

BEATRIZ DE MATTOS PORTO

**As flores e o esquecimento: discursos sobre as lesbianidades no
cinema brasileiro**

ASSIS

2020

BEATRIZ DE MATTOS PORTO

**As flores e o esquecimento: discursos sobre as lesbianidades no
cinema brasileiro**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestra em Psicologia (Área de Conhecimento: Psicologia e Sociedade).

Orientador: Prof. Dr. Fernando Silva
Teixeira Filho

ASSIS
2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

P853f Porto, Beatriz de Mattos
As flores e o esquecimento: discursos sobre as
lesbianidades no cinema brasileiro / Beatriz de Mattos
Porto. Assis, 2020.
137 p. : il.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Prof. Dr. Fernando Silva Teixeira Filho

1. Lesbianidade. 2. Cinema. 3. Psicologia. 4. Análise do
discurso. I. Título.

CDD 306.766

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: As flores e o esquecimento: discursos sobre as lesbianidades no cinema brasileiro

AUTORA: BEATRIZ DE MATTOS PORTO

ORIENTADOR: FERNANDO SILVA TEIXEIRA FILHO

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em PSICOLOGIA, área: Psicologia e Sociedade pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. FERNANDO SILVA TEIXEIRA FILHO (Participação Virtual)
Departamento de Psicologia Clínica / UNESP/Assis

Profa. Dra. ANGELA APARECIDA DONINI (Participação Virtual)
Faculdade de Filosofia / UNIRIO/Rio de Janeiro

Prof. Dr. ALBERTO INÁCIO DA SILVA (Participação Virtual)
Institut d'Etudes hispaniques / Paris - Sorbonne Université

Assis, 03 de dezembro de 2020

Agradecimentos

Agradeço...

Aos meus pais, Edna e Marcus, e à minha irmã, Clara, pelos laços de amor, pelo suporte, apoio e cuidado constantes, por encherem minha vida de risadas, força, luz e alegria;

As minhas queridas amigas e meus queridos amigos Augusto Loffredo, Bárbara Souza, Camila Aguiar, Clarck Melindre, Danielly Mezzari, Elaine Calça, Gabriel Catto, Gilson Coelho, Giovanna Fogaça, Láisa Freitas, Mateus Paul, Ronaldo dos Santos, Victor Baccili, Yasmin Cassetari; vocês, cada um à sua maneira, são parte da escrita desse trabalho e, principalmente, parte da minha vida; obrigada pelo apoio, parceria, pelas sugestões, dicas, pelo ombro, pelo amor, carinho e atenção, pelas leituras do meu texto, enfim, por partilharem as alegrias e dissabores da vida e a beleza da amizade;

Ao Fernando Teixeira, meu orientador, por todos os ensinamentos que me foram passados no decorrer de todos os anos de pesquisa;

Ao Alberto Silva, por todo o apoio, orientação, atenção e cuidado a mim dedicados, pelo olhar atento e afetuoso, *je vous remercie beaucoup !*

À Angela Donini, por estar aqui presente neste passo tão fundamental para a conclusão do meu trabalho, agradeço imensamente pelas contribuições e pelo olhar atento e afetuoso;

Ao programa de pós-graduação da UNESP de Assis pelas orientações e pelos serviços prestados; sem esta equipe a pós-graduação não seria possível;

PORTO, Beatriz de Mattos. **As flores e o esquecimento**: discursos sobre as lesbianidades no cinema brasileiro. 2020. 137 p. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Psicologia). Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2020.

RESUMO

Considerando o cinema como uma tecnologia social e de gênero, que participa ativamente dos processos de construção das subjetivações e dos corpos, esta pesquisa pretendeu discutir e analisar os discursos sobre as lesbianidades no cinema brasileiro, a fim de compreender quais discursividades (re)produzem e fazem circular no imaginário social. Foi utilizada como metodologia a análise do discurso juntamente com os estudos de gênero e feministas. Para tanto, foram selecionadas para análise as obras *Flores Raras* (2013) e *Como Esquecer* (2010), de acordo com critérios pré-estabelecidos. No processo de análise foram utilizados aspectos da mise-en-scène, da construção dos filmes e materiais complementares, como notícias de jornal, entrevistas e trechos de livros, uma vez que ambas as películas são fruto de adaptações literárias. A partir das análises concluiu-se que os discursos acerca das lesbianidades nesses filmes contribuem para reforçar o ideário social normativo acerca do tema, que costura as lesbianidades ao sofrimento, infelicidade, relações amorosas frustradas, esquecimento.

Palavras-chave: Lesbianidades. Cinema. Psicologia. Análise do discurso.

PORTO, Beatriz de Mattos. **The flowers and the oblivion**: discourses about lesbianities in Brazilian cinema. 2020. 137 p. Dissertation (Master in Psychology). São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2020.

ABSTRACT

Considering cinema as a social and gender technology that participates in subjectification and bodies construction process, this research aimed to discuss and analyse the discourses about lesbianities in Brazilian cinema, in order to understand which discursivities they (re)produce and disseminate in social imaginary. The discourse analysis and the contribution from gender and feminist studies were used as methodologies to reach the aim of the research, by analysing the pre-selected movies *So Hard to Forget* (Como Esquecer, 2010) and *Reaching for the Moon* (Flores Raras, 2013). These movies were selected according to pre-established criteria. Mise-en-scène aspects were used in the analysis construction, so were other aspects of the constitution of these movies, extra material as news, interviews and book fragments, since both movies were based on novels. From this analysis process were possible to conclude that the discourses about lesbianities in these movies contribute to reinforce the social current ideas that gather together lesbianities, suffering, unhappiness, frustrated love relations, oblivion.

Keywords: Lesbianities. Cinema. Psychology. Discourse analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Pôster de <i>Flores Raras</i>	57
Figura 2 – Pôster de <i>Como Esquecer</i>	62
Figura 3 – Júlia sendo amarrada por Hugo	68
Figura 4 – Mary lava os cabelos de Lota	69
Figura 5 – Elizabeth lava os cabelos de Lota	70
Figura 6 – Mary fala de sua família para Elizabeth	73
Figura 7 – Lota apresenta Joanelha para Elizabeth	74
Figura 8 – Cantora e saxofonista em <i>Como Esquecer</i>	75
Figura 9 – Elizabeth conversa com Mary sobre suas vivências	76
Figura 10 – Júlia, Lisa e Hugo conversando	77
Figura 11 – Júlia, Lisa e Hugo dormindo juntos	84
Figura 12 – Elizabeth guarda o corpo sem vida de Lota	86

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. MULHERES QUE AMAM MULHERES	15
3. CINEMA, UMA TECNOLOGIA DE GÊNERO	27
3.1 Amor Maldito.....	27
3.2 Cinema: tecnologia de gênero, produção de subjetividade	29
3.3 A linguagem cinematográfica	38
4. PERCURSO METODOLÓGICO: CAIXINHA DE FERRAMENTAS	42
4.1 Análise do discurso com Foucault, Estudos de Gênero e Feminismos .	42
4.2 A escolha dos filmes e a ficha de análise	47
4.3 Analisando adaptações literárias	52
5. AS FLORES E O ESQUECIMENTO	54
5.1 Flores Raras e (nada) banalíssimas	54
5.2 Como Esquecer e como recomeçar	60
5.3 As flores	64
5.4 O Esquecimento	81
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	101
APÊNDICES	119
Apêndice A – Ficha de análise de Como Esquecer	119
Apêndice B – Ficha de análise de Flores Raras	124
Apêndice C – “One Art” / “Uma Arte”, por Elizabeth Bishop	129
Apêndice D – Lista de filmes “Lesbianidades no audiovisual brasileiro”	131

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa pretendeu descrever e analisar os discursos sobre as lesbianidades no cinema brasileiro. Entretanto, por que analisar este tema, e antes ainda, por que uma pesquisadora inserida no campo da psicologia estuda o cinema? Além disso, como se escreve uma dissertação de mestrado? Bem, estas foram as inquietações e questionamentos auspiciosos que acompanharam minha trajetória na pós-graduação desde o princípio, contribuindo direta e indiretamente para formar a pergunta dessa pesquisa; apresento aqui para vocês os frutos dessas inquietações em forma de dissertação. Ela cresceu também nutrida por um misto de inquietações pessoais, pelo amor ao cinema, por resquícios da pesquisa de iniciação científica realizada na graduação, e talvez por outras tantas coisas que eu nem saiba dizer...

A despeito do quão pessoal possam parecer as motivações para realizar esta pesquisa, o fato desta ter sido estruturada à luz da minha trajetória não a torna alheia aos parâmetros e discussões do campo científico. Concordo com Donna Haraway (1995) quando ela diz que todos os saberes são localizados e que nenhum fazer científico é neutro; o “eu” que fala aqui é um eu localizado em um determinado tempo-espço, em uma determinada classe social, em um determinado corpo, cor, idade, enfim, tantos atravessamentos que compõem esta pessoa-pesquisadora. Como disse Gloria Anzaldúa (2009), uma pessoa escreve e lê dos lugar onde seus pés estão plantados, do chão onde se ergue, de seu posicionamento. Produzir saberes a partir deste corpo, que é constituído por determinados e múltiplos marcadores sociais, produz efeitos peculiares que são completamente atrelados à constituição destes atravessamentos, ou seja, é um conhecimento datado, localizado, por isso não se pretende e nem poderia ser uma verdade absoluta, incontestável, universal.

Estar neste meu lugar possui suas potências e limitações, como em todo local. Por isso, inspirada em Raquel Lucas Platero (2014), tentei, para além de possuir um olhar interseccional para com o mundo, sustentar também uma postura interseccional enquanto pesquisadora, ao examinar “[...] las relaciones mutuas que se producen entre las categorías sociales; [...] la invisibilidad de algunas realidades, que se vuelven “inconcebibles”; y también, [...] la posición situada de quien interroga

y construye la realidad que analiza.” (2014, p. 57). Justamente por isso arrisquei-me a escrever em primeira pessoa, pois há um “eu” que fala, que indaga e que produz, não sou um sujeito que se pretende neutro e indetectável.

Ainda a respeito deste “eu”, Gilles Deleuze defende que a singularização se dá no plano do coletivo (HUR, 2018); a minha, a sua individualidade não se encerram na fronteira da pele, no espaço do corpo, elas transbordam e só existem porque a singularização de nós, sujeitos, se dá no plano do coletivo, no seio do social. É como diz Joan Scott (1999): uma vez que o discurso é, por definição, compartilhado, a experiência é tão coletiva quanto individual. Trocando em miúdos, se eu trazia comigo tantas inquietações a respeito dos discursos sobre as lesbianidades no cinema brasileiro, certamente essas inquietações não pertencem a mim, Beatriz, e certamente brotaram, brotam e afetam as reflexões e indagações de tantas outras pessoas.

