente: desde seu modo de se vestir, suas atitudes violentas e machistas, reivindica ser chamada pelo nome de Bauer e repete algumas vezes que é homem e que vai fazer uma cirurgia para corrigir o seu “problema”. As diversas violências e rejeições que experimenta parecem refletir no caráter introvertido e hostil de Bauer, mostrado como uma figura ininteligível aos olhos das pessoas próximas. Embora tenha dificuldades de relação com a maior parte das pessoas, aproxima-se de Clara, uma colega de trabalho que se mostra gentil e atenciosa, mas não aceita quando recebe de Bauer um poema pelo jornal do trabalho e diz que não gosta de mulher. Mais tarde, quando percebe que Bauer conseguiu se passar por homem na frente de seus pais, Clara acaba aceitando sua presença. Iniciam, então, uma relação que acaba por não funcionar porque Bauer não consegue superar alguns entraves, como ser tocado por Clara ou ficar nu diante da namorada.

Essas violências e diferenças parecem trazer a Bauer um sofrimento cada vez maior em relação ao seu corpo e, nas concepções apresentadas em *Vera* (1986), não pode ser um homem, no entanto, também não se encaixa no que é concebido ser uma mulher. A identidade é apontada e construída pelo outro, que tem o poder de criar a diferença (WITTIG, 1980; SILVA, 2000, MIGNOLO, 2008). Nesse sentido, mesmo dizendo e desejando ser entendido como homem, Bauer é, por repetidas vezes, levado a confrontar-se com Vera. Muffo (2015) observa que Bauer leva sua aparência masculina ao limite ao ser rejeitado por uma interna num flashback do orfanato e por Clara, quando lhe diz que não gosta de mulher. Conforme a percepção da autora, a estética masculina se torna mais latente de acordo com os conflitos em relação ao gênero que lhe foi imposto ao nascer.

Na perspectiva de Louro (2004), os corpos carregam características significadas culturalmente como marcas que os distinguem e se constituem com diferenças de poder. Uma vez enraizadas historicamente, as diferenças de sexo masculino/feminino são lidas com uma suposta coerência para o atendimento às normas de gênero e sexualidade. No entanto, essa expectativa não é natural nem tampouco segura, ela “desliza e escapa”, é “desafiada e subvertida” (LOURO, 2004, p.81). Para a autora, os movimentos de rompimento a tais normas são expressos e realizados no corpo, como um processo de afirmação ou transgressão, marca social, simbólica e material pelo próprio sujeito e pelos outros (LOURO, 2004, p. 83). Os corpos normativos também são produzidos por meio de uma série de acessórios e gestos

legitimados pela sociedade. A transgressão às categorias de sexo-gênero-sexualidade são experimentadas pelo viés do incompreensível e patológico. Os transgressores são considerados desviantes, sujeitos a penalidades como desprezo, subordinação, isolamento ou até violências físicas e psicológicas.

Na perspectiva de Carol Barreto (2012), a vestimenta propõe uma expressão ao corpo, criando sentidos sobre ele e, como linguagem, atua na produção de gênero ao definir, por exemplo, o que é masculino e feminino, inclusive a postura como os corpos se comportam. A “narrativa da aparência” é o “processo em que o indivíduo se constitui e também é constituído pelo olhar do outro” (BARRETO, 2012, p. 9). Esse processo permite sua subversão, como no caso da personagem Bauer, cuja aparência rompe com as noções de gênero. Todavia, precisa lidar com o incômodo que desperta nas pessoas ao seu redor com seu jeito de se portar, como os colegas de trabalho quando aparece de terno e gravata. Pensar as sociabilidades que constroem o corpo e o gênero significa pensar em uma série de estereótipos que, quando não são atendidos, se tornam ininteligíveis aos olhos da sociedade. Ao caracterizar esse contorno, aquele corpo pode ficar sujeito a violências e exclusões sociais. A violência praticada contra corpos como o de Bauer é corretiva e serve de exemplo a outros que também tentam romper com a norma imposta.

Para Costa (2013), as significações criadas pelos outros personagens, fruto da época em que está situado, aliado às próprias manifestações do corpo de Bauer, como a chegada de sua menstruação, o impediam de exercer sua sexualidade e identidade de gênero de forma suave. Na perspectiva de Leite (2016), os corpos não são passivos, suas marcas operam acessos e recusas sendo produzidos, mas também realizam e criam discursos sobre os caminhos que lhe são permitidos. Ao ultrapassar as fronteiras do que chama "território-casa", transformam não apenas a si, mas à sociedade a que pertencem. A autora explica que, ao ultrapassar as fronteiras de gênero e sexualidade, esses corpos adquirem a denominação "trans" e residem no "entre-lugar" das definições binárias naturalizadas socialmente, construída pela expectativa e engessamento das experiências possíveis a eles.

Se esse filme fosse produzido nos tempos atuais, provavelmente Bauer seria a construção de um homem trans. No entanto, na década de 80, as compreensões das questões de gênero e sexualidade se diferenciavam das atuais noções. De qualquer modo, me pergunto se, mesmo na atual busca de quebra da dicotomia binária de gênero masculino/feminino, não se tem formado uma nova dicotomia cis/trans, que causa um novo engessamento às expressões dos corpos não normativos, na tentativa de enquadrá-los em algum tipo de experiência. Bauer ainda não parece ser um corpo adequado, mesmo à sociedade atual em que

a maior parte dos ativismos LGBT e feministas têm procurado mudar as concepções do que é um homem e uma mulher e, com isso, os corpos inconformes permanecem mais bem entendidos se reencaixados nos padrões de gênero, cada vez mais acirrados.

Bauer, personagem de um filme na década de 80, sentia que somente poderia ser entendido com a existência de uma cirurgia que corrigisse o seu “problema”. Ainda hoje, corpos como o dele não podem ser entendidos, a menos que sejam corrigidos e readequados, levando ao entendimento de que a ambiguidade em um corpo que foge aos padrões aceitos socialmente na nossa sociedade ainda nos dias atuais ora confunde, ora causa desconforto e frequentemente é convidado a retornar a norma, seja de maneira violenta ou sutil. Na narrativa proposta, a protagonista tenta por diversos momentos convencer a todos de que seria um homem e com isso, entendo que, ainda que não se posicionem de tal forma, corpos que escapam aos padrões não são entendidos e igualmente recebem esse convite implícito ou explicitamente. A sapatona, por mais que se afirme, não é reconhecida como tal, dada a impossibilidade de uma mulher gostar de outra mulher e a não submissão do seu corpo.

Essa e outras produções que procuram dar um tratamento humanizado às personagens apresentam enredos frequentemente dramáticos, violentos, com personagens depressivas e suicidas. As abordagens exploradas nesses filmes estão presentes na vida de boa parte de mulheres que se relacionam com outras mulheres devido à lesbofobia sofrida no âmbito da família, escola, trabalho, religião e sociedade de uma maneira geral. Costa (2013) concorda com a análise de degradação imposta pelos filmes em que há sexualidades homoeróticas entre mulheres. A autora aponta nas obras produzidas nas décadas de 70 e 80 três características principais: crime /proibição, promiscuidade e ironia, mas defende que não necessariamente os discursos nas narrativas são negativos à comunidade LGBT e sim uma denúncia da cultura da época em relação ao tema. Assim, a autora propõe algumas tendências exemplificadas nos filmes, como a manifestação de relações sexuais insatisfatórias entre mulheres e a presença constante de homens entre as relações ou o sexo voltado para o olhar masculino; desfechos trágicos, como assassinatos ou acidente e invisibilidade e marginalização de personagens homoeróticas.

### 3.3. DÉCADA DE 90: QUEDA E RETOMADA DO CINEMA

Durante o processo de democratização, do final da década de 70 até o final da década de 80, o Brasil sofreu várias crises econômicas que só se estabilizaram em 1994, com a elaboração do Plano Real. Na Embrafilme também se iniciou uma série de crises econômicas e políticas que, somadas ao aumento dos custos dos filmes, decorrente da crise econômica que

o país passava, e a produção de filmes pouco relevantes, causou uma perda de influência no setor de cinematografia brasileiro (CAMPOS, 2005). Após a posse de José Sarney em 1988, a inflação teve um crescimento que chegava a 80% ao mês e causou um grande prejuízo às atividades econômicas. Na década de 90, a dívida externa do Brasil chegou a 115 bilhões de dólares. Nesse cenário, Fernando Collor de Melo foi o primeiro presidente eleito democraticamente após a ditadura. Com uma visão neoliberal da economia, Collor iniciou rapidamente um processo de “modernização” do país que abria o mercado à concorrência externa, além de rebaixar o Ministério da Cultura para Secretaria e fechar vários órgãos culturais (OTTONE, 2007).

De acordo com Campos (2005), Collor se aproveitou da insatisfação dos cineastas com a Embrafilme e fechou não somente a empresa, mas diversos órgãos culturais de regulação e desenvolvimento do cinema e da cultura, deixando tudo sob responsabilidade da Secretaria da Cultura, criada por ele. Essas ações causaram todo um desmantelamento não só no cinema, mas na cultura de um modo geral e culminou na paralisação das produções cinematográficas no início da década de 90. A política neoliberal adotada por Collor fez perecer vários setores da economia nacional frente a competitividade dos produtos estrangeiros. O cinema brasileiro sentiu o impacto com maior voracidade, uma vez que a penetração estrangeira nesse mercado já era de longa data e somente deu espaço aos filmes nacionais quando o governo possuía interesse no controle cultural do país (CAMPOS, 2005).

Em consequência, a produção cinematográfica no Brasil foi praticamente irrelevante. Sob a perspectiva de Caetano (2007), essa foi a crise mais profunda vivenciada pelo cinema brasileiro, em que nos anos 70, a cinematografia nacional tinha a presença de 35% no mercado interno, com a média de 80 filmes por ano, a partir de 1990 reduziu a ponto de ocupar apenas 0,4% do mercado. Para Caetano (2007), esse foi o ápice da hegemonia do cinema estadunidense, já que as cinematografias europeias, asiáticas e latino-americanas, embora já tenham passado por momentos de boa aceitação no mercado brasileiro, também estavam em queda. A criação da Lei do Audiovisual, Lei nº 8.685 (BRASIL, 1993), foi o marco da Retomada do cinema. As dificuldades que o cinema brasileiro enfrentava começaram a mudar com a sua aprovação pelo Congresso Nacional e sanção por Itamar Franco, empossado Presidente após a deposição de Fernando Collor (CAETANO, 2007).

De acordo com Caetano (2007), com a popularização do videocassete impulsionada pelo Plano Real, não foram mais produzidas obras pornográficas a partir desse momento, em que os cineastas buscaram fontes históricas, fizeram adaptações de obras literárias ou voltaram-se para o cangaço. Com a expectativa de inserir o cinema brasileiro no mercado



internacional, boa parte dos autores foram seduzidos pelo discurso de expansão dos mercados. Para a autora, esse foi um período em que os brasileiros produziram filmes caros, sem alma ou proposta, sendo formados “a partir do dinheiro arrecadado com as leis de incentivo e não da necessidade de expressão do seu criador (CAETANO, 2007, p. 205). Essa trajetória começou a se transformar sob a influência do manifesto cinematográfico Dogma 95, que tinha críticas aos gastos milionários em produções realizadas por “países-satélites da indústria hollywoodiana” (CAETANO, 2007, p. 204), e com a desvalorização do real a partir de 1998 com o presidente Fernando Henrique Cardoso, que acabara de ser reeleito. A moeda fraca fez os cineastas deixarem de lado a tentativa de se aproximar das produções Hollywoodianas e, assim, adotaram uma postura mais realistas na produção de seus filmes, com baixos custos, de modo a colocar em perspectiva as periferias, favelas e prisões” (CAETANO, 2007).

Na perspectiva de Nagib (2012), a Retomada se deu entre 1995 e 1998, quando a produção se restabeleceu após a queda no governo Collor, favorecida pelo Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro. O aumento da produção se estabilizou, mas ainda. Segundo essa autora, o pico criativo se encerrou após esse período e o que persistiu foi um fenômeno mais comercial, “em sintonia com o extraordinário crescimento econômico brasileiro na última década e impulsionado pela crescente participação da Rede Globo e de *majors* americanas na produção e distribuição de filmes no país” (NAGIB, 2012, p.18). O atual modelo de fomento ao audiovisual começou a se formar ainda durante o governo Collor, com a aprovação da Lei 8.313, mais conhecida como Lei Rouanet. Essa lei foi consolidada por Fernando Henrique Cardoso, num governo de inspiração neoliberal, que trabalhava pela construção de um Estado mínimo e repassava para a iniciativa privada a decisão sobre o financiamento e apoio da produção cultural no país (CALABRE, 2014, p.142).

Duas características importantes emergem nesse momento: Moraes (2016) aponta um crescimento de produções dirigidas por mulheres em consequência do aumento de expressividade de grupos não-hegemônicos com o crescimento dos ativismos feministas e a redemocratização dos anos pós-ditadura. De acordo com Nagib (2012), a presença feminina nos filmes cresceu de 4% no período pré-Collor para 19% entre 1994 e 1998, essas produções muitas vezes são feitas com um orçamento baixo, fora das leis de incentivo, exibidas em poucas salas de cinema, com um público baixo e pouca mídia, e suas personagens são geralmente brancas, femininas e ricas, suas aparências e narrativas frequentemente higienizadas e homogeneizadas.

A pesquisa realizada pela Ancine (2016) demonstra a baixa diversidade de sujeitos produtores de cinema no Brasil. Em seus resultados, observa-se que 75% dos filmes foram

dirigidos exclusivamente por homens brancos; menos de 20% por mulheres, sendo que nenhuma dessas diretoras é negra<sup>30</sup>. Ainda de acordo com a pesquisa, o perfil dos sujeitos produtores das obras possui uma relação direta com o conteúdo e personagens filmados: no elenco principal, apenas 40% das personagens são do sexo feminino e 15% são negras, amarelas ou indígenas. A pesquisa conclui que nos filmes dirigidos por homens negros aumenta em 65% a chance de ter outros personagens negros.

Entre os filmes catalogados no período pós-Retomada, a partir de 1996, foram encontrados os seguintes dados:

**Tabela 1** – Filmes catalogados no período pós-Retomada

<b>Longas catalogados</b>	24	21 ficções	3doc-biográficos
<b>Direção</b>	7 mulheres	16 homens	1 parceria
<b>Triangulação<sup>31</sup></b>	13	2 dirigidos por mulheres	10 dirigidos por homens, 1 parceria
<b>Centralidade à discussão do erotismo entre mulheres</b>	8		
<b>Exibição superior a 40 salas de cinema</b>	8		
<b>Público superior a 40 mil espectadores</b>	11		
<b>Recurso superior a R\$1 mi</b>	12	2 centralizam a narrativa no erotismo entre mulheres	

Fonte: Elaborada pela própria autora, a partir de informações referentes às ficções, exceto o número de filmes, direção e triangulação.

Outra característica que emergiu nesse momento, apontada por Lacerda Junior (2015), é a ruptura registrada nos filmes que apresentavam personagens homossexuais, marcada pela queda e retomada do cinema brasileiro, impactada pela emergência de reflexões nos movimentos LGBT's e feministas. Essa ruptura transformou de maneira marcante a construção de personagens não heterossexuais no Brasil, bem como as narrativas nas quais

<sup>30</sup> Esse dado se refere apenas ao ano de 2016. Existem alguns filmes dirigidos por mulheres negras no cinema brasileiro lançados em outros anos.

<sup>31</sup> Expressão dada por Paulino (2019) para se referir aos filmes em que as mulheres com erotismos voltado a outras mulheres também se direcionaram a homens e algum momento da produção.

essas personagens estão inseridas. Tais reflexões foram efeito das políticas dos movimentos gays e lésbicos em torno da visibilidade, do surgimento de festivais de cinema LGBT e da própria transformação dos meios de comunicação em geral, em particular o cinema (LACERDA JUNIOR, 2015).

Esses ativismos fomentaram mudanças significativas no modo de representação das práticas homoeróticas e do modelo hierárquico que “definia as identidades homoeróticas e a hierarquização entre elas a partir do respeito/transgressão dos papéis de gênero”, surge o “modelo igualitário”, em que a “orientação do desejo em direção ao mesmo sexo ou ao sexo oposto é que se tornou o traço definidor das identidades, substituindo assim a dicotomia entre feminino e masculino (nas figuras da bicha e do bofe) pela oposição entre homo e heterossexual” (FRY, 1982, pp. 87-115 apud LACERDA JUNIOR, 2015, p. 115), ou seja, sem transgredir o gênero. Esse novo modo de representação buscado e disseminado pelos movimentos sociais se distanciou da realidade, pois as políticas em torno da identidade partiram de um entendimento sobre o homoerotismo próprio das classes médias e altas. Portanto, as políticas em torno da identidade homossexual fixaram uma profusão de personagens brancos e de classe média, ligados à identidade gay (LACERDA JUNIOR, 2015).

Em fase anterior, predominavam as chanchadas e filmes carnavalescos, em que gays eram geralmente apresentados por meio do humor, deboche e lésbicas vinculadas, principalmente, ao erotismo e como seres odiosos, perversos, solitários, incompletos, abjetos, a quem estava reservado um final trágico. O documentário *Cinema em 7 cores* (2008) explora esse universo por meio de entrevistas com atores e produtores de filmes com personagens homossexuais, além de pesquisadores e ativistas LGBT's. Na percepção de Luiz Carlos Lacerda, diretor de alguns filmes no período, a maneira de filmar e a postura das mulheres mostravam que as lésbicas apareceram para servir a um olhar masculino e a um desejo *voyeurístico* dos homens. Sua percepção é reforçada por Carlos Mossy, que também atuou em alguns dos filmes, entre eles “*Soninha toda pura*” e “*Giselle*”. Na visão do ator, duas mulheres ainda hoje são consideradas “um tema muito legal, muito erótico e que excita homens e mulheres”; havia certo medo de se falar da homossexualidade masculina e o que predominou nas “pornochanchadas” foram “as mulheres bonitas para encher de tesão os homens” (CINEMA EM 7 CORES, 2008).

A percepção de ativistas gays e estudiosos entrevistados para tal documentário demonstra um incômodo com as produções. André Fischer, diretor do Festival Mix Brasil, por exemplo, acredita que os filmes não trazem um retrato que se aproxima à realidade das

experiências vividas por homossexuais (CINEMA EM 7 CORES, 2008). Lacerda Junior (2015) também critica filmes que considera muitos carnavalescos e declara, assim como Fischer, Antônio Moreno e Jean Willys, não se ver nesses filmes. No entanto, também critica uma visão “sem graça” do homossexual, como se nenhum deles cometesse erros ou não pudesse, também, ser mau-caráter. Essa percepção mais higienizada tem um entrelaçamento forte com o novo modelo de representação buscado pelos movimentos LGBTs. Toda essa trajetória dos movimentos homossexuais e a homocultura no período não impactaram ainda os filmes de longa-metragem que traziam relações eróticas entre mulheres na década de 1990. Apenas dois deles foram registrados por Moreno (1995) nesse período, sendo um deles a refilmagem de *Matou a família e foi ao cinema* (1991), dirigido por Neville d’Almeida. Em 1995, também era finalizado o longa *As Feras* (1995), de Walter Hugo Khouri que, no entanto, somente foi lançado em 2001 devido a um desentendimento<sup>32</sup> do diretor com o produtor sobre o corte final da produção.

#### 3.4. DÉCADA DE 2000: O AMOR ERÓTICO ENTRE MULHERES COMEÇA A SAIR DO ARMÁRIO

Na década de 2000, a economia mundial voltou a crescer, de acordo com Ottone (2007), mesmo conquistando desenvolvimento tecnológico e industrial, o Brasil enfrentava graves problemas sociais em relação à saúde, especulação imobiliária, poluição, meio-ambiente, violência, entre outros. Com a entrada de Lula na Presidência, em 2002, havia uma grande esperança de desenvolvimento em vários setores no Brasil. Era um período de otimismo, aliado ao crescimento econômico. O presidente eleito apresentou um programa político com diversas propostas sociais que, de acordo com Calabre (2015), incluía a proposta de reformular e ampliar o Ministério da Cultura, o qual promoveu uma série de transformações que visaram a ampliar e diversificar os setores que receberiam incentivo público. Para Rubim (2015), foram reconhecidos diversos avanços para a cultura, no fim do mandato de Lula, que se configuram como uma conquista inédita. No entanto, a visão liberal junto à subordinação do financiamento à cultura deu continuidade às leis de incentivo, sendo essa forma de fomento aquela que transfere o poder de decisão sobre quais produções

---

<sup>32</sup> MOTA, Denise. Disputa autoral atrasa 'As Feras'. **Folha de São Paulo Ilustrada**, 9 jun. 1997. Da Redação. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/6/09/ilustrada/46.html>. Acesso em 20/11/2020; ORMOND, Andrea. As Feras. **Estranho Encontro**, 05 mai. 2009. Disponível em: <http://estranhoencontro.blogspot.com/2009/05/as-feras.html>. Acesso em: 20/11/2020

artísticas devem receber investimento do Estado para as empresas, de acordo com seus interesses financeiros, e coíbe a pluralidade no desenvolvimento cultural (RUBIM, 2015).

De acordo com Rubim (2015), as políticas culturais conquistadas pelo governo de Lula sofreram continuidades e descontinuidades no governo de Dilma Rousseff, com altos e baixos e contradições. As lacunas do governo anterior não foram enfrentadas e novas dificuldades já conhecidas anteriormente surgiram, representando um retrocesso: o espaço ocupado pela cultura diminuiu; o diálogo com amplos setores, em destaque as comunidades culturais, ficou debilitado; o Ministério voltou a patamares que pareciam já superados. Para além das crises enfrentadas pelo Ministério da Cultura (MinC), depois da entrada de Dilma Rousseff em 2010, sucedeu uma série de crises que culminou no golpe mascarado de impeachment, que a destituiu da Presidência em 2016. De acordo com Argolo (2018), a presidenta chegou a 70% de desaprovação no segundo mandato em oposição aos 80% de aprovação no primeiro. Para a autora, esse resultado é fruto não só da crise econômica que atingiu a América Latina e dos escândalos de corrupção envolvendo membros do governo, mas também devido à categoria gênero e discursos de subalternização da mulher, que permearam e determinaram as percepções sobre sua gestão. Além da movimentação das elites brasileiras contra um avanço social, ainda que insuficiente na visão de diversos setores sociais e de esquerda.

Depois do início do que seria a Retomada, uma menção à lesbianidade retornou às telas do cinema com o filme *A Partilha* (2002), de Daniel Filho, não como tema principal, mas compunha uma das personagens da trama. Seu roteiro é sobre o reencontro de quatro irmãs no enterro da mãe e suas discussões com a finalidade de decidir o destino de sua casa e outros pertences. No reencontro, emergem lembranças, diferenças, mágoas e intimidades entre as irmãs, sendo um desses momentos que Laurinha, a caçula da família, confessa sua lesbianidade às suas irmãs, por ter sido colocada em cheque. Essa cena tornou-se um clássico entre mulheres lésbicas e bissexuais, pela exaltação da lesbianidade e por ter sido a primeira vez em que foi encontrada a palavra lésbica na cinematografia brasileira: “Eu gosto de mulheres, eu sou sapatão, eu sou sargento, fanchona, lésbica, eu colo velcro eu gosto de colocar a aranha pra brigar.” (A PARTILHA, 2002).

Logo após afirmar sua sexualidade, Laurinha divide com suas irmãs como sentiu-se abandonada por elas, em momentos que precisou de companhia e apoio, por ser considerada a esquisita da família. A personagem sentia-se marginalizada em relação às irmãs quando, por exemplo, partilhavam conversas sobre vestidos e namorados, assuntos que não a interessavam e por esse motivo, precisava encontrar sua “família”, seus amigos e suas mulheres na rua.

Essa diferença e marginalização ficam evidentes quando Laurinha apresenta sua namorada às suas irmãs como se fosse sua amiga, colocando a discussão sobre família como debate central, pois é no seio da organização familiar que primeiro se aprendem as normas sociais. A pesquisa de Curiel (2007) mostra como as normativas sociais influenciaram na formação da Constituição colombiana e como esta é crucial na reafirmação dessas normas implícitas na sociedade, sendo um aparato colonial, sabendo que as famílias as absorvem e repassam e, quando não absorvidas, torna aquela pessoa uma estranha dentro da própria família.

O “armário” é analisado por Eve Sedgwick (2007) como um "dispositivo de regulação da vida de gays e lésbicas", além de um lugar de privilégios, de visibilidade e hegemonia de valores para heterossexuais, tema ainda atual que está ou já esteve presente na vida da grande maioria de gays e lésbicas. De acordo com a autora, mesmo as pessoas mais assumidas podem ter alguém importante em suas relações familiares, sociais ou econômicas em que o “armário” ainda pode aparecer. O “armário” é assim, uma característica fundamental da vida social, na busca de um emprego, por exemplo, ou em uma luta pela guarda dos filhos e proteção contra violências. Tal afirmação ajuda a explicar o fato de Laurinha somente revelar abertamente sua sexualidade às suas irmãs depois de adulta e depois da morte de sua mãe e, até mesmo apresentar sua namorada inicialmente como amiga.

A família representa uma das primeiras e mais importantes instituições que fiscaliza e impõe o cumprimento da heterossexualidade. Mesmo que as relações familiares estejam sofrendo mudanças, ainda mantêm suas divisões e, frequentemente, comportamentos e atitudes homofóbicas e heterossexistas (CANCISU, 2007). Visto isso, conscientes de sua dificuldade de lidar com a homossexualidade, grande parte de gays e lésbicas não buscam apoio em sua família e consideram, com razão, que amigos são muito mais capazes de oferecer apoio emocional e social. Tal apoio é apontado pela autora como o mesmo desempenhado pela família de origem de pessoas heterossexuais. Individualmente ou em sua parceria romântica, gays e lésbicas recebem menor apoio de suas famílias e da sociedade e, por isso, temem perder apoio físico e emocional, serem rejeitados ou romper com sua família, pois é comum que se instale uma crise ao assumir sua sexualidade. A lesbianidade de Laurinha é apresentada, então, como uma crise que se instalou desde a infância com suas irmãs. No entanto, a experiência negativa narrada pela personagem surge como uma forma de resolução dessas crises por meio de um desabafo com as irmãs.

Como já vimos, a heterossexualidade é assumida como já dada, pressuposta e naturalizada na sociedade moderna, denominada por Wittig (1980), como *straight*. De acordo com essa noção, Curiel (2013) define que a família nuclear, ou seja, aquela composta pela

união de um homem, uma mulher e seus filhos, é o pilar central do regime heterossexual, determinado como o modelo ideal de acordo com a imposição heterossexual da classe média branca, e impregnada pelos valores cristãos da Igreja Católica. De acordo com a autora, esse ideal de família está atravessado pela separação do público e do privado em que os homens teriam direito ao espaço público e seguiriam como provedores e autoridade máxima do seu núcleo familiar e às mulheres se destina o espaço privado, a esfera doméstica e sua principal função: de reprodução, criação, cuidados e educação dos filhos. A maternidade se define, então, como eixo organizador da vida das mulheres. Embora esse modelo não seja a realidade dominante em grande parte das famílias, segue como o ideal hegemônico:

el discurso hegemónico vertido en la legislación sobre la familia ha sido herencia de la relación entre Iglesia Católica y el Estado nacional desde épocas de la Colonia, una herencia que legitima la familia nuclear, monogámica y heterossexual, ubicada dentro del matrimonio formal (católico o civil) (CURIEL, 2013, p. 133)<sup>33</sup>.

Esse modelo também se tornou um importante recurso utilizado, de parentesco mestiço, para se fortalecer economicamente, assim como um método de segurança, refúgio e apoio emocional. Curiel (2013) explica que, para feministas negras, embora reconheçam a existência de violência por parte de maridos e pais, a marginalização e racismo institucional e público, a família, em qualquer de suas formas, permite esse apoio emocional e fortalecimento entre seus membros. Por esse motivo, grupos localizados fora de tal modelo hegemônico, a exemplo das lésbicas, passaram a desejar a conformação familiar como forma de estabilidade material e emocional. Essa normalização supõe aceitar o modelo legitimado do regime heterossexual.

Las formas en que estos grupos aspiran a conformar familias son diversas, por los aspectos emocionales y subjetivos, de apoyo mutuo y de solidaridad que desde ellas se construyen, como por los efectos de la violencia estructural y de exclusión socioeconómica de que son víctimas en las sociedades heterossexistas (CURIEL, 2013, p. 139)<sup>34</sup>.

Com a saída do armário, a relação das irmãs de Laurinha com sua lesbianidade parece estar mais bem aceita, perguntam, inclusive, se a moça que a acompanhava no enterro é sua namorada. A partir desse momento, entra em cena a relação de Laurinha com sua namorada e a tensão sobre o que acontecerá com as duas na viagem que a personagem programa à Europa

<sup>33</sup> O discurso hegemônico sobre a família traduzido na legislação é herança da relação entre Igreja Católica e Estado nacional desde a época da Colônia, uma herança que legitima a família nuclear, monogâmica e heterossexual localizada dentro do matrimônio formal.

<sup>34</sup> As formas pelas quais esses grupos aspiram formar famílias são diversas, pelos aspectos emocionais e subjetivos, de apoio mútuo e solidariedade que são construídos a partir delas, bem como pelos efeitos da violência estrutural e exclusão socioeconômica de que são vítimas nas sociedades heterossexistas.

para estudar. Uma quer ser acompanhada em sua viagem e a outra quer que a namorada desista de estudar na Europa, sendo essas cenas dramáticas, evidenciando um amor e sofrimento exagerado, pondo em vista o medo de perder "o amor de sua vida".

Margarita Pisano (2017) discute como o amor romântico, modelo heterossexual de relacionamento, é apresentado às mulheres como algo necessário e mais central de suas vidas. Dessa forma, quando este modelo é representado no encontro entre duas mulheres, somado às fragmentações usuais nas relações sociais de mulheres lésbicas - tanto em sua família como em amizades mais antigas e em outros ambientes-, bem como à descoberta da partilha mútua e da paixão, se torna uma experiência única. O casal fica com um sentimento de que nunca irão viver isso novamente, como uma bomba a ponto de explodir, questão que será mais bem explorada posteriormente.

Depois de *A Partilha* (2002), ainda demorou um tempo para uma obra citar relações eróticas entre mulheres. Após algumas passagens irrelevantes, somente em 2007 uma personagem ocupou as telas do cinema: "Neusão", uma sapatona em *Ó pai, ó* (2007), de Monique Gardenberg. O filme apresenta importantes discussões sobre raça, bem como coloca em cena uma personagem sapatona negra. Embora não seja a protagonista nem trazer discussões muito profundas sobre lesbianidades, é uma personagem relevante e interessante em um importante filme produzido no Brasil - a produção narra o cotidiano de vizinhos em um cortiço, tendo entre eles Neusão, dona de um bar por onde os moradores circulam, conversam e bebem.

A personagem é bem-humorada e respeitada, encena um tipo sem trejeitos femininos, com roupas largas e fala forte, não participa de muitas cenas, mas de algumas importantes. Em seu bar, impõe respeito, corteja a professora da vizinhança e, em uma das cenas que ocorrem no carnaval de Salvador, as duas apresentam-se como um casal se divertindo. A harmonia do bar de Neusão é quebrada quando um dos personagens tenta se "engraçar" com Rosa, apresentada a todos como amiga de Neusão, uma espécie de afilhada. Nesse momento, a personagem é assediada e a dona do bar enfrenta o assediador no braço, sendo contida por seus amigos. Ainda que Rosa estabeleça relações de amizade e parentesco com Neusão, Roque, um dos personagens principais no filme, observa e aponta a Rosa o interesse de Neusão por ela.