Indagações que afetam: para Ulpiano (2017) e Deleuze (MAURÍCIO; MANGUEIRA, 2011), pensar não é um fato, não está dado. Pensar é, antes de tudo, uma provocação um tanto quanto violenta que nos acomete e nos faz pensar. Pois bem, esta dissertação é produto destes incômodos – ou melhor dizendo, nas palavras de Althusser, interpelações –, encontros do meu corpo com o mundo, do meu corpo com o armário (SEDGWICK, 2007), com outros corpos, com a psicologia, o cinema, e tantos outros encontros e experiências que não estão aqui explicitados, mas que alimentaram e alicerçaram as buscas e reflexões que com prazer compartilho agora.

O tema trabalhado por si só é produto de provocações e interpelações, e mais uma vez trazendo Ulpiano (2017), que acredita que a matéria prima do pensamento é o caos, creio que o emergir desse caos, da bagunça significado-significante deste sujeito que aqui escreve em relação a estas interpelações, culminou na tentativa de pesquisar sobre o tema escolhido. Durante a minha vida, o meu pensamento pensava e produzia em forma de versos e desenhos; desta vez, lancei-me ao desafio de produzir uma dissertação de mestrado. Pensando na indagação inicial de como se escreve uma dissertação de mestrado, cheguei à conclusão de que se escreve uma dissertação de mestrado se permitindo mergulhar e aceitar a (in)constância da inquietação, se permitindo ser afetada, interpelada.

O título deste trabalho faz referência aos filmes analisados, *Flores Raras* (2013), dirigido por Bruno Barreto, e *Como Esquecer* (2010), por Malu de Martino, mas não só. Comumente, flores são plantas usadas como metáfora em referência às mulheres, ao “feminino”, aludindo à delicadeza, beleza, charme, entre outras características hegemonicamente ligadas a um certo estereótipo do que é ser mulher. E o esquecimento... bom, nada no campo da episteme é relegado ao esquecimento de forma inocente, despretensiosa; esquecer também é um efeito dos saberes da nossa época, é fruto dele.

Os discursos subjetivam os sujeitos e estão ligados aos regimes de verdade vigentes; assim como existem os temas que estão no foco e são iluminados nas e pelas formações discursivas, existem também as zonas inóspitas dos discursos: os binômios esquecer/lembrar e ignorar/saber andam de mãos dadas; para que o “normal”, o esperado, o ideal possa continuar assim sendo, é preciso que ignoremos, releguemos ao esquecimento tanto quanto possível as maneiras de existir que não necessariamente passem pelo “normal”, esperado e ideal.

Navarro-Swain (2000) diz que a política do silêncio é a melhor aliada da política do esquecimento: “[...] apaga-se ou se destrói o que não interessa à moral, às convicções, aos costumes, à permanência de tradições e valores que são dominantes em determinada época” (2000, p.15). Entretanto, este silêncio não é necessariamente uma ausência do falar sobre, é um falar apenas de determinadas e específicas maneiras que não subvertam de forma perigosa a ordem vigente. Desta maneira, tudo que é exibido em larga escala no cinema possui certa autorização para ser visto, e corresponde (ou reforça) mais ou menos ao saudável, ao belo, ao limpo, ao correto, ao aceitável.

Por exemplo, estamos vivendo no atual cenário da política brasileira algumas demonstrações do quão reconhecidamente influente e poderoso o cinema pode ser. Assim como ocorreu em regimes abertamente autoritários, vemos diversas tentativas do atual desgoverno federal de limitar, controlar e manter nas rédeas as atividades da Agência Nacional de Cinema – ANCINE, e de outros órgãos ligados ao cinema no país, como a Cinemateca Brasileira. Hoje mesmo, dia 20 de maio de 2020, a “namoradinha do Brasil” (namoradinha igual àquela do filme *Corra!* (2017), de Jordan Peele) Regina Duarte assumirá a Cinemateca, em São Paulo, após ficar

por dois meses na Secretaria de Cultura em Brasília. Em entrevista recente para a CNN¹ a ex-secretária minimizou as mortes causadas pela ditadura militar, inclusive cantando a marchinha “Pra Frente Brasil”, símbolo desse período.

Além dessas e outras tantas atrocidades cotidianas desse desgoverno no Brasil, estamos, no momento em que escrevo essas linhas, em um cenário de crise mundial por conta da pandemia causada pelo novo coronavírus; a maior medida de contenção é o isolamento social, já que este vírus é altamente infeccioso, trazendo várias dificuldades particulares para cada setor se manter. O setor audiovisual desde 2016 vivencia uma crise, agravada no atual governo e na atual situação de pandemia. Porém, existe uma verba considerável do Fundo Setorial Audiovisual (FSA) que poderia muito bem ajudar milhares de trabalhadores da área nesse momento em especial, mas que está retida há cerca de um ano por falta de vontade política².

Enfim, até os mais desprovidos de quaisquer traços de raciocínio lógico, coerência e escrúpulos reconhecem o poder e influência do cinema no meio social, como é o caso do atual presidente da República e de muitos membros da atual gestão dos estados e da federação. Para além de reconhecer essa influência, há uma tentativa explícita de ocupar estes espaços, colocando pessoas aliadas em cargos administrativos³, limitando a verba repassada para a ANCINE⁴, discutindo a Lei do Audiovisual, tentando fomentar iniciativas como promoção de uma programação conservadora⁵.

Foucault (2009), ao falar do seu objeto de estudo, o poder, disse que na verdade seu objetivo não era analisar o fenômeno do poder por si só; na verdade, seu objetivo era compreender como os seres humanos tornam-se sujeitos em nossa

¹ Deixo aqui o link para a entrevista completa, do próprio canal no YouTube da CNN, para quem estômago tiver: <https://www.youtube.com/watch?v=v9gLHrP7RNw>.

² Para saber mais: <https://www.brasildefato.com.br/2020/04/24/com-fundo-retido-setor-audiovisual-brasileiro-corre-risco-de-quebrar>. Acessado em: 20 de maio de 2020.

³ Veja mais sobre o assunto: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/bolsonaro-quer-um-nome-terrivelmente-evangelico-na-ancine-23919616>. Acessado em: 20 de setembro de 2019.

⁴ Veja mais sobre o assunto: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/em-ofensiva-contra-ancine-bolsonaro-corta-43-de-fundo-do-audiovisual.shtml>. Acessado em: 20 de setembro de 2019.

⁵ Veja mais sobre o assunto: <https://revistaforum.com.br/cultura/bolsonaristas-querem-impor-programacao-conservadora-para-a-cinemateca-chefiada-por-ex-secretario-do-psl/>, <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/cinemateca-e-ocupada-por-militares-e-politicos-contra-marxismo-cultural.shtml>. Acessados em: 20 de setembro de 2019.

cultura. Essa compreensão nos permite adquirir uma consciência histórica da situação presente e verificar com que tipo de realidade lidamos. Foucault estudou o poder para entender como nos tornamos sujeitos, e eu escolhi estudar o cinema por razão similar. Nossa produção cultural diz muito de como pensamos, somos e funcionamos; os discursos têm poder subjetivador, fazem-nos sujeitos no mundo e o cinema é um de seus veículos, mostrando-nos formas de ver e viver o mundo que nos são endereçadas através dos filmes que assistimos (justificando assim o interesse de controlar a produção audiovisual por parte de governos como este que temos atualmente). Não é possível dissociar as tecnologias – dentre elas o cinema – dos processos de subjetivação dos sujeitos, nem da própria produção dos nossos corpos (como explicarei nos próximos capítulos com maior profundidade).

Dessa maneira, estudar, analisar e compreender os discursos sobre as lesbianidades no cinema produzido no Brasil é também compreender como são produzidos as imagens e o imaginário das lesbianidades em nossa cultura, o que pensamos – e o que querem que pensemos - a respeito e os saberes que circulam no social. Então... que tipo de lesbianidades podem ser vistas e que querem que vejamos nas telas do cinema, que certamente mais se aproxima do que é “certo”, “saúdável”, “aceitável”? Que tipo de lesbianidades são produzidas, filmadas e exibidas nas telas brasileiras? Estes são questionamentos presentes nesta dissertação, que está dividida em seis capítulos, sendo o primeiro a própria introdução.

No segundo capítulo trago uma explanação teórica para explicar o que chamo de *mulher* e o que chamo de *lesbianidades* à luz de perspectivas feministas e dos estudos de gênero; no terceiro capítulo me dedico a examinar mais de perto o porquê o cinema pode ser considerado uma tecnologia de gênero, trazendo, para tanto, explicações teóricas sobre subjetivação, mídia e elementos da cinematografia. Já no quarto capítulo apresento as ferramentas metodológicas e teóricas utilizadas para a realização desta pesquisa, que são Análise do Discurso e estudos feministas e de gênero. Por fim, no quinto capítulo trago as análises dos filmes e considerações a respeito do que encontrei e pensei. Após a conclusão, que se localiza no sexto capítulo, estão os Apêndices, com as fichas de análise produzidas e utilizadas por mim, um poema de Elizabeth Bishop utilizado na análise e a lista “Lesbianidades no audiovisual brasileiro”, que contém o registro de

materiais audiovisuais brasileiros que tratem das lesbianidades em suas temáticas e/ou personagens. Esta lista é fruto de um levantamento (em constante processo) realizado por mim mesma nas bases de dados e sites da internet. Então, se acomode, pegue a pipoca, e boa leitura!

2. MULHERES QUE AMAM MULHERES

Quais discursos sobre as lesbianidades estão sendo veiculados nos filmes *Flores Raras* e *Como Esquecer?* Uma vez que essa pesquisa dialoga com estudos feministas e de gênero, antes de pensarmos sobre os discursos no capítulo seguinte, vamos nos deter sobre as categorias (que também são discursos) “mulher” e “lesbianidades”. Questionemos como “a” eu lírico dessa composição de Joyce Moreno, *Feminina*, em que ela indaga sua mãe: “Ô mãe, me explica me ensina/me diz o que é feminina?” (MAESTRO; MORENO, 1980). Penso que, em última instância, a pergunta é: o que é ser mulher? Parece uma pergunta de resposta óbvia, afinal, mulheres são... mulheres, certo? Considere esta pergunta como retórica: aqui, as respostas - ou melhor dizendo, os desdobramentos da pergunta - não são tão óbvios. Não o são porque, antes de mais nada, estamos falando de narrativas que perpassam um conjunto de efeitos e afetos de trajetórias de vida, e que, portanto, jamais serão marcadas de forma definitiva em qualquer resposta e/ou teoria: a vida transborda a teorização. E, como dito logo acima, nessa costura-texto unida pelos fios das teorias de gênero e feministas, perceberemos que gênero e sexo não são categorias consideradas como naturais e imutáveis.