O corpo sapatão é denominado por Aline Dias (2019) como o corpo lésbico reconhecido assim que é apresentado ao público, por não performar a feminilidade. Esse reconhecimento pode causar reações de violência ou ocultamento de sua existência sob o "véu da heterossexualidade" (DIAS, 2019). Ao tornar visível o corpo sapatão, Neusão confronta as



normas de um corpo construído como o de uma mulher, conforme Wittig (1980), para quem "mulher" possui significado somente em sistemas de pensamento e econômicos heterossexuais. Embora a personagem fracture a imagem habitual do corpo feminino, ela também não completa o corpo masculino, mas denuncia um estranhamento ao padrão. Ao apontar as produções imagéticas apresentadas no espaço público, há uma visível norma a ser cumprida, em que deve-se “parecer heterossexual”. Na sua desobediência, cumpre-se a violência simbólica, “apresentando corpos docilizados, brancos e, sobretudo, aparentemente heterossexuais” (DIAS, 2019, p. 303). Aqui temos também a figura da *autêntica*, que desempenha o mesmo papel da lésbica visível e ajuda a dar inteligibilidade ao discurso, ao mesmo tempo, que é usada pelo discurso hegemônico como forma de apagar a lésbica que performa feminilidade, como se não fosse uma lésbica verdadeira (PORTINARI, 1989).

“*Ó pai, ó*” (2007) é um filme que se diferencia das outras produções por quebrar essas normas, mas também pela presença da maioria de personagens negros, de onde emergem suas discussões, também característica do local em que é ambientado: o Pelourinho, em Salvador. Nesse sentido, Dias (2019) destaca como o pacto heteronormativo, aliado ao racista e narcisista da branquitude, se torna uma “pedagogia genocida” para corpos de sapatonas negras e indígenas ao submetê-los às violências simbólicas aqui citadas. Esse é um pacto que parece permanecer na filmografia pesquisada pós Retomada no geral, porém se mostra como o objetivo a ser quebrado em “*Ó pai, ó*” (2007), que destaca a estética negra em sua narrativa, inclusive na sapatona. O filme, também, é um dos primeiros a apresentar uma sapatona “fora do armário”, dando a entender a relação da personagem com a professora que cortejava, ao mostrá-las se divertindo juntas no carnaval. Entretanto, nessa perspectiva, o filme se apresenta como uma exceção devido à estética predominante nos filmes coletados ser branca e docilizada, o que representaria uma espécie de lésbica ideal.

A partir de 2009, o amor erótico entre mulheres passou a ser um pouco mais presente nos filmes nacionais. Muitas dessas obras não discutem sobre lesbianidades, mas inserem uma personagem ou uma cena referente a essa questão para contextualizar as narrativas. Mas foi a partir daí, após muitos anos, que a discussão sobre lesbianidades ganhou maior centralidade em filmes que se propuseram a inserir o erotismo entre mulheres em suas narrativas. A presença de personagens coadjuvantes na cinematografia garante o debate sobre o erotismo entre mulheres no escopo dos filmes. Muitos deles fizeram uso dos personagens de maneira mais cuidadosa do que foi visto em boa parte da filmografia aqui discutida. No entanto, o fato de a relação erótica entre mulheres ser quase sempre coadjuvante e, ainda, haver o baixo

número de produções que discutem o tema, demonstra o silêncio ainda presente quando se fala de lesbianidades e torna-se nítida a pouca vontade de colocar o assunto em voga.

Algumas dessas produções inserem uma personagem ou uma cena para contextualizar as narrativas sem levantar maiores discussões sobre o erotismo entre mulheres. Nesse contexto, temos filmes como *Muita calma nessa hora!* (2010), de Felipe Jofilly, que diz respeito a uma comédia sobre o fim do relacionamento de Tita, que estava de casamento marcado e decide levar as amigas para a lua de mel no lugar do ex-noivo. A relação entre mulheres fica somente na imaginação da arrumadeira da casa, ao achar que as amigas que chegaram para a lua de mel são recém-casadas e passa o tempo assustada com a possibilidade de ver alguma cena que a constranja, no entanto, o enredo do filme gira em torno dessas mulheres o tempo todo correndo atrás de homens. Em *Bruna Surfistinha* (2011), de Marcus Baldini, cena como essa ocorre quando a protagonista atende um casal. Já em *Assalto ao Banco Central* (2011), de Marcos Paulo, a policial é lésbica, mas sua sexualidade não é explorada no filme. Em *Paraisos Artificiais* (2012), de Marcos Prado, a cena de homoerotismo é entre a protagonista e uma amiga, incluindo um ménage, mas sem maiores discussões. *Gata velha ainda mia* (2013), de Rafael Primot, cita o namoro de Glória Polk, personagem principal, com uma mulher, mas essa relação não é explorada na narrativa.

*Quanto dura o amor* (2009), de Roberto Moreira e *Amores Urbanos* (2016), de Vera Egito, possuem uma estrutura parecida. A narrativa se desenvolve contando histórias de personagens diferentes, que possuem alguma característica em comum que os une. A discussão em torno de uma dessas personagens é sobre o erotismo entre mulheres, mas a discussão central que une as personagens de cada filme é alheio a esse tema. *Quanto dura o amor* (2009) conta a história de três pessoas que moram no mesmo prédio, entre elas, Marina, uma atriz que vai a São Paulo tentar a sorte, e conhece Justine, uma cantora por quem acaba se apaixonando. *Amores Urbanos* (2016) é também sobre três amigos que moram no mesmo prédio e enfrentam um período de instabilidade em suas vidas, problemas em suas relações com os pais e namorados: a história de Micaela se desdobra em torno de seu namoro com Duda, que não a assume.

*Elvis e Madona* (2011), de Marcelo Laffitte, inclui em uma análise mais profunda discussões sobre transexualidade que exigiria outras abordagens sobre transgenereidade, que não poderiam ser contempladas nesta pesquisa. O filme trata de um romance entre uma lésbica e uma mulher trans. Elvis é fotógrafa, mas acaba de ganhar um emprego como entregadora de pizza, sua primeira entrega é na casa de Madona, que acaba de ser agredida pelo namorado, Paulão. A produção procura demonstrar leveza no que tange ao

relacionamento entre Elvis e Madona. O ponto de tensão está em Paulão que, além de agredir e roubar o dinheiro que a namorada guardava há mais de 1 ano para fazer um show, ainda persegue e ameaça a moça, mas vai preso graças a uma foto que Elvis consegue tirar dele enquanto cometia um crime.

Elvis faz um tipo masculinizado e até poderia dizer que performa o papel de um homem: motoqueira, de cabelos curtos, vestindo calça e camisa de malha. Madona faz apresentações em uma casa de show e trabalha em um salão de beleza. Elvis encontra Madona acuada, fragilizada e insegura, sendo Elvis quem dá a tônica da relação e toma a iniciativa do namoro, demonstra interesse e tenta beijar Madona, que inicialmente parece um pouco arredia ou acuada. Nas relações sexuais, é sempre Elvis quem faz o papel de “ativa”, num reforço ao imaginário de que sapatonas desejam ser homem.

Quando Elvis fica grávida de Madona, o filme faz um movimento de encaixar as personagens nos padrões coloniais ao configurá-los em uma economia heterossexual (WITTIG, 1987). Para Wittig (1987), o trabalho de produção é imposto como sistema de exploração da reprodução da sociedade heterossexual, “é, essencialmente, através da reprodução, esse trabalho, essa produção feita por mulheres, que todo o trabalho feminino é apropriado pelos homens” (WITTIG, 1987, p. 17). Essa perspectiva fica nítida quando Madona se “destraveste” e adota novamente seu nome de nascimento para conhecer a família de Elvis. Ao descobrir que Elvis está grávida, sua mãe, com quem tem problemas, diz que está orgulhosa da filha sendo esta a cena em que a normatividade se mostra mais escancarada naqueles corpos.

De qualquer maneira, as questões postas não parecem tão simples como no romance heterossexual. Uma vez que Madona escapa à sequência sexo-gênero, ainda atende à sexualidade que lhe é esperada. A personagem não atende aos padrões de masculinidade da nossa sociedade atual, mas ao olhar para o gênero que lhe compreende, compõe o modelo que é esperado da feminilidade. Parece uma figura frágil e insegura, como nas repetidas vezes em que afirma que Elvis tem vergonha dela. Ao se vestir de maneira “mais masculina” para encontrar a família da namorada, Madona ainda não consegue performar perfeitamente a masculinidade, o que demonstra estranheza na família de Elvis, que a assume como “essa pessoa”, sem definir o feminino ou masculino, demonstrando estranheza. Madona carrega a estranheza em seu corpo, efetivada nos olhares que recebe.

*Simone* (2013), de Juan Zapata e *Vergel* (2019), de Kris Niklison, são coproduções do Brasil com Colômbia e Argentina, respectivamente, e seus diretores não são brasileiros e a decisão para esta pesquisa interessa o ponto de vista dos diretores nascidos no Brasil. *Simone*

(2013), de Juan Zapata, baseado em uma história real, conta sobre uma mulher que nunca havia se relacionado com um homem, mas que, em determinado momento de sua vida, se apaixona por um. O romance heterossexual está presente em todo o filme, se intercalando com a relação da protagonista com Cris, sua namorada. A relação de Simone e Cris parece ser tranquila, o equilíbrio acaba quando Simone se vê apaixonada por Pedro. Um discurso em especial que chama atenção sobre os diálogos entre as duas e que ajuda a construir a narrativa acontece quando Cris vê algumas fotos antigas da namorada com outras namoradas e comenta: “você diz que nunca ficou com um homem mas se isso não é um homem eu não sei o que é” (SIMONE, 2013). Esse parece ser o gancho encontrado para introduzir um homem na vida de Simone, afinal, se ela já namorou alguém que se parece com um homem ou é quase um, ela pode namorar um homem.

Ao mudar o percurso da sua vida afetiva-sexual, Simone se volta à norma, que todas as pessoas são repetidamente convidadas a se encaixar, como se fosse um chamado da natureza. Na visão de Portinari (1989), diferente da heterossexualidade, que já está ali, como se estivesse sempre presente, sem precisar se anunciar, a homossexualidade depende da inscrição explícita, ainda que secreta, do sujeito no discurso. Para além, a lesbianidade é posta em dúvida e é incompreensível aos olhos do mundo. A expectativa é de que a lésbica acabe por se revelar uma fraude, pois é difícil entender que uma mulher deseje outra e recuse a feminilidade padrão do regime patriarcal (PORTINARI, 1989). A heterossexualidade se torna a única possibilidade de constituir uma família dentro do molde que é esperado e somos todos educados para nos enquadrarmos. Pensando a diferença sexual e o pensamento *straight*, de acordo com a conceituação de Wittig (1970, 1980), diversas forças trabalham para atingir esse objetivo: desde os meios de comunicação e entretenimento, linguagens artísticas, que colaboram com sua materialização no imaginário popular, às leis que, como analisa Curiel (2007), instituem a família nuclear, heterossexual e patriarcal como norma, e, além da própria família, a sociedade, instituições de educação, trabalho e religiosas.

Em *Vergel* (2019), produção em parceria entre Brasil e Argentina, uma brasileira espera a liberação do corpo de seu marido que morreu na Argentina. As personagens não têm nome e a protagonista tenta resolver as burocracias que envolvem a volta do corpo do marido para o Brasil por telefone, não troca de roupas, não sai de casa e fica envolta às lembranças de seu casamento. Os elementos mais presentes são a lentidão, como a espera dessa mulher, e o isolamento em um país desconhecido, com um idioma que não domina, enfrentado as burocracias e o luto de acabar de perder o seu marido. Uma vizinha começa a aparecer de maneira meio inconveniente na casa em que está hospedada para regar as plantas. Dessa

convivência, e já se desenvolvendo para o final da narrativa, começa a despontar um desejo por essa vizinha, provavelmente misturado com a carência dessa mulher. Após a primeira cena de sexo entre elas, transparece culpa: a brasileira toma um banho e esfrega com uma bucha minuciosamente cada parte do corpo, em especial as sexuais, incluso os dedos. E assim o filme segue combinando a relação com a vizinha e a angústia da perda, a culpa e o choro após as cenas de sexo entre as duas. A relação é apenas uma passagem casual para a brasileira em um momento de fragilidade emocional.

Em 2019, foi também lançado *Tremor Iê* (2019), um filme bem diferente dos discutidos aqui, a começar pela equipe de produção: sapatonas assumidas, além da construção não higienizada das personagens e discussões travadas no filme. A equipe conseguiu verba para produzir um curta-metragem, mas reuniu esforços para um longa. O longa discute violências vividas pelas personagens periféricas e sapatonas. Uma delas é negra e acaba presa no contexto das manifestações de 2013, quando se descobre em uma ditadura ao fugir da prisão. Mais do que as violências narradas durante a produção, *Tremor Iê*(2019) coloca em pauta as lutas travadas pelas personagens como insubmissão e amizade.

Há, ainda, a existência de três documentários que fazem parte da filmografia de longas sobre lesbianidades no Brasil: *Cassandra Rios - A safo de perdizes* (2013), *Cássia* (2015) e *Uma garota chamada Marina* (2019). O primeiro, fala sobre a escritora lésbica Cassandra Rios, dos anos 70, que levantou várias polêmicas, e é considerada a mais censurada pela ditadura militar em razão do erotismo lesbiano em seus escritos. O outro é sobre a cantora Cássia Eller, abertamente lésbica, que ficou conhecida entre a década de 90 e os anos 2000, mas morreu precocemente no auge da fama, tendo sua vida polemizada após sua morte devido a uma disputa entre o pai da cantora e sua mulher Maria Eugênia sobre quem ficaria com a guarda do filho Chicão, que até então vivia com as duas.

Embora não fosse exatamente a intenção desta pesquisa, os filmes que compõem o *corpus* deste trabalho estão localizados a partir de 2010, justamente, pela ausência de produções com discussões mais amplas nos anos anteriores. Essas produções serão discutidas no próximo capítulo. São eles: *Como esquecer* (2010), Malu Martino; *Flores raras* (Bruno Barreto, 2013); *O perfume da memória* (2016), Oswaldo Montenegro; *Nós duas descendo a escada* (2016), Fabiano de Souza; *As boas maneiras* (2018), Juliana Rojas e Marco Dutra. A lembrar, que o *corpus* é composto por filmes produzidos após a Retomada, que discutem o erotismo entre mulheres de maneira central em suas narrativas.

#### 4. A CONSTRUÇÃO DAS LESBIANIDADES NO CINEMA NACIONAL PÓS RETOMADA

Esse capítulo trata da análise das personagens que se direcionam eroticamente para outras mulheres. O *corpus* é composto pelos longas-metragens brasileiros que dão centralidade à discussão sobre o amor erótico entre mulheres em suas narrativas e personagens. Embora o recorte desse trabalho seja a partir da Retomada, em 1995, somente em 2010 foi produzido o primeiro filme que se encaixa no *corpus* proposto. O recorte foi escolhido devido às diferenças na construção das personagens frente ao hiato causado pelas políticas de desincentivo ao cinema no Brasil, em um período de políticas dos movimentos gays e lésbicos em torno da visibilidade. Os filmes que trazem personagens objeto da nossa análise são: *Como esquecer* (2010), *Flores raras* (2013), *O perfume da memória* (2016), *Nós duas descendo a escada* (2016) e *As boas maneiras* (2018). A pergunta que motiva a pesquisa é: como as identidades lésbicas são construídas e reconhecidas nesses filmes? Por meio dessa questão, elaboro uma discussão sobre a construção das lesbianidades pelo cinema, de acordo com as contribuições teóricas feministas lésbicas, negras e decoloniais, analisando o perfil social e psicológico das personagens nas narrativas, além das suas relações sociais e eróticas.

Para fazer essa análise, busquei as características que mais se repetem nos filmes propostos: higienização da narrativa e das personagens, tanto fisicamente, quanto o grupo social em que estão inseridas; a não nomeação das sexualidades e apagamento de discussões constantemente presente na vida de mulheres homoeróticas; amor romântico heteropatriarcal; sofrimento, por depressão ou violência, e mau-humor. A partir daí, procurei entender como esses tópicos se relacionam e dividi a discussão em duas partes. Na primeira, levanto questões sobre as relações entre o contexto social das personagens na narrativa, com o apagamento de discussões mais profundas e políticas sobre as lesbianidades, bem como a não nomeação das sexualidades. Na segunda, discuto sobre as relações entre a construção do amor romântico e o sofrimento expresso nas personagens. Busco, então, entender como os filmes rompem ou reforçam estereótipos e quais significados atribuem a mulheres que se relacionam com outras mulheres.

Como forma organizacional, trago a ficha técnica dos filmes e a sinopse fornecida pelas produtoras em uma breve descrição das personagens analisadas e dos filmes propostos. Por último, faço a análise das personagens de acordo com a divisão explicada.

#### 4.1. COMO ESQUECER

Nesse filme de 2010, da diretora Malu de Martino, Júlia, personagem interpretada pela atriz Ana Paula Arósio, é uma professora de literatura inglesa, de 35 anos, em luta pela reconstrução de sua vida após o término de uma duradoura e intensa relação amorosa com Antônia. Em face da necessidade de readaptação para uma nova vida, e imersa em vários conflitos internos, narra suas emoções expondo toda sua dor. No decorrer do longa-metragem, ela encontra pessoas que também estão experimentando, em formas distintas, a perda de algo importante em suas vidas. (COMO ESQUECER, s/d)

##### 4.1.1. Personagem Analisada: Júlia

Júlia é uma mulher de características físicas que carrega os seguintes padrões: branca, magra, cabelo e pele bem cuidados, saudável, jovem adulta, que parece ter entre 30 e 40 anos, feminina, bonita, de classe-média, professora universitária. No início do filme aparece abatida, com olheiras, descabelada, ranzinza, mal-humorada, muito deprimida e chorosa devido ao fim do casamento com Antônia, com quem teve uma relação por mais de dez anos. Machuca-se fisicamente e se expõe a adoecer propositalmente, "flerta" com a morte, menciona o desejo de morrer. Tais características mudam no decorrer da produção, à medida que a professora se cura do fim de seu relacionamento.

##### 4.1.2. Descrição do filme

Esse filme é baseado no romance autobiográfico *Como esquecer: anotações quase inglesas* (2003), escrito por Myrian Campello como forma de superar a própria dor no rompimento de uma relação. Quase toda a narrativa versa sobre a dor de Júlia após ter sido deixada por Antônia, sua companheira de quase dez anos. O filme intercala as cenas de Júlia após o rompimento com vídeos caseiros feitos por Antônia. Tais vídeos mostram a personagem feliz em uma viagem à Inglaterra com a namorada. Antônia nunca aparece em cena, somente o olhar de Júlia para ela, o sorriso e as memórias da protagonista.

Júlia se mostra uma pessoa ranzinza e muito deprimida com o fim de seu casamento. Sua relação com a perda e a superação do relacionamento é narrada pela própria personagem. Em uma das cenas iniciais aparece queimando fotos da viagem com Antônia enquanto chora e se machuca propositalmente. Essa situação se repete algumas vezes, mesmo quando já começava a aparentar sinais de melhora.

A virada no humor de Júlia, ainda que com altos e baixos, se inicia quando seu amigo Hugo a convence a se mudar de casa. Hugo é um homem gay que perdeu o homem com quem

era casado, Pedro, para a morte e também quer se mudar da casa que dividia com o marido. Juntos a mais uma amiga, eles se mudam para uma casa em Pedra de Guaratiba, um local afastado da cidade e perto do mar. Apesar de ainda se mostrar inicialmente fechada, aos poucos a personagem vai se abrindo ao convívio com outras pessoas.

Helena, prima de Lisa, também é uma personagem fundamental na recuperação emocional de Júlia. Uma mulher que também possui características físicas padronizadas, como a maior parte dos personagens dos filmes: bonita, refinada, funcionária do Consulado Brasileiro em Paris. Inicialmente, a apresentação entre as duas parece estranha e hostil por parte de Júlia, mas Helena sempre gentil e aberta, se aproxima e afasta o estranhamento inicial. No luau de despedida, que Helena faz pouco antes de sua volta a Paris, é a primeira vez em que Júlia se permite um envolvimento desde o seu rompimento com Antônia. No entanto, a personagem prefere continuar sozinha para acabar de se curar do rompimento com a ex sem ter que usar outra pessoa para isso.

## 4.2. FLORES RARAS

*Flores Raras* (2013), do diretor Bruno Barreto, narra a história de amor entre Elizabeth Bishop, a poeta estadunidense ganhadora do Prêmio Pulitzer de 1956, e a arquiteta carioca Lota de Macedo Soares, idealizadora e supervisora do Parque do Flamengo. O contexto do filme é o Brasil dos anos de 1950 e 1960, época em que a Bossa Nova explodia e que a cidade de Brasília foi construída e inaugurada. Nesse filme, acompanha-se a história dessas duas grandes mulheres e suas inversas trajetórias (FLORES RARAS, s/d).

### 4.2.1. Personagens analisadas: Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop:

Lota de Macedo Soares é branca, magra, pele e cabelo bem-cuidados, adulta, entre 40 e 50 anos. Seus trajes são elegantes e sóbrios: um terninho, o cabelo escorrido preso em um coque, sempre de calças, usa roupas pouco femininas. Possui uma postura firme, toma as decisões, faz as investidas românticas e define a dinâmica dos seus relacionamentos. É uma mulher que pertence à elite carioca, tem relações de amizade com influência social, especialmente no campo político, vive com Mary, sua mulher, e, posteriormente, Elizabeth, em sua fazenda Samambaia. Foi a paisagista responsável pela construção do Parque do Flamengo.

A outra personagem analisada é Elizabeth Bishop: Branca, magra, pele e cabelo bem-cuidados, adulta, entre 40 e 50 anos. Veste-se com elegância e sobriedade e privilegia a saia como peça mais constante em seu guarda-roupa. Aparenta ser uma mulher tímida,



introspectiva, frágil, tem problemas com alcoolismo. Não expressa muitas manifestações de carinho e não é muito sociável. Poeta estadunidense, veio ao Brasil passar uma temporada para recuperar a criatividade na casa de Mary, sua amiga, onde conhece e se apaixona por Lota.

#### **4.2.2. Descrição do filme**

Esse filme é inspirado no livro *Flores raras e banalíssimas* (1995), de Carmen Oliveira. Seu enredo é sobre o romance entre Lota Macedo de Soares, arquiteta e paisagista responsável pela construção do Parque do Flamengo no Rio de Janeiro e a poeta estadunidense Elizabeth Bishop. Bishop é apresentada na trama ao decidir passar uma temporada no Brasil por constatar que precisa mudar de cenário para conseguir escrever. Embora inicialmente haja uma apresentação conturbada entre Lota e Elizabeth, depois de algum tempo de convivência, a arquiteta declara seu interesse na poeta, no dia do aniversário de Bishop, quando a leva a um passeio de jipe. Ao voltarem, Lota convence Mary a manter o casamento e aceitar sua relação com Bishop e, em troca, ter um bebê.

O convívio entre as duas protagonistas começa a estremecer quando Lota passa a acompanhar a construção do parque do Flamengo no Rio de Janeiro com auxílio de Mary, e Elizabeth passa a beber cada vez mais, ao se sentir sozinha e triste na fazenda Samambaia. Essa situação, somada à falta que parecia sentir de seu país de origem, faz com que aceite o convite para lecionar uma disciplina por um semestre na *University of New York*, mesmo contra a vontade de Lota. A partir daí, começam a acontecer as mudanças na vida das protagonistas: Elizabeth vai para os Estados Unidos sem se despedir de Lota e as duas seguem a vida separadas. Pouco depois, devido as suas fragilidades emocionais, problemas políticos e com o parque, Lota é internada em um hospital psiquiátrico. Elizabeth segue sua vida como professora e começa a namorar uma estudante. Depois de um tempo sem contato entre as duas protagonistas, Lota decide viajar a Nova Iorque para encontrar Elizabeth. A arquiteta descobre um livro presenteado a poeta com uma dedicatória de amor. No dia seguinte, a escritora percebe que Lota morreu após tomar um vidro de remédio.

### 4.3. O PERFUME DA MEMÓRIA

O Perfume da Memória (2016), filme dirigido por Oswaldo Montenegro, é assim definido pelo crítico de cinema Rodrigo Fonseca<sup>35</sup>:

A história é sobre o amor entre duas mulheres, mas não impõe bandeiras. É amor sem signos fechados. Essas duas mulheres poderiam ser substituídas por um homem e uma mulher ou por dois homens. O perfume da memória trata do amar, como verbo. E o amar, como verbo, dispensa substantivos, dispensa rótulos. (O PERFUME..., s/d)

#### 4.3.1. Personagens analisadas: Laura e Ana

Laura é uma mulher padrão: branca, magra, cabelos longos e postura feminina, possui uma aparência bem-cuidada e saudável, parece ter em torno de 40 anos. Está abatida pelo fim recente de seu casamento. É uma mulher de classe média, que trabalha como psicóloga em uma escola e mora em uma casa grande, que sua mãe lhe deixou quando se mudou para São Paulo.

A outra personagem, Ana, também possui um corpo padrão: branca, magra, cabelos longos, feminina, com a mesma faixa de idade de Laura. Apresenta-se como uma pessoa plena, sempre sorridente, de bom-humor e de bem com a vida. Sua construção é a de uma pessoa sensível às belezas da natureza e da arte, que gosta de viajar para conhecer novos artistas. Não é mencionado um trabalho, emprego ou atividade que Ana execute. Vive com o marido Bernard, Embaixador do Brasil na Inglaterra.

#### 4.3.2. Descrição do filme

Laura está em sofrimento em casa pelo rompimento recente de seu casamento. Sente-se mal e depressiva a ponto de não querer sair com seus amigos, mesmo na noite de seu aniversário. Quando a campainha toca, atende a porta e se depara com Ana, que se apresenta como tendo uma amiga em comum. Para convencer Laura a deixá-la entrar, a mulher diz que precisava conhecê-la, entrega um buquê de flores, recita alguns dos poemas de Laura, fala sobre poesia e coisas bonitas e parece adivinhar os seus problemas. Laura desconfiada, explica que não está bem e que, por isso, não pode recebê-la, mas acaba por aceitar. As duas começam a se conhecer e falar sobre a própria vida, mostrando uma grande afinidade logo nos primeiros momentos da conversa que segue fluida, a não ser por algumas interrupções feitas por telefonemas do ex-marido de Laura, o que causa incômodo e a deixa triste.

---

<sup>35</sup> A descrição é apresentada pela produção do longa como sua sinopse oficial.

O encontro entre Laura e Ana segue intenso, a ponto de falarem sobre algumas de suas intimidades, como suas relações afetivas e sexuais. Laura é uma mulher apaixonada, se aprofunda nas relações e só entra em uma se houver essa possibilidade. Usualmente heterossexual, nunca se relacionou com uma mulher. Já Ana é casada, mas não mantém relações sexuais com o marido. Possui com ele um acordo de se relacionarem livremente, contanto que não se apaixonem por outras pessoas - quando se apaixona, recua para não violar o acordo. Já transou com muitas mulheres, mas nunca havia se apaixonado por uma. As duas concordam sobre a possibilidade de uma relação erótica com outra mulher, no entanto acreditam que nada poderia haver entre elas por pensarem diferente sobre a forma de viver uma relação. Ana, inicialmente, tenta uma aproximação no intuito de beijar Laura, mas esta segue firme em sua convicção.

Em dado momento, mesmo tímida, Laura decide cumprir a promessa que havia feito a Ana de cantar. As duas se emocionam, Ana chora e começa a recuar. Laura lhe pergunta se ela está apaixonada ao tempo que tenta, por sua vez, beijá-la. Porém, enfrenta a recusa da mulher, que confessa que aquele encontro fora planejado, pois foi amante de seu ex-marido e descobriu que ele usava seus poemas como forma de aproximação de outras mulheres. A tensão segue pela sua incapacidade de colocar em cheque as questões emocionais expressas em seus comportamentos e opções de vida diante da emergência de uma nova possibilidade afetiva e sexual. Mas finalmente, mesmo se dando por decidida a esquecer Laura e voltar ao compromisso com seu marido, Ana muda de ideia e decide ficar para experimentar essa nova paixão.

#### 4.4. NÓS DUAS DESCENDO A ESCADA

Em *Nós duas descendo a escada* de 2016, dirigido por Fabiano de Souza, a jovem Adri, recém-formada em artes, divide seu tempo entre o emprego, a terapia e seu melhor amigo. A monotonia da sua rotina é quebrada ao conhecer Mona, uma arquiteta rica e bem relacionada, e, em uma escada de um prédio, em Porto Alegre, essas duas pessoas diferentes se apaixonam. (NÓS DUAS..., s/d).

##### 4.4.1. Personagens analisadas: Adri e Mona

Adri possui corpo padrão: branca, magra, 24 anos, veste roupas casuais/femininas como jeans, tênis, camisetas e vestidos. Gosta de usar drogas como maconha e ácido de forma recreativa e fuma muitos cigarros. Sua família não tem boa aceitação em relação a sua sexualidade. Não é muito sociável - só tem um amigo. Formada em artes, não tem dinheiro,

faz bico em uma livraria. Mona, a outra personagem analisada, também tem o corpo padrão: branca, magra, tem 30 anos, tem o cabelo mais curto, jovial, é feminina, usa vestidos com frequência, de classe média. Sociável, com vários amigos, sua mãe tem ótima aceitação em relação a sua sexualidade. Arquiteta, tem a vida bem mais estável, possui um carro, viaja para o exterior, algumas cenas mostram que quer com frequência resolver as situações com dinheiro.

#### **4.4.2. Descrição do filme**

Esse filme fala sobre o romance de duas mulheres, que durou cerca de oito meses. Adri é dura de grana, não tem muitos amigos e é seis anos mais jovem que Mona, que é bastante sociável e tem dinheiro. As duas protagonistas se conheceram em um prédio onde Adri foi fazer uma consulta e Mona tem um escritório de arquitetura. Mona toma a iniciativa da paquera se oferecendo para levar Adri em casa e, com a recusa, pega o mesmo ônibus que ela, determinada a convidá-la para sair. Em seguida, as personagens vão para a casa de Adri transar. As duas continuam e a se encontrar, Adri vai ao aniversário de Mona e conhece seus amigos e, posteriormente, sua mãe, que se mostra absolutamente tranquila com a sexualidade da filha. Mona quer conhecer os pais de Adri, que não aceita porque não se assumiu para a família, que é conservadora.

O primeiro momento de tensão aparece quando Mona conta a Adri que vai viajar para o exterior. Adri fica muito abalada, mas as duas seguem juntas e mantêm contato frequente durante a viagem. Mona antecipa sua volta alegando sentir saudades da namorada e a pede em casamento. As duas seguem com clima intenso de namoro, arrumação de casa e iniciam o cotidiano de morar juntas. O próximo momento de tensão acontece quando viajam para comemorar o aniversário de Adri. Depois de se divertirem juntas, têm uma primeira discussão no restaurante e depois no hotel quando Mona faz uma surpresa. Nesse momento emergem as diferenças entre as namoradas e o relacionamento chega ao fim.

Cada uma segue sua vida, saem com os amigos, paqueram outras mulheres. Entre alguns encontros e muitos desencontros, tentam se entender, o que aparentemente não funciona até que, por sugestão de seu amigo, Adri faz um jogo para tentar retomar seu namoro com Mona. A moça diz à ex-namorada que vai voltar para a casa dos pais e lhe pede para encontrá-la em um lugar que vivenciaram juntas no início do namoro. Antes de Mona chegar, Adri posiciona uma câmera com o tripé em frente à escada e se joga rolando no exato momento em que marcou o encontro. Mona se atrasa, o que faz Adri chorar por acreditar que ela não irá ao seu encontro. Ao chegar e ver a moça caída, Mona corre para ver se Adri está

bem. Abraçam-se, se beijam e transam ali mesmo na rua, na escada, com a câmera ligada gravando a cena.

#### 4.5. AS BOAS MANEIRAS

Dos diretores Juliana Rojas e Marco Dutra, *As Boas Maneiras* é um longa-metragem de 2018, que conta como as vidas de Clara e Ana mudam completamente em uma noite de lua cheia. Ana é uma mulher rica e misteriosa, que contrata Clara, enfermeira periférica paulista, como babá de seu filho (AS BOAS..., s/d).