Desde Beauvoir em *O Segundo Sexo* (1949) sabe-se que não se nasce mulher, e sim se torna, afirmação que chacoalhou o universo dos feminismos na academia, nas ruas e movimentos sociais; mas, se foi dito que gênero é do âmbito do social, e o sexo, o corpo? Também o são: a partir deste momento, a ideia de que corpos são marcados tão somente pela natureza, com seu destino imutável pré-determinado pela biologia, fica em suspenso. Aqui, corpos são um campo de ação política (FLORES, 2009), construções, efeitos de uma produção, que por sua vez é efeito de tecnologias sociopolíticas complexas. Nem natureza, nem cultura, nem organismo, nem máquina, e sim um híbrido: corpo como entidade “tecnoviva multiconectada que incorpora tecnologia”, como definem Donna Haraway e val flores⁶ (2013, p.128). Segundo Haraway (2009), as tecnologias são ferramentas

⁶ A autora prefere ter seu nome grafado com todas as letras minúsculas, como explica no início do ensaio *interruptions* (2013): “[...] una estrategia de minorización del nombre propio, de problematización de las convenciones gramaticales, de dislocar la jerarquía de las letras, una apuesta al texto antes que a la firma de la autora, percibir el propio nombre como un espasmo de una ficción llamada “yo”, un yo deslenguado que funciona como eco de muchas otras voces, que reviste un tono singular en las ondulaciones del texto en el que no cesa de latir ese murmullo colectivo, contra la mayúscula como forma de la ley, una falta de ortodoxia que rige la escritura y sus regulaciones de la decencia, una

cruciais na remodelação dos nossos corpos e impõem novas relações sociais. O cinema é uma dessas tecnologias, como nos mostrou Teresa de Lauretis (1994), uma vez que ele está imbricado nos nossos processos de subjetivação e de produção desde “tecnocorpo”. Nem boas, nem ruins, o fato é que elas implicam na reinvenção da natureza e são resultado das estruturas de poder atuantes em determinado momento sócio histórico.

Mas, neste contexto, o que é tecnologia? Trago aqui uma pequena explicação do uso do termo a partir de Preciado (2014, p. 154), que por sua vez discute sua acepção em Foucault:

A força da noção foucaultiana de tecnologia reside em escapar à compreensão redutora da técnica como um conjunto de objetos, instrumentas, máquinas ou outros artefatos, assim como em escapar à redução da tecnologia do sexo às tecnologias implicadas no controle da reprodução sexual. Para Foucault, uma técnica é um dispositivo complexo de poder e de saber que integra os instrumentos e os textos, os discursos e os regimes do corpo, as leis e as regras para a maximização da vida, os prazeres do corpo e a regulação dos enunciados de verdade.

Continuemos. Para Preciado (2014, p. 25; p. 168), pensarmos em uma “natureza humana” anterior ao constructo social, com um “marco zero” sem interferências externas, já não nos oferece explicações contundentes. Para o autor, o pressuposto de “natureza humana” é uma criação desta tecnologia sociopolítica em seu maior grau de sofisticação, exatamente porque faz-se passar como natureza, ou seja, como imutável, intransponível. Esta ideia de natureza humana possui como um de seus grandes efeitos a equação natureza=cisheterossexualidade. O termo “cis” vem de “cisgênero” e denomina a pessoa que se reconhece como pertencendo ao gênero que lhe foi compulsoriamente designado ao nascer, sendo que este é baseado nas genitálias e em características biológicas. Já a pessoa que não se reconhece é chamada de transgênero, ou de transexual⁷.

territorialización del yo que pasa desapercibido, un error que impulsa el deseo de normalidad, una dislexia gráfica que interrumpe los enlaces de sentido, un deseo de designar una fuerza, un movimiento y no una persona, y contra toda justificación previa, porque me gusta verlo y sentirlo de ese modo.”

⁷ No decorrer deste trabalho o termo “cis” será empregado com outros conceitos, uma vez que a cisgenereidade não se encontra separada de conceitos como “heterossexualidade”, “heteronormatividade”, entre outras, enquanto políticas de subjetivação e produção dos corpos.

Seguindo este raciocínio, podemos dizer que a produção e manutenção do gênero é de ordem performática e tecnológica. Performática (BUTLER, 2000)⁸, porque se produz e é produzida pela repetição exaustiva de discursos arbitrários e reguladores – ou regimes de verdade, de acordo com Foucault (1979), que dizem como devemos ser, agir, nos portar, desejar, uma espécie de roteiro pré-estabelecido que deve ser seguido à risca, a fim de garantir a inteligibilidade de gênero. Tecnológica (PRECIADO, 2014), porque não se dá senão na carne; as “invocações performativas” (ibidem, p. 28; p. 154) são fragmentos de linguagem munidos historicamente de poder que, além de imbuírem masculinidade ou feminilidade nos corpos, sancionam aqueles que ameacem a coerência deste sistema (ou melhor dizendo, cis-tema) a ponto de submetê-los a procedimentos de todo tipo para se adequarem e fixarem organicamente certas diferenças, mantendo corpos na qualidade de “essência”. Os exemplos são diversos: próteses de silicone, cirurgias de correção para o tamanho do clitóris, plásticas de todos os tipos etc.

Então, a dimensão dos corpos, assim como a do gênero, também é de ordem tecnológica: o corpo não existe por si só. Afinal, os corpos são tanto fruto da construção social quanto dessa modificação tecnológica, e não há como delimitar onde termina o que seria “natural” e onde começa o “social/tecnológico”. Os órgãos, suas utilidades e como as conhecemos já são produto de sofisticadas tecnologias, que prescrevem o contexto em que cada parte do corpo atinge uma significação de que se utiliza com propriedade, de acordo com sua “natureza” (PRECIADO, 2014). Pensando em termos de sexo e sexualidade, só detectamos os órgãos que são reconhecidos como sexuais porque estes são produtos desta tecnologia e por ela são revestidos.

Para Preciado (2014, p. 26; p. 29), então, o sistema sexo/gênero⁹ é um sistema de escritura que se dá na materialidade do corpo. Ele compara o corpo como um texto que seria socialmente construído, um “arquivo orgânico da história

⁸ A ideia de gênero enquanto performance vem de Butler (2000), entretanto o conceito de performance faz parte da obra do linguista inglês John Austin, que é referência para o trabalho da autora (RODRIGUES, 2012).

⁹ Sistema sexo/gênero “[...] é uma série de arranjos pelos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, e nos quais essas necessidades sexuais transformadas são satisfeitas.” (1975). O conceito é de criação da antropóloga e militante feminista Gayle Rubin, e aparece pela primeira vez em seu ensaio “O tráfico de mulheres: nota sobre a “economia política” do sexo”, em 1975.

da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados.”, ou seja: as normas são construídas em oposição àquilo tudo que as contravêm. Estas tecnologias sociopolíticas se inscrevem e escrevem nesse arquivo orgânico que é o corpo, produzindo-o, moldando-o, fazendo com que o corpo habite as normas dessas tecnologias. Como diz Butler (2013), ao retomar o texto de Foucault *O que é a crítica*, o “eu” se modela nos termos da norma, passa a habitá-la e a incorporá-la.

Uma dessas tecnologias sociopolíticas é a cisheterossexualidade, que está longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, como se configurasse como uma origem natural e fundadora; ela “deve se reinscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetição e de recitação dos códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais” (PRECIADO, 2014, p. 26;30). Isso quer dizer que todas as manifestações da sexualidade são construídas e possuem caráter político¹⁰, e que gênero e sexo não são categorias fixas, estáticas, naturais, imutáveis, atemporais, e sim mutáveis, plásticas (PLATERO, 2003). Os corpos performam, encarnam os gêneros, e mesmo sendo um processo repetitivo nunca há corpos idênticos, muito menos um gênero original ao qual pode-se retornar. O que há é a repetição das normas que podem ser transgredidas, imitadas, parodiadas, explicitando a fragilidade desse sistema que, como toda norma, é construída em oposição àquilo tudo que a contravêm.

Portanto, a citada cisheterossexualidade opera de forma compulsória, a fim de garantir que todas as pessoas sejam cisheterossexuais, já que esta seria a forma “natural” e desejável de expressão da sexualidade e dos corpos, em contraponto às formas que fogem dessa norma, que seriam “não naturais”, portanto “erradas”, “imorais” etc.

Em suma, vimos que corpos são produções. Pensaremos aqui sobre a produção dos corpos que convencionamos chamar de *mulher*, e das práticas e corpos que vivenciam o que convencionamos chamar de *lesbianidades*.

¹⁰ Este assunto foi inicialmente explorado e debatido por Foucault, em seus três volumes de *História da Sexualidade* (1985; 1998; 2005).

Pois então: *quem*, afinal, são as mulheres? Estas perguntas já geraram e geram muitas discussões no campo dos feminismos. Sua existência é paradoxal, presa e excluída nos discursos, se fala constantemente dela, porém nem sempre ela pode falar. Não é representada nem representável, muitas vezes é apenas objeto de visão. Sua existência é, ao mesmo tempo, declarada e rechaçada, negada e controlada. A Mulher, enquanto identidade coletiva, é uma categoria necessária e impossível ao mesmo tempo (TRUJILLO, 2015); ainda que as lutas políticas necessitem de um grupo definido de um grupo que demanda por direitos, esta categoria identitária é fruto de disputas dentro dos feminismos por estar sujeita a produzir exclusões e margens, mesmo tentando ser universal e agregadora, assim como qualquer categoria identitária. Além disso, mesmo com todas as discussões fervilhantes nos feminismos acerca de quem são/somos nós mulheres, a produção dos corpos mulheres e do universo do que é considerado feminino ainda existe principalmente de acordo com modelos, leis e parâmetros ditados pela masculinidade cis-heteronormativa-classe média-branca-primeiromundista, que é hegemônica (LAURETIS, 2000).