##### 4.5.1. Personagem analisada: Clara

Clara é uma mulher negra, de cabelo curto, aparenta ter entre 30 e 40 anos, veste roupas casuais, jeans, camiseta, não tem uma aparência masculinizada, nem feminina. Tímida, com gestos contidos, resolve tudo por si própria. É sozinha, não tem história ou família, apenas menciona sua avó de quem cuidava quando era viva. A única pessoa mais próxima é a vizinha, D. Amélia, de quem aluga uma casa de fundo, mas parece não ter um relacionamento tão bom. Passa por dificuldades financeiras que a impedem de continuar os estudos de enfermagem. Na segunda parte do filme, Clara aparece com o cabelo maior, aparência mais feminina, menos contida e com melhor relacionamento na vizinhança. Na trama, fica indicado que a personagem concluiu o seu curso de enfermagem e a casa onde mora também fica mais bem cuidada, indicando uma pequena melhora financeira.

##### 4.5.2. Descrição do filme

Esse filme é dividido em duas partes: na primeira, Clara procura um emprego e é contratada para ser babá do filho de Ana, que ainda vai nascer. Porém, a moça precisa desempenhar diversas tarefas, como arrumar a casa, pintar e organizar o quarto do bebê, cozinhar, acompanhar a patroa. Inicialmente, Clara demonstra desconforto com Ana, uma mulher branca, de família rica, acostumada a ser servida e de personalidade folgada e abusiva. Aos poucos, Ana se aproxima de Clara e as duas começam a se envolver eroticamente. Mesmo envolvidas, a convivência entre Clara e Ana continua a ser de subserviência e cuidado.

Clara percebe que Ana sofre de sonambulismo nas noites de lua cheia e tem alguns comportamentos estranhos, relacionados com o bebê que guarda em seu ventre, filho de um lobisomem. Na primeira vez que se aproxima de Clara para beijá-la, Ana morde sua boca; em outro momento, sai durante a noite e come um gato. Em casa, enquanto tem os cabelos

penteados por Clara, Ana diz estar com vontade de comer pinhão e a convence a ir buscar. A moça, a princípio, resiste por não querer deixá-la sozinha, mas acaba se convencendo. Quando Clara sai para fazer a compra, Ana começa a passar mal. Clara não consegue socorrê-la e a moça morre durante o parto, pois o bebê rompe a sua barriga para nascer.

Em um primeiro momento, Clara pensa em se livrar do bebê lobisomem, mas hesita e, pelo contrário, leva-o para casa e o cria como seu filho, momento em que se inicia a segunda parte da produção.

A decisão tomada por Clara transforma totalmente a sua vida, pois passa a se dedicar totalmente à criança, que necessita de cuidados especiais. Clara e seu filho, Joel, possuem poucos amigos, mas estabelecem boas relações na vizinhança. Em dado momento, Joel começa a se revoltar por sua mãe não deixá-lo viver uma vida normal, como as outras crianças, e descobre que Clara mentia sobre seus pais biológicos. Quando Clara finalmente conta a verdade ao filho, o garoto decide ir procurar o pai com a ajuda de um amigo. No entanto, é noite de lua cheia e Joel, transformado em lobisomem, ataca e mata seu amigo. No dia seguinte, a verdade sobre Joel se revela, a vizinhança se revolta e vai atrás do garoto em busca de vingança. Clara e Joel, que está machucado, são encurralados pelos vizinhos que estão prestes a linchá-los.

## **5. CONTORNOS NORMATIVOS EXPRESSOS NA HIGIENIZAÇÃO DAS PERSONAGENS: PERFIL SOCIAL, RELAÇÕES SOCIAIS E EXPRESSÕES DE SEXUALIDADE**

Nessa parte, discuto as formas como os contextos sociais em que as personagens estão inseridas influenciam em suas relações sociais e contribuem na higienização das narrativas junto ao apagamento de discussões sobre vivências e violências comuns a mulheres que se relacionam com outras mulheres. Uma das características que se destacam, primeiramente, nas personagens desses filmes é o padrão físico e o contexto social em que estão inseridas. São quase sempre jovens adultas, geralmente entre 30 e 40 anos, brancas, magras, femininas, com o corpo padronizado, bonitas, bem vestidas, estáveis financeiramente, com boa formação e bons empregos.

Essas características são também apontadas por Lacerda Junior (2015) em relação ao cinema gay brasileiro contemporâneo. O autor cita o incômodo de Moreno (1995), um dos primeiros pesquisadores sobre homossexualidades no cinema, com a imagem “suja” dos homossexuais no período pré-Retomada e sua postura confortável com a higienização nos

filmes pós-Retomada. No documentário *Cinema em 7 cores* (2008), produzido e dirigido por Felipe Tostes e Rafaela Dias, Moreno (1995), entre outros ativistas homossexuais, declaram se sentir representados por personagens que não se mostram afeminados, bem vestidos, o que parece ser uma visão elitista, da classe média branca brasileira. Conforme aponto no terceiro capítulo, tal higienização foi impactada pelo surgimento dos ativismos em torno da identidade homossexual, branca e de classe média, que fixou essas identidades ligadas à identidade gay, opostos ao caráter duvidoso e perverso das personagens nos filmes produzidos anteriormente à Retomada do Cinema.

Saunders (2017) explica que na narrativa ocidental, enraizada nos valores coloniais: Homem e Mulher são heterossexuais, brancos, burgueses e cristãos. Nessa concepção, a Mulher é companheira do Homem e deve obedecê-lo, servi-lo e carregar seus filhos, lógica que se tornou a estrutura fundamental que evidencia como o conhecimento científico é interpretado e compreendido (SAUNDERS, 2017). A lésbica se manifesta como a ruptura desestabilizadora dessa construção. Portanto, percebem-se as características dessas personagens como um reforço das normas coloniais, por serem construídas em um modelo de lésbica mais aceitável, aproximando-se, assim, do ideal colonial. Essas personagens não são a norma, pois ainda são mulheres com sexualidade “desviada” conforme o pensamento colonial. No entanto, a aproximação das personagens aos padrões coloniais, está presente em todos os filmes, sendo esse, basicamente, o único modelo circunscrito na filmografia estudada. Com exceção do filme *As Boas Maneiras*<sup>36</sup> (2018), que apresenta uma protagonista negra e os contornos coloniais, no modo como essa personagem é inserida na narrativa, também são problematizados.

De acordo com o que podemos perceber de um ponto de vista histórico sobre o cinema brasileiro, foi principalmente com as rupturas ocasionadas a partir da Retomada que as narrativas sobre o erotismo entre mulheres apresentaram-se de formas menos violentas e fetichizadas, ainda que de modo higienizado e branco. Majoritariamente, não é permitida a presença de lésbicas e sapatonas<sup>37</sup> negras e caminhoneiras na indústria e mercado cinematográfico. A abertura ocorre somente se partir de um lugar higienizado, branco, feminino, que não agrida e pareça ainda agradável ao olhar que, geralmente, não é sexualizado, nem agressivo como nos períodos anteriores, mas torna as personagens e

---

<sup>36</sup> O filme merece outras discussões em relação às características e contexto da personagem Clara, o que virá no próximo subcapítulo.

<sup>37</sup> A lésbica visível.

narrativas muitas vezes insípidas, sem diálogos com os contextos comumente vividos pelas lésbicas e sapatonas brasileiras em sua diversidade.

A higienização das personagens ainda é fortemente marcada na expressão de seus corpos e vestimentas. O corpo carrega uma forte expressão da identidade. Com frequência expressões de sexualidade são marcadas no corpo de lésbicas e sapatonas, como por exemplo, na forma de lidar e olhar para outros homens ao evitar parecer desejável por meio de gestos (DIAS, 2019). Conforme Louro (2004), os corpos são lidos, categorizados e hierarquizados a partir de características “sensíveis” ao olhar, mas são também compreendidos de diferentes formas em diferentes culturas. De acordo com a autora, os corpos carregam discursos, mas é prudente atentar-se para o fato de que os gêneros e as sexualidades não são dados dos corpos, mas dimensões discursivas inscritas e que se expressam por meio deles. Portanto, são os processos e práticas discursivas que convertem características e gestualidades dos corpos em definidores de gênero e sexualidade e, em consequência, definidores dos sujeitos (LOURO, 2004, p. 79). Logo, essas percepções podem carregar uma certa quantidade de olhar estereotipados sobre esses corpos, que podem ser confirmadas ou não. Porém, a percepção da inexistência de tais gestos nas personagens marca, mais uma vez, a higienização nas suas construções.

O apagamento também surge quando em nenhum momento a sexualidade das personagens é nomeada nos filmes estudados, mas apenas vivida. Nesse sentido, não se pode dizer, com segurança, que essas são personagens lésbicas, embora algumas demonstrem isso de forma mais explícita que outras, principalmente pelos seus históricos de relacionamentos. Quando as sexualidades dissidentes aparecem, inclusive dentro dessa lógica higienizada, isso acontece de forma a apagar quaisquer discussões sobre violências ou problemas enfrentados por mulheres que dirigem seu erotismo a outras mulheres. Como essas sexualidades não são nomeadas, também não existem maiores tensionamentos e os filmes são narrados de maneira que o erotismo entre mulheres pareça o mais naturalizado e bem aceito possível, evitando ao máximo problematizações ou levantamento de bandeiras.

É importante compreender que a inclinação dos filmes em não discutir lesbofobias e conflitos em torno das lesbianidades é ilusória, uma vez que lésbicas são, necessariamente, marcadas pelo sexo e pela sexualidade e também o são, em grande parte, pela raça e classe social. De acordo com Saunders (2017), a mulher é marcada por sua genitália imaginada e a lésbica é a ruptura desestabilizadora dos ideais hetero-patriarcais, portanto, seu apagamento é central para a manutenção da heterossexualidade. As formas de apagamento de lésbicas, por muito tempo, expressaram-se por meio do silêncio, que ainda hoje é denunciado e os



ativismos buscam romper. Mesmo as violências<sup>38</sup> contra lésbicas, frequentemente, são pouco visibilizadas de uma forma geral nos meios midiáticos.

Há, ainda, as relações sociais, como familiares e de trabalho. Eve Sedgwick (2007) estuda o *armário* como dispositivo de regulação que pode ser acionado em diferentes contextos, mesmo por indivíduos que já sejam assumidos em outros ambientes sociais. O uso do termo “*sair do armário*” se equivale justamente ao ato de se assumir, seja em ambiente familiar, de trabalho ou outros contextos. *Sair do armário* é um fato na vida de homossexuais de uma forma ampla. Nesse sentido, as relações eróticas entre mulheres nunca são vistas de forma naturalizada como as relações heterossexuais. Logo, a insistência na naturalização ilusória das relações eróticas entre mulheres também se configura um reforço da higienização das personagens e da narrativa, o que podemos também dizer que fazem parte da colonialidade nas nossas produções artísticas, midiáticas e de entretenimento.

Ainda se pode notar, muitas vezes de forma muito sutil e até naturalizada, o isolamento das personagens, seja territorial, social ou familiar. Tal isolamento também é mostrado sem grandes discussões. Mesmo quando a justificativa não se relaciona diretamente à sexualidade das personagens, parece manter uma carga de punição de mulheres que se orientam eroticamente a outras mulheres. Os isolamentos percebidos nessas produções, em alguns momentos, são feitos por escolha das personagens. No entanto, muitas vezes se configuram como um armário ou mesmo punição pelo desvio da normatividade heterossexual. Importante lembrar que essa é uma característica persistente também nas personagens homoeróticas nos filmes anteriores à *Retomada*.

### 5.1. COMO ESQUECER

Júlia é uma professora universitária de 35 anos, branca, feminina e seus amigos também pertencem à mesma classe-social, são bem-sucedidos, bonitos, bem cuidados. O alto status social pode ser atribuído inclusive a Carmem Lygia, que é mais jovem, uma das alunas de Júlia, presente em várias cenas no longa-metragem, que sempre aparece dirigindo um carro. O filme cria, assim, um perfil elitizado, higienizado e dentro dos padrões hegemônicos, que se afasta do próprio perfil da população brasileira. Uma reflexão sobre o contexto social em que essas personagens estão inseridas pode explicar a ausência de discussão sobre lesbofobia no filme. Tanto Júlia quanto os demais personagens retratados são apresentados

---

<sup>38</sup> O Dossiê Lesbocídio catalogou 126 lesbocídios - assassinatos de lésbicas por lesbofobia -no Brasil entre 2014 e 2017 (PERES, 2018).

como pessoas totalmente bem resolvidas em relação às suas sexualidades. Um ponto bem nítido é justamente a naturalidade com a qual é exibida a sexualidade das personagens, tanto diante de amigos, na universidade, como o constante assédio de Carmem Lygia à professora, embora Júlia seja sempre firme em evitar que sua privacidade seja invadida pela estudante.

Embora tanto Júlia quanto as outras personagens sejam apresentadas a partir de experiências homoeróticas naturalizadas no contexto da produção, em nenhum momento a lesbianidade das personagens é enunciada categoricamente como, por exemplo, pode ser visto no filme “A Partilha” (2002), discutido no terceiro capítulo. No entanto, surgem outras formas de nomeações como “homossexualidade”, apresentada nos estudos de Carmem Lygia em discussões literárias e sobre a sexualidade presente nas obras de autoras como Cassandra Rios e Virginia Woolf. Também é discutida a união estável homoafetiva, quando Júlia se informa sobre seus direitos após o fim do casamento com Antônia, ou ao se referir aos direitos de Hugo quando seu marido morreu. A não nomeação da sexualidade da personagem apenas passa despercebida ao se ignorar os contornos políticos que as palavras “lésbica” e “sapatona” evocam. Ao se alcançar as lesbianidades não apenas como uma sexualidade ou prática sexual, muito menos como uma opção, ou seja, ao se resgatar o caráter político das lesbianidades, torna-se mais perceptível o peso que nomear-se lésbica tem na construção do imaginário social (FALQUET, 2013). De qualquer forma, essas sexualidades dissidentes são vividas. A sexualidade das personagens é mostrada no desenvolvimento da narrativa, seja porque as cenas mostram interesses eróticos exclusivamente entre mulheres, seja porque o desenvolvimento da trama, desde o sofrimento da protagonista, até as paqueras engajadas, exhibe esse contorno: as personagens são lésbicas em suas práticas.

Diferente dos outros filmes, em suas vivências cotidianas, Júlia está rodeada por relações de amizade e trabalho com outras personagens homoeróticas. Pedro, seu melhor amigo, um homem gay, é um dos principais responsáveis por ajudá-la a sair da depressão, causada pelo fim do casamento com Antônia, ele que a convence a morar em uma casa afastada da cidade e perto da praia, junto a sua amiga Lisa. Uma cena marcante acontece em torno do aborto feito por Lisa, quando o namorado decide deixá-la grávida, e Júlia a consola. Também estão frequentemente presentes na narrativa, Carmem Lygia, de quem Júlia é professora, e Helena, prima de Lisa, com quem Júlia tem um curto romance. Há ainda uma das professoras com quem Júlia trabalha, entre outras amigas que encontra em um bar LGBT onde Pedro a levou na tentativa de animá-la. Essas presenças são interessantes, pois tiram a personagem de um isolamento frequente em outras filmografias, como se ela fosse a única a se dirigir eroticamente a mulheres entre um sem número de heterossexuais.

Entretanto, há uma ausência um tanto curiosa sobre a existência de qualquer laço familiar de Júlia, que sequer é apresentado na narrativa. A personagem não fala de mãe, pai, irmãos, tios ou qualquer ligação familiar ou afetiva de sua infância. Essa ausência se destaca quando esses laços são introduzidos em personagens próximas à protagonista: seja quando a mãe de Hugo visita a casa onde moram ou quando Hugo relata ter encontrado os pais de Pedro, até mesmo a visita de Helena a sua prima Lisa. Em nenhum momento é explicado o porquê dessa falta, que acaba por configurar um certo isolamento da personagem, pelo menos em relação a sua família. A princípio, tal isolamento é pouco perceptível devido à sua relação com os outros personagens, mas salta aos olhos que Júlia, entre o núcleo de personagens com quem convive, é a única que não tem um familiar na narrativa. Esse isolamento, que pode ser o ranço colonial de uma personagem que é apresentada como ranzinza e deprimida por ter sido deixada pela namorada, é experimentado não apenas pela personagem de Júlia em *Como Esquecer* (2010), mas também, de diferentes formas, nas vivências das personagens dos outros filmes estudados.

## 5.2. NÓS DUAS DESCENDO A ESCADA

*Nós Duas Descendo a Escada* (2016) também reafirma o padrão higienizado, seja nas características das personagens ou no desenrolar da narrativa. Adri e Mona são mulheres brancas, magras, jovens adultas, no geral mais femininas. As duas personagens são apresentadas com características equilibradas, não possuem grandes dramas para viver, não passam por grandes problemas. Como em todos os filmes estudados, a sexualidade das personagens não é nomeada, apenas vivida sem maiores problemas ou tensões, apenas em um trecho Adri dá a entender que seus pais, que vivem no interior, não sabem sobre sua sexualidade - acham que ela é heterossexual - mas isso não é aprofundado no longa.

Embora mais uma vez a sexualidade das protagonistas não seja nomeada, o erotismo entre as duas protagonistas é focado em mulheres. Mesmo em seu rompimento, Adri e Mona são mostradas em paqueras somente com outras mulheres. Já as relações de amizade das personagens são bem diferentes: Mona é sociável e rodeada por amigos - não é dito nada sobre a sexualidade deles, talvez alguns com tendências bissexuais ou homossexuais, mas não todos; já Adri, tem apenas um amigo. As relações familiares aparecem na mãe de Mona, que parece ter ótima aceitação em relação à sexualidade da filha. Por outro lado, quando Mona quer conhecer os pais de Adri, a namorada não concorda e explica que a mãe dela é diferente e demonstra não ser assumida em sua família. De qualquer forma, Adri vive sua sexualidade livremente, mora na capital, longe de seus pais, que vivem no interior. Ana Carla Lemos

(2019) apresenta, que uma das estratégias utilizadas por lésbicas para viver suas sexualidades de modo livre e pleno é a mudança de cidade. A autonomia financeira, entrar na vida adulta e entrar na universidade também são formas de libertação e autonomia para expressão da própria sexualidade (LEMOS, 2019, p. 122).

Duas diferenças que eclodem entre as duas personagens durante a narrativa são a idade e as suas situações financeiras. De qualquer modo, não são tão díspares quanto a narrativa faz parecer: Adri faz 25 e Mona 30 no decorrer da história; financeiramente, também não estão em lugares sociais tão distantes. As duas possuem curso superior, porém Adri é recém-formada e trabalha informalmente em uma livraria e aparenta não ter muito dinheiro. Já Mona possui uma vida mais estável, viaja pro exterior, tem um carro e é sócia em um escritório de arquitetura. Essas diferenças entre o casal inicialmente parecem imperceptíveis, mas irão se acentuar e causar alguns conflitos no decorrer da narrativa, que será discutido mais tarde.

### 5.3. FLORES RARAS

Pensar nas relações eróticas entre mulheres vividas no período histórico de *Flores Raras* (2013), entre as décadas de 50 e 60, é pensar em relações ainda profundamente marginalizadas e patologizadas. Os próprios filmes produzidos nesse período, em grande parte com narrativas trágicas, indicam que tais relações não eram bem vistas e apresentavam majoritariamente mulheres com perfil ligado à perversidade, desequilíbrio, instabilidade emocional e caráter duvidoso. Essas construções se diferenciam em boa parte dos aspectos apresentados nessa produção. As personagens apresentadas em *Flores Raras* são fortemente caracterizadas como elite e correspondem a padrões físicos, sociais e morais eurocêntricos. A narrativa é elitista e higienizada, os personagens são quase todos brancos e somente empregados são encenados por pessoas negras.

Como será visto mais à frente, há uma demarcação precisa de papéis sexuais entre as protagonistas. As características masculinizadas de Lota em grande parte se traduzem na relação com as suas mulheres. A postura assertiva e o comportamento que denota uma performance masculinizada logo se destacam em um primeiro olhar. Porém, a personagem não desempenha tão nitidamente o papel da lésbica visível, a sapatona, apontada por Dias (2019) e citado no segundo capítulo, que também dá certa inteligibilidade ao discurso pelos estereótipos físicos que apresenta. Essa percepção se traduz não só na fala de Mary, logo no início do filme, sobre serem discretas no Rio de Janeiro. Mas, principalmente, pelas vestimentas da arquiteta. Suas roupas não são femininas e delicadas como as de suas namoradas Elizabeth e, principalmente Mary, que frequentemente usa tons claros, rosa e

floridos. As roupas de Lota são mais sóbrias, no geral usa calça, “terninho”, e sempre roupas muito elegantes. Seu estilo pode-se dizer próximo à chamada “*lesbian chic*”<sup>39</sup>, termo lançado pela mídia nova-iorquina de forma a tornar lésbicas mais palatáveis em uma sociedade fundamentalmente heteropatriarcal (FACCO, 2004).

Uma vez que as vestimentas de Lota contrastam com as de suas namoradas, a consciência de uma aparência mais ou menos feminilizada, ou não tão próxima de uma sapatona visível ou “*caminhoneira*”<sup>40</sup> pode se dar de forma comparativa, por exemplo, com a personagem de Neusão, em *Ó pai, ó!* (2007), discutida no capítulo anterior. A percepção de feminilidade/masculinidade pode mudar, também, a partir da percepção de quem olha. Uma pessoa acostumada a viver em um meio entre pessoas heterossexuais pode ter um olhar muito mais acirrado para as características de feminilidade/masculinidade do que pessoas que convivem com um número maior de lésbicas e sapatonas que se distanciam o máximo que podem de características direcionadas a feminilidade. Muitas vezes o que pode se parecer “muito sapatão” ou “*masculinizado*” a partir de um olhar, não é tanto a partir de outros.

É importante destacar, também, que há um caráter social e racial nesses termos, que eram constantemente direcionados a mulheres periféricas<sup>41</sup> antes de serem ressignificados e, ainda hoje, o são. Logo, a forma de se comportar e a aparência de Lota parecem estar entrelaçadas à sua posição social. A arquiteta chefia e comanda um grande número de trabalhadores, seja em sua fazenda, ou na construção do Parque do Flamengo, portanto, precisa ser assertiva. Mas as roupas escolhidas para a personagem suavizam sua aparência de forma que pareça menos agressiva, como “*sapatonas caminhoneiras*” podem frequentemente soar. Mulheres negras e periféricas, com frequência, são percebidas com um corpo mais masculinizado do que mulheres brancas de classes mais altas.

A dimensão social e econômica em que as personagens são introduzidas se destaca em vários momentos da produção. Tais aspectos são observados em várias situações: no espanto e nos incômodos exibidos por Elizabeth com características e costumes brasileiros; na quantidade de empregados e no idioma majoritariamente usado nos diálogos, o inglês; na grandiosidade da fazenda Samambaia, em Petrópolis, onde Lota pode viver isoladamente com

<sup>39</sup> O termo também possui uma carga fetichista, como lésbica, disponível sexualmente para homens (DOWLING, 2012).

<sup>40</sup> Atualmente o termo *sapatona* é usado de uma maneira mais ampla, ressignificado como forma de auto-identificação, diferente do conceito conhecido até em torno dos anos 2000 quando era usado com o interesse de ofender lésbicas. Com a ampliação do uso de *sapatona* é comum lésbicas visíveis referirem-se a si próprias como *sapatona caminhão* ou *caminhoneiras*.

<sup>41</sup> Tiro essa percepção da fala de Ariana Mara no curso “Diálogo sobre o Feminismo Lésbico”.

suas mulheres; ou, ainda, pelo círculo restrito de amizades, bem como pelas relações verticais que estabelecem ali, onde estão rodeadas basicamente por empregados. E, assim, mantêm-se afastadas de violências comumente vividas por mulheres que direcionam seu amor/desejo a outras mulheres.

Lota ocupa uma posição de poder social e econômico e circula com figuras importantes para a história política do Brasil, como Carlos Lacerda, governador da Guanabara, de quem era amiga. Muitas cenas são apresentadas isoladamente e sem maiores discussões, mas determinam seu lugar social e ajudam a traçar o perfil sócio cultural das personagens principais: mulheres brancas, de classe média alta, com relações próximas a políticos e integrantes da elite intelectual. Algumas dessas cenas mostram o estranhamento da poeta com Joaninha, uma empregada “quase da família”, apresentada por Lota como sua “irmã preta”. Outras, a adoção de um bebê por Lota e Mary de uma família pobre e com muitos filhos para criarem em troca de dinheiro - quando Mary hesita Joana e Lota a convencem, pois outra pessoa apareceria pra fazer o mesmo, ou a criança morreria de fome, logo aquela adoção seria um grande favor.

Também nesse filme, a sexualidade das personagens não é nomeada, mas vivem suas vidas, relações e ‘armários’ como lésbicas. Aqui também não há, em qualquer momento, indícios de relações sexuais das personagens com algum homem. Não há, ainda, uma discussão muito aprofundada sobre lesbofobia, embora logo no início da produção Mary conta a Elizabeth que não possui mais relação com seus pais por viver com uma mulher. O diálogo se segue com Elizabeth perguntando como era viver ali, “*We’ re discreet in Rio, but up here none bother us this much. I think it’s beyond their imagination*”<sup>42</sup> (FLORES..., 2013). Assim, Mary aponta a fazenda como um lugar de refúgio, que passará a ser também para o romance entre Lota e Elizabeth, o que é proporcionado pelo status social das personagens. O contexto em que estão inseridas indica que a maneira como vivem suas sexualidades não é propriamente bem aceita, mas escondida.

Embora vivenciem sua intimidade com discrição, Lota trabalha na obra do parque que constrói com Mary ao lado, frequenta alguns eventos públicos com Elizabeth em sua companhia e, ainda, é vista em alguns desses eventos com suas duas mulheres, Elizabeth e Mary. Seu status social lhes permite viver com certo respaldo, já que, ainda que todas três componham, em parte, os valores patriarcais coloniais, resguardam sua intimidade a um local afastado de olhares além de seu entorno. Uma condição da modernidade é o sujeito

---

<sup>42</sup> “Somos discretas no Rio, mas ninguém nos incomoda aqui. Acho que está além de sua imaginação”.

subalternizado buscar reproduzir os padrões hegemônicos: quanto mais se parece com os padrões eurocêntricos, maior o seu valor, mas nunca consegue alcançá-los e nunca será a norma, pois seu contexto e características não o permitem (Ballestrin, 2013). É uma contradição inserida nas experiências das personagens, em especial Lota apresentada como uma mulher com poder político, posição incomum pelos marcadores de sexo e sexualidade, condição que lhe proporciona certo privilégio para vivenciar sua sexualidade. No entanto, não pode fazê-lo, a não ser em sua intimidade.

A fazenda Samambaia, onde Lota, Elizabeth e Mary vivem, funciona como um armário para as três personagens, pois a condição de vivenciarem sua sexualidade e suas relações é que não sejam enunciadas. As personagens não podem experienciar sua sexualidade plenamente, pois esta ainda foge à pretensa naturalidade da heterossexualidade, considerada ontológica à sociedade moderna patriarcal eurocêntrica (CURIEL, 2013). O “armário” é uma expressão amplamente utilizada entre homossexuais, referente à condição de não assumir abertamente sua sexualidade. Assim, sobretudo as lésbicas precisam fazer esse movimento de se assumir, “sair do armário”, para que assim sejam reconhecidas; isso precisa ser feito repetidas vezes, pois a possibilidade lésbica é sempre apagada (Portinari, 1989). No livro *A epistemologia do armário*, de Eve Sedgwick (2007), o armário se configura como um dispositivo de regulação de gays e lésbicas que consente visibilidade e hegemonia de valores aos heterossexuais. Esse marcador é também acionado por Paulino (2019) em seu estudo sobre filmes brasileiros com protagonismo lésbico. Para o autor, esse espaço é disposto como um contraponto aos outros espaços frequentados pelas personagens, visto que se encontra como um lugar de conforto, liberdade, quase como se fosse um “terreno purificado” (PAULINO, 2019).

#### 5.4. O PERFUME DA MEMÓRIA

Mais uma vez, como nos filmes anteriores, as personagens e narrativas do filme *O Perfume da Memória* (2016), trazem várias marcas de higienização. As personagens são brancas, magras, femininas, de classe-média, aparência de bem cuidadas e bem-vestidas, traços que se repetem nas diversas produções em análise. Laura é psicóloga, mora em uma casa que sua mãe deixou pra ela; Ana nem trabalha, sua vida é viajar em busca dos artistas que a emocionam e de aventuras sexuais. Diferente dos outros filmes estudados, nesse não há prática nem histórico de experiências lésbicas vividas pelas personagens. O que acontece é a possibilidade de uma relação quando Laura e Ana se apaixonam, mas que fica no imaginário dos espectadores.

Laura saiu recentemente de um casamento com um homem e está sofrendo com o fim de seu relacionamento. Ainda se mostra profundamente mergulhada no término recente de sua relação com seu ex-marido, por quem sofre e de quem não esperava se separar. O ex-marido de Laura ainda se faz presente por meio de telefonemas, mas também no sofrimento da personagem, nas conversas e tensões causadas na trama junto a Ana. Já Ana, é casada e não tem relações sexuais com o marido, mas sim uma relação de amizade. Em comum acordo, optaram por se permitir relacionar sexualmente com outras pessoas, contanto que não se apaixonem, e possam manter o casamento. A personagem dá grande importância ao acordo, que trata o acordo com respeito e seriedade, e foge todas as vezes que entende que está se apaixonando pelas pessoas com quem relaciona. Manter seu casamento é importante, pois alega que seu marido é a pessoa a quem mais ama e respeita em sua vida. Mais uma vez nos deparamos com a presença de um homem, que não aparece sequer em telefonemas, mas está presente quando a personagem o leva à narrativa em seus diálogos com Laura.

A ética de relação que Ana alega usar com o homem com quem é casada (e não tem relações sexuais) se assemelha muito à que Pisano (2017) sugere a relações eróticas entre mulheres. A autora propõe no que chama “ética de lesbos”, um espaço que contenha a horizontalidade. Ao invés de readequar a ideia tradicional de casal que, embora se acredite diferente, mantém os valores do modelo patriarcal, Pisano (2017) propõe reinventar as relações de modo que se possa pensar nas mulheres lésbicas como sujeitas da própria cultura, com os próprios conceitos e com a única regra de não enganar a si próprias (PISANO, 2017, p. 44).

Se não reestruturamos, redesenhamos, rehumanizamos e repensamos o espaço lésbico, acabamos caindo na exaltação patriarcal do romântico amoroso sentimental onde acreditamos estar livres da traição dos homens, exaltando a feminilidade-feminilidade: o amor sem limites dentro da irracionalidade; o amor sentimental, sacrificado, bom, inquestionável, maternal, sagrado, o amor em si mesmo como contido de honestidade e de interesses comuns, que não se pensa, como se não tivesse uma pessoa responsável por detrás, com seus valores, sua cultura, suas proposições de vida, sua própria biografia. E é precisamente aqui de onde o patriarcado tem sua armadilha, pois a transgressão não radica em ultrapassar o limite demarcado da erótica estabelecida, senão em pensar tal transgressão, em desenhar estratégias políticas para que tal transgressão não seja, como todas, recuperada (PISANO, 2017, p. 45).

Ana defende sua lealdade com seu marido, mas sua lealdade termina nele. Partindo da ideia de que relações heterossexuais são fundamentalmente verticalizadas, dada a posição social do homem e da mulher na sociedade, para a autora, o modelo de amor que conhecemos é essencialmente masculinista, o casal patriarcal se expressa pelo domínio em sua construção do discurso romântico monogâmico. Na relação que se iniciava entre Ana e Laura, a lealdade



foi a primeira coisa que falhou. A de Ana se direcionava ao seu marido. Essa lealdade é cobrada mais tarde por Laura, quando descobre que Ana entrou em sua vida com uma mentira.