Trazendo esta discussão para o tema dessa pesquisa, podemos dizer que no universo cinematográfico não seria diferente; moldado principalmente pelo *star system*¹¹ estadunidense, no cinema as mulheres ganham visibilidade especialmente por serem objetos de visão, no seu trabalho como atrizes, e não por meio de outros cargos exercidos fora da aparição das telas (GUBERNIKOFF, 2016), ou seja, sua existência importa principalmente para o deleite visual dos espectadores – em grande parte esses mesmos cishomens-brancos-heterossexuais-classe média-primeiro-mundistas, aqueles que possuem o poder socioeconômico, fundamental para a produção e consumo do cinema. Portanto o cinema, que é uma tecnologia social e de gênero tal qual outras mídias (como exploraremos no capítulo seguinte), possui grande responsabilidade e influência na manutenção, criação e ruptura de padrões hegemônicos de gênero, (re)produzindo imagens, personagens e corpos por meio dos conteúdos massivamente por ele divulgados.

¹¹ *Star system*, do inglês “sistema de estrelas”, é um termo originado no cinema estadunidense e se refere a maneira com que os astros de Hollywood eram tratados pela indústria, com a superexposição de suas imagens, os transformando em ícones a serem idolatrados pelos fãs, os espectadores.

Na realidade brasileira, o *star system* que conhecemos é principalmente oriundo dos grandes sucessos das telenovelas, em especial as da Rede Globo, grande sucesso de público no país. Justamente por seu grande alcance nas telas brasileiras, é certo que a construção dos nossos corpos, gêneros e subjetividades está bastante atrelada aos conteúdos veiculados por essa emissora, e que o que nossa sociedade pensa e conhece como possíveis lesbianidades também, em especial por meio das telenovelas¹², por conta do seu amplo alcance na televisão aberta e sucesso de público. Além disso, a Globo também possui a Globo Filmes, produzindo diversos filmes como o próprio *Flores Raras*.

O termo “heteronormativa”, usado anteriormente, se refere ao conceito de “heteronormatividade”, definido como um conjunto de prescrições que fundamenta processos de controle social, a fim de reforçar a pressuposta naturalidade, coerência e superioridade da heterossexualidade enquanto fundamento da sociedade (MISKOLCI, 2007), reforçando-a juntamente com a necessidade de manter coerência entre sexo e gênero (a cisgeneridade); inclusive, parte do processo de humanização dos corpos é garantida pela inscrição na carne dos binarismos de gênero (FLORES, 2009).

Em relação a esses conceitos, me alinho com o argumento de Tanya Saunders (2017), baseado no trabalho de feministas lésbicas, de que a heterossexualidade compulsória e a cisheteronormatividade são ambos sistemas políticos, racializados, imbuídos de colonialidade; e, adentrando mais no processo de humanização dos corpos, a autora demonstra que até o conceito de Humano que carregamos na nossa cultura, que define quais sujeitos podem partilhar do estatuto de Humanidade e quais não podem, está enraizado em um projeto epistemológico colonial¹³ que define Homem e Humanidade em torno da experiência e imagem do cishomem heterossexual, branco, cristão e burguês.

¹² Para saber mais sobre o assunto, indico os seguintes artigos: “Repertórios sobre lesbianidade na mídia televisiva: desestabilização de modelos hegemônicos?”, de Lenise Borges e Mary Jane Spink; “Lesbianidade na TV: visibilidade e “apagamento” em telenovelas brasileiras”, de Lenise Borges; “Identidade Lésbica em Telenovelas Brasileiras”, de Clara Dantas, e a dissertação de mestrado de Silvia V. Gomide, “Representações das identidades lésbicas na telenovela Senhora do Destino”.

¹³ Este projeto de colonização refere-se à tentativa de criação de um novo mundo pela Europa Ocidental, que obteve como resultado o advento das Américas. O continente europeu passava por diversas mudanças políticas e sociais influenciadas pelos ideais iluministas; monarquias e sistemas eclesiásticos foram derrubados, e seu sistema de organização social, anteriormente ditado pelas elites recém derrubadas, foram redefinidas à luz do violento encontro colonial. Os homens europeus tentaram dar sentido a si

A cis-heteronormatividade vem atrelada, portanto, a aspectos de cor, de classe, de idade, de localização geográfica, enfim, outras e muitas características que os sujeitos encarnam, dando forma e identidade, sempre relacionadas de maneira simultânea umas com as outras. Essas demarcações sociais compõem os chamados marcadores sociais de diferença (ZAMBONI, 2014), que aparecem articulados no plano político, do discurso, nos corpos e experiências dos sujeitos. Cada uma dessas categorias possui uma história, está associada a determinada posição social e atribui características comuns aos indivíduos nela agrupados, dando um peso diferente para a vivência de cada sujeito, a depender da combinação dessas características.

Portanto, esses marcadores se articulam de forma interseccional (CREWNSHAW, 2002). Não se trata de sobrepor um fator sobre o outro, de somar, pois não há hierarquia de opressões (LORDE, 2009), elas não existem, não são produzidas e não nos produzem separadamente; são “constelações de coisas que se sucedem de maneira simultânea com relações recíprocas” (PLATERO, p. 52, 2013), fazendo-nos, neste sentido, obras de arte, com tantas influências que geram o que nós somos e como nós nos compreendemos.

Como ficará perceptível no decorrer do texto, os enfoques desta pesquisa se detiveram na construção do gênero e da sexualidade das personagens dentro do universo da branquitude, já que nossas protagonistas são brancas. Outros marcadores sociais que compõem essa combinação de gênero, sexualidade e branquitude também aparecem nas análises dos filmes, orbitando junto com estes marcadores eleitos por mim como os norteadores do meu olhar como pesquisadora, como os marcadores de classe, etários, construção estética, localização geográfica.

Retomando acima o que falamos sobre as construções das normas e argumento de Saunders (acerca do estatuto de humanidade dos sujeitos), podemos dizer que os corpos não “neutros”, não pertencentes às normas, são os corpos marcados como diferentes, já que os corpos “neutros” e universais seriam os cishômeros (de preferência cishomens), brancos, magros, de preferência de classe média e cristãos.

próprios e ao seu lugar na ordem colonial emergente, e o resultado disso foi a rearticulação do conceito de Homem.

Nos meandros desta lógica fálica e cisheteronormativa, uma mulher preferir outra mulher a um homem é incabível e incoerente, então mulheres que vivem suas lesbianidades correm o risco de serem relegadas à categoria de seres abjetos. Como explica Butler (2000, p. 153),

Esta matriz excludente pela qual os sujeitos são formados exige, pois, a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são "sujeitos", mas que formam o exterior constitutivo relativamente ao domínio do sujeito. O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas "inóspitas" e "inabitáveis" da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do "inabitável" é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. Essa zona de inabitabilidade constitui o limite definidor do domínio do sujeito; ela constitui aquele local de temida identificação contra o qual — e em virtude do qual — o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação de direito à autonomia e à vida.

A trajetória dessas mulheres é permeada de silêncios e clandestinidade, marcando seus corpos, práticas e possibilidades de existências. Para val flores (2009), o regime da heterossexualidade é um regime de visão social que produz cegueira em relação às manifestações que não podem ser percebidas dentro deste regime; a hegemonia hipervisual, como ela chama, é o que causa a cegueira e satura os olhos, carregados de imagens cisheterocentradas; certamente podemos pensar no cinema como um dos propagadores e criadores dessas imagens. Aquelas cujas práticas e vivências extrapolam a cisheterossexualidade podem acabar por escapar do que é inteligível, do campo do visível, cujas regras são criadas pela supracitada máquina de produção ontológica (PRECIADO, 2014) que é a cisheteronormatividade.

Ao escrever sobre essa cegueira que fecha os olhos para as vidas, histórias e narrativas (cinematográficas ou de vida) dissidentes da cisheteronorma me recordo de quando eu assisti *Tomates Verdes Fritos* (1991). Em momento algum eu cogitei que as protagonistas Idgie Threadgoode (Mary Stuart Masterson) e Ruth Jamison (Mary-Louise Parker) fossem apenas amigas, mesmo que não fique explícito no filme uma relação amorosa. Inclusive, o fato delas serem um par romântico deixou minha experiência com o filme mais triste, dramática, sofrida; à época começava meu incômodo com a forma pouco palatável e feliz com que as lesbianidades apareciam nos filmes que eu assistia. Bem, eu, espectadora desde

este meu lugar de cismulher não heterossexual, vi amor romântico naquela relação. Porém, muito me surpreendi quando me deparei com o que flores (ibidem) chamou de hegemonia hipervisual impregnada. Muitas críticas, textos e análises na internet sobre o filme diziam que ele era sobre a amizade incondicional entre essas duas mulheres, sem sequer citar como possibilidade que elas fossem um casal. Atônita, só conseguia pensar “como é possível que as pessoas não *enxerguem* que elas fossem um casal?”. Pois bem, é exatamente por isso: as pessoas não enxergaram no filme aquilo que não era desejável que elas vissem fora das telas, algo que parece impensável para a cisheteronormatividade.

Como escrevi acima, muitas vezes nos filmes as mulheres desempenham papéis que fazem com que elas ocupem o lugar de objeto de visão e desejo masculinos. Entretanto, esse jogo da visibilidade e invisibilidade é sempre complexo. O posto de objeto de desejo não é relegado à todas as mulheres. Aquelas mulheres que fogem da cisheterossexualidade e dos ideais de classe, cor, construção estética etc., perpetuados pelo cinema também são hiper visibilizadas e visíveis (não só no cinema, como na vida), não necessariamente pelo viés do desejo, mas sim por fugirem de características comumente atribuídas ao feminino, por causarem estranheza: mulheres não brancas, de classes trabalhadoras, encarceradas, masculinizadas, complexificando as relações entre silêncio e visibilidade (HALBERSTAM, 2008).

Isso me lembra a discussão levantada por Anzaldúa (2009), em que ela nos escreve que a marcação da diferença é dada apenas para quem ela chama de “outro/outra cultural”; quando se diz “escritor(a)”, já está subentendido que se trata de uma pessoa cisheterossexual, branca, classe média, primeiromundista. Um dissidente é nomeado por esse grupo dominante com o adjetivo que marca sua diferença: escritor negro, escritora negra, escritora lésbica, e por aí vai. Trazendo para o tema deste texto, é possível dizer que esse mesmo grupo cisheterossexual, branco, classe média, primeiromundista, que é quem possui o poder socioeconômico e quem majoritariamente faz filmes (GUBERNIKOFF, 2016), dita as normas no cinema, marca as personagens, os filmes, até mesmo atores e atrizes com esses papéis e locais possíveis. Enfim, há distintos silêncios, diferentes formas de invisibilidade em relação às lesbianidades (HALBERSTAM, 2008), a depender

da sua interrelação com outros marcadores sociais, matizados pela existência da lesbofobia.