Ao conversarem sobre experiências eróticas com outras mulheres, Laura não hesita em dizer, como se fosse até banal, estar aberta a se envolver emocionalmente e sexualmente com uma mulher, embora nunca tenha experimentado esse tipo de relação anteriormente. Por sua vez, Ana declara já ter se relacionado sexualmente com muitas mulheres, mas nunca se apaixonou por uma, pois isso estaria fora de seu acordo com o seu marido. As personagens falam da possibilidade de erotismo entre mulheres como algo corriqueiro e banal, como se fosse naturalizado. No entanto, a possibilidade de se apaixonar por uma mulher parece nunca ter passado pela cabeça delas, mesmo antes de seus casamentos. Laura parece ter passado a considerar a possibilidade apenas depois de lhe ser perguntado. Já Ana, nunca pensara na possibilidade de uma relação erótica com outra mulher, que ultrapassasse o sexual.

Mais uma vez, tanto as relações heterossexuais quanto as homossexuais são naturalizadas no filme como se fossem categorias de igual significado. Essa possibilidade não parecia existir até o momento em que conversam sobre estarem abertas a se relacionarem com mulheres e Ana começa a cortejar Laura. As personagens não podem ser categorizadas como lésbicas, diferente das produções anteriores, em que as lesbianidades não são nomeadas, mas vividas pelas personagens. Os diálogos travados entre Laura e Ana esboçam duas mulheres que tiveram todas as suas experiências forjadas na heterossexualidade, mesmo com as possibilidades de alguns encontros homoeróticos, como no caso de Ana, mas que não passam de uma aventura furtiva e efêmera nas vivências da personagem. Ambas possuem a heterossexualidade de forma central em suas vidas. A narrativa reforça o caráter central e hegemônico da heterossexualidade na sociedade, mesmo na sua proposta em narrar o início de uma paixão entre duas mulheres.

Mesmo que o filme seja sobre o início de uma paixão entre duas mulheres, a heterossexualidade não deixa de estar sempre presente. Aqui aparece o aprofundamento e enraizamento exercidos pelo pensamento *straight*, que não só a naturaliza, como permeia todo o conhecimento nas sociedades ocidentais e produz uma leitura universalizante de todas as realidades (WITTIG, 1980). Reside aí o pressuposto da heterossexualidade como categorias ontológicas e sociológicas explicado por Wittig (1987) e que Curiel (2013) compreende ser expressão dos valores coloniais. Ser permeado pelos padrões coloniais está para além do desejo, uma vez que todos somos construídos dentro deles. Logo, construir para além dessas normas é uma ação consciente, pois a tendência é sempre a de adequação.

A heterossexualidade é constantemente construída e reforçada como desejável, ideal e, inclusive, como a única opção de relação afetiva e sexual até que se descubra o contrário. É no rompimento que contém o drama da narrativa. Após Laura descobrir que Ana se aproximou dela por meio de uma mentira, o desafio passa a ser Ana abandonar o que acredita e constrói como seu ideal de relação, a heterossexual junto a seu marido, para perpetrar no amor e desejo que passa a sentir por outra mulher. Laura só se permite relacionar com quem pode viver uma paixão com intensidade, esse é seu limite, ao contrário de Ana que, até então, buscava apenas aventuras sexuais.

A sua premissa esbarra na descoberta do amor erótico, mas essa questão é empurrada por toda a narrativa. A começar até mesmo pela sinopse do filme e se arrasta até quase o final da produção, ou seja, a partir do momento que elas mostram, pela primeira vez, a possibilidade de direcionar o erotismo a outra mulher. Elas se cortejam, vivem os dramas e a frustração de se desejarem em meio às tensões que vivenciam, mas é um despertar inicial. Após se conhecerem por meio de muitas conversas, a narrativa se desenrola em torno da possibilidade de se viver ou não essa paixão. Ao dizer sim para Laura, a personagem de Ana muda, a partir dali, o seu desfecho, pois se abre à possibilidade de realmente vivenciar uma paixão e se mostrar pronta para encerrar o ciclo com seu marido, que era a quem direcionava seu amor e respeito. Porém, quando resolvem, finalmente, os dilemas e dão a entender que querem ficar juntas, isso não é mostrado.

O contato físico com significado erótico mostrado entre elas não ultrapassa um quase beijo. A continuidade fica na imaginação e é significada com o sim que Ana diz a Laura na porta de sua casa. A narrativa parece presumir que duas mulheres não fazem sexo. De acordo com Lúcia Facco (2004), essa presunção parte do princípio de que mulheres não possuem "falo", portanto, não podem consumir o ato sexual. De acordo com a autora, no Brasil colonial, quando a homossexualidade era majoritariamente proibida, caçada e punida, mesmo no século XIX dentro da conjugalidade, havia maior concessão na relação entre duas mulheres. Apesar de existirem registros em documentos do Brasil colônia da criminalização do erotismo entre mulheres, as práticas sexuais eram punidas em considerável menor número em relação aos homens, visto que se partia da impossibilidade de penetração nessas práticas (BRANDÃO, 2010). Na perspectiva de Saunders (2017), a imagem de que não é possível às mulheres brancas desejarem foder, foi construída a partir da sexualização de mulheres negras entrelaçada à racialização das homossexualidades.

De qualquer modo, a abertura à possibilidade de se orientar eroticamente a outra mulher é um ponto crucial na narrativa. Laura e Ana rompem, nem que seja por um momento,

a desejável e ideal heterossexualidade em que somos forçadas, pois se abrem à possibilidade de se desejarem. Ao dizer sim para Laura, Ana muda a partir dali o desfecho para sua vida, se abre à possibilidade de realmente vivenciar uma paixão e se mostrar pronta para encerrar o ciclo com seu marido, a quem de fato direcionava seu amor e respeito.

### 5.5. AS BOAS MANEIRAS

Em oposição aos filmes anteriores, *As Boas Maneiras* (2018) é o único com uma protagonista negra. Clara é uma mulher de classe social baixa, usa roupas simples, no geral neutras, não performa nem muita feminilidade nem masculinidade. É apresentada em meio a um conflito com sua locatária, por não conseguir pagar o aluguel. Se expressa poucas vezes sobre sua história e permanece misteriosa durante toda a narrativa. Pouco se sabe sobre a personagem, somente algumas pequenas dicas que incluem as dificuldades financeiras que enfrenta, além do fato de ter cuidado de sua avó quando era viva. A narrativa demonstra que Clara parece não ter nenhum outro vínculo familiar e nem amigos. Conhece Ana na entrevista para ser babá de seu filho que está para nascer.

Ana é uma mulher branca, de uma família rica do interior de Goiás. O filme mostra algumas dificuldades financeiras, já que sua família a afastou quando engravidou de um homem desconhecido, ainda assim continua a morar na casa de sua família em São Paulo. Os conflitos de raça e classe são os mais presentes na narrativa, embora por vezes pareça não aprofundar muito nas discussões e narrá-las de forma naturalizada. Isso será mais bem abordado à frente, quando forem discutidas as relações eróticas entre as personagens, pois é onde essas diferenças são mais percebidas. De qualquer forma, já é possível perceber a teorização de Saunders (2017) sobre o lugar pudico que deve ser ocupado pelas mulheres brancas, em oposição à sexualização de mulheres negras.

As noções de sexualidade, em torno de Clara e Ana, são bem diferentes. Ana estava noiva e ia se casar, mas foi rejeitada pela família por ter engravidado de um homem desconhecido e que nunca mais encontrou. Enquanto Ana narra sua história a Clara, descobrimos, por meio de uma ilustração inserida na narrativa, que esse homem era um padre transformado em lobisomem. Seu filho que estava para nascer também seria um lobisomem. As sexualidades também não são nomeadas ou discutidas. Como em todas as outras produções estudadas, são vividas de forma naturalizada e corriqueira, sem conflitos. Ana nos é apresentada com sua sexualidade voltada para homens, sua vivência é majoritariamente heterossexual. Somente a direciona a uma mulher quando conhece Clara, já sob os efeitos de ter se relacionado com um lobisomem.

Ana desafia a moral de sua família e do interior onde vive, e rompe com o ideal da mulher que não sente desejos sexuais, ao trair seu noivo com um homem desconhecido - o “lobisomem”. Ao desafiar os códigos morais seu destino é transformado. Quando desonra sua família, é transformada em uma “aberração” e também fica sob o efeito que a lua cheia causa nos lobisomens. Como aberração e com a sexualidade aflorada, envolve Clara no que parece uma mistura de sedução e assédio. Quando Clara cede ao beijo, Ana a morde e a machuca. Ao passar o efeito da lua cheia, volta a ser a mulher que foi expulsa de casa e está carente e desamparada diante de uma gravidez problemática. É, assim, apresentada como uma mulher frágil, que precisa de atenção e cuidados.

Diferente de Ana, Clara não mostra qualquer vínculo com homens. Seu interesse por mulheres transparece quando sai depois do trabalho para ir a um bar e uma mulher a corteja. A satisfação de Clara com a paquera é reafirmada quando já em casa aparece olhando para o número do telefone da mulher anotado em um guardanapo. O próprio vínculo que Clara constrói com Ana e sua relação de cuidado aparece não apenas pelas relações de subalternidade, que serão discutidas mais à frente, mas reforçado pelo envolvimento romântico de Clara com Ana. A noção de romantismo que se desenha é uma relação não erótica, no sentido atribuído por Lorde (2019), pois não cabe na horizontalidade contida na proposta da autora. Posteriormente, Margarita Pisano (2017) traz pensamentos sobre o romantismo entre mulheres, cujas propostas as aproximam em partes, com as ideias de Lorde<sup>43</sup>.

Tanto Clara quanto Ana são colocadas em lugares de isolamento e deslocamento por motivos alheios ao erotismo direcionado a mulheres. No entanto, vale lembrar que é uma repetição dos lugares que personagens homoeróticas são constantemente colocadas e neste caso, Ana está inserida no contexto de insubmissa à moralidade de sua família. Já a respeito de Clara temos poucas dicas que nos ajudem a desvendar o motivo de seu isolamento, principalmente em relação à sua família. Mas os próprios contextos em que a personagem está inserida dão algumas dicas, como as dificuldades para se colocar profissionalmente, não ter família, ser pobre e negra, aspectos que a coloca em um lugar social não só de vulnerabilidade pela falta de dinheiro, mas pelas relações sociais e a dificuldade de uma respeitabilidade por parte das pessoas com quem convive. Essa respeitabilidade deve-se por ser excluída do padrão de humanidade. Conforme Saunders (2017) explica, a sapatão negra incorpora as

---

<sup>43</sup> Embora, tenham linhas de pensamento diferentes e Pisano não chega a citar Audre Lorde em seus estudos.

ansiedades sociais sobre sexualidade, moralidade, saúde e modernidade no Brasil, pois desafia a noção de modernidade hegemônica e suas raízes coloniais.

Isso poderia se agravar pelo fato de não ser casada e não ter filhos. Em uma das cenas logo no início da produção, Clara é cobrada com rispidez que pague o aluguel atrasado. A observação da diferença de tratamento se dá em contraste ao momento em que adota Joel, uma criança branca de aparência frágil, filho de Ana. Clara o leva para sua antiga casa, melhora um pouco de vida e, agora, parece ter uma boa relação com seus vizinhos, inclusive com a mulher de quem aluga a casa onde mora, diferente do que acontecia no início da narrativa. O filho adotivo de Clara, apesar de ser uma aberração, o que Clara esconde durante boa parte da narrativa, é mais autorizado a ser constituído de humanidade.

## **6. EXPRESSÃO DO DISCURSO DO AMOR ROMÂNTICO E SOFRIMENTO**

Aqui discuto as relações eróticas entre as personagens, sobretudo a impregnação do amor romântico presente em todos os filmes, entrelaçado ao sofrimento, encontrado na maior parte deles. Esse sofrimento, seja físico ou mental, geralmente é relacionado a uma forte paixão representada por personagens depressivas, dependentes emocionalmente e, por vezes, em diálogo com a morte. A relação entre o apego emocional e o sofrimento (violência/depressão) é uma fórmula que se repete nas produções, inclusive em muitas das que não estão dentro do recorte dessa pesquisa, sobretudo antes da Retomada. Percebe-se que embora os filmes atuais procurem ser mais politicamente corretos a respeito do erotismo entre mulheres, o que os torna higienizados como foi discutido no capítulo anterior, uma das características que persistem está relacionada ao sofrimento mental e violências contra essas personagens. Tais sofrimentos são, em grande parte, naturalizados pelos filmes e, por vezes, desvinculados da expressão de sexualidade das personagens, porém persistentes.

Para Linda Rubim (2004), o amor é construído “a partir da desigualdade estrutural dos lugares reconhecidos dos homens e das mulheres”. Ocupam, assim, diferentes lugares na importância e significação para os dois sexos (RUBIM, 2004, p. 171). É ancorado como o ideal de mulher branca de classe média a que se volta para o lar e a família, é sustentada e deve servir ao seu marido. Esses ideais transformam-se por meio de processos lentos ou revolução cultural como foi no caso da liberação sexual nos anos 60, mas as percepções masculinas e femininas sobre as relações afetivas sexuais ainda se encontram desequilibradas (RUBIM, 2004, p. 173). Essas narrativas ocidentais são também discutidas por Saunders (2017), que explica que essa construção da mulher ideal se aplica ao que se espera de

mulheres brancas, em oposição à mulher invertida, imagem construída primeiramente em mulheres negras, de acordo com a autora.

O modelo familiar nuclear patriarcal estudado por Curiel (2013), considerado o ideal de relação, é a imposição de uma ideologia heterossexual, classe-média e branca, baseada na união de uma mulher e um homem com seus filhos e filhas, legitimada juridicamente por meio de um contrato. De acordo com a autora, o modelo surgiu nos séculos XVIII e XIX, sobretudo quando sindicatos se esforçaram no estabelecimento de um salário familiar, que os homens deveriam ganhar para sustentar sua família; as esposas e filhas seriam dependentes desse homem. De um espaço idealizado como sagrado e garantia de segurança e manutenção do status social de seus membros, a família foi problematizada por estudos feministas e de gênero como instituição que reproduz relações de poder entre os sexos, mantém o binarismo de gênero, é excludente e hierarquizada e produz violência de maridos contra esposas (Puyana, 2006 apud Curiel, 2013, p. 138).

Esta problematização é ponderada por feministas negras que reconhecem a possibilidade de violência intrafamiliar, mas a marginalização e o racismo fazem com que a família se torne uma forma de refúgio, conforto emocional e apoio coletivo (HOOKS, 1990; BRATH, 2004; CURIEL, 2007 apud CURIEL, 2013, p. 136). Nesse sentido, a individualização extrema e as condições cada vez mais hostis de sobrevivência, fazem com que se formem modelos de casais não hegemônicos, como o são as lésbicas, em busca de estabilidade financeira e emocional (Falquet, 2006 apud Curiel, 2013). Para Curiel (2013), a atual reivindicação dos movimentos a favor do casamento homossexual se inscreve em uma “normalização” dos homossexuais em seu interesse pela interlocução do Estado. Ainda que se estenda a estes grupos como forma de subsistência, dita normalização supõe aceitar o modelo heterossexual, considerado o legítimo, além de legitimar a violência da submissão à economia do sexo (WITTIG, 1987) da união heterossexual.

Na perspectiva de Curiel (2013), as sociedades utilizam ideologicamente as classes de sexo para categorizar e hierarquizar os sexos, fundamentadas em uma divisão sexual do trabalho, conceituada por Guillaumin relações sociais de sexagem (Guillaumin, 1992, apud Curiel, 2013, p. 113). Essa construção da diferença é um ato político que resulta em uma divisão material, emocional e subjetiva dos sexos. A família nuclear, pilar do regime heterossexual como modelo ideal, se configura como uma imposição da ideologia heterossexual discutida por Curiel (2013). Esse discurso hegemônico é uma herança da relação entre a Igreja Católica e o Estado Nacional desde a Colônia, influenciado pelos modelos matrimoniais formados naquela época. Ainda que rompa com esse modelo pelo próprio fato

de se constituir um relacionamento lésbico, casais de mulheres procuram se adequar a esse ideal ao constituir uma família e tentar se encaixar em um modelo que não foi criado para elas.

No pensamento de Margarita Pisano (2017), em complemento às ideias de Curiel (2013) sobre a família heterossexual, o “casal como base do clã familiar patriarcal”, sistematiza a sociedade e ensina o “poder sobre as pessoas e o pertencimento como propriedade privada”, exercendo a lógica do domínio da cultura masculinista. Para a autora, a cultura patriarcal constrói um modelo de relação que aprisiona e mantém as suas estruturas de poder, de forma a manter uma dependência emocional dentro de uma relação erótica.

Essa cultura não entende nem constrói seres livres e autônomas, pelo contrário, as confunde, as faz carentes, de tal maneira a se verem obrigadas a se completarem em outra/outro, do qual depende e que a constrói socialmente. Uma pessoa sem necessidade de completar-se está em desvantagem ante o sistema, mas ao mesmo tempo, está em completa vantagem sobre si mesma, conta com o poder de desenhar sua vida em liberdade (PISANO, 2017, p. 45).

Para Pisano (2017), o casal seria uma forma de se manter em um meio hostil, pois se unem se protegem e se fecham sobre si por condição de sobrevivência. No entanto, o casal lésbico sai da “estrutura do amor reprodutivo e de domínio” e toma para si o “discurso romântico sentimental” da cultura masculinista. As lésbicas devem reinventar outras formas de amor como mulheres pensantes e não se valer das formas já inventadas que persistem na nossa sociedade, o que seria a “estética e a construção do amor patriarcal”, reduzido na ideia de domínio. Dessa forma, lésbicas continuam a ser uma minoria de mulheres que não suportam o maltrato físico de relações patriarcais, mas precisam também deixar de suportar o maltrato cultural. Devemos, assim, deixar de repetir o modelo acreditando sermos diferentes (PISANO, 2017).

Na compreensão da autora, os diálogos entre duas mulheres tem se desenrolado fundamentalmente dentro da perspectiva da “feminilidade a feminilidade”, interior à construção patriarcal sobre as mulheres, seus corpos e desejos, condicionadas ao amor romântico, alheias de si mesmas, pois a feminilidade está organizada dentro da masculinidade e a seu serviço. Nesse ponto de vista, a erotização entre duas mulheres é criada dentro desse espaço já significado de feminilidade, sendo trocado apenas o corpo desejado (PISANO, 2017, p. 41). Para Pisano (2017), existe uma memória velada entranhada na “feminilidade” - um desejo associado à paixão, amor, solidariedade - o que nos permitiria recuperar essa memória. A masculinidade procura invisibilizá-la, pois ali constitui o nosso poder. Essa invisibilização é exemplificada pelo medo que a autora chama de “incidentes lésbicos” que

são descobertos dentro de uma amizade íntima, como passar de certo limite permitido pelos modelos ético-morais estabelecidos (PISANO, 2017, p. 43).

As que recusam cumprir o comportamento esperado são minorias rebeldes que nos fazem valentes, que transitam e assumem a lesbianidade e se abrem compreender, rompendo o círculo sinistro da culpa e do medo com que foram socializadas. O medo à lesbianidade é um dos medos mais importantes que a sociedade inventou, não é inocente, tem sido um dos melhores desenhos e adestramentos imobilizadores para as mulheres. Embora a lesbianidade não se pratique como erótica, a memória que temos desse gesto amatório sancionado insere, através de sua negação, a desconfiança entre as mulheres (PISANO, 2017, p. 43).

De acordo com esse raciocínio, é dentro desse espaço que reside a possibilidade de reinventar outras formas de amor, sem ser criadas por outros - mais precisamente o amor patriarcal masculinista, conforme a proposta de Pisano (2017). Lorde (2019) propõe o poder contido no erótico, inscrito na mutualidade da relação com outra mulher, escrever um poema maravilhoso, se deitar nua sob o sol e na satisfação de gozar ao se mover contra o corpo da mulher que ama<sup>44</sup>. São os prazeres conquistados em sua autonomia e na satisfação de poder-se reconhecer em plenitude também compartilhando seus prazeres com a mulher que ama, mas não apenas. A proposta da Pisano (2017) complementa os pensamentos de Lorde (2019). Para a autora, tornarmo-nos atuantes significa questionar o modelo feito sobre as mulheres. Do contrário, o modelo patriarcal pensa por nós e erotiza os corpos femininos, ao mesmo tempo em que exclui os nossos pensamentos. A “ética de lesbos” é o espaço onde contém uma proposta de horizontalidade no pensamento da autora. Não readequar a ideia de casal, em que acreditamos ser diferentes ao mesmo tempo em que mantemos os valores do modelo patriarcal, mas reinventar as relações e nos pensarmos como sujeitos de nossa própria cultura, com nossos conceitos de casal em que a única regra seria a de não enganar a nós mesmas.

Nas discussões a seguir veremos que as personagens estão sempre, de uma forma ou de outra, inseridas nessa construção de feminilidade direcionada ao outro, da abnegação à dependência emocional. As personagens não são mostradas como pessoas autônomas, mas frequentemente direcionadas a outra pessoa. O erotismo construído entre duas mulheres dificilmente é tranquilo nessas produções. Ao tempo que as narrativas e personagens são higienizadas, muitas vezes se mostram em grande sofrimento mental devido ao rompimento de uma relação ou dedicando grande sacrifício pessoal em favor da pessoa que ama, o que também serve de punição às personagens. Em alguns dos filmes, essa paixão desmedida chega

---

<sup>44</sup> Lorde, em seu poema original escreve “*And there is, for me, no difference between writing a good poem and moving into sunlight against the body of a woman I love*”. Na versão da Autêntica Editora, a tradução é “caminhar sob o sol”. A tradução usada nesse trecho se encontra na tese de Tatiana Nascimento dos Santos (2014).



a soar superficial e artificial. Por mais que as produções tentem naturalizar as relações entre mulheres, ao se furtar de nomeações e discussões sobre muitas das vivências comuns a mulheres que direcionam seu erotismo a outras mulheres, aspectos discutidos aqui, acabam por artificializar algumas dessas relações.

### 6.1. COMO ESQUECER

A principal discussão feita em *Como Esquecer* (2010) está na recuperação de Júlia pelo rompimento com Antônia. As primeiras imagens da produção contrastam imagens da personagem em uma viagem para a Inglaterra<sup>45</sup> e, em momento atual, aos prantos, queimando fotografias e assistindo a vídeos antigos dessa viagem. As cenas do passeio de Júlia com a ex-namorada são caseiras, capturadas por Antônia. No vídeo, Júlia está com um semblante leve e alegre, cabelo solto e saudável, ao contrário da apresentação no momento atual, em que se encontra abatida, chorosa, descuidada, emburrada e ranzinza. Em suas lembranças sobre Antônia, Júlia frequentemente se desconecta do plano presente. Em uma das discussões que percorrem a produção, nas aulas de literatura, uma das alunas lê o trecho de *Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë. Nesse momento, a professora desliga seu pensamento da sala de aula para lembrar um passeio com Antônia, quando viajam para a Inglaterra e encontram esse mesmo livro. Em classe, após a leitura da colega, Carmem Lygia discute a dificuldade das autoras inglesas pré-modernas em enfrentar sentimentos mais “passionais” e “pungentes”, observação com a qual a professora discorda, mas o faz sem ter consciência clara do que é dito pela estudante.

Nessa narrativa fílmica, Júlia se move alimentada por lembranças do passado. Nessa reprodução, observa-se a imagem recorrente da lésbica sem humor. Esse estado de espírito atribuído a Júlia é justificado com o sofrimento causado pelo rompimento com Antônia. A professora reitera em diversos momentos não estar preparada para conviver em sociedade e demonstra um mal-estar na convivência com outras personagens. Paulino (2019) lembra que Lisa reforça o endereçamento pretendido pela personalidade atribuída a Júlia, quando esta oferece apoio em um momento de sofrimento, ao responder “Ajudar como Júlia? Como uma mulher seca, que só olha para o próprio umbigo, que olha todo mundo por cima pode ajudar alguém?” (PAULINO, 2019, p. 123). Ao ser apresentada a Helena, Júlia também não se mostra muito amistosa inicialmente, tampouco em sua difícil relação com Carmem Lygia, de quem é professora orientadora.

---

<sup>45</sup> Que é também uma alusão ao livro em que essa produção se baseia, *Memórias Quase Inglesas*.

Ao estudar o humor lésbico, Kullick (2008) explica que a origem dessa percepção sobre as lésbicas se dá pela visão de que mulheres não possuem senso de humor, a não ser em relação aos homens. Lésbicas fracassaram em ser mulher, pois não se direcionam eroticamente aos homens, portanto tornaram-se masculinizadas - em especial as sapatonas caminhoneiras, “machorras”. Uma vez que a feminilidade é vista como artificial, é considerada engraçada; ao contrário, a masculinidade não tem graça, pois não é construída, é naturalizada. De acordo com o autor, a colisão dessas percepções produz a lésbica sem humor. Ela pode ser motivo de riso, a partir da percepção de que, uma vez masculinizadas, lésbicas só podem alcançar a masculinidade fracassada<sup>46</sup>, porém, ela própria não ri.

Além do humor, e, entrelaçado ao perfil depressivo, a personagem de Júlia é caracterizada por frequentes cenas em que se machuca propositalmente. Isso é mostrado já no início do filme, quando a personagem queima suas fotos com a ex e, em seguida, apaga o fogo com a própria mão, se queimando. Em outra cena mais a frente, ela vai para o portão de casa em um dia chuvoso e amanhece gripada. Em outro momento, pega um revólver que tem guardado ao tempo em que diz na narração “a morte começou a me atrair, sem nenhum charme e nenhum glamour, apenas com a seca promessa de ser melhor que o resto”. Nessa mesma cena, cai da cadeira em que havia subido, o copo que estava em suas mãos se quebra e a personagem é mostrada olhando fixamente e em contraste com os cacos. Por último, pede para seu amigo amarrá-la com força com o argumento de que era para a dor que sentia se tornar física e para servir de freio “a certos impulsos”. A personagem dialoga com a morte, mas a ação não é concretizada na película.

A personalidade atribuída a Júlia é construída a partir de sua dor pelo rompimento com Antônia. As subjetividades exploradas sobre a personagem são feitas a partir de uma grande dependência emocional, que resulta em um sofrimento desmedido durante boa parte da narrativa. A construção do discurso amoroso tem estreita ligação com a feminilidade no imaginário ocidental, fórmula repetida nas personagens dos filmes em estudo, modelo criticado por Pisano (2017). A fórmula dor-amor, trabalhada no filme, consequentemente, liga o amor à felicidade, termos que estão imbricados às categorias de feminilidade, como relembra Paulino (2019).

De acordo com Aida Novelino (1998), o perfil cultural do percurso amoroso da mulher no ocidente é caracterizado pelo enlace entre o amor direcionado a uma pessoa e a

---

<sup>46</sup> As piadas sobre lésbicas que não performam feminilidade frequentemente sobre serem gordas, peludas, pelo porte de seu corpo e odiarem homens. As piadas exemplificadas por Kullick (2008) sobre lésbicas nos EUA são, em geral, muito parecidas com as direcionadas às brasileiras.

impossibilidade de amar, que delinea o aprisionamento da mulher e causa sofrimento, insegurança, medo, e desnivela uma possível horizontalidade nessas relações. Para a autora, esse ideal de amor romântico revela uma violência sorrateira e silenciosa ocultada sob a naturalização, como inerente à mulher. A feminilidade é construída culturalmente e naturalizada como uma “interiorização da vontade e da ação alheias pela vontade e pela ação da parte dominada, de modo a fazer com que a perda da autonomia não seja percebida nem reconhecida, mas submersa numa heteronímia que não se percebe como tal”(CHAUI, 1985 apud NOVELINO, 1998, p. 30).

O filme também aborda as personagens em outras perspectivas, a exemplo da superação no rompimento de uma relação longa e da rede de amizades que se forma em apoio a essa reconstrução. Isso é percebido quando Júlia, mesmo contrariada, cede à insistência de seu amigo para se mudarem e morarem juntos, longe da cidade e perto do mar. A resistência de Júlia é interpretada por Paulino (2019) como a resistência a um lugar de cura onde não se quer chegar, que corrobora a amargura caracterizada na personagem. De fato, a mudança de ambiente é o que desencadeia as mudanças comportamentais de Júlia.

No decorrer da narrativa, Júlia aos poucos se cura da dor do rompimento de sua relação, principalmente com o auxílio de seu amigo Hugo e com o aparecimento de Helena em sua vida. Júlia e Helena ensaiam um curto romance, mas aqui pode ser percebido um rompimento com o padrão de amor romântico discutido anteriormente. Diante da dificuldade de romper com seus laços emocionais em relação a sua ex-companheira e de se colocar frente à sua nova vida, Júlia parece preferir seguir só, para entender melhor o seu processo de cura, ao invés de tentar recorrer a um novo amor para isso.

Talvez eu me arrependa, Helena, mas agora eu preciso descobrir o que sobrou de mim mesma. Não posso te arrastar para uma vida de comparações. Você merece coisa melhor do que alguém em uma encruzilhada tentando enxergar um caminho, qualquer caminho. O amor exige muito e eu tenho muito pouco pra dar, nem sei se com esse pouco se faz vida. As emoções escorrem, nada penetra. Talvez eu me arrependa, Helena. Talvez. (COMO..., 2010).

A narrativa suscita duas reflexões sobre o desenvolvimento da personagem. Se, por um lado, é construída uma personalidade de amargura da personagem, por outro, exhibe um perfil extremamente humano e explora suas subjetividades de maneira aprofundada. Raras vezes no cinema as subjetividades de mulheres homoeróticas são mostradas, sobretudo de forma tão explícita, como se o amor/desejo entre mulheres fosse um sentimento insípido. A lesbianidade é retirada do meramente sexual, no entanto, sem abandonar o sexual, que tem

peso relevante em alguns momentos do filme, inclusive uma longa cena de quase 4 minutos de duração entre Júlia e Helena.

## 6.2. FLORES RARAS

Um aspecto que impacta logo no início de *Flores Raras* (2013) é a demarcação precisa dos papéis de gênero representados pelas personagens. Lota tem uma apresentação forte e decidida: logo nas primeiras cenas chega dirigindo o carro em uma época em que mulher no volante não era comum; ao encontrar Elizabeth, a cumprimenta com determinação, carrega suas malas, toma decisões, lida com trabalhadores e os cumprimenta com um beijo no rosto - atitudes que parecem impressionar a poeta. Quando decide se declarar a Elizabeth, mais uma vez os papéis de gênero são demarcados. Lota convence a poeta ao dizer que ama Mary, mas que agora elas não passam de *'room-mates'*<sup>47</sup>. A submissão e dependência emocional de Mary a Lota fica evidente quando aceita adotar um bebê em troca de manter o casamento e diz que não tem alternativa além de amar a arquiteta. Além de moldar suas relações e procurar a todo tempo decidir pelas namoradas, Lota mantém as duas, não sem conflitos e disputas inseridos ao longo de toda narrativa, a exemplo da imposição às namoradas que aceitem o casamento a três. A personagem desempenha, portanto, um papel muito próximo ao estereótipo masculino moldado na cultura patriarcal. Assim, a produção introduz um modelo controverso das relações entre Lota, Mary e Elizabeth perante o contexto histórico em que estão inseridas. Não onde se busca a horizontalidade, mas, o que se forma é um modelo normativo em que a arquiteta é centralizada na relação com suas duas mulheres, outro componente da estrutura patriarcal.