O termo “lesbofobia” expressa a aversão, a depreciação em relação às mulheres cujas práticas não são heterossexuais, e é derivado do termo “homofobia” cunhado por Borrillo (2001). Estas manifestações de lesbofobia, ainda que carreguem o termo “fobia”, não são originadas simplesmente nos sujeitos que as manifestam, como uma fobia pessoal, e sim fruto da cisheteronormatividade e da cisheterossexualidade compulsória (COLLING; NOGUEIRA, 2015), tal como as LGBTfobias como um todo. O termo “LGBTfobia” exprime o conjunto dessas violências, direcionadas às pessoas dissidentes da cisheteronormatividade, pessoas “LGBT+”, sendo que esse “mais” representa outras tantas letras nessa “sopa de letrinhas”, como brinca Facchini (2005); como as discussões acerca dessas categorias de gênero e sexualidade não cessam, muitas letras para além destas são acrescentadas com frequência, sendo representadas pelo sinal de mais.

Enfim, o corpo que encarna as lesbianidades é controverso (BACCI, 2016). Ainda que esse corpo seja massivamente produzido pela cisheteronormatividade, ele não é apenas uma reprodução tal e qual destas normas. Existem transgressões, rupturas que produzem efeitos de resistência, possibilitando novas criações de si, desprogramando, reorganizando, desenhando novos modelos políticos e culturais dessa outra corporeidade (FLORES, 2013), nesse jogo complexo entre rompimento e manutenção de normas sociais.

Por fim, não há como pensar em mulheres e lesbianidades enquanto entidades fixas, atemporais, “moldes” universais, e sim em categorias em transformação, multiplicidades de experiências, de atravessamentos sociais, econômicos e históricos:

[...] é importante frisar que tais categorias são formas de existência constantemente em processo de transformação e são vivenciadas pelas pessoas de formas particulares, por meio dos corpos, do atravessamento de outras identidades, dos comportamentos, dos papéis, das expressões, do erotismo, dos discursos, do conhecimento, das instituições e das relações sociais, em aproximações ou afastamentos do que a normatização atribui enquanto verdade, havendo, inclusive, pessoas que os rejeitam, criando outras categorizações de si mesmas (TOLEDO, 2013, p. 40).

Considerando os debates e discussões acima, relativos à produção e uso das categorias identitárias, é preciso designar as práticas e as pessoas das quais falo neste texto, com todo o cuidado e com todas as ressalvas que nomeações e categorias identitárias necessitam. Então, desta forma, o uso da categoria *mulher* expressa uma pessoa socialmente caracterizada e subjetivamente construída com o gênero *mulher*, que se sente enquanto tal, “dentro do sistema binário de sexo, [...], se sente subjetivamente mulher, assumindo processos de subjetivação em maior ou menor medida referentes às atribuições culturais do que é dito *ser mulher* – a feminilidade (...)” (TOLEDO, 2013, p. 40).

Para designar as relações amorosas e sexuais estabelecidas entre mulheres optei por utilizar o termo “lesbianidades”. Este termo deve ser entendido como um universo de experiências, relações e sentimentos de qualquer mulher em relação à outra mulher, seja no plano dos desejos, seja na prática, no sentimento erótico, em relações amorosas ou em todos esses aspectos (Ibidem).

A opção de falar de lesbianidades sem entrar no mérito da orientação sexual propriamente nomeada, seja como “lésbica”, “bissexual”, “sapatão”, “fancha”, entre tantos outros possíveis e imagináveis, foi uma escolha proposital. Muitas mulheres que vivenciam este universo das lesbianidades sequer se reconhecem ou se nomeiam “lésbicas”, “bissexuais” etc. por diversas razões possíveis. Um grande fator que certamente determina essa ausência de auto nomeação é a lesbofobia, que é disseminada socialmente, mas também internalizada¹⁴, impedindo mulheres de se aceitarem, se compreenderem e nomearem.

Nos filmes analisados as orientações sexuais das personagens aparecem, seja por elas ou por outras pessoas. Não pretendo, assim, nomeá-las. Quando nos nomeamos, estamos também proclamando a maneira que desejamos ser reconhecidos pelas pessoas, é uma maneira de nos afirmarmos e de marcar presença de determinada forma no mundo (ANZALDÚA, 2009); logo ainda que possa ser muito importante nomear-se, nomear o outro pode ser uma forma de enquadrá-lo, criando contornos que podem não fazer sentido para este outro, portanto não farei isso.

¹⁴ Para saber mais, indico o livro *A Experiência Homossexual*, da psicóloga mexicana Marina Castañeda (2006).

Então, serão utilizados os termos *mulheres* e *lesbianidades*. Mesmo com seus significados em constante mudança e com infinitas outras possibilidades para designarem essas categorias identitárias e de práticas, esses termos fazem parte de uma convenção social amplamente utilizada, fazendo com que sejam compreendidos. E acredito que fazer-se compreender é fundamental para a produção do conhecimento e para criar espaços de diálogo entre este texto e você que me lê.

3. CINEMA, UMA TECNOLOGIA DE GÊNERO

“[...] os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um objeto e, com ele, produzem uma ilusão cortada na medida do desejo” (Tradução minha do original: MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Glasgow: Screen, Volume 16, nº 3, 1975, p. 6-18).

“A subjetividade é a matéria-prima de toda produção” (DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O anti-édipo*. Rio de Janeiro: Imago, 1976).

3.1 Amor Maldito

Os filmes *Como Esquecer* (2010) e *Flores Raras* (2013) foram os filmes escolhidos por mim para serem analisados nesta pesquisa (no próximo capítulo vocês poderão compreender o porquê). Entretanto, estes não foram os primeiros filmes brasileiros a apresentarem a temática das lesbianidades; desde o início da produção cinematográfica no Brasil verificamos a presença deste tema, especialmente nas pornochanchadas e no cinema da Boca do Lixo, que frequentemente retratavam relações sexuais entre mulheres, porém não mostrando as lesbianidades como possibilidade real de relacionamento e sim como um comportamento desviante, com cenas fetichizadas, moldadas para que o prazer do telespectador considerado “padrão” (cishomens-brancos-heterossexuais-classe média-primeiro-mundistas, como falamos no capítulo anterior) fosse satisfeito (MORENO, 2001), muitas vezes combinando a exploração erótica (GUBERNIKOFF, 2016) sexualização exacerbada e vulgarização das mulheres (em cenas lésbicas ou não) com dominação e violência (SIMÕES, 1984).

São muitos os exemplos de filmes que possuem como elemento a exploração erótica das lesbianidades: *Ariela*, de 1980 (que foi baseado no romance *A Paranoica*, de Cassandra Rios), *Giselle* (1980), *Soninha Toda Pura* (1971), *Tara – Prazeres Proibidos* (1979), *Karina*, *Objeto de Prazer* (1981), *Pornô!* (1981), entre tantos outros exemplos possíveis, que podem ser encontrados no apêndice desta dissertação na lista “Lesbianidades no audiovisual brasileiro” por mim elaborada.

No dia 13 de maio de 1984, na Galeria Olido em São Paulo, é que temos a estreia do filme que seria considerado o primeiro filme lésbico da produção audiovisual brasileira: *Amor Maldito*, dirigido por Adélia Sampaio. O filme é considerado um pioneiro por ser o primeiro filme dirigido por uma mulher negra no

país, e por oferecer uma perspectiva completamente diferente dos filmes da época acerca das lesbianidades, fugindo das estereotípias que relegavam as experiências das suas personagens à uma faceta única, o momento da relação sexual (amplamente explorado pelas filmagens de outros filmes, como os citados). Por fugir desta receita pronta é que este filme é considerado como o primeiro filme lésbico do Brasil. Com roteiro de José Louzeiro, Adélia Sampaio dirigiu um filme sobre o encontro de duas mulheres em uma sociedade moralista e machista, baseado na história real de um crime que, à época, gerou repercussões sensacionalistas na mídia.

Adélia conta que a ideia de dirigir um filme sobre esta temática surgiu quando ela assistiu a um dos julgamentos deste crime e sensibilizou-se com a maneira violenta e preconceituosa com que a ré era tratada no tribunal, claramente fruto das lesbofobias enraizada socialmente. (BIANCHI, 2017). Com tons dramáticos, *Amor Maldito* utiliza-se do exagero a fim de construir uma crônica da lesbofobia nacional (SILVA, 2014), mostrando como no imaginário popular as lesbianidades são muito malvistas.

Sueli, interpretada por Wilma Dias, é uma jovem que se envolve com Fernanda, interpretada por Monique Lafond, uma mulher bem-sucedida e bem resolvida. Elas se encontram, Fernanda a abriga em sua casa. De uma relação de amizade nasce um relacionamento amoroso, elas se casam, mas Sueli envolve-se com um jornalista, engravida e suicida-se, se jogando da janela do apartamento de Fernanda, que é acusada pela sua morte. O filme se desenrola através de *flashbacks* da relação das duas e dos acontecimentos, quando Fernanda está sendo julgada. O clima do julgamento é de hostilidade. Ela é retratada como uma mulher independente, bem resolvida, livre, e em nenhum momento o filme sugere que o relacionamento das duas era errado, doentio. Os erros denunciados pelo filme são o da hipocrisia e do falso moralismo utilizados contra Fernanda, que por fim foi absolvida (tal como a mulher que foi acusada no crime utilizado como base para essa história).

O preconceito e o moralismo não aparecem apenas nas telas: durante todo o processo de gravação e lançamento do filme várias dificuldades surgiram por conta do tema a ser abordado e pela condição da diretora, que era iniciante, negra,

filha de empregada doméstica, pobre e mãe de dois filhos (SAMPAIO, 2016). Adélia Sampaio conta em entrevista concedida à equipe do blog Blogueiras Negras que a Embrafilme foi categórica em dizer que não financiaria a sua ideia, que foi considerada como absurda. O filme foi rodado em sistema de cooperativa, de maneira quase que amadora, com apenas uma ajuda de custo para os participantes da produção. Até que o filme já finalizado fosse aceito pelo dono do Cine Paulista para exibição, muitas portas foram fechadas. E mesmo assim, o filme foi divulgado como filme pornô na porta do cinema para gerar mais visibilidade. Pouco se falou na mídia sobre o lançamento. A repercussão foi quase nula, salvo resenha do crítico Leon Cakoff, publicada no jornal A Folha de São Paulo¹⁵ (SILVA, 2014). Cakoff define o filme como “um raro oásis que não pode ser ignorado”, por ser um filme que foge das produções da época, cujas temáticas exclusivamente pornográficas traziam o sexo e os corpos como descartáveis e para consumo.