Lota é uma mulher investida de poder em uma sociedade patriarcal e estranha uma estrutura sólida que reafirma e fortalece essas estruturas de poder. Dentro desse poder pertencente ao mundo masculino e uma vez que se contrapõe aos ideais conservadores de feminilidade, a personagem assume um comportamento solidificado pelos estereótipos da cultura patriarcal em diversos momentos. Como exemplo, ao impor seus desejos sobre o modelo de relação que iria seguir com suas namoradas. O espaço reservado a Lota é majoritariamente o público, as relações políticas, a lida com os trabalhadores. A Mary e Elizabeth, o lar: a primeira se reserva ao cuidado com sua filha e a outra se dedica à escrita. A saída das duas mulheres para o espaço público se dava em algumas circunstâncias, com uma espécie de anuência implícita de Lota, como em eventos públicos ou quando a arquiteta

---

<sup>47</sup> Pessoas que dividem uma mesma casa.

convida Mary para trabalhar com ela na construção do Parque do Flamengo. Essa relação fica perceptível quando Lota se aborrece com um discurso de Elizabeth e a manda de volta para a fazenda contra seu desejo, ou quando a poeta aceita um convite para lecionar nos EUA sem consultar Lota, que minora o trabalho da poeta e a humilha, dizendo-a incapaz de viver sem os seus cuidados. Tais situações se repetem em alguns trechos da produção.

A partir da percepção das vestimentas, modo de agir, atitudes, virtudes valorizadas e relações afetivo-sexuais, Paulino (2019) reconhece a nítida higienização das personagens, inclusive quando Lota é reconhecida por outras pesquisadoras como uma personagem feminina e delicada (COLARES, SILVA E FREITAS, 2015 apud PAULINO, 2019, p. 84). Ainda assim, percebe-se uma visível diferenciação entre os comportamentos de Lota de Macedo e suas namoradas, Mary e Elizabeth.

Essas características comportamentais indicam, para Portinari (1989), a reprodução do modelo heteropatriarcal na dicotomia normativa, mas destaca o dualismo *butch x femme*, categorias usadas para o dualismo de lésbicas masculinizadas ou feminilizadas, conforme os padrões de gênero. Essas categorias receberam diversas nomeações, conforme os períodos em que são assinaladas, muitas vezes de forma pejorativa e resignificadas. São as sapatonas, fera, masculina, forte, ativa, em oposição a bela, lady, feminina, sensível, passiva. De acordo com Portinari, são chamadas a ocupar um lugar nessa escala, ao ingressar no discurso da “*homossexualidade feminina*”<sup>48</sup>. O relacionamento afetivo-sexual molda-se conforme o padrão de parceria heterossexual. Essas figuras são, portanto, as que conferem à lesbianidade “certa inteligibilidade aos olhos e ouvidos do mundo e da linguagem” (PORTINARI, 1989, p. 53).

Apesar dos muitos protestos em contrário, a bela e a fera vão bem, obrigada. Ou seja, a dicotomia ativo/passivo, representada por essas figuras tão controversas e tão marcantes do discurso da homossexualidade feminina, insiste e persiste, apesar de todos os esforços libertários no sentido de erradicá-la. É enquanto “reprodução do modelo patriarcal” - ou, mais vulgarmente, “ceticice”, “coisa ultrapassada e ridícula” - que se denuncia a presença da bela e da fera no discurso da homossexualidade feminina (PORTINARI, 1989, p. 52).

A observação feita pela autora persiste ainda hoje. É o que observa Esteca (2016) em sua pesquisa sobre conjugalidade lésbica: a maior parte de suas entrevistas apresenta um modelo heteronormativo em suas relações, seja em seu modo de se apresentar, seja nas divisões de trabalho.

---

<sup>48</sup> Embora essa nomeação não seja usada nesta pesquisa, aqui obedeço à escolha da autora, inclusive conforme a data em que sua pesquisa foi elaborada.

Conclui-se, portanto, que houve uma divisão hierárquica que foi se constituindo na dinâmica conjugal, na maioria das vezes atrelada ao posicionamento profissional e viés econômico. Percebe-se o estabelecimento de uma dinâmica muito próxima da família patriarcal tradicional. Isto é, as desigualdades são reproduzidas, pautadas em antigos estereótipos de gênero, onde se delega a função de provedora para uma e a função de cuidadora do lar, para a outra, de modo que esta última se mantém numa posição de inferioridade, desvalorização e fragilidade dentro da relação (ESTECA, 2016, p. 110).

Simone Souza (2018) também aponta essa normatividade nas construções das relações entre lésbicas em uma unidade prisional, sem deixar de chamar atenção para a transgressão de gênero praticada por algumas das entrevistadas.

O *modus vivendi* da prisão, apesar de possuir uma sociabilidade própria, construída a partir das relações estabelecidas no cárcere, também é estruturado a partir de representações e valores da vida extramuros. No que diz respeito à sexualidade e à compreensão que a instituição e a população prisional possuem sobre as relações afetivas e sexuais entre mulheres ou às relações lésbicas, ainda prevalece o ideal normativo das relações heterossexuais. Nesse sentido, há uma expectativa e uma demanda de que, na relação entre mulheres, uma das duas reproduza o papel masculino, já que, nessas construções, não se compreende o desejo que não é fálico, e, por isso não se pode prescindir do “homem da relação”. Esse entendimento estreito, que predomina na cultura prisional, nega que a performatização da masculinidade, na relação entre duas mulheres, não diz respeito a uma reprodução do gênero masculino em si, mas que significa uma imensa subversão, através da produção de um gênero que pode ser considerado “incoerente” ou “descontínuo” em relação às normas de inteligibilidade (SOUZA, 2018, P. 215).

Dentre as diferenças mais marcantes entre Lota e Elizabeth, até mais do que percebida em comparação a Mary, as de nacionalidade se mostram muito intensamente, principalmente no início da trama. Essas diferenças parecem estar presentes, sobretudo, na forma como as duas protagonistas direcionam suas afetividades e seus erotismos.

A poeta não entende o modo como a arquiteta lida com os trabalhadores, os toques, os abraços e os beijos; já a arquiteta considera Elizabeth distante e fria e se sente profundamente incomodada com certo desprezo pelas características brasileiras que parece demonstrar. Sobretudo pela maneira distante com que Elizabeth direciona seu amor a Lota, que reclama nunca ter ouvido um eu te amo. Essas diferenças também foram percebidas por Paulino (2019), como um “contraste entre Lota e Bishop nas noções de nacionalidade, de virtudes, de postura, de encarar os desejos e até mesmo suas lesbianidades” (PAULINO, 2019, p. 92).

Um momento em que tal diferença pode ser notada de forma marcante é no modo como Lota é atingida com o fim de sua relação com Elizabeth, uma vez que a arquiteta se mostra cada vez mais fragilizada e a postura da poeta parece ser de certa frieza, mesmo demonstrando sentir falta de sua namorada. Contraditoriamente ao papel que desempenha em suas relações, Lota é quem mais sofre no rompimento com Elizabeth. Após a volta da poeta

para os EUA, a arquiteta continua seu trabalho na construção do Parque Flamengo, mas a certa altura sucumbe a problemas no trabalho e, já fragilizada emocionalmente com o rompimento de sua relação, adoece e é internada em um hospital psiquiátrico. Lota tenta, por diversas vezes, falar com Elizabeth, mas Mary não entrega suas cartas.

Quando finalmente consegue, decide ir aos EUA encontrar a poeta. É interessante que na cena da viagem de Lota até seu modo de vestir se modifica, como um símbolo de sua fragilidade emocional, e a arquiteta aparece usando saia. Ao chegar ao encontro de Elizabeth, Lota se mata depois de ler uma dedicatória de amor em um livro presenteado à poetisa. Elizabeth, que em um primeiro momento parece ser uma mulher mais frágil e delicada, devido à sua timidez, problema com álcool e vestimentas, em contraste com as características físicas e emocionais de Lota, se mostra uma mulher forte, a partir do momento que decide agir segundo seus próprios desejos e em desacordo com os da arquiteta. Ao tomar remédios por se deparar com a dedicatória de uma nova namorada de Elizabeth, Lota demonstra uma reação exagerada, enquanto a poeta se sente triste, ao tempo que parece exibir certa frieza diante de suas perdas, o que é expresso na leitura do poema que compõe o final da narrativa. Paulino corrobora essa percepção ao interpretar a indiferença discursiva de Bishop em contraste ao suicídio de Lota como uma “prospecção do corpo lésbico em direção a um ávido sofrimento derivado de uma perspectiva romântica” (PAULINO, 2019, p. 101).

The art of losing isn't hard to master;  
 so many things seem filled with the intent  
 to be lost that their loss is no disaster.  
 Lose something every day. Accept the fluster  
 of lost door keys, the hour badly spent.  
 The art of losing isn't hard to master.  
 Then practice losing farther, losing faster:  
 places, and names, and where it was you meant  
 to travel. None of these will bring disaster  
 I lost my mother's watch. And look! my last, or  
 next-to-last, of three loved houses went.  
 The art of losing isn't hard to master.  
 I lost two cities, lovely ones. And, vaster,  
 some realms I owned, two rivers, a continent.  
 I miss them, but it wasn't a disaster.  
 —Even losing you (the joking voice, a gesture  
 I love) I shan't have lied. It's evident  
 the art of losing's not too hard to master

though it may look like (Write it!) like disaster<sup>49</sup> (FLORES..., 2013).

É perceptível aqui o sofrimento, seja no suicídio de Lota, que sempre se mostrou uma mulher forte e no final da produção aparece fragilizada, ou na solidão de Elizabeth na fazenda Samambaia, que a faz se alcoolizar cada vez mais, ou mesmo em Mary, na sua dependência emocional de Lota. Tanto *Como Esquecer* (2010) como *Flores Raras* (2013) denotam “formas semelhantes e repetitivas de comportamentos e traços sobre as personagens: frustrações amorosas, abandono, solidão, frigidez, amargura, ressentimento, o imaginário da morte e a morte” (PAULINO, 2019, p. 96). Direcionado amplamente ao homoerotismo feminino observado em diversos produtos artísticos e de entretenimento, na literatura, bem como, também podemos perceber na filmografia estudada no segundo capítulo, ainda parece persistir uma espécie de correção por meio do sofrimento.

### 6.3. O PERFUME DA MEMÓRIA

O que mais chama atenção aqui é o tempo em que se desenrola a história entre as duas protagonistas. Laura e Ana, que levam apenas uma noite para se conhecerem e se apaixonarem, antes mesmo de se beijarem e enfrentam dois dramas em sua relação: o primeiro se refere ao fato de Ana ter se aproximado de Laura por meio de uma mentira; o segundo, ao impasse de Ana em abandonar o acordo com seu marido para viver seu amor junto a Laura, uma mulher que acabara de conhecer. Ainda na primeira noite, Ana decide por abandonar suas convicções sobre relações afetivo-sexuais e, junto a elas, seu casamento, uma relação de vários anos e profunda lealdade que não havia imaginado um dia finalizar. O interessante aqui é que as duas personagens, que até então levavam uma vida fundamentalmente heterossexual (talvez bissexual, no caso de Ana), rompem com as próprias convicções em nome de uma paixão que nasceu em uma noite de conversa e bebedeira. As duas personagens encenam tal intensidade nesse momento de paixão que acabara de nascer, a ponto de mudarem a si e a sua trajetória.

---

<sup>50</sup> Tais versos traduzidos encontram-se em Paulino (2019, p. 99): A arte de perder não é nenhum mistério / tantas coisas contém em si o acidente / de perdê-las, que perder não é nada sério. / Perca um pouco a cada dia. Aceite austero, / a chave perdida, a hora gasta bestamente. / A arte de / perder não é nenhum mistério. / Depois perca mais rápido, com mais critério: / lugares, nomes, a escala / subsequente / da viagem não feita. Nada disso é sério. / Perdi o relógio de mamãe. Ah! E nem quero / lembrar a / perda de três casas excelentes. / A arte de perder não é nenhum mistério. / Perdi duas cidades lindas. Um império / que era meu, dois rios, e mais um continente. / Tenho saudade deles. Mas não é nada sério. / Mesmo perder / você (a voz, o ar etéreo, que eu amo) / não muda nada. Pois é evidente / que a arte de perder não chega a ser um mistério / por mais que pareça muito sério.



Com suas vivências majoritariamente heterossexuais, Laura e Ana se encontraram, mas não com uma intenção erótica. Ao se conhecerem, o ‘incidente lésbico’ proposto por Pisano (2017), que estava, até o momento, fora de seus alcances, se concretiza. Laura se mostra aberta a se relacionar com mulheres, mas acabara de sair de uma relação com um homem por quem, até então, ainda sofria. Ana é casada, embora em uma relação não monogâmica, também se mostra aberta a estar com mulheres, mas não se permite apaixonar. Tal drama e tal romance só poderiam ser representados por duas mulheres, exatamente como acontece aqui conforme a construção do amor romântico é esboçada em torno das mulheres, tal qual a narrativa sustenta. Portinari (1989) nomeia essa construção que permeia o imaginário sobre as lésbicas como “O amor para além do amor”, ou seja, um amor extraordinário e urgente, que não pode ser descrito, está fora da compreensão, pois não pode ser explicado.

Embora se deixem entregar a essa paixão, isso não é mostrado. A lesbianidade também nesse filme não é falada, sequer apresentada, talvez por alguns fragmentos acerca de o que se pensa sobre o que é uma lésbica. Talvez não seja tão sutil como os primeiros filmes, que não podiam apresentar cenas ou personagens homoeróticas de forma positiva, mas ainda não vigora uma lei como o código Hays que influenciou o Brasil nas décadas de 30 e 40. Essas narrativas já são permitidas nos produtos culturais que nos permeiam nos dias de hoje. No entanto, ainda permanecem majoritariamente no silêncio, como uma lei da qual não se fala, mas que ainda impede acessar temas considerados inadequados. As narrativas mudaram, no entanto, ainda permanecem sob os códigos morais que ensinaram aos nossos pais e mães, avôs e avós, mesmo que de forma modificada aos longos dos anos.

#### 6.4. NÓS DUAS DESCENDO A ESCADA

O romance narrado entre Adri e Mona também é marcado pela velocidade e intensidade do seu desenvolvimento. Aqui também o casal se funda na crítica de Pisano (2017) ao exagero do amor, no desespero, na pressa dos acontecimentos. O romance representado pelas duas protagonistas é calcado no modelo de família patriarcal explicado por (CURIEL, 2013). Esse modelo não é percebido apenas na velocidade dos acontecimentos, mas, algumas cenas, em especial, mostram que a relação das personagens se aprofunda de maneira fulminante. As protagonistas se conhecem em outubro, Adri conhece os amigos de Mona logo no início de novembro e sua mãe em dezembro. No início de janeiro, quando Mona vai viajar e as duas namoradas se despedem, a relação já se mostra intensa. Entre várias cartas e choro, Mona volta de viagem antes do planejado e logo pede Adri em casamento e se

organizam para morar juntas. Em um prazo em torno de um mês, quando viajam para comemorar o aniversário de Adri, brigam e terminam. A forma como se desencadeia o romance entre as protagonistas dá um tom frívolo à relação, de menor importância, que uma simples discussão pode dar fim. Ou como decisões intempestivas, sem pensar muito, no calor dos acontecimentos e na instabilidade, que se reforça quando desejam reatar e se encontram. No calor do beijo e do sexo, Mona diz que aceita ter um filho enquanto Adri diz que abre mão disso.

A discussão travada entre as duas namoradas revela, mais que diferentes personalidades e posições sociais, um desequilíbrio no lugar ocupado por cada uma. Fisicamente não performa o dualismo masculino/feminino definido por Portinari (1989), geralmente suas atitudes também não vão nesse sentido na narrativa. Essas diferenças aparecem com maior intensidade no momento da briga. Mona se coloca numa posição de tomar decisões por ter condições de arcar financeiramente com suas escolhas, além de inferiorizar Adri ao colocá-la como uma pessoa sem meio de sustento e incapaz de cuidar de si própria. Ainda, de forma sutil, é mostrada uma divisão do trabalho em que Mona arca financeiramente com as despesas da casa, enquanto Adri cuida da limpeza.

Essas manifestações possuem alguns de seus contornos expressos no modelo colonial da família heterossexual de classe média, mas vivenciado por duas mulheres encaixadas no modelo patriarcal, como explicado por Curiel (2013). O homem tem o dever de sustentar a família, mas como líder dessa família tem poder sobre todos os seus membros: a esposa e seus filhos. Como detentora de um poder econômico maior que o de Adri, Mona se sente confortável o suficiente para tomar decisões e inferiorizar o padrão de vida da namorada. Esses detalhes mostram, de forma sutil, diferenças de poder que as encaixam na norma patriarcal. Mona é colocada no lugar do Homem, com letra maiúscula, em concordância com a definição de Saunders; que exerce poder sobre sua família e o reafirma através da inferiorização do seu par. O filme acaba no momento que as personagens decidem voltar com seu namoro - um “final feliz” e politicamente correto para as protagonistas, mas que as mantém no romantismo do padrão colonial.

#### 6.5. AS BOAS MANEIRAS

A relação entre Clara e Ana se inicia quando Ana contrata Clara para ser babá de seu filho que está para nascer. O início dessa narrativa marca com muita intensidade o desconforto e raiva expressos pela personagem, por desempenhar funções diferentes daquelas para as quais foi contratada. Antes de o bebê nascer, Clara cuida da casa, faz compras,

cozinha e acompanha Ana quando a patroa precisa sair. Em alguns momentos, acontecem pequenas disputas de poder entre as personagens e Clara perde. Mesmo se mostrando insatisfeita, a babá não tem opção, aceita a exploração e se mantém no emprego. Ana abusa de seu poder em relação a Clara e se permite ser uma pessoa folgada, bagunceira e dependente - acostumada a ser servida, sempre deixa algo fora do lugar. Uma pequena vitória e insubmissão demonstrada por Clara ocorre quando se arruma e sinaliza que vai sair após o seu trabalho. Ainda assim, Ana reage e se mostra insatisfeita.

Com o tempo, Ana tenta se aproximar de Clara de forma mais amistosa. Isso é mostrado principalmente em seu aniversário, quando se sente sozinha e carente com o afastamento de sua família. Clara demonstra desconforto e inicialmente não corresponde às aproximações, que parecem sutilmente forçadas por parte de Ana, mas acaba por permitir e não reagir à aproximação. O erotismo entre as duas personagens é apresentado pela primeira vez de forma controversa: Ana, sob efeito da lua cheia, beija Clara, que cede à investida da patroa, que a machuca com uma mordida. Em um próximo momento, Ana ainda faz mais uma investida, a que Clara corresponde, e as duas fazem sexo. Aos poucos, a babá demonstra estar envolvida na relação que se desenha entre as personagens.

Mesmo diante do envolvimento erótico que se inicia entre as duas mulheres, a relação continua a ser de subserviência e cuidado. Não só a relação patroa-empregada se mantém, como Clara passa a acentuar o cuidado que dedica a Ana e até se sacrifica por ela. Um momento emblemático ocorre quando corta a própria mão para colocar sangue no prato de Ana a fim de agradá-la quando o médico a proíbe de comer carne. A “namorada-patroa” não sabe que ela se cortou, mas fica extremamente satisfeita com a refeição. Em outro momento, Clara vai à noite buscar pinhão para saciar o desejo de Ana, quando esta agradece o favor, Clara responde que é seu trabalho. O seu lugar subalterno não é esquecido pela própria personagem.

Lélia Gonzalez (1984) utiliza as noções de *mulata*, *doméstica* e *mãe preta* para situar o lugar que as mulheres negras ocupam no imaginário brasileiro. De acordo com a autora, as mulheres negras são consideradas cozinheiras, faxineiras, serventes, babás e cuidadoras, funções acumuladas por Clara na trama. A mulata, perfil em que essas mulheres recebem o máximo da sua exaltação e endeusamento, são, em seu cotidiano, o mesmo sujeito da empregada doméstica - a nomeação depende de como são vistas. Para a autora, a mulata e a doméstica são constituídas a partir da mucama. A doméstica é a “mucama permitida”, que carrega a sua família e a dos outros e, por isso, é o oposto da exaltação da mulata. Gonzalez (1984) traz algumas definições de mucama para explicar seu ponto de vista. No *Aurélio*, é a

escrava escolhida para prestar serviços domésticos, no entanto a autora chama atenção para a origem do quimbundo e o sentido quase oculto na definição, que a trás, também, como “ama-de-leite” (GONZALEZ, 1984, p. 229).

As mulheres negras escravizadas criaram uma condição de vida fácil e ociosa para as mulheres brancas da casa grande, pois fazia todo o serviço doméstico, além de cuidar de seus filhos e satisfazer as exigências sexuais do senhor, aspecto que criou grandes problemas no que se refere ao amor para essas mulheres (HAHNER, 1979, p. 120 e 121 apud GONZALEZ, 1984, p. 229). Saffioti (1976, p. 165 apud GONZALEZ, 1984, p. 230) conclui que a articulação da “função da escrava no sistema produtivo (prestação de bens e serviços) da sociedade escravocrata” com a “prestação de serviços sexuais” converteu a mulher negra em um instrumento que minava a ordem estabelecida na dimensão econômica e familiar porque o senhor assumia posições antieconômicas devido a sua postura sexual. Gonzalez (1984) chama atenção que a empregada doméstica continua a ser a mucama “com todas as letras”.

É difícil discutir uma relação de amor entre as personagens, pois a forma como esta se desenha está entremeada pela subserviência de Clara a Ana. A narrativa funde atração erótica e subalternidade patroa-empregada. O desenho desse tipo de relação é colocado em perspectiva tendo em vista a heterossexualidade, o que diferencia da interpretação direcionada às relações entre duas mulheres, pois a construção identitária de um homem e uma mulher é diferente, logo, seus modos de pensar são feitos de maneiras diferentes. Porém, existe um modo de construção do imaginário da branquitude referente a pessoas negras. Logo, com suas diferenças, Ana constrói uma relação de subalternização referente a Clara, expressa na conjunção do erotismo com o vínculo empregatício. Ana não é um homem e não é vista ou tratada como tal. Isso é mostrado na punição que recebe quando é rechaçada por sua família, mas também na forma como é apresentada, como uma pessoa frágil, que demanda ser cuidada.

A construção das personagens está encaixada objetivamente na perspectiva de Saunders (2017), ao explicar as definições de Homem e Mulher. O Homem é a definição de humanidade enraizada no conceito colonial branco, heterossexual, cristão. A Mulher é um ser não completamente humano, cuja diferença se baseia em sua “genitália imaginada”: companheira do Homem, branca, heterossexual, deve servi-lo, obedecê-lo e criar seus filhos inserida na economia heterossexual, explicada por Wittig (1982). A lésbica negra sustenta as definições de não-humana criadas na epistemologia e ontologia ocidentais. O olhar colonial não as vê de acordo com as noções normativas de Homem e Mulher, porque, antes disso, não estão inscritas nas noções de humanidade.

Gonzalez (1984) apresenta a relação da “criada” ou “mucama” com uma família branca, em que é explorada laboralmente e dá uma vida boa para a mulher, ao cuidar até de seus filhos, além de ser explorada sexualmente pelo patrão. Não há aqui a exploração sexual no sentido clássico, forçada, pela relação do medo e da obrigação. Ana se envolve com Clara, o que poderia ser autêntico, porém, explora não só seu trabalho doméstico, mas também emocionalmente, como uma pessoa que está acostumada a ser servida, em uma relação substancialmente desigual. Quem fornece os cuidados que Ana precisa é Clara, apresentada como uma mulher forte, que sabe “se virar”. A partir do momento em que se envolve com Ana, passa a ampará-la em sentidos muito mais amplos que uma relação de trabalho e se sacrifica por ela. Emocionalmente, Clara é encaixada na exaltação do amor romântico sentimental, o amor irracional, sem limites, sacrificado, inquestionável (PISANO, 2017, p. 45). A personagem faz todos os tipos de sacrifícios e dedica sua vida integralmente a cuidar. O próprio vínculo que constrói com Ana e sua relação de cuidado se diferenciam da forma como Ana retribui. Clara demonstra o desejo de ser amada, mas em nenhum momento é colocada no lugar de quem é ou precisa ser cuidada.

O desenvolvimento de sua história é influenciado por essa relação e o vínculo sexual-afetivo-subserviente que constrói em relação a Ana. O desenvolvimento da relação entre as duas personagens não se encaixa na definição de erótico de Lorde (2019), pois esta se baseia na horizontalidade e plenitude do que se propõe a fazer. Essa relação não é horizontal e é mais marcada pelo sofrimento do que pelo sentir-se bem. A relação desenvolvida entre as personagens traz consequências a Clara até mesmo depois da morte de Ana. A falta de coragem de abandonar Joel como havia planejado e o fato de decidir criá-lo como seu filho e todas as consequências que isso lhe traz, também parecem estar influenciados por sua relação com Ana.

Clara adota e cria o menino-lobisomem, uma criança que necessita de cuidados especiais. Os mesmos e até maiores sacrifícios que antes eram direcionados a Ana, agora são dirigidos à criança. Isso é representado a partir do momento em que desiste de abandoná-lo e fica muito nítido quando o bebê lobisomem chora com fome e Clara dá seu peito para ele mamar, mas o que é sugado, ao invés de seu leite, é o seu sangue. Devido aos cuidados que precisa ter com Joel, Clara abre mão de sua vida: não sai, não possui amigos, somente se relaciona com a vizinhança. A mulher, mesmo depois que Joel cresce, ainda demonstra sentir falta e guarda lembranças de Ana, como os vídeos de ginástica com sertanejo universitário de que a namorada gostava sua foto e até mesmo as aparições de Ana em seus sonhos.

A terceira noção apresentada por Gonzalez (1984) para situar as mulheres negras é o de “mãe preta”, a “bá”, na literatura de Caio Prado Júnior, que recebe uma crítica contundente da autora em seu artigo, ao se referir a “quem cerca o berço da criança brasileira de uma atmosfera de bondade e ternura” (1976, p. 343 apud Gonzalez, 1984, p. 235). De acordo com a autora, a mãe preta não é o exemplo de amor e dedicação total, como no desejo dos brancos, mas também não é a entreguista e traidora como dizem alguns negros “apressados em seu julgamento”. A mãe preta é a mãe, ou seja, a que amamenta, dá banho, põe pra dormir, cuida, ensina a falar e, obviamente, ensina seus valores. A branca, legítima esposa, é a outra que apenas serve para parir (GONZALEZ, 1984, p. 235). Clara é, definitivamente, a mãe de Joel - a criança e a aberração -, e desempenha o papel atribuído às mulheres, em especial mulheres negras, de cuidar, como percebe Gonzalez (1984), herança recebida de sua relação com Ana, que tem papel central no desenvolvimento de sua história. Clara se coloca nesse lugar por seu amor por Ana, que transfere ao menino. Toda a vida de Clara se transforma quando decide cuidar de Joel, mas o ápice de seu sacrifício é quando se entrega à morte para protegê-lo, perseguidos pela vizinhança revoltada com a aberração que matou o amigo.

## 7. CONCLUSÃO

Nessa dissertação, procuro trazer a visão de autoras lésbicas, negras e decoloniais, como uma noção das construções políticas das lesbianidades. Ao longo da escrita, passei a perceber a compreensão do *erótico*, de acordo com o ponto de vista de Audre Lorde, como um dos principais conceitos que permeiam essa pesquisa, fundamental para pensar as relações propostas nos filmes estudados. Foi a partir dele que comecei a buscar e pensar as personagens e relações propostas nos filmes: personagens do sexo feminino, que direcionam seu erotismo a mulheres. Eu vejo o erotismo de Lorde como uma forma de abarcar a multiplicidade de ser uma lesbiana, não contendo apenas no sexual, mas também não fora dele. O erótico também não é um conceito dogmático, parece mais uma possibilidade, uma política de ética entre lesbianas, sapatões e mulheres que direcionam seu erotismo a mulheres.

Uso, ainda, as teorizações de Wittig e Rich como base importante do feminismo lésbico; e Ochy Curiel e Tanya Saunders, para incluir o pensamento sobre questões raciais e um olhar decolonial sobre os estudos propostos. As teorizações e percursos percorridos por essas autoras têm sido fundamentais para entender o caráter político das lesbianidades, mais do que uma prática sexual, uma vez que atravessa a vida das lésbicas em toda a sua amplitude, desde o modo de percepção do mundo, os lugares em que somos colocadas até as maneiras

como nossas relações sociais são experienciadas. Não só todo o contexto em que está inserido um corpo lésbico, mas também as construções simbólicas sobre o que é uma lésbica afetam a realidade e atuam e interferem de maneira material em seu modo de viver.

Desde até mesmo antes de iniciar essa pesquisa estive muito motivada a compreender e colaborar com a ampliação dos espaços de discussão dessas epistemologias sapatonas, em grande parte devido à percepção da dificuldade de implementar essas discussões e do ainda curto alcance que esses debates parecem ter a partir da perspectiva de autoras lésbicas e sapatonas. Esse entendimento, influenciado pelas perspectivas decoloniais feministas junto a meu posicionamento ético-político-lesbiano-feminista, me estimulou a utilizar fundamentalmente essas autoras como base teórica nessa pesquisa, além de a maior parte das referências que trago aqui serem do sexo feminino.

Penso que é imprescindível um esforço coletivo, feminista e de visão decolonial, principalmente a partir de uma ética lésbica, priorizar os esforços, estudos e pensamentos de mulheres, em especial as atravessadas pelos marcadores de raça, sexualidade e classe. Nesse sentido, faço um esforço em implementar nessa pesquisa os pensamentos, não somente das autoras supracitadas, mas também de outras pesquisadoras, que muitas vezes possuem um menor alcance. Creio que meu empenho ainda é insuficiente e não deve finalizar aqui, afinal existem muitas outras contribuições que certamente enriqueceriam essa pesquisa. Além disso, as especificidades dos campos que exploro, muitas vezes estão numa fase muito inicial de estudos científicos. No entanto, esse não é um empenho que deve se limitar a esta dissertação, mas abranger diversos percursos de pesquisa.

Ao buscar os filmes aqui citados, compreendi que não poderia restringir a personagens lésbicas. Seria incompleto, pois a sexualidade de muitas dessas personagens não são nomeadas, aspecto que foi uma das principais discussões nessa dissertação. Delimitar esse recorte foi uma dificuldade importante que enfrentei com minha compreensão de que deveria centralizar meu objeto na construção das lesbianidades, mas entendendo que, muitas vezes, não encontraria lésbicas nas personagens que demarco como de sexo feminino que direcionam seu erotismo a mulheres. Este recorte permitiu dar uma amplitude à minha busca e discutir como as sexualidades dessas personagens são postas nos filmes.

Fazer um percurso histórico dos filmes dentro do recorte proposto, olhar para os filmes de forma abrangente e procurar desde a primeira produção que esboçasse o erotismo entre mulheres em suas narrativas até os dias de hoje foi fundamental para entender a construção das lesbianidades nos filmes estudados. Uma das percepções mais explícitas consiste no modo de construção das personagens e narrativas sobre o erotismo entre mulheres

nas produções antes e após a Retomada do cinema. Permitiu, ainda, perceber a existência de algumas influências contextuais e do período em que estão inseridas nos conteúdos dessas obras. Foi possível perceber também algumas influências das regulações de governo e mercado no conteúdo, nas produções e na difusão dessas obras. No entanto, essas discussões não foram aprofundadas, uma vez que não são o objetivo nessa dissertação. Essas percepções serviram como instrumento na análise dos filmes dentro do *corpus* proposto.

Os filmes produzidos anteriormente à Retomada, com algumas exceções citadas e discutidas, privilegiam majoritariamente o sexo e a violência, em filmes direcionados para um público masculino, associa as personagens que direcionam seu erotismo às mulheres à perversidade, caracteriza-as como pessoas sujas, sem caráter, envolvidas com crimes, sujeitas a problemas psicológicos, abandono, violência e morte. Outra característica gritante nessas personagens são seus tipos físicos: sejam positivas ou negativas suas representações, são sempre mulheres brancas, femininas, magras, com corpos normativos.

Essas características marcam as contradições de uma sociedade conservadora, que não aceita práticas que fogem à norma colonial, mas que aceita representações degradantes, punitivas e voltadas para as vontades masculinas. É o retrato de um período. Essas representações são também constituídas como forma de controlar as práticas sociais, em especial o sexo feminino. Esses filmes ensinam o que é um comportamento aceitável e o que é passível de punição. Esse controle é destinado às mulheres brancas, pois é em quem é construída a imagem de castidade, pureza, obediência ao seu pai e, posteriormente, ao marido. A imagem de mulheres negras, constituída por meio da percepção racial, se contrapõe à de mulheres brancas. Elas nem existem nesses filmes, no entanto, compreendo que não seja desejável que existam em filmes construídos pelo viés da violência e depravação voltada para o prazer masculino. Aqui me refiro não a imagens sempre positivas e higienizadas dessas mulheres, mas a começar a pensar em narrativas que saiam do lugar comum de construções estigmatizantes.

De qualquer modo, é importante ressaltar que a ausência de personagens não brancas é calcada no padrão eurocêntrico, a que os poderes hegemônicos no Brasil se alicerçam, colabora no embranquecimento da população, ao apagar as raízes indígenas e africanas e homogeneizar as características físicas e psicológicas das personagens. Essa também parece ser uma questão estrutural que permeia não somente, mas com grande impacto, o audiovisual brasileiro. O cinema é uma indústria e forma de arte cara e de difícil acesso, logo, os detentores desse meio de produção são majoritariamente grandes grupos e produtoras, dominadas por homens brancos e ricos, em grande parte interessados em manter os padrões



hegemônicos. Até mesmo os filmes produzidos pós Retomada, que trazem grandes mudanças em relação aos produzidos nos anos anteriores, possuem essa características de maneira muito forte. Mesmo porque questões estruturais são de difícil mudança e estão arraigadas em todos os níveis da sociedade. Além disso, esses filmes foram influenciados pelos ativismos homossexuais da década de 90, que possuíam um caráter profundamente elitista. O apagamento e racismo contido neles é também um reflexo do racismo no Brasil.

Percebo, também, que a reflexão sobre o racismo nos filmes é uma limitação desta pesquisa, mesmo com o esforço de não deixá-la apagada. Em grande parte, essa deficiência está em uma dificuldade minha de implementar essa importante discussão a partir do silêncio. O que percebo é que esse racismo aparece nos filmes principalmente pelo apagamento, pela inexistência de personagens negras. A maior parte dos filmes a que assisti não possuía nenhuma atriz negra e indígena representando as personagens dentro do *corpus*. Personagens negras representam uma exceção nesses filmes. Em *Como Esquecer* (2010), aparecem duas personagens em uma cena curta de Júlia em um bar. Em *Flores Raras* (2013), todas as personagens negras estão em posições subalternas, como empregadas domésticas. A única exceção é em *As Boas Maneiras*, com a personagem de Clara, mas que é colocada em um contexto em que sua subalternização é constantemente reafirmada e submetida a diversas violências durante a narrativa. Não só em sua relação com Ana, mas quando se sacrifica e dá seu sangue tanto para Ana quanto para Joel, e, mais uma vez, quando adota Joel e quando, junto a ele, espera para ser linchada pela vizinhança.

A primeira percepção a partir da Retomada do cinema, entre 1995 e 1998, se refere à ausência. Durante toda a década de 90, foram lançados apenas os filmes *Matou a Família e Foi ao Cinema* e *As Feras* (1995). Posteriormente, foi lançado *A Partilha* (2002). E o primeiro filme a centralizar a lesbianidade na narrativa foi *Como Esquecer* (2010). O que aparece de forma generalizada nesse período é um quase silêncio e poucas discussões relevantes sobre lesbianidades. A partir daí, começaram a surgir, com uma frequência um pouco maior, filmes com discussões sobre erotismo entre mulheres, mas, por ser um período com poucas produções, somente depois disso estão localizados os filmes analisados.

Posteriormente, as personagens são caracterizadas de maneira mais amena, higienizada e até insípida, suas subjetividades são mais bem exploradas, o foco sexual desaparece e as cenas de sexo se tornam pontuais nas narrativas. A higienização, elitismo, normatividade heterossexual e o amor romântico ainda permeiam boa parte dos filmes. Embora haja uma diminuição relevante da fetichização e centralidade do “falo”, isso ainda permanece em alguns filmes de maneira mais discreta que os filmes anteriores à Retomada. A

violência permanece em alguns dos filmes, mesmo que de maneira mais sutil. Nos filmes anteriores à *Retomada*, vemos a heterossexualidade arraigada nas produções cinematográficas, que constantemente colocam o homem como o centro das narrativas e cenas sexuais entre mulheres, que mesmo sendo apresentadas voltadas ao erotismo com outra mulher, se relacionam sexualmente com homens em algum ponto da narrativa. Nos filmes posteriores, isso permanece em algumas das produções coletadas.

Finalmente, no terceiro capítulo, foquei a análise nas personagens escolhidas para o *corpus*. Discuto a higienização, a normatização expressa nas personagens e na narrativa, o apagamento de discussões sobre lesbofobias e a nomeação das sexualidades, e percebo que isso está fortemente entrelaçado ao lugar social que elas ocupam. A maior parte dessas personagens são mulheres brancas, jovens e adultas, magras, femininas, bonitas, bem colocadas profissionalmente. Os filmes deram preferência majoritariamente a personagens aceitáveis dentro de um parâmetro normativo.

Minha percepção é que o ambiente higienizado, proporcionado a essas personagens e o contexto em que estão inseridas, isentam a produção de discussões políticas sobre as lesbianidades, evitando levantar qualquer bandeira sobre o tema. Até mesmo quando aparece o isolamento das personagens, constantemente relacionado à sexualidade, isso não é problematizado, mas sim, naturalizado ou anunciado, sem maiores discussões. O mesmo acontece com a não nomeação das sexualidades das personagens. O resultado disso são narrativas que passam a impressão de uma naturalidade no erotismo entre mulheres, mas essa pretensa naturalidade torna-se falsa e viciada, portanto menos crível, principalmente ao se perceber a sua repetição em exatamente todas as produções estudadas.

Wittig (1987) observa que a nomeação para “heterossexualidade” foi inventada somente após a necessidade de se nomear a “homossexualidade”, pois nela reside um pressuposto. Ninguém precisa, portanto, se assumir heterossexual, pois já se espera que as pessoas o sejam. O mesmo não acontece em relações homossexuais. O erotismo entre mulheres nunca será a norma, por mais que as personagens sejam normativas e estejam caracterizadas de acordo com os padrões coloniais. Isso porque a homossexualidade já as retira da norma. No entanto, quando uma mulher recusa a heterossexualidade, a relação com um homem, enfim, recusa o falo, isso significa recusar servir ao homem, recusar o sexo e uma série de tarefas que lhe são designadas, inclusive, a de suporte emocional. É por esse motivo que Wittig (1970) afirma que lésbicas não são mulheres.

Cheryl Clarke (2010) afirma que lésbicas descolonizaram seu corpo ao tomar outra mulher como amante e resistir ao imperialismo do “amo” em sua vida. E nós lésbicas e

sapatonas afirmamos que somos revolução. Portanto, apagar a realidade de violências, isolamento e, principalmente, superação, e fingir que não há uma longa trajetória ou, no mínimo, uma família surpreendentemente compreensiva, é nos impedir, e a todas as mulheres, de conquistar a liberdade e autonomia de nossos corpos, experiências e decisões. Lésbicas e sapatonas não são, enfim, somente mulheres brancas e de alta classe social, mas também negras e indígenas, são também mulheres de diversas classes sociais, trabalhadoras, gordas, com corpos diversos, com famílias mais ou menos compreensivas, que as apoiam, expulsam de casa, seguem uma estética mais ou menos femininas, são caminhoneiras, moram no centro e na periferia e fazem sexo de variadas formas.

Em relação à triangulação de mulheres homoeróticas com personagens do sexo masculino, estão mais frequentemente localizadas nos filmes coletados fora do recorte estudado. Dentro do recorte, em *O Perfume da Memória* (2016), a presença masculina é mais enfática, nas relações de Laura e Ana com seus pares, embora eles não apareçam em nenhum momento do filme, a não ser quando citados pelas personagens. Em *As Boas Maneiras*, a personagem de Ana relembra de seu ex-noivo e do homem que seria pai de seu filho ao contar algumas histórias de seu passado para Clara, mas essa presença é menos insistente e mais distante. Nesse filme, a existência de um homem influencia a narrativa quando Joel vai em busca de seu pai. Este momento irá desencadear a tragédia para Clara e o menino. O pilar da discussão sobre heterossexualidade está no que Wittig (1980) chama de pensamento *straight*, que pensa as formas como a sociedade colonial permeia os pensamentos e construção de conhecimentos, as relações sociais mais diversas e as próprias subjetividades.

Por fim, volto o olhar ao erotismo entre as personagens e percebo que suas relações não cabem tanto na noção de erótico sugerida por Lorde (2019), pois a profundidade da troca, a mutualidade, a plenitude do gozo não são percebidas. As relações eróticas nos filmes estudados se aproximam mais do romantismo heterossexual adaptado a duas mulheres. As personagens são constantemente encaixadas nas normas coloniais no interior de suas relações, sobretudo o amor romântico, exagerado demais, encobre as individualidades e se torna ponto central nas características das personagens. Essa característica, percebida em todos os filmes estudados, é também uma consequência do imaginário sobre o que são filmes para mulheres e as construções românticas no cinema. No entanto, diferente dos filmes melosos água com açúcar no cinema romântico, em que o final feliz é uma obrigação - nos filmes estudados, em grande parte, não há finais felizes. Pelo contrário, o que permanece, por mais que as produções pós-Retomada tenham mudado substancialmente seus discursos sobre lesbianidades, é o discurso violento, a depressão, o drama, a morte e o trágico.

Em *Como Esquecer* (2010), Júlia é ranzinza e depressiva, se machuca propositalmente e alega pensamentos suicidas. Em *Flores Raras* (2013), Lota que inicialmente parecia uma personagem forte e dominadora, é dominada pela dependência emocional por Elizabeth, fica deprimida e é internada em uma clínica psiquiatra quando se afastam, e se mata quando descobre que Elizabeth estava em uma relação com outra mulher. *As Boas Maneiras* (2018) finaliza com Clara e Joel trancados no quartinho à espera do ataque furioso dos moradores da vizinhança contra eles - seu destino é a morte. Ainda persiste uma visão de amargor nas relações entre mulheres, que não podem ser felizes sem a presença de um sujeito dotado de falo. Os únicos filmes que fogem dessa narrativa de violência são *O Perfume da Memória* (2016) e *Nós Duas Descendo a Escada* (2016). Logo, a punição por direcionar seu erotismo a outras mulheres permanece na maior parte dos filmes.

Os filmes estudados em muito se diferenciam dos filmes anteriores à Retomada do Cinema nas construções das suas personagens e narrativas, uma vez que foge da abordagem perniciososa. No entanto, muitas dessas construções parecem não propriamente diferentes, mas higienizadas e com contornos mais sutis sobre as caracterizações das personagens. O pensamento colonial heterossexual branco normativo, ao reforçar uma imagem higienizada das personagens, exclui vivências que estão fora do padrão proposto. Conta-se a história do erotismo entre mulheres, mas ao tempo que se tenta contar como se fosse uma relação heterossexual, contraditoriamente às constantes narrativas heterossexuais, suas personagens ainda estão relacionadas ao fracasso no amor e ao sofrimento. Esse olhar heterossexual sobre o que é uma lésbica acaba por homogeneizar e apagar as experiências dolorosas que mulheres que se direcionam eroticamente a outras mulheres são levadas a vivenciar. Mas também apaga a resistência, as trocas, e a ética lésbica que é a orientação, não apenas sexual, a outras mulheres, mas da própria existência do erótico proposto por Lorde (2019).

Concordo com Saunders (2017) que a resposta para uma mudança social pode ser encontrada na cultura. O poder hegemônico não leva a sério como uma luta política para não ter que ouvir, respeitar e responder às críticas que saem da esfera cultural: “ignorar essa esfera é uma maneira de limitar as ferramentas que o povo pode usar em sua participação democrática” (SAUNDERS, 2017, p. 141). O olhar que colocamos sobre não só a filmografia estudada, mas sobre o cinema como um todo, nos mostra que os homens detêm os meios de produção e possuem maior poder de financiar filmes e contratar quem irá realizar as produções, além de haver uma maior aceitação das perspectivas masculinas. Ainda, é importante ressaltar o quadro social em que as mulheres estão majoritariamente incluídas em suas relações familiares e de trabalho (Alves, 2012. ps. 5, 18). Grupos subalternizados

frequentemente não têm acesso aos meios de produção, como no caso do cinema, um meio de comunicação próximo ao formato industrial. Alternativas são buscadas de forma a colocar novas visões de mundo para escapar à falta de acesso. Buscar outro olhar que fuja desse modelo é uma necessidade urgente, principalmente um olhar que fale de si, já que outros olhares ainda não têm sido suficientes.

Olhar para estes filmes trouxe também impressões que merecem ser investigadas mais a fundo, a fim de compreender as influências contextuais e econômicas ao definir, por exemplo, quais produções irão receber verbas para serem realizadas; quais sujeitos estão autorizados a produzir essas narrativas; as relações do Estado e do mercado para definir que tipo de narrativas sobre lesbianidades irão ser construídas; acesso dos espectadores a essas narrativas; a influência do Estado ao apoiar ou abandonar o fomento às produções cinematográficas em qualquer período do cinema brasileiro. O mercado cinematográfico, os meios de produção e os escritórios de marketing que decidem quais produções serão financiadas ainda são predominantemente masculinos, o que pode também explicar, em parte, as narrativas abordadas nos filmes estudados.

Essas questões são relevantes no atual momento que o Brasil vivencia, de desvalorização, desmoralização e ataque às ciências, culturas, diversidades e a perda de direitos das populações subalternizadas. O corte de bolsas de pesquisas nas universidades federais, bem como de verbas para a educação e todas as tentativas de proibição de apoio a filmes de temáticas LGBTs por parte do governo atual<sup>50</sup> são sintomáticas do período em que vivemos. Torna-se visível a dificuldade de sujeitos subalternizados darem a sua própria voz, principalmente na construção de narrativas e personagens dissidentes. Nos últimos anos,

<sup>50</sup> VASSALLO, Luiz; PRATA, Pedro; MACEDO, Fausto. Juíza vê prejuízo à liberdade de expressão manda ANCINE retomar edital com filmes LGBTs. **O Estadão**, 07 out. 2019. Política. Disponível em: [https://politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/juiza-ve-prejuizo-a-liberdade-de-expressao-e-manda-ancine-retomar-edital-com-filmes-lgbt/?utm\\_source=facebook%3Anewsfeed&utm\\_medium=social-organic&utm\\_campaign=redes-sociais%3A102019%3Ae&utm\\_content=%3A%3A%3A&utm\\_term&fbclid=IwAR3LVk0vZN2coBDnyICHKQxjl4ue\\_M\\_LMyqzH6BlpwnsS0XZEcOuFI-IPE](https://politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/juiza-ve-prejuizo-a-liberdade-de-expressao-e-manda-ancine-retomar-edital-com-filmes-lgbt/?utm_source=facebook%3Anewsfeed&utm_medium=social-organic&utm_campaign=redes-sociais%3A102019%3Ae&utm_content=%3A%3A%3A&utm_term&fbclid=IwAR3LVk0vZN2coBDnyICHKQxjl4ue_M_LMyqzH6BlpwnsS0XZEcOuFI-IPE). Acesso em: 20/11/2020.

NOLLA, Thiago. ANCINE retira filmes brasileiros de seu site oficial. **CinePop**, 3 dez 2019. Notícias.

Disponível em: <https://cinpop.com.br/ancine-retira-filmes-brasileiros-de-seu-site-oficial-231416/?fbclid=IwAR0kswfom6DYKTlamdiHq140H18AQ7yTUhqVoPtjJolMJ-Ec-4U0EUNrxwM#.XecTTSjs17I.facebook>. Acesso em: 20/11/2020.

MEDEIROS, Jotabê. Pastor deve assumir Ancine em janeiro. **Carta Capital**, 17 nov. 2019. Farofafá. Disponível em: [https://farofafa.cartacapital.com.br/2019/12/17/pastor-deve-assumir-ancine-em-janeiro/?fbclid=IwAR3B34fuuVR6fZ\\_callAhl6ckj5b1QoABwXSANLN0Ri7w2VsqCYvdrwjMo](https://farofafa.cartacapital.com.br/2019/12/17/pastor-deve-assumir-ancine-em-janeiro/?fbclid=IwAR3B34fuuVR6fZ_callAhl6ckj5b1QoABwXSANLN0Ri7w2VsqCYvdrwjMo). Acesso em 20/11/2020.

CARMELO, Bruno. Filmes e séries nacionais de temática LGBT são censurados pelo governo Bolsonaro. **Adoro Cinema**, 19 ago. 2019. Notícias de Filmes. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-150165/>. Acesso em: 20/11/2020.

surgiram curtas-metragens<sup>51</sup> produzidos por cineastas lésbicas assumidas, com uma linguagem própria e fugindo de narrativas higienizadas. Os recursos empregados e a visibilidade são menores que boa parte dos filmes estudados, mas com uma diversidade de temas debatidos inexistente nos longas-metragens. Isso sugere a vontade de criar, mas esbarra na falta de recursos, entre outros empecilhos que ainda atravessam a produção dessas narrativas.

---

<sup>51</sup> Filmes como Quebramar (2019) e à beira do planeta mainha soprou a gente (2020).

## REFERÊNCIAS

À beira do planeta mainha soprou a gente. Direção de Bruna Barros e Bruna Castro. Salvador, 2020. Independente (13 min).

A PERSONAGEM homossexual feminina no cinema brasileiro. Trechos de obras cinematográficas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oMgMYzXbS48>>. Acesso em: 18 fev. 2017.

ALVES, Paula; ALVES, José Eustáquio Diniz; DO NASCIMENTO SILVA, Denise Britz. Presença feminina no cinema brasileiro-por que estamos tão longe?. Artigo apresentado ao XV Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste e Pré-Asas Brasil, setembro, 2012.

ANCINE. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br>.

\_\_\_\_\_. **Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016**. Disponível em:

<<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20Diversidade%20FINAL%20EM%2025-01-18%20HOJE.pdf>>. Acessado em 20 de agosto de 2018.

\_\_\_\_\_. **Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2015)**. Disponível em

<[https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao\\_feminina\\_na\\_producao\\_audiovisual\\_brasileira\\_2015.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2015.pdf)>. Acessado em 14/07/2019.

\_\_\_\_\_. **Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2016)**. Disponível em

<[https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao\\_feminina\\_na\\_producao\\_audiovisual\\_brasileira\\_2016.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2016.pdf)>. Acessado em 14/07/2019.

\_\_\_\_\_. **Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2018)**. Disponível em

<[https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao\\_feminina\\_na\\_producao\\_audiovisual\\_brasileira\\_2018.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/participacao_feminina_na_producao_audiovisual_brasileira_2018.pdf)>. Acessado em 14/07/2019.

ARGOLO, Fernanda; RUBIM, Linda. Presidentas do Cone Sul e os desafios da inclusão feminina ao campo político, 2018.

AS BOAS Maneiras. **Filmow**. Filmes. Disponível em: <https://filmow.com/as-boas-maneiras-t74966/>. Acesso em: 20/11/2020.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista brasileira de ciência política**, n. 11, p. 89-117, 2013.

BARRETO, Carol; SOARES, Leandro. **Gênero, cultura e linguagem: narrativas da aparência**.

BRANDÃO, Ana Maria. Da sodomita à lésbica: o gênero nas representações do homoerotismo feminino. **Análise social**, n. 195, p. 307-327, 2010.

BRASIL. **Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993**. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L8685compilado.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8685compilado.htm). Acesso em: 20 nov. 2020.

\_\_\_\_\_. **Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991**. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/18313compilada.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18313compilada.htm). Acesso em: 20 nov. 2020.

CAETANO, Maria do Rosário. **Os anos 1990: da crise à retomada - Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada**. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 196 a 216-jul./dez. 2007.

CAKOFF, Leon. Antologia de sexo com culpa. **Folha de São Paulo**, 17 agosto 1984. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1984/08/17/21//4206488>>. Acessado em: 21 Fevereiro 2017.

- CALABRE, Lia. **Notas sobre os rumos das políticas culturais no Brasil nos anos 2011-2014. Políticas culturais no governo Dilma**, p. 33-48, 2015.
- \_\_\_\_\_, Lia. Política Cultural em tempos de democracia: a era Lula. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 58, p. 137-156, 2014.
- CAMPHELLO, Myriam. **Como esquecer: anotações quase inglesas**. Escrituras Editora, 2003.
- CAMPOS, Renato. Cinema Brasileiro na Época da Embrafilme: Penetração de Mercado Através da Ação do Estado. **Revista Brasileira Multidisciplinar**, v. 9, n. 1, p. 157-165, 2005.
- CANCISSU, Cynthia Regina Pembert em Lélia et al. Lésbicas, família de origem e família escolhida: um estudo de caso. 2007. Tese de Doutorado. (Dissertação de Mestrado não publicada). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo.
- CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguais e desconectados**. In: Diferentes, desiguais e desconectados. 2007.
- CARMELO, Bruno. **Filmes e séries nacionais de temática LGBT são censurados pelo governo Bolsonaro. Adoro Cinema**, 19 ago. 2019. Notícias de Filmes. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-150165/>. Acesso em: 20/11/2020.
- CASTRO, Mary Garcia. Ensaio de Gênero, Desejo e Trabalho; Ontologia e Emancipação no Marxismo; Por Feminismos-Emancipacionista e Decolonial. ODEERE: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade**, v. 4, n. 8, p. 173-199, 2019.
- CHERRIE, Moraga; GLORIA, Anzaldúa. This bridge called my back: Writings by radical women of color. 1981.
- CINEMA EM 7 CORES. Direção: Felipe Totes e Rafaela Dias. Roteiro: Felipe Totes, Rafaela Dias. Brasil: 2008. (35 minutos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cLjd05NDu3U>. Acesso em 10/11/2020.
- CLARKE, Cheryl. O lesbianismo: um ato de resistência. **Política Sexual**, 21 fev. 2010. Disponível em: <http://politica-sexual.blogspot.com.br/2010/02/o-lesbianismo-um-ato-de-resistencia.html>. Acessado em 26/03/2018.
- COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com as outsider within. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, 2016.
- COMBAHEE River Collective. **Uma declaração lésbica negra**. Edição e tradução: Difusão Feminista Herética. Disponível em: <https://we.riseup.net/assets/171219/combahee+river+collective+zine+reedi%C3%A7%C3%A3o-bklt.pdf>. Acessado em 26/03/2018.
- COMO ESQUECER. **Eh! Filmes**. Filmes. Disponível em: <http://ehfilmes.com.br/filme/como-esquecer/>. Acesso em: 20/11/2020.
- COSTA, Andréa Leite. Estudo sobre poéticas homoeróticas entre mulheres em filmes brasileiros, 2013.
- COSTA, Cláudia de Lima. Feminismo e tradução cultural: sobre a colonialidade do gênero e a descolonização do saber. **Portuguese Cultural Studies**, v. 4, n. 1, p. 6, 2012.
- CURIEL, Ochy. **La nación heterosexual. Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación**. Bogotá: Brecha Lésbica, 2013.
- \_\_\_\_\_, Ochy. El lesbianismo feminista: una propuesta política transformadora. **Revista América Latina em Movimento**, n. 420, p. 3-7, 2007.
- DANTAS, F. A. ; RUBIM, L. . **Presidentas do Cone Sul e os desafios da inclusão feminina ao campo político**. In: 42º Encontro Anual da ANPOCS, 2018, Caxambu. Papers do Encontro, 2018.
- DA SILVA, Tomaz Tadeu et al. **A produção social da identidade e da diferença. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, p. 73-102, 2000.



- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix **Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-O'Dipe**. Ed Minuit, Paris, 1972.
- DIAS, Aline. Relações de gênero e diversidade sexual: construções possíveis das identidades sapatão em ambientes de ensino. In CASSILHAS, Febriss Henrique Managuelli et al. **Sexualidade, gênero e diversidade: práticas, currículo e saberes**, 2019.
- DWORKIN, Andrea. **Ourblood: Prophecies and discourses on sexual politics**. Harper Collins Publishers, 1976. Tradução: Carol Corrêa. Disponível em <<https://drive.google.com/file/d/11ApFqi-2003XshlcECFtQn9z37YncdOR/view>>. Acessado em 15/10/2020.
- ESPINOSA, Yuderlys. **La relación feminismo-lesbianismo en América Latina: una vinculación necesaria**. 2004.
- FACCHINI, Regina. Movimento homossexual no Brasil: recompondo um histórico. **Cadernos AEL**, 2003.
- FACCO, Lúcia. **As heroínas saem do armário: Literatura lésbica contemporânea**. 1. ed. São Paulo: GLS, 2004.
- FALQUET, Jules. **Breves resenhas de Algumas Teorias Lésbicas**. Tradução de Janaina Rossi. Buenos Aires: Herética edições lésbicas e feministas independentes, 2013.
- FALQUET, Jules. Romper o tabu da heterossexualidade: contribuições da lesbianidade como movimento social e teoria política. **Cadernos de Crítica Feminista**, p. 8-31, 2012.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010. 2222 p.
- FLORES RARAS. **Globo Filmes**. Filmes. Disponível em: <https://globofilmes.globo.com/filme/floresraras/>. Acesso em: 20/11/2020.
- FRANÇA, Andréa; HEYNEMANN, Liliane. Cinema moderno no Brasil de 1968. **Acervo**, v. 11, n. 1-2, p. 87-100, 1998.
- FRANCO, Luiza Mello; PORTO, Walter. **Dez produtoras concentram 34% das verbas para filmes nacionais**. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/07/1493519-dez-produtoras-concentram-34-das-verbas-para-filmes-nacionais.shtml>>. Acesso em: 9 set. 2018.
- FREIRE, Rafael de Luna. Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional. **Revista Contracampo**, n. 23, p. 66-85, 2011.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje –Anuário de Antropologia, Política e Sociologia**. p. 223-244. 1984.
- KESSLER, Cristina. Erotismo à brasileira: o ciclo da pornochanchada. **Sessões do Imaginário**, v. 14, n. 22, p. 14-20, 2009.
- KULLICK, Don. Lésbicas sem humor. **Dilemas-Revista de Estudos de Conflito e Controle Social**, v. 1, n. 1, p. 11-34, 2008.
- LACERDA JUNIOR, Luiz Francisco Buarque de. **Cinema gay brasileiro: políticas de representação e além**. 2015.
- LAURETIS, Teresa de; PEREIRA, VERA. Através do Espelho: mulher, cinema e linguagem. **Estudos Feministas**, p. 96-122, 1993.
- LARAIA, Roque de Barros. Jardim do Éden revisitado. **Revista de Antropologia**, v. 40, n. 1, p. 149-164, 1997
- LEITE, Fernanda Capibaribe. **Corpos em Cena e Trânsito: sujeitos em devir na filmografia de Claudia Priscilla. Dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2016.
- LEMO, Ana Carla da Silva. **Movimentos de lésbicas de Pernambuco: uma etnografia lésbica feminista. 2019**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.
- LOPES, Denilson; NAGIME, Mateus. **New Queer Cinema e um novo cinema queer no Brasil**. São Paulo-28 de maio a 10 de junho de 2015, p. 14, 2015.

- LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Autêntica, 2018.
- \_\_\_\_\_, Guacira Lopes. **Cinema e sexualidade**. Educação & realidade. Porto Alegre. Vol. 33, n. 1 (jan. /jun. 2008), p. 81-97, 2008.
- LUGONES, María. Colonialidad y género. **Tabula rasa**, n. 09, p. 73-101, 2008.
- LUIZ, Márcio. Romance gay dificultou patrocínio para 'Flores Raras', diz diretor. G1, 10 Agosto 2013.
- LYRA, Bernardette. A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas. **Conexão-Comunicação e Cultura**, v. 6, n. 11, 2007.
- MEDEIROS, Jotabê. **Pastor deve assumir Ancine em janeiro**. **Carta Capital**, 17 nov. 2019. Farofafá. Disponível em: [https://farofafa.cartacapital.com.br/2019/12/17/pastor-deve-assumir-ancine-em-janeiro/?fbclid=IwAR3B34fuuVR6fZ\\_callAhls6ckj5b1QoABwXSANLN0Ri7w2VsqCYvdrwjMo](https://farofafa.cartacapital.com.br/2019/12/17/pastor-deve-assumir-ancine-em-janeiro/?fbclid=IwAR3B34fuuVR6fZ_callAhls6ckj5b1QoABwXSANLN0Ri7w2VsqCYvdrwjMo). Acesso em 20/11/2020.
- MENDOZA, Breny. La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano. **Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano**, v. 1, p. 19-36, 2010.
- MENEGUELLO, Cristina et al. **Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50**. 1992.
- MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção decolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF–Dossiê: Literatura, língua e identidade**, v. 34, p. 287-324, 2008.
- MORAES, Emanuella Leite Rodrigues de. **Femininos possíveis: gênero e eixos de poder no cinema brasileiro contemporâneo**. 2016.
- MORENO, Antonio do Nascimento et al. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. 1995.
- MORGAN, Joan. Tradução livre por SOUZA, Luana Ferreira de. Why we get off: Moving towards a Black feminist politics of pleasure. **The Black Scholar**, v. 45, n. 4, p. 36-46, 2015.
- MUFFO, Beatriz; MARCHI, Caio. **Representação do Transexual no filme brasileiro “Vera”**.
- NAGIB, Lucia. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada. **DEVIRES-Cinema e Humanidades**, v. 9, n. 1, p. 14-29, 2012.
- nascimento dos santos, tatiana. **Letramento e tradução no espelho de Oxum: teoria lésbica negra em auto/re/conhecimentos**. 2014. 185 fls. Tese (Doutorado) – Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.
- NETTO, PAULO; DITADURA, J. **uma análise do Serviço Social no Brasil pós-64**. Ed. Cortez, 8 ed. São Paulo, 2005.
- NETTO, Tatiana Trad. Helena Ignez: **Descolonizando Olhares: Estratégias de Invenção na Representação da Mulher no Cinema Marginal Brasileiro**. 122 fls, 2016. Dissertação (Mestrado), Instituto de Humanidade, Artes e Ciências Prof. Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.
- NOLLA, Thiago. **ANCINE retira filmes brasileiros de seu site oficial**. **CinePop**, 3 dez 2019. Notícias. Disponível em: <https://cinepop.com.br/ancine-retira-filmes-brasileiros-de-seu-site-oficial-231416/?fbclid=IwAR0kswfom6DYKTIamdiHq140HI8AQ7yTUhqVoPtjJoIMJ-Ec-4U0EUNrxwM#.XecTTSjs17L.facebook>. Acesso em: 20/11/2020.
- NÓS DUAS descendo a escada. **Filmow**. Filmes. Disponível em: <https://filmow.com/nos-duas-descendo-a-escada-t129956/ficha-tecnica/>. Acesso em: 20/11/2020.