Estes percalços narrados por Adélia Sampaio mostram que o filme *Amor Maldito* mesmo sendo um marco para a história do cinema no Brasil também esteve sujeito a um silenciamento que recobre o universo das lesbianidades de forma geral (BIANCHI, 2017; FACCO, 2004; PORTINARI, 1989; RICH, 2010). Lembrando as discussões tecidas no capítulo anterior, este silêncio do qual falamos não significa ausência total e completa da temática das lesbianidades na mídia e na sociedade como um todo. Ao contrário disso, significa que se fala sim desta temática; a maneira com que ela é abordada é que muda tudo e nos traz a esta pesquisa de mestrado. O cinema possibilita revelar os limites do que podemos ver, designando o que não é visível como condição daquilo que vemos (CODATO, 2009).

3.2 Cinema: tecnologia de gênero, produção de subjetividade

Retomando a indagação trazida na introdução deste texto, do porquê uma pesquisa no campo da psicologia elege o cinema como seu material de estudo, escrevi que estudar, analisar e compreender os discursos sobre as lesbianidades no cinema produzido no Brasil é também compreender como se produz na nossa sociedade e nossa cultura o imaginário acerca das lesbianidades, que produz

¹⁵ Disponível em: <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1984/08/17/21//4206488>. Acesso em 30/05/2019.

também subjetividades e que produz nossos corpos. Mas, como o cinema consegue fazer isso? Vamos nos debruçar sobre isso nesse tópico.

Um filme não é um simples conjunto de imagens e diálogos na tela, ele é o produto final de um processo que envolve direção, produção, recepção pelo público e pela crítica, órgãos de fomento, ou seja, sua produção está inserida em uma rede de relações de poder juntamente com as condições sociais que propiciaram o seu surgimento (PASSARELI, 2004). Não considerar todas essas camadas e olhar para o cinema apenas como ficção ou entretenimento leva à negação e ao não questionamento das relações de poder que o constituem, da retroalimentação entre modos de vida e narrações fílmicas, das verdades produzidas que circulam e que afetam os processos de produção de subjetividades (GALVÃO-VIANA; CARVALHO, 2014).

Assim como no capítulo anterior falamos sobre como o gênero e nossa própria corporeidade são construídos, é importante ressaltar que a subjetividade também não é dada, pronta, finita, e sim de que se constitui e está sempre em processo; pensando em termos foucaultianos, o que existe são processos de produção de sujeitos, ou seja, a subjetivação é processual, produção da existência em determinado regime de verdade (CARVALHO, 2011). Essa construção transborda a experiência de nível individual e singular, e de caráter meramente psicológico, dizendo também do coletivo, ligado ao contexto social, territorial, histórico e econômico no qual aquele sujeito está inserido; em outras palavras, diz também dos marcadores sociais da diferença que compõem os sujeitos.

O sujeito está em uma encruzilhada de componentes múltiplos de subjetividade, e seu advento é resultado de um entrecruzamento de determinações coletivas de várias espécies sociais, econômicas, tecnológicas, de mídia etc. (GUATTARI; ROLNIK, 1986). Por isso, indo de encontro ao que disseram Guattari e Rolnik (1986), podemos dizer que a produção de subjetividade (e a gestão da vida em todas as suas potencialidades) é, no nosso contexto, capitalística, fazendo conexão direta com as “grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo” (p. 27), não podendo ser contraposta às relações de produção econômica.

Nesta perspectiva, a subjetividade está mais para o território, o campo e a experiência, do que para um aparelho psíquico interno, hermético: é uma “[...] maquinaria que se desloca ao campo, atravessa as fronteiras da pele e se forma no agenciamento entre ser, outros e território, entre materialidade psíquica e campo experiencial.” (HUR, 2018, p. 54). Essa subjetividade, posto que é máquina, não é do domínio de uma suposta natureza humana, e sim de uma “natureza industrial, maquínica, ou seja, essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida” (GUATARRI; ROLNIK; 1986, p. 25). Mais que humana, a subjetividade é formada por componentes distintos, concatenados, que transpassam o humano e não se prendem a ele (HUR, 2018), e o cinema é um deles (GUATARRI, 1992).

Consequentemente, quando assistimos a um filme, além de sermos espectadores, estamos também nos subjetivando e sendo subjetivados pela veiculação de ideias que são aí imbricadas. Como Teresa de Lauretis (1992) afirma, o cinema é por excelência uma tecnologia social, tendo em vista que compromete o desejo; é instituição, um aparato que produz imagens e significados para a contemplação de um sujeito, é uma gigantesca máquina de modelar a libido social, cuja ação inconsciente é profunda (GUATTARI, 1980). Indo de encontro com o a discussão iniciada no capítulo dois, mais que comprometer o desejo, as tecnologias cinematográficas também produzem nossos corpos como um todo (PRECIADO, 2017) que, como vimos em Haraway e flores, são entidades tecnovivas multiconectadas que incorporam tecnologia: “ni organismo, ni maquina, ni naturaleza, ni cultura: tecnocuerpo” (HARAWAY apud FLORES, 2007).

Lauretis (1992) pontua que, na medida em que o cinema está diretamente implicado na produção e reprodução de valores, significados e ideologias no contexto do social – e consequentemente no da subjetividade, é importante entendê-lo como um aparato que produz efeitos de significado e percepção, autoimagens e posições subjetivas para todos os implicados, realizadores e receptores. Portanto, um processo semiótico em que os sujeitos se veem continuamente envolvidos, representados e inscritos na ideologia (LAURETIS, 1992). Ao (re)produzir imagens, o cinema cria imaginação, afetividade, significação e posiciona o espectador em relação ao desejo (GUBERNIKOFF, 2009).

Muitas pessoas que produzem cinema têm consciência desse poder e força das imagens. Um exemplo bem interessante disso é o documentário *Revelação* (2020), produzido pela Netflix, que conta com entrevistas de atrizes, atores, diretoras(es), produtoras(es) trans do cinema estadunidense, partilhando suas experiências enquanto espectadores e produtores de conteúdo. Seus relatos contam como era assistir as representações de pessoas trans até antes delas se identificarem enquanto tal, além de trazerem várias experiências no campo da atuação, nos contando as histórias trágicas de morte e adoecimento que as personagens frequentemente viviam – e que elas eram chamadas para representar. Tudo isso mesclando com suas percepções, afetações, contando como isso as afetou pessoalmente e ajudou ou não a perceber, sentir e criar horizontes possíveis para suas próprias vivências enquanto pessoas trans.

Retomando o que Mulvey fala acerca dos códigos cinematográficos, podemos afirmar que a medida do desejo da qual ela fala é moldada pelos fatores supracitados de produção e divulgação dos filmes e pelos valores que os regem, valores e supostas verdades que circulam no âmbito social. Estas condições ditam quais (e como) os discursos podem ou não ser divulgados. O cinema, assim como os sujeitos, é produção singular e múltipla que se relaciona com o mundo a sua volta, com variações incessantes de perspectivas, vasculhadas pelos espectadores, que com eles se identificam, simpatizam, relacionam de alguma forma; as práticas discursivas que circulam nas produções cinematográficas são sinalizadoras dos discursos sobre as lesbianidades que provêm de tantas outras matrizes discursivas: novelas, movimentos sociais, senso comum, produção acadêmica, religião, entre outros (BORGES; SPINK, 2009). A própria imagem é também um discurso (ROHDEN; KUSSLER, 2013).

Desta maneira, é possível observarmos o reflexo da nossa organização social nas representações de personagens mulheres e das lesbianidades no contexto do cinema brasileiro, a começar pelo fato de que a produção cinematográfica do Brasil é, em sua maioria, composta por homens na produção e direção, como afirma Gubernikoff (2009). (Pensando especificamente nas representações das lesbianidades no cinema brasileiro: de quantos filmes você se recorda ter assistido que tratassem desta temática, ou que possuíssem

personagens e vivências lesbianas? Pense um pouco, e depois de ler essa dissertação, confira a lista que está nos Apêndices).

Dos dois filmes escolhidos para serem analisados nesta pesquisa, um deles foi dirigido por um homem, outro por uma mulher. *Flores Raras* foi dirigido por Bruno Barreto, e *Como Esquecer* por Malu de Martino. Certamente essa diferença de gênero produz percepções diversas acerca da produção cinematográfica, já que cada um faz cinema a partir do seu lugar, com os pés plantados em lugares diferentes, parafraseando Anzaldúa, sendo atravessados e subjetivados por atravessamentos diferentes.

Especificamente, pensando na categoria “mulheres”, sem levar em conta o marcador das lesbianidades, Aline A. A. Anacleto (2016), em sua tese de doutorado sobre a produção cinematográfica de mulheres diretoras no Brasil de 2002 a 2012, fez um levantamento de dados no portal da ANCINE acerca da participação das mulheres no contexto cinematográfico brasileiro. Do ano de 2002 até o ano de 2012 foram lançados no total 390 filmes brasileiros, sendo que deste montante apenas 54 tiveram na sua direção geral participação feminina. Estes 54 filmes foram dirigidos por 41 diretoras; destas, apenas 9 produziram dois filmes neste período de tempo, duas lançaram três filmes no mesmo período. Se compararmos com o total de filmes dirigidos por homens podemos ver uma diferença substancial, já que neste recorte temporal 199 cineastas homens produziram um filme, 48 produziram dois filmes, 18 produziram três filmes, 9 produziram 4 filmes, 2 produziram 5 filmes, 1 produziu 7 filmes e, por fim, outro produziu 9 filmes (ANACLETO, 2016, p. 82). Complementarmente aos dados apresentados por Anacleto (2016), do ano de 2013 ao ano de 2016 foram lançados 517 filmes no país, sendo que apenas 95 foram dirigidos ou co-dirigidos por mulheres, dados disponibilizados na plataforma do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual¹⁶.