- NOVELINO, Aida. Feminilidade: um perfil cultural. IN: **Tópicos Educacionais**. Recife, 1998.
- O PERFUME da memória. **Oswaldo Montenegro**. Release. Disponível em: <http://www.oswaldomontenegro.com.br/operfumedamemoria.php>. Acesso em: 20/11/2020.
- OLIVEIRA, Carmen L. **Flores raras e banalíssimas: a história de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop**. Rocco, 1995.
- OTTONE, Giovanni. O renascimento do cinema brasileiro nos anos 1990. **Revista ALCEU**. Rio de Janeiro: PUC-RIO, v. 8, n. 15, 2007.
- PAULINO, Alessandro Garcia et al. A visibilidade lésbica nas pedagogias do cinema. 2019.
- PERES, Milena Cristina Carneiro; SOARES, Suane Felipe; DIAS, Maria Clara. **LESBOCÍDIO**, 2018.
- PINAFFI, Tânia. **História do Movimento de Lésbicas no Brasil: lésbicas contra a invisibilidade e o preconceito**. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2015.
- PISANO, Margarita. O Triunfo da Masculinidade. Surada, 2001. Trad. coletiva feita pelo grupo Estudos no Brejo, São Paulo, 2017.
- PORTINARI, Denise B. **O discurso da homossexualidade feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- QUEBRAMAR. Direção de Cris Lyra. São Paulo. Produção independente. Digital (27 minutos).
- QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder e classificação social** In: SANTOS, Boaventura de Sousa & MENESES, Maria Paula (Orgs). Epistemologias do Sul. 2010.
- ROCHA, Adriano Medeiros da; ROCHA, Anderson Medeiros da. **A contribuição de Fenelon no cinema brasileiro**. 2009.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. The social contract (1762).1964.
- RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica**. Bagoas, n. 5, p. 17-44, 2010.
- RICH, B. Ruby. New Queer Cinema: Versão da diretora. **New Queer Cinema-Cinema, Sexualidade e Política**. São Paulo: Caixa Econômica Federal, 2015.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. Ch'ixinakax utxiwa. **Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Tinta limon, 2010.
- RUBIM, Antônio AC. **Políticas culturais no primeiro governo Dilma: patamar rebaixado. Políticas culturais no governo Dilma**. Salvador: EDUFBA, p. 11-31, 2015.
- RUBIM, Linda. O feminino como lugar do amor. **Estudos de Cinema Socine V**. São Paulo: Panorama, p. 170-177, 2004.
- RUBIN, Gayle. O tráfico de mulheres. **Notas sobre a “Economia Política” do sexo**. Tradução de Christine Rufino Dabat. Recife: SOS Corpo, 1993.
- SALES FILHO, Valter Vicente. Pornochanchada: doce sabor da transgressão. **Comunicação & Educação**, n. 3, p. 67-70, 1995.
- SAUNDERS, Tanya L. Epistemologia negra sapatão como vetor de uma práxis humana libertária. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 7, p. 102-116, 2017.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, n. 28, p. 19-54, 2007.
- SILVA, Pedro ‘Pepa’. Amor Maldito: trinta anos do filme lésbico brasileiro que pouca gente viu. **Revista Geni**. Disponível em: <<http://revistageni.org/08/amor-maldito>>. Acesso em 21 Fevereiro 2017.
- SILVA, Tomaz Tadeu et al. **A produção social da identidade e da diferença. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, p. 73-102, 2000.
- SOARES, Naira Évine Pereira. “Para eles eu não existo” -A invisibilidade da negra não heterossexual nas telenovelas brasileiras. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 7, p. 248-262, 2017.

SOUZA, Simone Brandão. **Lésbicas, Entendidas, Mulheres Viados, Ladies: As Várias Identidades Sexuais e de Gênero que Reiteram e Subvertem A Heteronorma em uma Unidade Prisional Feminina da Bahia**, 2018.

TEIXEIRA, Analba Brazão; DA SILVA, Ariana Mara; FIGUEIREDO, Ângela. Um diálogo decolonial na colonial cidade de Cachoeira/BA: entrevista com Ochy Curiel. **Cadernos de Gênero e Diversidade**, v. 3, n. 4, p. 106-120, 2017.

VASSALLO, Luiz; PRATA, Pedro; MACEDO, Fausto. **Juíza vê prejuízo à liberdade de expressão manda a ANCINE retomar edital com filmes LGBTs**. **O Estadão**, 07 out. 2019.

Política. Disponível em: [https://politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/juiza-ve-prejuizo-a-liberdade-de-expressao-e-manda-ancine-retomar-edital-com-filmes-lgbt/?utm\\_source=facebook%3Anewsfeed&utm\\_medium=social-organic&utm\\_campaign=redes-](https://politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/juiza-ve-prejuizo-a-liberdade-de-expressao-e-manda-ancine-retomar-edital-com-filmes-lgbt/?utm_source=facebook%3Anewsfeed&utm_medium=social-organic&utm_campaign=redes-)

[sociais%3A102019%3Ae&utm\\_content=%3A%3A%3A&utm\\_term&fbclid=IwAR3LVk0vZN2coBDnyICHKQxj14ue\\_M\\_LMyqzH6BlpwonsS0XZEcOuFI-IPE](https://politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/juiza-ve-prejuizo-a-liberdade-de-expressao-e-manda-ancine-retomar-edital-com-filmes-lgbt/?utm_source=facebook%3Anewsfeed&utm_medium=social-organic&utm_campaign=redes-sociais%3A102019%3Ae&utm_content=%3A%3A%3A&utm_term&fbclid=IwAR3LVk0vZN2coBDnyICHKQxj14ue_M_LMyqzH6BlpwonsS0XZEcOuFI-IPE). Acesso em: 20/11/2020.

WITTIG, Monique. **A propósito del contrato social**. **Monique Wittig, El pensamiento heterosexual y otros ensayos**, p. 59-71, 1987.

\_\_\_\_\_, Monique. **Ninguém nasce mulher**, 1970. Acessível em: <<http://mulheresrebeldes.blogspot.com/2009/04/ninguem-nasce-mulher.html>>

\_\_\_\_\_, Monique. **O pensamento hetero**. In: texto lido em New York na “Modern Language Association Convention”, 1980.

\_\_\_\_\_, Monique. The category of sex. **Feminist Issues**, v. 2, n. 2, p. 63-68, 1982.

## REFERÊNCIAS FÍLMOGRÁFICAS

- AMOR maldito. Direção de Adélia Sampaio. Rio de Janeiro: Gaivota Filmes; Sampaio Produções Artísticas, 1984. 35 mm (80 minutos).
- A GATA devassa. Direção de Raffaele Rossi. São Paulo: E. C. Distribuidora e Importadora Cinematográfica Ltda., 1974. 35 mm (87 minutos).
- A NOITE das fêmeas (Ensaio geral). Direção de Fauzi Mansur. São Paulo: Virginia Filmes, 1976. 35 mm (105 minutos).
- A PARTILHA. Direção de Daniel Filho. Rio de Janeiro: Lereby Produções; Globo Filmes; Columbia Tristar Filmes do Brasil, 2002. 35 mm (93 minutos).
- ÁLBUM de família. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Braz Chediak Produções Cinematográficas, 1981. 35 mm (93 minutos).
- AMOR maldito. Direção de Adélia Sampaio. Rio de Janeiro: Sampaio Produções Artísticas; Gaivota Filmes, 1984. 35 mm (80 minutos).
- AMORES urbanos. Direção de Vera Egito. São Paulo: Paranoid, 2016. 1 DVD (92 minutos).
- ANJOS do arrabalde. Direção de Carlos Reichenbach. São Paulo: Produções Cinematográfica Galante Ltda.; Transvídeo, 1987. 35 mm (104 minutos).
- ARIELLA. Direção de John Herbert. Rio de Janeiro: Sincrocine Produções Cinematográficas; Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A.; W. V. Filmes, 1980. 35 mm (100 minutos).
- AS AMIGUINHAS. Direção de Carlos Alberto Almeida. Rio de Janeiro: Rio Grande Produtora e Distribuidora de Filmes Brasileiros Ltda., 1978. 35 mm (89 minutos).
- AS BOAS maneiras. Direção de Juliana Rojas; Marco Dutra. São Paulo: Dezenove Som e Imagens, 2018. 35 mm (135 minutos).
- AS DEPRAVADAS. Direção de Geraldo Miranda. São Paulo: Futurama Cinematográfica Ltda., 1977. 35 mm (80 minutos).
- AS FERAS. Direção de Walter Hugo Khouri. Rio de Janeiro: Cinearte Produções Cinematográficas Ltda., 1995. 35 mm (107 minutos).
- AS INTIMIDADES de Analu e Fernanda. Direção de Jose Miziara. Rio de Janeiro: Titanus Filmes, 1980. 35 mm (93 minutos).
- AS INTIMIDADES de duas mulheres, Vera e Helena. Direção de Mozael Silveira. São Paulo: Grupo Internacional Cinematográfico; Verona Filmes, 1980. 35 mm (90 minutos).
- ASSALTO AO banco central, Direção de Marcos Paulo. Rio de Janeiro: Total Entertainment Ltda., 2011. 35 mm (101 minutos).
- ASFALTO Selvagem. Direção de J.B. Tanko. Rio de Janeiro: Herbert Richers S.A.; Magnus Filmes Ltda., 1964. 35 mm (99 minutos).
- BAIXIO DAS bestas. Direção de Cláudio Assis. Recife: Parabólica Brasil; Belavista Cinema e Produção Ltda., 2006. 35 mm (82 minutos).
- BAIXO Gávea. Direção de Haroldo Marinho Barbosa. Rio de Janeiro: H. M. Barbosa Produções Cinematográficas Ltda.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1986. 35 mm (110 minutos).
- BETE Balanço. Direção de Lael Rodrigues. Rio de Janeiro: CPC - Centro de Produção e Comunicação Ltda., 1984. 35 mm (71min18seg).
- BRUNA Surfistinha. Direção de Marcos Baldini. Rio de Janeiro: TvZERO Cinema Ltda.; Imagem Filmes; Polo Cinematográfico de Paulínia; CBO, 2011. 35 mm (108 minutos).
- CÁSSIA Eller. Direção de Paulo Henrique Fontenelle. Rio de Janeiro: Migdal Produções Cinematográficas Ltda., 2014. DCP (113min25seg).
- CASSANDRA Rios: A Safo de perdizes. Direção de Hanna Korich. Rio de Janeiro. 2013

- COMO esquecer: Direção de Malu de Martino. Rio de Janeiro: E.H. Filmes Ltda., 2010. 100 minutos.
- DEUS E O diabo na terra do sol. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. 35 mm (118min14seg).
- ELA, ELE, quem? Direção de Luiz de Barros. Rio de Janeiro: - A. F. Sampaio Produções Artísticas Ltda., 1980. 35 mm (78 minutos).
- ELVIS E Madona. Direção de Marcelo Laffitte. Rio de Janeiro: Focus Films; Laffilmes Cinematográfica, 2011. 35 mm (105 minutos).
- ENGRAÇADINHA. Direção de Haroldo Marinho Barbosa. Rio de Janeiro: Encontro Produções Cinematográficas Ltda., 1981. 35 mm (100 minutos).
- ENGRAÇADINHA DEPOIS dos trinta. Direção de J.B. Tanko. Rio de Janeiro: Cinematográfica Herbert Richers; A. S. Produções Culturais Ltda., 1966. 35 mm (95 minutos).
- ESPELHO DE carne. Direção de Antonio Carlos Fontoura. Rio de Janeiro: Enigma Produções Cinematográficas Ltda., 1984. 35 mm (110 minutos).
- ENTRE IRMÃS. Direção de Breno Silveira. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes, 2017. DCP (158min52seg).
- FLORES RARAS. Direção de Bruno Barreto. Rio de Janeiro: Globo Filmes; LC Barreto Produções Cinematográficas; Filmes do Equador Ltda., 2013. 35 mm (118 minutos).
- GENTE FINA é outra coisa (episódio 1: A Guerra da lagosta). Direção de Antônio Calmon. Rio de Janeiro: Sincrocine Produções Cinematográficas Ltda., 1977. 35 mm (96 minutos).
- GISELLE. Direção de Victor di Mello. Rio de Janeiro: Vydia Produções Cinematográficas S.A, 1980. 35 mm (87 minutos).
- HISTÓRIAS DE amor duram apenas 90 minutos. Direção de Paulo Halm. Rio de Janeiro: Tipos e Tempos Produções Ltda.; Arca Difusions S.A, 2010 . 35 mm (93 minutos).
- INTERNATO DE meninas virgens. Direção de Osvaldo de Oliveira. São Paulo: Produções Cinematográficas Galante Ltda., 1977. 35 mm (88 minutos).
- JANETE. Direção de Chico Botelho. Rio de Janeiro; São Paulo: Tatu Filmes Ltda., 1983. 35 mm (102 minutos).
- LEILA DINIZ. Direção de Luiz Carlos Lacerda. Rio de Janeiro: Ponto Filmes; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A, 1987. 35 mm.
- MATOU A família e foi ao cinema. Direção de Julio Bressane. Rio de Janeiro: Belair Filmes; TB Produções Ltda.; Júlio Bressane Produções, 1969. 35 mm (80 minutos).
- MEMÓRIA DE Helena. Direção de David Neves. Rio de Janeiro: Filmes da Matriz; Estrela Dalva Produções Cinematográficas Ltda., 1969. 35 mm (80 minutos).
- MUITA CALMA nessa hora! Direção de Felipe Jofilly. Rio de Janeiro: Casé Filmes Ltda.; Idéias Ideais Design e Produções Ltda., 2010. 35 mm (102 minutos).
- MULHER AMANTE. Direção de Wilson Rodrigues. São Paulo: Produções Cinematográficas Planeta Filmes Ltda., 1983. 35 mm.
- MULHER OBJETO. Direção de Silvio de Abreu. São Paulo: Cinedistri Produtora e Distribuidora de Filmes do Brasil; Cinearte Produção Cinematográfica Ltda., 1981. 35 mm (125 minutos).
- NA BOCA do mundo. Direção de Antônio Pitanga. Rio de Janeiro: Lente Filmes Ltda., 1978. 35 mm (100 minutos).
- NOITE VAZIA. Direção de Walter Hugo Khouri. São Paulo: Kamera Filmes; Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1964. 35 mm (91 minutos).
- NÓS DUAS descendo a escada. Direção de Fabiano de Souza. Porto Alegre: Lança Filmes, 2016. 35 mm (97 minutos).

- O CÉU de Suely. Direção de Karim Aïnouz. Igatu: VideoFilmes Produções Artísticas Ltda.; Celluloid Dreams; Shotgun Pictures, 2006. 35 mm (75 minutos).
- O DONZELO. Direção de Stefan Wohl. Rio de Janeiro: Allegro Filmes; Roberto Bakker Produções Cinematográficas, 1970. 35 mm (108 minutos).
- O IMPÉRIO das taras. Direção de José Adalto Cardoso. São Paulo: Cinematográfica Taurus, 1980. 35 mm (86 minutos).
- O PERFUME da memória. Rio de Janeiro: Oswaldo Montenegro Produção e art, 2016. Youtube (72 minutos).
- Ó PAÍ, ó. Direção de Monique Gardenberg. Brasil: Europa Filmes, 2007. 35 mm (98 minutos).
- PARAÍÇOS ARTIFICIAIS. Direção de Marcos Prado. Rio de Janeiro: Zazen Produções Audiovisuais Ltda., 2012. 35 mm (96 minutos).
- PECADO MORTAL. Direção de Miguel Faria Jr. Rio de Janeiro: Miguel Faria Produções Cinematográficas Ltda.; C. N. Promoções e Publicidade, 1970. 35 mm (63 minutos).
- POEIRA DE estrelas. Direção de Moacyr Fenelon. Rio de Janeiro: Cine Produções Fenelon; Cinédia Estúdios Cinematográficos Ltda., 1948. 35 mm (80 minutos).
- "PORNÔ! - EPISÓDIO "As gazelas". Direção de Luiz Castellini. São Paulo: Dacar Produções Cinematográficas Ltda., 1981. 35 mm (82 minutos).
- POR QUE AS mulheres devoram os machos? - Ep: As Amigas. Direção de Alan Pek. São Paulo: Esfinge Comunicações Ltda., 1980. 35 mm (85 minutos).
- POR UM corpo de mulher. Direção de Hércules Breseghelo. São Paulo: Cam Filmes, 1979. 35 mm (90 minutos).
- QUANTO DURA o amor? Direção de Roberto Moreita. São Paulo: Coração da Selva Transmídia S.A, 2009. 35 mm (83 minutos).
- SIMONE. Direção de Edson Gandolfi. Rio de Janeiro: Zapata Filmes, 2013. 35 mm (72 minutos).
- Sofia e Anita, deliciosamente impuras. Direção de Carlos Alberto de Almeida. Rio de Janeiro: Rio Grande Produtora e Distribuidora de Filmes Brasileiros Ltda.; Produfilmes, 1980. 35 mm (85 minutos).
- SONINHA TODA pura. Direção de Aurélio Teixeira. Cabo Frio: J.B. Produções Cinematográficas, 1971. 35 mm (90 minutos).
- TARA: PRAZERES proibidos. Direção de Luiz Castellini. São Paulo: Virgínia Filmes; Fauzi A. Mansur Cinematográfica, 1979. 35 mm (80 minutos).
- TESSA, A gata. Direção de John Herbert Carlos. São Paulo: Enzo Barone Filmes S.C. Ltda., 1982. 35 mm. (110 minutos).
- TREMOR IÊ. Direção de Elena Meirelles. Fortaleza: Tardo Filmes, 2019. 36 mm (87 minutos). Lívia de Paiva.
- UMA GAROTA chamada Marina. São Paulo: Espiral, 2019. (70 minutos).
- VERGEL. Direção de Kris Niklison. São Paulo: Casadasartes Produtora de Filmes Ltda.; Basata Films SRL, 2019. DCP (86min9seg).
- VERA. Direção de Sérgio Toledo. São Paulo: Nexus Cinema e Vídeo Ltda.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A, 1986. 35 mm (87 minutos).

## ANEXO A

<b>Título</b>	<b>Ano</b>	<b>Direção</b>	<b>Roteiro</b>	<b>Sinopse</b>
Poeira de estrelas	1948	Moacyr Fenelon	Arnald de Farias	Assim que Norma decide se casar, Sônia se vê com apenas uma opção: terminar sua dupla de sucesso com a amiga que vai noivar. Triste por perder o prestígio conquistado nos anos de carreira ao lado de Norma, Sônia tenta, arduamente, levantar qualquer quantia em dinheiro para montar um novo número musical para si.
Asfalto Selvagem	1964	J.B. Tanko		Engraçadinha (Vera Viana) e seu primo Sílvio (Jece Valadão) vivem um romance ardente, mesmo os dois sendo noivos de outras pessoas. Uma grande revelação virá à tona para tornar a situação uma tragédia completa.
Deus e o diabo na terra do sol	1964	Glauber Rocha	Glauber Rocha, Paulo Gil Soares, Waldemar Lima, Walter Lima Jr.	Manuel (Geraldo Del Rey) é um vaqueiro que se revolta contra a exploração imposta pelo coronel Moraes (Milton Roda) e acaba matando-o numa briga. Ele passa a ser perseguido por jagunços, o que faz com que fuja com sua esposa Rosa (Yoná Magalhães). O casal se junta aos seguidores do beato Sebastião (Lídio Silva), que promete o fim do sofrimento através do retorno a um catolicismo místico e ritual. Porém ao presenciar a morte de uma criança Rosa mata o beato. Simultaneamente Antônio das Mortes (Maurício do Valle), um matador de aluguel a serviço da Igreja Católica e dos latifundiários da região, extermina os seguidores do beato.
Noite vazia	1964	Walter Hugo Khouri	Walter Hugo Khouri	Dois amigos contratam os serviços de uma dupla de prostitutas. O que seria uma noite de prazer acaba se transformado em um embate entre os quartos, revelando pouco a pouco suas angústia e ressentimentos e aflorando seus sentimentos mais íntimos e profundos.
Engraçadinha depois dos trinta	1966	J.B. Tanko	J.B. Tanko, Nelson Rodrigues	No centro do Rio de Janeiro, a adolescente Silene é abordada pelo Dr. Odorico Quintela, que pede informações sobre a mãe dela, Engraçadinha. Eles vão de taxi até a casa de Silene, e Quintela conversa e janta com Engraçadinha e seu marido Zózimo. Quintela tenta seduzir Engraçadinha com presentes e promessas de melhoria de vida. Enquanto isso, Leleco, namorado de Silene, convida a moça para uma noite de amor no apartamento arranjado por seus amigos, com a condição de que eles "participassem da festa" com a Silene. Leleco acaba se metendo em confusão com a polícia, e o Dr. Quintela é chamado para defender o rapaz. Nesse meio tempo, Engraçadinha tem um encontro com um homem que lhe oferece carona em um dia de chuva.
Matou a família e foi ao cinema	1969	Julio Bressane	Julio Bressane	Um rapaz de classe média baixa carioca mata os pais a navalhadas e vai ao cinema ver Perdidos de Amor. Márcia, uma jovem rica e insatisfeita, aproveita uma viagem do marido para ir à casa de Petrópolis, onde recebe a visita de uma velha amiga, Regina. Intercaladas com as cenas entre elas, que dançam, conversam sobre homens e se acariciam, aparecem pequenas histórias autônomas de assassinatos no interior de famílias pobres. Entre essas crônicas familiares, uma história destoa: a do preso político torturado até a morte.



Memórias de Helena	1969	David Neves	David Neves, Helena Morley, Paulo Emílio Saulo Gomes	Num apartamento carioca, Rosa e Renato recordam suas ligações com Helena através de um diário deixado pela moça e alguns filmezinhos domésticos: o início da amizade com Rosa, o aparecimento de Renato e o namoro, o cotidiano de Helena em Diamantina, seus passeios com a empregada Inês, seus gatos, seus recantos privados e a desilusão final.
O donzelo	1970	Stefan Wohl	Flávio Migliaccio, Stefan Wohl	numa cidade provinciana, Nestor tem um ataque erótico e o pai resolve promover um encontro do filho com a prostituta local. o rapaz fracassa, mancha a honra da família e o pai o expulsa de casa. por razões quase sempre alheias a sua capacidade viril, o pobre coitado não consegue sua virgindade, nem mesmo na cidade para onde parte. numa festa de granfinos, travestido, o donzelo consegue atrair uma lésbica e lograr seu intento
Pecado mortal	1970	Miguel Faria Jr.	Miguel Faria Jr.	A decadência de uma família burguesa, reunida em Petrópolis, quando do retorno do filho recém-formado à casa dos pais, um dono de matadouro e uma pianista frustrada. Ele se casa com a amiga da irmã, provocando ciúmes nesta e o suicídio da tia paralítica. A irmã corta os pulsos, a mãe abandona a casa e o pai se humilha diante da amante enquanto o filho pródigo visita o matadouro.
Soninha toda pura	1971	Aurélio Teixeira	Aurélio Teixeira, Ilclemar Nunes	O filme Soninha Toda Pura é baseado na peça Do Sótão ao Rés-do-Chão, de Ilclemar Nunes. Produzido por Jarbas Barbosa, pode ser considerada uma obra muito à frente do seu tempo, discutindo lesbianismo, estupro e infidelidade com tomadas em close, mostrando as influências do cinema de outro diretor brasileiro, Walter Hugo Khouri. Na trama, uma esposa infiel, Malena, viaja com o amante, Betinho, a filha Soninha e uma amiga, Nanan, para temporada em uma praia de Cabo Frio, na Região dos Lagos do estado do Rio. Na casa, cercados de areia e mar por todos os lados, fica claro que Nanan deseja ardentemente a amiga Soninha. Cor.
A estrela sobe	1974	Bruno Barreto	Bruno Barreto, Cacá Diegues	Outrora famosa cantora, Leniza agora é júri de um programa de calouros da televisão e relembra toda a sua trajetória artística. Nos áureos tempos do rádio, ela era uma humilde vendedora de um laboratório farmacêutico que sonhava com a fama. Uma popularidade que exige concessões.
A gata devassa	1974	Raffaele Rossi	Raffaele Rossi	Ângelo é enviado ao Brasil a fim de organizar um grande roubo para uma quadrilha internacional radicada em São Paulo, chefiado pela condessa, que tem como braço direito Paula. Ângelo mantém relação amorosa com as duas mulheres, ocasionando ciúmes e rivalidades entre elas, o que vem ser a causa do malogro do plano e conseqüentemente prisão da quadrilha.
A noite das fêmeas (Ensaio geral)	1976	Fauzi Mansur	Fauzi Mansur, Marcos Rey	Durante o ensaio de uma peça teatral, quatro atrizes são envenenadas. Um censor chama a polícia e um inspetor encerra no teatro todos os técnicos e dois críticos para dar início às investigações. No interrogatório, todos os depoentes demonstram ter motivos para o assassinato.
As depravadas	1977	Geraldo Miranda	Élio Vieira de Araújo	Após a fuga de uma penitenciária, seis mulheres iniciam uma trilha de paixão e morte na busca pela sobrevivência.

<i>Gente fina é outra coisa, (episódio 1: A Guerra da Lagosta)</i>	1977	Antônio Calmon	Antônio Calmon, Graça Motta	Tadeu chega do nordeste e emprega-se na casa de um rico casal como copeiro, chofer e babá de um cão poodle, o que o faz alvo de constantes piadas dos operários das outras vizinhas. Magali, sua patroa, procura seduzi-lo ao mesmo tempo em que não perde ocasião de humilhá-lo, lembrando sua condição de criado.
Internato de meninas virgens	1977	Oswaldo de Oliveira	Oswaldo de Oliveira, Rajá de Aragão	Dois blocos simultâneos compõem a trama: o internato-prisão e o caso madrasta-advogado.
As amiguinhas	1978	Carlos Alberto Almeida	Carlos Alberto Almeida	Aos 25 anos, Júlia é uma mulher só. Após a morte dos pais, foi criada pela empregada, com quem ainda vive. Marcada pela opressão e austeridade do pai, Júlia odeia os homens. Uma tarde, fazendo compras, conhece Cláudia, por quem se sente atraída. Com mais duas amigas, Júlia e Cláudia decidem passar o fim de semana na Ilha Grande. Reunidas, cada uma resolve contar suas experiências sexuais, menos Júlia, constrangida por ser virgem. À noite, ouvem no rádio a notícia da fuga de um presidiário do cárcere da ilha. No dia seguinte, na ausência de Júlia, as amigas encontram o fugitivo. Cláudia, que está armada, domina-o, enquanto as outras o amarram. Iniciam então, uma alucinada disputa pelo homem até se matarem. Júlia encontra as amigas mortas e o fugitivo já desvencilhado das amarras. Foge, mas é alcançada e violada, para logo depois matá-lo com dois tiros. De volta à sua casa, Júlia despede a empregada. Só, diante do espelho da penteadeira, procura o revólver. Ao sair, a empregada ouve o tiro.
Na boca do mundo	1978	Antônio Pitanga	Antônio Pitanga, Cacá Diegues, Lopoldo Serran	Antônio (Antônio Pitanga) ama Terezinha (Sibele Rúbia) e seu objetivo é deixar Atafona, pequena cidade de pescadores, que não oferece maiores perspectivas de vida. Antônio trabalha em um posto de gasolina, enquanto Terezinha passa os seus dias vendendo caranguejos aos poucos turistas que aparecem. É quando chega Clarisse (Norma Bengell), mulher rica da cidade grande. Ao conhecer Antônio, pouco a pouco Clarisse vai se interessando por aquele homem pobre e rude. O romance que começa a surgir entre os dois não abala Terezinha, que o vê como a grande chance de abandonar a vila e realizar seus planos de ascensão social. Para isso, estimula os encontros dos dois, sugerindo a Antônio que engravide Clarisse.
Por um corpo de mulher	1979	Hércules Breseghele	Luiz Castellini	Fotógrafo de moda se envolve com todas as modelos com quem trabalha. Com o assassinato de algumas moças fotografadas por ele, entram em cena um ponderado investigador e um brutal assistente. A revelação do culpado é surpreendente para todos.

Tara: prazeres proibidos	1979	Luiz Castellini	Luiz Castellini	Na região onde Sônia tem uma chácara, os moradores estão apavorados com os assaltos e assassinatos praticados por três marginais, que a polícia não consegue prender. Sônia tem uma relação homossexual com Helena, filha de seu noivo Alfredo. Após um desentendimento com o pai, Helena vai para a chácara de Sônia. Alfredo segue para sua casa, vizinha à de Sônia, e descobre a relação amorosa entre as duas. Numa noite, passeando pelas imediações da chácara, Sônia é currada pelos bandidos. Pela manhã, Sônia volta cheia de escoriações e em estado de choque, mas recusa-se a contar o que aconteceu. Alfredo, sentindo-se rejeitado pelas duas e temeroso diante da violência da região, volta para a cidade, acompanhando os demais moradores do local. Sônia, Helena, a empregada e o caseiro ficam sozinhos na chácara. À noite, os marginais atacam a casa e matam o caseiro e a empregada. Sônia desmaia e Helena, sozinha, decide enfrentar os três bandidos.
Ariella	1980	John Herbert	John Herbert, Cassandra Rios	Ariella é uma jovem confusa que busca a todo momento a explicação para sua existência. Bela e rica, é rejeitada pelos pais e irmãos, sentindo-se uma estranha em sua própria casa. Um dia, descobre casualmente estar envolvida numa farsa que encobre a verdade sobre sua vida. Ariella, órfã desde criança, é a única herdeira de uma imensa fortuna deixada por seus verdadeiros pais. Um casal de tios, interessados tão somente em usufruir de sua riqueza, resolveu então adotá-la como filha. A partir do momento em que se vê lesada pela família, Ariella procura uma maneira de se vingar. Usando o corpo como arma, seduz os dois supostos irmãos, a noiva de um deles e, finalmente o suposto pai. Conscientes de que a farsa terminou, seus parentes se retiram, deixando Ariella em completa solidão.
As intimidades de Analu e Fernanda	1980	Jose Mizziara	Jose Mizziara	Após se separar do marido abusivo, Analu conhece Fernanda, uma encantadora moça que lhe oferece abrigo. A amizade entre as duas se transforma num intenso caso de amor, mas Fernanda se mostra possessiva e violenta. A situação se agrava quando o marido de Analu descobre seu paradeiro e passa a persegui-la. E pior ainda quando Fernanda, também rejeitada, resolve por um fim à vida da amante, sem medir as consequências.
As intimidades de duas mulheres, Vera e Helena	1980	Mozael Silveira	Geraldo Gonzaga, Mozael Silveira	Vera e Helena vão para o Guarujá, a fim de passarem juntas as férias. Encontram Marta, uma ex-amante de Helena, que propõe um passeio a Santos. Vera não vai e assim, conhece Carlos. Os dois vão passar a tarde juntos. Quando Helena volta, fica enciumada e expulsa Vera de sua casa. Marta sugere à Helena que convide Vera e Carlos para um drinque. Na festa, Helena propõe aos dois que tenham uma relação sexual diante dela e de Marta. Mas não suporta a tensão que isso lhe provoca e abandona a casa, voltando para São Paulo. Na capital, ela conhece Marcelo, com quem passa a ter um romance. Algum tempo depois, novamente em Guarujá, Helena recebe a visita de Vera que tinha abandonado Carlos. Ela deseja voltar para a ex-amante. Mas Helena se recusa, explicando que agora ela ama Marcelo e que nada mais seria possível entre as duas. Vera vai embora e Marcelo e Helena terminam as férias juntos
Ele, ela, quem?	1980	Luiz de Barros	Daniel Rocha, Luiz de Barros	Após ser deixada em um pensionato para moças devido à uma viagem de seu pai, um rico empresário, Elvira passa a chamar a atenção de suas amigas por causa de seu comportamento suspeito. Após um exame de rotina, o inesperado é revelado: a menina é um homem hermafrodita.