Além disso, há um estudo produzido pela coordenadora do FEMINA - Festival Internacional de Cinema Feminino, Paula Alves, intitulado *Mulheres no Cinema Brasileiro* (2011), que traz dados relevantes no que concerne a participação feminina na produção de cinema brasileira. O estudo afirma que, no período de 1961

¹⁶ Site oficial: <https://oca.ancine.gov.br/>

a 2010, apenas 6,87% dos filmes produzidos foram dirigidos por mulheres, e 6,48% por elas roteirizados (ALVES, ALVES E SILVA, 2011). A própria criação do FEMINA, em 2004, indica a necessidade de discutir e fomentar a inserção das mulheres no campo da produção de cinema, e o fato dele ter surgido apenas nos anos 2000 não é mero acaso: apenas nesta década é que houve aumento considerável de mulheres na produção de cinema, contrariamente ao cenário europeu, por exemplo. Na Europa, festivais de cinema feminino começam a surgir trinta anos antes (ALVES, ALVES E SILVA, 2012). O Festival funciona em caráter de competição, como os grandes festivais de cinema do mundo, e se constitui como o primeiro festival de cinema de mulheres no Brasil, sendo uma grande conquista das mulheres neste campo (ALVES, ALVES E SILVA, 2011; ANACLETO, 2016).

Vivemos em uma sociedade “do espetáculo” (DEBORD, 1967), altamente influenciada pelos discursos divulgados nos tantos aparatos midiáticos, e o cinema é um desses grandes aparatos. É importante dizer que a propaganda e o marketing caminham juntos com o cinema desde os seus primórdios, e mesmo antes da televisão ser a mensageira oficial da publicidade, já nas décadas de 1930 e 1940 o cinema fazia o papel de divulgação das ideologias dominantes: o cinema foi o primeiro veículo da publicidade audiovisual (GUBERNIKOFF, 2016). A ideologia dominante no caso é o que conhecemos por *american way of life*, já que o cinema estadunidense possuía e ainda possui o monopólio no mercado de exibição, enraizando seus valores e ideologias no imaginário de espectadores do mundo todo (GUBERNIKOFF, 2016).

Podemos dizer que este cinema que se pretende apenas divertimento, sem intenções de questionar e tencionar normas, regras, acordos sociais, sem também tencionar o próprio fazer cinematográfico e suas formas, é um cinema “comercial”, feito para um grande público, uma massa indefinida de espectadores: “[...] o filme pensado para o mercado, quando o diretor reitera a gramática convencional da linguagem objetivando uma demanda que lhe possibilitará retorno, seja ele financeiro ou de êxito particular.” (MONTORO; PEIXOTO, 2009).

Os filmes feitos para o grande público são os filmes feitos para serem exibidos em todas as salas de cinema, televisões, em um grande circuito comercial. Um bom exemplo é o filme *Se Eu Fosse Você* (2006), dirigido por Daniel Filho, que

como *Flores Raras* é protagonizado por Glória Pires e produzido pela Globo Filmes. O filme obteve o público de 3.644.956 pessoas ao ser exibidos nas salas de cinema, de acordo com a ANCINE¹⁷. Tony Ramos é o par de Glória Pires no filme. Ele, um publicitário, e ela, professora de música. Numa certa manhã, após discussões intensas, eles acordam com corpos trocados e precisam compreender como é viver a vida do ponto de vista do outro. Apesar do tema, não se engane, caso você não tenha visto o filme: não há nenhuma discussão, problematização acerca dos papéis e performances de gênero, acerca da corporeidade, nada disso. Lembre-se, é um filme feito para uma massa indefinida, não foi feito para tensionar códigos e normas sociais, e sim para divertir a família e reassegurar que a ordem “natural” seja reestabelecida e reafirmada: no fim, o casal “destroca” de corpo, se entende e pode viver o “felizes para sempre”.

Consumimos, com essas imagens, sistemas de representação, de sensibilidades, em suma, consumimos subjetividades (GREGOLIN, 2007), e assim incorporamos valores socialmente fundantes do que é ser sujeito. Esses valores, que podemos considerar como modelos de identidade, são socialmente úteis pois estabelecem parâmetros de inserção dos sujeitos no meio social, garantindo a doutrinação e docilização dos corpos. Vemos, hegemonicamente, um estilo de vida doutrinado, moldado, homogeneizante, que preza por corpos docilizados, esteticamente adequados dentro de determinados padrões de peso, beleza, cor etc. (KELLNER, 2001; FOUCAULT, 1987). Vale dizer que muitos desses padrões são absolutamente inacessíveis, pois a homogeneização não leva em consideração aspectos culturais, sociais, econômicos, tampouco os limites e potencialidades que cada corpo possui em sua singularidade. Essa empreitada frustrante em busca de um ideal de existência inalcançável alimenta o sofrimento físico e psíquico, mas o que é sofrimento para uns, é a acumulação de capital para outros, como assim o é para as indústrias farmacêutica, de cosméticos etc.

Todos estes enunciados e discursos são amplamente divulgados pelo cinema, e quando criados a serviço da manutenção do *status quo*, como no cinema feito para o grande público, cerceiam sujeitos e suas práticas, visam garantir que sejam próximos do modelo de sujeito ideal socialmente imposto: cisgênero, branco,

¹⁷ Listagem de filmes brasileiros lançados 1995 a 2017. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/excel/2102.xlsx>.

heterossexual, classe média, monogâmico etc., e se estes não assim o forem, que ao menos desejem e se portem como se fossem.

Pesando nisso é que Teresa de Lauretis (1995) “empresta” de Foucault o conceito “tecnologia do sexo”, usado para definir a sexualidade enquanto discurso criado a partir de tecnologias que lhe validam, consolidam e lhe dão carácter de realidade. Enquanto constructo social, o sexo, assim como cinema, e diz que este se aplica perfeitamente ao cinema; assim como a sexualidade, o cinema abarca um conjunto de procedimentos regulatórios os quais produzem o sexo e o desejo. Para Lauretis, do mesmo modo que o sexo é produzido, assim também o é o gênero sendo o cinema uma dentre as diversas tecnologias utilizadas para a sua produção. Como? A partir da implementação de imagens, modelos de significado no corpo do espectador, sua percepção e cognição. Ou seja, o cinema, assim como a escola, a igreja e a família, atua como uma pedagogia sexual, exercendo a função de educar e instruir seu público no sentido da ordem dominante, que na nossa sociedade é a da matriz heterossexual (LOURO, 2000).

Pensando especificamente nessa matriz heterossexual da qual nos fala Louro (que podemos chamar de cisheterossexual), o cinema é local privilegiado para a divulgação o romance cisheterossexual, que desde a primeira infância é ostensivamente mostrado especialmente para as mulheres. Assim, o cinema é potencialmente uma das ferramentas de manifestação do poder cismasculino, coagindo mulheres e reforçando a cisheterossexualidade como único caminho possível, juntamente com o apagamento de existências possíveis das lesbianidades, exceto quando vista como perversa ou exótica; essa seria uma das formas de controle da consciência das mulheres. (RICH, 2010).

Concluindo, seria errôneo e até irresponsável dizer que os filmes são apenas ficção ou fonte de entretenimento. Como pudemos ver, mesmo que os discursos veiculados pela mídia não sejam exatamente a verdade concreta das coisas, eles permitem que o espectador produza formas simbólicas de representação da sua relação com a realidade concreta; isso acontece porque as mídias, incluso o cinema, colocam em circulação enunciados que regulamentam formas de agir, de ser, realizando o que Gregolin (2007, p. 21) chamou de um

“agenciamento coletivo de enunciação”, entrecruzando determinações coletivas, sociais, econômicas, tecnológicas (GREGOLIN, 2007).

É importante ressaltar que, ainda que o cinema possua toda a influência e peso descritos acima nos processos de subjetivação dos sujeitos, a assimilação dos discursos e conteúdos trazidos nas telas não se dá de maneira uniforme, como afirma Stuart Hall (1980). Por meio de seus estudos acerca da codificação e decodificação dos textos midiáticos, Hall chegou à conclusão de que os espectadores assimilam as informações a partir de posições distintas, que costumam acontecer ao mesmo tempo e quase nunca isoladas; isso quer dizer que os espectadores não recebem o conteúdo que é transmitido em sua totalidade de maneira hegemônica, e também não o recebem de maneira totalmente opositiva, contrária. O que acontece, na verdade, é que na maior parte do tempo realizamos leituras negociadas, que estão entre duas posições extremas, uma de assimilação total do conteúdo e a outra de negação total (BARBOSA, 2016).

O público, em função de suas vivências, inquietações, aspirações, de sua constituição como sujeito e seu local no seio da sociedade, assimila um filme com transformações e interpretações múltiplas, a depender das variáveis envolvidas. Não é um processo único (BERNARDET, 1985). Eu, no contato com os filmes aqui analisados, fui afetada de maneiras particulares, que certamente divergem da forma com que vocês que me leem foram afetados com e por esses filmes, ainda que estes sejam os mesmos. No decorrer das análises eu trouxe algumas percepções para partilhar com vocês, especialmente porque elas fizeram parte da produção desse texto.

Diante disso, mesmo os processos de subjetivação dos sujeitos são, em certa medida, negociados (OLIVEIRA, 1999), e seria redutor entender que há apenas passividade diante do agenciamento coletivo da subjetividade; existem pontos de fuga, de resistência, de singularização. Assim como há, nos discursos do cinema, possibilidades de reconstrução, de novas proposições acerca das identidades, e não apenas reprodução de modelos (GREGOLIN, 2007); não há apenas coação, indução, há também alento, reconstrução, há a possibilidade de ampliar o olhar para com o mundo, acerca da própria realidade, do próprio fazer cinematográfico, de nós mesmos e mesmas.

3.3 A Linguagem cinematográfica

O poder do cinema de ser pedagógico, subjetivador, de alocar discursos é garantido pela linguagem utilizada em sua produção, que é composta de “[...] elementos cinematográficos, utilizados como artifícios contundentes para a representação de um mundo coerente, com uma realidade possível e passível de ser alcançada” (ANACLETO; TEIXEIRA-FILHO; 2013, p.116). É composta pelo conjunto de planos, movimentações da câmera, ângulos escolhidos, recursos de montagem, cortes de cena, enquadramento, ferramentas que possuem o potencial de dar essa aparência desejada de “realidade”:

O cinema é particularmente propenso a dar essa aparência de “naturalidade”, devido às suas qualidades significantes específicas, em especial pelo fato de que a imagem fílmica, ao fundamentar-se no registro potencial da fotografia unido à projeção de uma imagem aparentemente móvel, apresenta toda a aparência de ser “uma mensagem sem código”, uma duplicação não mediatizada do “mundo real” (KUHN, 1991, p. 99).