<i>Giselle</i>	1980	Victor di Mello	Victor di Mello	Giselle narra a saga urbana de uma família, cuja decadência moral e física, torna-se incontrolável. Giselle, uma “menina-mulher-cabeça” (Alba Valéria), de apenas 15 anos, filha do “fazendeiro” (Nildo Parente), ao voltar de uma temporada na Europa, reacende o desembaraço sexual de sua madrasta (Maria Lúcia Dahl), pela enteada. Expõe a indisfarçável entrega de seu jovem irmão Serginho (Ricardo Faria) às fantasias do prazer e detona a fúria voluptuosa do capataz da fazenda, (Carlo Mossy) de tal forma que, nada, absolutamente nada, poderá frear os desejos desses insólitos e “pecaminosos” personagens, tamanha sua lubricidade
O império das taras	1980	José Adalto Cardoso	José Adalto Cardoso	Numa cidade interiorana, um crime escandaliza a população: uma moça é violentada e um rapaz é assassinado ao tentar defendê-la. Então, o homem mais rico das redondezas oferece dinheiro aos policiais, na tentativa de apressar as investigações. Entretanto o criminoso continua a agir.
mulheres devoram os machos? - Ep: As	1980	Alan Pek	Alan Pek	Discurso antifeminista com três histórias
Sofia e Anita, deliciosamente impuras	1980	Carlos Alberto de Almeida	Carlos Alberto de Almeida	Sofia, manequim profissional do estúdio de Lola – com quem mantém uma relação homossexual – sai de férias e vai para a fazenda de seus tios. Lá, reencontra Anita, sua prima. As duas sentem-se atraídas e iniciam um caso amoroso, apesar do noivado de Anita com Maurício, um veterinário bem sucedido. Ao descobrir a relação das duas, o noivo antecipa o casamento, mas o relacionamento das duas continua. Numa urgência, Sofia deve voltar para o Rio bem no dia do casamento, porém Anita desiste e vão de carro. Na estrada, o carro se choca com um caminhão e as duas morrem; no enterro, o noivo é abordado por um rapaz e aceita suas propostas.
Álbum de família	1981	Braz Chediak	Gilvan Pereira, Nelson Rodrigues	Senhorinha, esposa de Jonas, presencia a decadência da estrutura familiar oligárquica. Seu filho Guilherme, para fugir à paixão que sente por Glória, sua irmã, entra para o seminário. Jonas, como forma de sublimar seu amor por Glória, leva-a para um colégio de freiras e desvirgina as moças da região com a cumplicidade de Rute, sua cunhada que o adora em silêncio. Edmundo, filho mais velho e casado ama intensamente a mãe, mostrando-se impotente com a esposa. Nonô, o filho caçula, percorre nu os pastos da fazenda.
Engraçadinha	1981	Haroldo Marinho Barbosa	Antônio Penido, Carlos Prieto, Haroldo Marinho Barbosa, Nelson Rodrigues	Um homem conceituado comete suicídio. Após o velório, Arnaldo (José Lewgoy), é questionado sobre o motivo da tragédia. Suspeitava-se que o morto era amante da filha, Engraçadinha (Lucélia Santos), mas um padre descobre que ela tinha se apaixonado por Sílvio (Luís Fernando Guimarães), seu meio-irmão, pensando que era primo — um segredo de família que é desvendado com o toque trágico de Nelson Rodrigues.
Mulher objeto	1981	Silvio de Abreu	Alberto Salvá, Jaime Camargo	Regina é uma submissa e reprimida ex-secretária que só alcança o prazer através de fetiches que não abandonam sua imaginação. Embora tenha diariamente sonhos eróticos, não consegue ter relações sexuais satisfatórias com o marido, Hélio, um rico empresário.

Pornô! - episódio "As gazelas"	1981	Luiz Castellini, David Cardoso, John Doo	Ody Fraga	Filme erótico em episódios com argumento e roteiro de Ody Fraga. Em "As Gazelas", Castellini mostra a intimidade de duas normalistas numa tarde dedicada ao estudo; David Cardoso, ator e diretor do segundo segmento, "O Prazer da Virtude", encarna um fetichista obcecado por hábitos religiosos; em "O Gafanhoto", John Doo dirige um drama sobrenatural sobre mulher cega e dominadora que pode ver através dos espelhos.
Tessa, a gata	1982	John Herbert	Carlos Alberto Sofredini, Cassandra Rios, John Herbert, Tácito Rocha	A ligação homossexual entre 3 mulheres. Tessa vive no interior com seu marido, Gustavo, e mantém uma ligação amorosa com Debora, até que as circunstâncias propiciam um rompimento entre as duas. Tessa manda Debora para São Paulo, onde ela consegue colocação na indústria de Raul que, por sua vez, é cunhado de Tessa, irmã de Roberta. Debora se defronta com um ambiente sórdido pois Raul é um tipo neurótico e perverso, cujo único prazer são os jogos amorosos sádicos, aos quais ele assiste em seu teatro particular, montado em sua mansão. Roberta, sua esposa, é objeto involuntário das fantasias do marido, uma vez que é totalmente dominada por ele, física e psicologicamente. Roberta tenta fugir desse mundo, se apegando afetivamente a Salvador que é uma mistura de secretário e guarda-costas de Raul, cujas atividades se estendem até o contrabando de tóxicos. Gustavo e Raul são sócios nesse negócio perigoso. Roberta se aproxima de Debora com a intenção de usá-la como instrumento de eliminação de Raul. Tessa, no entanto, arma um ardil diabólico.
Janete	1983	Chico Botelho	André Klotzel, Chico Botelho, Inês Castilho	Janete é uma adolescente que se prostitui muito cedo e passa a trabalhar num bordel no Paraná. Presa, sofre horripilantes humilhações, num sórdido ambiente, onde ela tem uma ligação lésbica com uma funcionária, até fugir, entregar-se a motoristas de caminhão para depois se integrar a um circo mambembe, tornando-se atriz de terceira categoria e se apaixonando por um trapezista
! Mulher amante	1983	Wilson Rodrigues	Wilson Rodrigues	Relações homossexuais entre mulheres.
Amor maldito	1984	Adélia Sampaio	Adélia Sampaio, José Louzeiro	Fernanda tem a vida organizada, emprego garantido e um pequeno apartamento. Sueli sonha em ser famosa, chegar à televisão, posar para revistas masculinas. As duas se conhecem quando Sueli vende para Fernanda convites para um concurso de miss. As duas voltam a se encontrar na praia, após Sueli, depois de vencer o concurso, ter sido expulsa de casa pelo pai conservador. Fernanda, solidária, oferece abrigo a Sueli, e nasce o romance entre as duas. Tudo vai bem até que Sueli se envolve com um jornalista, que parece ser o meio de realização de seus sonhos. Sueli engravida, desespera-se e suicida-se. Fernanda é acusada pela morte de Sueli. E os preconceitos afloram no julgamento.
Bete balanço	1984	Lael Rodrigues	Lael Rodrigues, YoyaWursch	Vinda de Governador Valadares, Bete se estabelece no Rio. Auxiliada por seu namorado Rodrigo (Lauro Corona) e por diversos amigos, entre eles Paulinho (Diogo Vilela), ela se inicia nas dificuldades da indústria fonográfica, com as quais se decepciona. Entre sexo, cigarros e rock and roll, o filme traça um panorama do rock brasileiro dos anos 80. A trilha sonora foi composta por Cazusa e gravada pelo Barão Vermelho e a faixa título foi um dos maiores sucessos da banda.

<i>Espelho de carne</i>	1984	Antonio Carlos Fontoura	Antonio Carlos Fontoura	Casal arremata num leilão um antigo espelho que decorava o quarto principal do último bordel de luxo da antiga República, no Rio de Janeiro. A esposa, Helena, decide colocar o espelho em seu próprio quarto. O que ela não esperava é que o objeto iria provocar diferentes sensações e desejos em todos que chegassem perto dele. Helena transa loucamente não só com o marido, mas com amigos e vizinhos que querem conhecer o famoso espelho
Baixo Gávea	1986	Haroldo Marinho Barbosa	Haroldo Marinho Barbosa	As inquietações de duas jovens cariocas que moram juntas e tentam montar uma peça sobre o poeta português Fernando Pessoa. Lucélia Santos é Clara, a diretora da peça, numa constante busca pelo homem correto, pelo amor na sua vida, e Louise Cardoso é Ana, uma das protagonistas da peça, e interpreta o poeta Mário de Sá Carneiro. Ao longo do filme, Clara conhece pessoas sempre na busca pelo homem da sua vida, não vendo o amor de Ana, apaixonada por Clara, mas que sempre a ajuda a recuperar-se das decepções. Ao contrário de Mário de Sá Carneiro, poeta do decadentismo, do saudosismo, do metafísico e do vago, Ana é o lado pragmático de Clara, que por muitas vezes traz uma visão desiludida como se fosse a do próprio Fernando Pessoa, uma visão que pode estar associada aos conceitos dos heterônimos de Fernando Pessoa.
Vera	1986	Sérgio Toledo	Sandra Mara Herzer, Sérgio Toledo	Uma menina luta para encontrar seu lugar num mundo cada vez mais complexo e hostil. Órfã, passa a adolescência num internato onde, aos poucos, começa a desenvolver uma personalidade masculina e a se impor às outras meninas. Aos dezoito anos, sai do internato e, com a ajuda de um professor, consegue arranjar emprego e começar a vida. No trabalho, conhece Clara e tenta se aproximar dela. As duas se tornam amigas e Vera radicaliza seu comportamento, tentando convencer Clara de que é um homem, vestindo-se e comportando-se como tal.
Anjos do arrabalde	1987	Carlos Reichenbach	Carlos Reichenbach	Eleito melhor filme no Festival de Gramado, em "Anjos do Arrabalde" o diretor Carlos Reichenbach narra a história de três professoras da periferia de São Paulo que se defrontam com a miséria e a violência. Além da dificuldade de sobreviver diante desta realidade, cada um ainda tem de enfrentar seus problemas particulares.
! Leila Diniz	1987	Luiz Carlos Lacerda	Luiz Carlos Lacerda	Biografia da estrela lendária Leila Diniz (Louise Cardoso), nascida em 1945, filha de um casal de comunistas (Tony Ramos e Marieta Severo). Leila foi criada para ser única e indefinível. Causou escândalo e polêmica (teve vários namorados), quebrou tabus (surgiu grávida na praia) e brilhou como artista. Sempre provocando, foi diversas vezes presa pelo governo militar, que a considerava subversiva. Aos 26 anos, logo após ter tido uma filha, morreu num trágico acidente de avião quando voltava de um festival de cinema na Austrália, em 1972.
As feras	1995	Walter Hugo Khouri	Lauro César Muniz	Desde criança Paulo Cintra tem uma paixão obsessiva por sua prima Sônia, quatro anos mais velha do que ele. Essa paixão, transformada através dos anos num frustrante sentimento de atração e rejeição, o acompanha sempre. Sônia, além de manter-se fora de seu alcance, tem uma atitude e uma conduta amorosa que parece excluir totalmente a presença masculina. Isso, porém, não impede que ela se aproxime da vida de Paulo e que acabe sendo a responsável pelos momentos mais dolorosos e terrivelmente humilhantes sofridos por ele em todas as ocasiões em que se defrontam. Nessas ocasiões sempre há a presença de outra mulher envolvida com Sônia, razão de conflito e sofrimento para Paulo e, da parte dela uma agressão involuntária.

A partilha	2002	Daniel Filho	Daniel Filho, João Emanuel Carneiro Reunidas para o enterro da mãe, quatro irmãs - Selma (Glória Pires), Regina (Andréa Beltrão), Laura (Paloma Duarte) e Lúcia (Lílian Cabral) - se veem obrigadas a discutir a divisão entre elas de um amplo apartamento em Copacabana e os móveis contidos nele. A partir da discussão em torno da partilha de bens as quatro irmãs passam a confrontar entre si suas opções de vida, já que todas seguiram caminhos bem diferentes. Selma, casada com um militar (Herson Capri), vive uma vida disciplinada na Tijuca, seu bairro do coração, enquanto que Regina é liberada e exotérica, tendo uma visão "alto astral" da vida. Já Lúcia teve a coragem de abandonar um casamento convencional e seu filho (Thiago Fragoso) a fim de viver um grande amor em Paris, enquanto que Laura se tornou uma intelectual sisuda e que surpreende as irmãs com suas opções. Juntas, as quatro fazem um balanço do passado e dos bons momentos que tiveram juntas, sendo obrigadas ainda a enfrentar as novas situações que o cotidiano lhe impõe.
Baixio das bestas	2006	Cláudio Assis	Hilton Lacerda, Walter Carvalho O Baixio das Bestas é um lugar símbolo das confluências humanas. Uma pequena comunidade entranhada dentro de uma cultura secular e paralisada em sua autoridade e em sua moral: a decadente cultura latifundiária. Nesse cenário se passa a história de Auxiliadora, uma menina explorada pelo seu velho avô. Armando uma arena de combate no meio do canavial, o Baixio das Bestas serve como centro nervoso da ação, onde o que interessa não é constatar uma situação, mas problematizar as relações e sugerir narrativas, a partir delas. Humanizar as questões e dimensionar a existência além da aparência das coisas e fraturar a cômoda situação de espectador diante dos fatos.
O céu de Suelly	2006	Karim Aïnouz	Felipe Bragança, Karim Aïnouz, Maurício Zacharias, Simone Lima Hermila (Hermila Guedes) é uma jovem de 21 anos que está de volta à sua cidade-natal, a pequena Iguatu, localizada no interior do Ceará. Ela volta juntamente com seu filho, Mateuzinho, e aguarda para daqui a algumas semanas a chegada de Mateus, pai da criança, que ficou em São Paulo para acertar assuntos pendentes. Porém o tempo passa e Mateus simplesmente desaparece. Querendo deixar o lugar de qualquer forma, Hermila tem uma ideia inusitada: rifar seu próprio corpo para conseguir dinheiro suficiente para comprar passagens de ônibus para longe e iniciar nova vida.
Ó pai, ó	2007	Monique Gardenberg	Monique Gardenberg Em um animado cortiço do centro histórico do Pelourinho, em Salvador, tudo é compartilhado pelos seus moradores, especialmente a paixão pelo Carnaval e a antipatia pela síndica do prédio, Dona Joana (Luciana Souza). Todos tentam encontrar um lugar nos últimos dias do Carnaval, seja trabalhando ou brincando. Incomodada com a farra dos condôminos, Dona Joana decide puni-los, cortando o fornecimento de água do prédio. A falta d'água faz com que o aspirante a cantor Roque (Lázaro Ramos); o motorista de táxi Reginaldo (Érico Brás) e sua esposa Maria (Valdinéia Soriano); o travesti Yolanda (Lyu Arisson), amante de Reginaldo; a jogadora de búzios Raimunda (Cássia Vale); o homossexual dono de bar Neuzão (Tânia Tôko) e sua sensual sobrinha Rosa (Emanuelle Araújo); Carmen (Auristela Sá), que realiza abortos clandestinos e ao mesmo tempo mantém um pequeno orfanato em seu apartamento; Silene (Dira Paes), irmã de Carmen que está fazendo uma visita após um período na Europa; e a Baiana (Rejane Maia), de quem todos são fregueses; se confrontem e se solidarizem perante o problema.

! Quanto dura o amor?	2009	Roberto Moreira	Anna Muylaerte, Roberto Moreira	Marina, jovem aspirante a atriz, chega a São Paulo cheia de sonhos de independência e realização. Vai dividir um apartamento em um condomínio no coração da cidade com Suzana, advogada solitária e com um quê de mistério. A poucos andares, Jay, escritor de um livro só, procura um sentido para a vida. Na noite, Marina se encanta pela cantora Justine. No Fórum, Suzana e o colega Gil começam um namoro. Na rua, Jay eleger para musa a prostituta Michelle. No ritmo impiedoso da cidade, os três vão viver a euforia da paixão e a sua outra face – para descobrir quanto dura o amor.
Como esquecer	2010	Malu de Martino	Daniel Guimarães, José Carvalho	Júlia (Ana Paula Arósio) é uma professora universitária de 36 anos que perde o grande amor da sua vida depois de mais de dez anos de relacionamento. Acostumada a viver numa espécie de “torre de marfim”, Júlia se vê obrigada a voltar a interagir com as pessoas, o que havia deixado de praticar por ter um temperamento autocentrado e por ter acreditado, nos anos de relacionamento, que sua vida se resumia ao casamento com a parceira, Antônia. Sem o suporte financeiro do ex-amor, Júlia recebe apoio do melhor amigo, Hugo. Juntos, eles partem para uma nova empreitada, o aluguel de uma casa em Pedra de Guaratiba, praia mais afastada do centro do Rio. A renda de Júlia e Hugo não é suficiente para cobrir os custos da casa. Hugo, então, convida a amiga Lisa. Sem opção, Júlia tem de aceitar a solução do amigo. Júlia, Hugo e Lisa passam a morar juntos. Com o passar do tempo, os três compõem uma espécie de nova família composta por três personalidades singulares. A chegada de Helena, prima de Lisa, que mora no exterior, traz Júlia de volta ao campo dos sentimentos, dos afetos. Júlia, que carrega as características de uma mulher difícil, que não sabe conviver, que não sabe ser gentil, sofre uma série de transformações a partir dos encontros com outras pessoas que também estão vivendo, cada uma a seu modo, a experiência de ter perdido algo muito importante em suas vidas.
Histórias de amor duram apenas 90 minutos	2010	Paulo Halm	Paulo Halm	Zeca (Caio Blat) é um escritor de 30 anos que, por não conseguir escrever, está no mais completo ócio. Ele é casado com Júlia (Maria Ribeiro), mas vive uma crise no relacionamento pelo fato de Zeca não querer nada enquanto Júlia sabe bem o que deseja da vida. Esta situação o deixa infeliz, mas conformado com a vida que leva. Esta situação muda quando ele passa a acreditar que sua esposa está traindo-o, com outra mulher.
Muita calma nessa hora!	2010	Felipe Jofilly	Bruno Mazzeo	As amigas Mari, Tita e Aninha, encontram-se, separadamente, envolvidas em recentes acontecimentos tragicômicos. Nesse turbilhão de emoções, decidem juntas que é hora de mudar e partem em uma viagem para Búzios. Na estrada, conhecem Estrella, uma hippie, que lhes pede carona para tentar achar, no balneário fluminense, o pai desconhecido. Num cenário de praias paradisíacas, situações hilárias, noitadas quentes e gente bonita, o rumo da vida dessas quatro moças muda a cada minuto, fazendo com que encontrem mais do que buscam – elas encontram a si próprias.
Assalto ao banco central	2011	Marcos Paulo	Lúcio Mandredi, Rene Belmonte, Taís Moreno	Em Agosto de 2005, 164.7 milhões de reais foram roubados do Banco Central em Fortaleza, Ceará. Sem dar um único tiro, sem disparar um alarme, os bandidos entraram e saíram por um túnel de 84 metros cavado sob o cofre, carregando 3 toneladas de dinheiro. Foram mais de três meses de operação. Milhares de reais foram gastos no planejamento. Foi o segundo maior assalto a banco do mundo. Um dos crimes mais sofisticados e bem planejados de que já se teve notícia no Brasil. Quem eram essas pessoas? E o que aconteceu com elas depois? São as perguntas que todo o Brasil se faz desde então.



Bruna Surfistinha	2011	Marcos Baldini	Antônia Pellegrino, Homero Olivetto, José de Carvalho, Raquel Pacheco	Pouco antes de fazer 18 anos, Bruna Surfistinha fugiu de casa para se tornar uma garota de programa. Passou 3 anos recebendo em sua cama homens (e mulheres) diferentes e satisfazendo fantasias muitas vezes inconfessáveis. Parte das experiências sexuais e pessoais ela dividiu com os leitores de seu blog. O diário se tornou conhecido e rendeu fama repentina à sua autora.
Elvis e Madona	2011	Marcelo Laffitte	Marcelo Laffitte	A partir de um encontro inusitado, surge a história de amor entre Elvis, uma entregadora de pizzas, e Madona, uma travesti que sonha em produzir um espetáculo de Teatro de Revista, nascendo uma atração que logo se transforma em desejo, paixão e amor, numa trajetória que mistura muito humor, drama e alguma dose de suspense.
Paraísos artificiais	2012	Marcos Prado	Cristiano Gualda, Marcos Prado	Ambientado nos anos 2000, Paraísos Artificiais conta a história de amor de Nando (Luca Bianchi) e Érika (Nathália Dill). O filme é narrado em três atos: o primeiro se passa em Amsterdã, para onde Nando viaja com seu amigo Patrick (Bernardo Mello) e conhece Érika, DJ internacional; o segundo, alguns anos antes, em uma rave na beira do mar; o terceiro, se passa no Rio de Janeiro, cidade natal de Nando, quando ele enfrenta problemas com seu irmão mais novo, Lipe (César Cardadeiro).
! Cassandra Rios: A Safo de perdzizes	2013	Hanna Korich		Cassandra Rios foi uma escritora polêmica que ficou conhecida pela ousadia de suas obras, consideradas por alguns pornográficas, por outros irresistíveis. Na década de 1970, foi das autoras brasileiras que mais vendeu livros e também uma das mais perseguidas pela ditadura militar. Pode-se dizer que foi a primeira escritora brasileira a mostrar a mulher como um ser sexual e, mais ainda, a primeira a ter coragem de retratar as homossexuais. Nesse vídeo, amigos, estudiosos, familiares, leitores, colegas falam de Cassandra Rios e prestam tributo à sua coragem e pioneirismo.
Flores Raras	2013	Bruno Barreto	Carolina Kotscho, Matthew Chapman	Ambientado no Brasil dos anos 50, o filme contará a história do relacionamento entre a poeta norte-americana Elizabeth Bishop e a arquiteta brasileira Lota de Macedo Soares. Extremamente rico e, ao mesmo tempo, bastante conturbado, esse relacionamento rendeu frutos que são marcos artísticos universais: de um lado, a poética de Bishop, cujo auge ocorre exatamente no período brasileiro da poeta; de outro, a idealização e construção do Aterro do Flamengo, obra arquitetônica mundialmente conhecida, nascida do gênio delirante de Lota. Ao mesmo tempo, o filme será um passeio pela vida política, privada e pela história brasileira do Rio de Janeiro, na década de 50.
Simone	2013	Juan Zapata	Edson Gandolfi, Juan Zapata	Simone tomou uma decisão. Depois de anos em relacionamentos com outras mulheres, decidiu iniciar sua heterossexualidade. Baseado em uma história real, Simone é um filme experimental que mescla linguagens de documentário e ficção, criando um universo único, particular e íntimo.
Cássia Eller	2014	Paulo Henrique Fontenelle	Paulo Henrique Fontenelle	O documentário retrata o ícone do cenário musical brasileiro nos anos 90. Em sua breve trajetória, Cássia Eller deixou uma marca inegável na cultura do país. Além da projeção musical, sua história pessoal expôs tabus e ganhou repercussão nacional após sua morte, quando a guarda de seu filho “Chicão” ficou com sua companheira, Eugênia. O longa-metragem descreve, através dos depoimentos de amigos como Zélia Duncan, Nando Reis e da companheira Maria Eugênia, a personalidade paradoxal de Cássia, como a timidez e a delicadeza por trás de uma mulher irreverente nos palcos.

Amores urbanos	2016	Vera Egito	Vera Egito	Três amigos, Júlia (Maria Laura Nogueira), Diego (Thiago Pethit), e Micaela (Renata Gaspar) estão com 30 e poucos anos e ainda lidando com as incertezas da vida. Desilusões amorosas, dúvidas na vida profissional e os eternos problemas com pais. Eles moram no mesmo prédio em São Paulo, aliviam a tensão bebendo e se jogando em festas ao mesmo tempo que dividem experiências, fracassos e conquistas. Rindo ou chorando, a amizade deles permanece.
Nós duas descendo a escada	2016	Fabiano de Souza	Fabiano de Souza	Adri é uma jovem recém formada na faculdade de artes que divide seu tempo entre o único amigo, o emprego e a terapia. Quebrando a monotonia de sua vida, um dia ela conhece Mona, uma arquiteta bem relacionada e com dinheiro. Na escada de um prédio em Porto Alegre, nasce uma paixão de duas pessoas muito diferentes.
O perfume da memória	2016	Oswaldo Montenegro	Oswaldo Montenegro	O Perfume da Memória” é a história de amor entre duas mulheres que pensam a vida de formas completamente diferentes. Uma sabe de um segredo que pode afastar ou aproximar as duas. Uma afinidade mágica, ameaçada pelas circunstâncias.
Entre irmãs	2017	Breno Silveira	Patrícia Andrade	Nos anos 30, duas irmãs separadas pelo destino enfrentam o preconceito e o machismo, uma por parte da alta sociedade na cidade grande, e a outra de um grupo de renegados no interior. Apesar da distância, elas sabem que uma só tem a outra no mundo e cada uma, à sua maneira, vai se afirmar de forma surpreendente.
As boas maneiras	2018	Juliana Rojas / Marco Dutra	Juliana Rojas / Marco Dutra	Ana (Marjorie Estiano) contrata Clara (Isabel Zuaa), uma solitária enfermeira moradora da periferia de São Paulo, para ser babá de seu filho ainda não nascido. Conforme a gravidez vai avançando, Ana começa a apresentar comportamentos cada vez mais estranhos e sinistros hábitos noturnos que afetam diretamente Clara.
Tremor Iê	2019	Elena Meirelles, Lívia de Paiva	Elena Meirelles, Lívia de Paiva, Deyse Mara, Lila M. Salú, Petrus de Bairros	Preso numa manifestação popular de 2013 em Fortaleza, Janaína consegue escapar anos depois. Em sua ausência, sua amiga Cássia vivenciou um golpe político no país e encara cotidianamente as nuances do governo antidemocrático que com ele se instaurou, camuflado por palavras de paz e fé. Na rua, elas agora encaram uma nova corporação, que camufla os mesmos atos de opressão que no passado deixaram marcas. Reunidas novamente, elas lembram das histórias vividas e, junto a outras mulheres, sequestram os restos mortais do ex-ditador Marechal Castelo Branco como moeda de troca para a libertação de outras presas políticas.
Vergel	2019	Kris Niklison	Kris Niklison	É verão. Uma mulher brasileira espera o corpo do seu marido que foi morto durante as férias do casal na Argentina. A burocracia é tanta e a espera tão longa que ela começa a perder a noção do tempo e o senso de realidade. O apartamento onde ela está hospedada é cheio de plantas mas ela sequer consegue cuidar delas. Até que uma vizinha se oferece para ajudar a regar e a mulher encontra nessa desconhecida alguém com quem compartilhar sua dor.
Uma garota chamada Marina	2019	Candé Salles	Candé Salles, Marina Lima	A vida e a obra de Marina Lima – uma mulher à frente do seu tempo e uma artista que, em mais de 40 anos de carreira, canta os anseios de várias gerações – em um documentário realizado a partir de um vasto material que acompanha a trajetória da artista, suas escolhas e mudanças, bastidores de shows, referências, parcerias, processo criativo e detalhes da sua vida.

## ANEXO B

**Figura 1 – Poeira de estrelas (1948):** Sônia, com trajes nomeados masculinos de acordo com um padrão normativo, encena junto a Norma. Em uma das imagens um “blackface”.



**Fonte:** Poeira de estrelas (1948)

**Figura 2 – Matou a família e foi ao cinema (1969):** Cena em que o casal de namoradas atiram uma na outra.



**Fonte:** Matou a família e foi ao cinema (1969)

**Figura 3 – Soninha toda pura (1971):** Quando as duas adolescentes se beijam o quarto é invadido pelo amante da mãe de Soninha. A outra adolescente, apaixonada pela menina, observa pela janela enquanto Soninha é estuprada.



**Fonte:** Soninha toda pura (1971)

**Figura 4 – Ariella (1984):** Ariella e Mercedes em uma das cenas em que conversam sobre a vingança de Ariella sobre aqueles que mataram seus pais e fingiam ser sua família.



**Fonte:** Ariella (1980)

**Figura 5 – Amor maldito (1984):** Cena no tribunal, em que Fernanda declara saber que está sendo julgada por ser “assumida” – no entanto a palavra lésbica não é pronunciada.



**Fonte:** Amor maldito (1984)

**Figura 6 – Vera (1987):** Algumas cenas desde Vera no internado, onde sofria várias violências, até os conflitos que tem com seu corpo junto à namorada e o gênero com o qual é usualmente identificada.



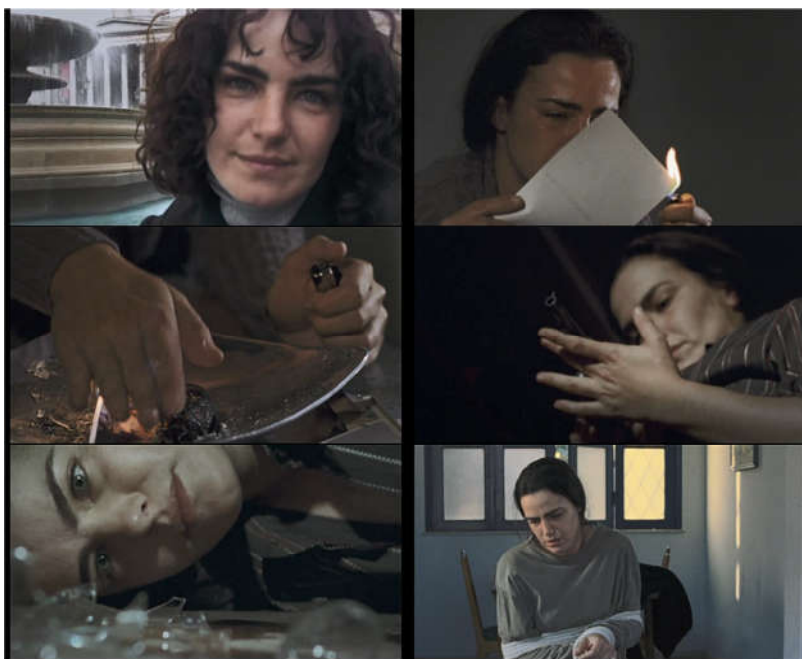
**Fonte:** Vera (1987)

**Figura 7 – Ó pai, ó (2007):** Neusão junto à afilhada e a professora que sempre galanteia quando vai ao seu bar.



Fonte: Ó pai, ó (2007)

**Figura 8 – Como esquecer (2010):** Júlia em sua viagem à Inglaterra no primeiro quadro e as violências que inflige ao próprio corpo devido ao sofrimento do rompimento.



Fonte: Como Esquecer (2010)

**Figura 9 – Como esquecer (2010):** As amizades e relações cotidianas são mostradas como um importante suporte para Júlia se recuperar emocionalmente.



**Fonte:** Como Esquecer (2010)

**Figura 10 – Flores Raras (2014):** Nos quadros de cima estão a fazenda Samambaia, um refúgio para Lota com suas mulheres, Elizabeth e Mary. Naquele local elas conviviam somente com os empregados e amigos próximos. Nos quadros de baixo o círculo social dessas mulheres, políticos e membros da elite. No último quadro Lota apresenta a Carlos Lacerda os planos para o parque que estavam construindo.



**Fonte:** Flores Raras (2014)

**Figura 11 – Flores Raras (2014):**A fazenda representava um lugar de refúgio, mas muitas vezes também um lugar de solidão para Elizabeth. Nas quadros de cima Elizabeth e Mary são guiadas por Lota em suas escolhas e decisões. A arquiteta manda Elizabeth para a fazenda quando não gosta de seu discurso e propõe um filho para convencer Mary a aceitar a poeta.



**Fonte:** Flores Raras (2014)

**Figura 12 – Flores Raras (2014):** As fraquezas de Elizabeth com o alcoolismo. Mais à frente Lota, que sempre se mostrou mais forte e mandante nas relações com suas namoradas aparece como uma figura frágil depois de adoecer, com os cabelos soltos e roupas mais feminilizadas e suaves. No último quadro, Elizabeth encontra a arquiteta morta depois de tomar um frasco de remédios.



**Fonte:** Flores Raras (2014)



**Figura 13 – Perfume da memória (2016):** Ana e Laura em cenas distintas de uma mesma noite, em que se aproximam, se apaixonam, sofrem.



**Fonte:** Perfume da Memória (2016)

**Figura 14 – Nós duas descendo a escada (2016):** Percurso do relacionamento: Mona pede Adri em Casamento, viagem para comemorar o Aniversário de Adri, Mona queima o projeto da casa que sonhava depois de uma briga, o casal retoma o namoro.



**Fonte:** Nós duas descendo a escada (2016)

**Figura 15 – As boas maneiras (2018):** Clara em seu trabalho, responsável pelos serviços domésticos, compras, acompanhar a patroa e até pintar o quarto do bebê.



**Fonte:** As boas maneiras (2018)

**Figura 16 – As boas maneiras (2018):** Nos quadros de cima, envolvida com Ana, Clara se corta para dar seu próprio sangue para ela se alimentar; o mesmo acontece quando Joel tem fome. Nos quadros de baixo a vizinhança indo “caçar” Joel ao descobrir que matou seu amigo e, no último quadro, encurralados no quartinho.



**Fonte:** as boas maneira (2018)