Jean-Claude Bernardet (1985) explica que essa aparência de “naturalidade” em potencial que o cinema consegue causar nos seus espectadores, como se a realidade se expressasse sozinha na tela, é de grande interesse para a classe social que majoritariamente produz cinema, especialmente os filmes para o grande público. Eliminando a pessoa que fala, que faz esse cinema, coloca-se esse grupo social entre parêntesis, eliminando a possibilidade de dizer que o que está sendo exibido é um apenas ponto de vista; dizer que o cinema expressa a realidade é naturalizar o ponto de vista exibido, elevá-lo a categoria de verdade e negar sua arbitrariedade, pois não há quem questionar. Afinal, ainda de acordo com Bernardet (ibidem), classes dominantes, a fim de garantirem seu poder, não podem apresentar sua ideologia enquanto *sua* ideologia, e sim enquanto uma *verdade*, que não pode ser contestada.

Esse processo de diluição da instância narradora cria o que Bernardet (1985) chama de linguagem transparente, que só se percebe se se resolver deter nela. Essa linguagem transparente cria a ilusão de que não tem nada interposto entre o espectador e o filme, a história narrada, sustentando a impressão de que o cinema é a pura expressão da realidade, com acontecimentos e pessoas (não personagens) reais, tal qual a vida. Vanoye e Goliot-Lété (1994) definem transparência como o

termo que define essa capacidade dos filmes em que todos os seus elementos se dissolvem sem choques, com planos e sequências com encadeamentos aparentemente perfeitos, com toda a lógica montada para que a história pareça estar se contando sozinha.

Essa linguagem aparece especialmente nos filmes cuja produção foi feita com critérios naturalistas, como define Xavier (1984), construindo o que ele define por dispositivo transparente. Essa construção aparece principalmente em filmes que são predominantemente narrativos (como os filmes analisados nesta pesquisa), que prezam pela composição de um espaço que seja fiel às aparências do mundo físico/real, com atuações que soem o mais naturais possíveis, buscando reproduzir o comportamento humano de maneira fiel. Assim, estabelece-se a ilusão de que os espectadores estão em contato direto com o mundo representado, sem mediações, equacionando o discurso do filme com a natureza, como se ele fosse um dispositivo transparente (XAVIER, 1984).

Os elementos que compõem o dispositivo fílmico estão dentro do que Bordwell e Thompson (2013) chamam de “forma fílmica”: de forma ampla, é como entendemos o sistema geral de relações que percebemos entre os elementos do filme todo. Estes elementos, que compõem a forma fílmica, não estão alocados de forma aleatória e não intencional, mas sim são montados de uma maneira que pretende causar determinados efeitos nos seus espectadores, direcionando suas reações e olhares. No caso do cinema predominantemente narrativo, a forma fílmica reforça a pretensa naturalidade e verossimilhança do filme.

Assim, a maneira com que a forma fílmica está disposta no filme pode nos fazer perceber as coisas de uma maneira completamente diferente daquela que estamos acostumados; pode simplesmente reproduzir a velha ordem vigente ou transitar entre estes dois polos. Essa disposição da forma fílmica garante que o modo de endereçamento do filme (ELLSWORTH, 2001) atinja os resultados esperados; afinal, o filme quer comunicar-se com alguém, falar para alguém, e considerando (principalmente) os interesses comerciais dos produtores dos filmes, existe um desejo de controlar tanto quanto possível de que maneira o espectador irá receber o filme e seus conteúdos e, é claro, fazer com que as pessoas continuem indo ao cinema.

Da mesma forma que somos compulsoriamente posicionados dentro dos valores que regem o meio social a partir dos atravessamentos econômicos, raciais, de gênero, entre outros, o olhar do espectador, a fim de propiciar o prazer visual com a narrativa fílmica, também é posicionado de acordo com estes valores: “É a partir dessa “posição-de-sujeito” que os pressupostos que o filme constrói sobre quem é o seu público funcionam com o mínimo de esforço, de contradição ou de deslizamento.” (ELLSWORTH, 2001, p.15). A intenção é poder direcionar, conduzir e atrair os espectadores a uma posição que seja coerente, prazerosa que traga compreensão do que está sendo exibido preferencialmente dentro dos parâmetros de quem produz o filme:

Mesmo que o público nunca esteja no lugar para o qual o filme fala, o lugar que o filme endereça parece existir como um “lá” abstrato e partilhável, uma posição-de-sujeito imaginada no interior do poder, do conhecimento e do desejo que os interesses conscientes e inconscientes por detrás da produção do filme precisam que o público preencha. Abstratamente ou não, os filmes parecem “convidar” os espectadores reais a essas posições e encorajá-los, ao menos imaginariamente, a assumir e a ler o filme a partir de lá. (ELLSWORTH, 2001, p.39)

Essa “posição-de-sujeito”, lugar que nós, espectadores, ocupamos, é garantida pela forma fílmica, então seja qual for o efeito da forma, sabemos que a reação dos espectadores está diretamente ligada a ela. Em especial destaco o papel que a localização e movimentação (ou ausência de movimentação) da câmera exercem no filme e nesse processo de posicionamento dos espectadores. Para Baudry (1983), o espectador se identifica menos com o representado, ou seja, os personagens, as situações, o enredo, do que com o próprio jogo da câmera, que mostra o que deve ser olhado e na posição em que deve ser olhado. Além do olhar da câmera, existe o olhar das personagens entre si, e ambos por vezes se (com)fundem com e no olhar do espectador, como no caso da presença da câmera subjetiva, que substitui o ponto de vista de algum personagem do filme (GUBERNIKOFF, 2016).

A forma fílmica ajuda a garantir que nos envolvamos enquanto espectadores, e assim que nos relacionemos de maneira particular com aquele filme, fazendo uso toda a bagagem subjetiva para compreender e produzir a partir do que pode ser apreendido da obra. É possível dizer, então, que os filmes nos dizem muito dos marcadores sociais da sociedade cujo filme se origina.

Por fim, as pretensas neutralidade e naturalidade das produções cinematográficas se desmonta aos nossos olhos, revelando o cinema como uma tecnologia de gênero (LAURETIS, 1994) e pedagogia social, que divulga e produz papéis, conceitos, gêneros, identidades, demarcações de diferenças e limites entre o que é aceitável e o que não é; que possui papel fundamental nos processos de subjetivação, construção dos padrões, estereótipos e papéis de gênero da contemporaneidade, ajudando a garantir a ordem e a contínua inserção de nós, sujeitos, na ordem socialmente vigente.

4. PERCURSO METODOLÓGICO: CAIXA DE FERRAMENTAS

4.1 Análise do discurso com Foucault, Estudos de Gênero e Feminismos

Concordo com Deleuze quando ele diz que a metodologia, nas ciências, funciona mais como uma caixa de ferramentas do que qualquer outra coisa (FOUCAULT, 2004). São estas ferramentas que vão dar corpo e forma ao texto, que lapidarão as ideias e propostas, tal qual um material em estado bruto, e transformá-las em produto. A ferramenta teórico-metodológica utilizada nesta empreitada chamada pesquisa foi a Análise do Discurso (ORLANDI, 2002) com Foucault, juntamente com os estudos de gênero e feministas.

Bom, e o que é discurso? Partindo de uma perspectiva foucaultiana, definimos discurso como uma prática social historicamente determinada, que participa ativamente da constituição dos sujeitos e dos objetos dos quais falam (FOUCAULT, 2007; GREGOLIN, 2007). A partir desses discursos é que aprendemos o que pode ou não, e como e onde pode ser dito. Além disso, os discursos delimitam quais narrativas são passíveis de serem vividas ou não, uma vez que também determinam as práticas sociais dos sujeitos, dizem respeito à articulação do que pensamos, dizemos e fazemos (SILVA; MACHADO JÚNIOR, 2014).

A tarefa de analisar discursos ganha potência com os estudos de gênero e feministas, já que estes campos possuem propostas que podem dialogar entre si. Os estudos de gênero e feministas se propõem a re-pensar os regimes de normalização dos corpos como um todo, re-pensando gêneros – não só o dito feminino, corporeidade, interseccionalidades, vivências, experiências entre desejáveis e não desejáveis, aceitáveis e abjetas, normais e anormais, enfim, a própria categoria de sujeito na nossa sociedade. Estes regimes de normalização são justamente articulados e veiculados por meio dos discursos. Dada a ênfase deste trabalho nas lesbianidades, vimos que a cisheterossexualidade é dada como a norma a ser seguida e é naturalizada pelos dispositivos de biopoder¹⁸ que

¹⁸ Biopoder é um conceito Foucaultiano e define o poder que visa regular, controlar, gerir os corpos individuais e as populações, fazendo da vida um fato político. Foucault desenvolve o conceito em História da Sexualidade I, A Vontade de Saber (BRAGA; VLACH, 2004).

constroem e sustentam a ordem hegemônica de organização das relações sexuais e de gênero, e, em última instância, todas as relações sociais; portanto, os discursos são partes essenciais dos processos de subjetivação.

Como define Fisher (2001), o sujeito da linguagem não é um sujeito em si, portador de essência e origem inarredável do sentido; ele é falante e falado, porque através dele outros ditos se dizem. Este é efeito de discursos. Além disso, mesmo que discursos não sejam acontecimentos materiais, e sim sócio-históricos - são o espaço de articulação entre saber e poder - eles materializam-se na carne, pois subjetivam corpos e fazem sujeitos, que nada mais são que enunciados sociais (FISHER, 2001). Esse processo, como discorre Eni Orlandi (1995, p. 44), imprime no sujeito a impressão de “estar sempre já-lá”, como origem, e, no sentido, imprime o efeito de evidência da realidade do pensamento. É neutralizado o fato de que tanto os sujeitos quanto os sentidos possuem uma intrínseca história de constituição. Como explica Pêcheux, somos acometidos pelos esquecimentos número 1 e 2, sendo que o primeiro faz com que o sujeito acredite ser ele mesmo a origem exclusiva e inédita do seu discurso, e o segundo causa ao sujeito do discurso a impressão de que o pensamento é a manifestação do real (GRUDA, 2015; PÊCHEUX, 1997). Esquecemo-nos que junto com nossas vozes existem tantas outras vozes ecoando e constituindo nossos dizeres.

A escolha da Análise do Discurso de linha francesa com Foucault permitiu rastrear os sentidos sobre as lesbianidades projetadas nas imagens em movimento do cinema, uma vez que este campo de estudos oferece ferramentas conceituais para analisarmos os acontecimentos discursivos em relação intrínseca com as práticas sócio-históricas. Toma-se como objeto de estudo a produção de efeitos de sentido, realizada por sujeitos sociais, que usam a materialidade da linguagem cinematográfica e estão inseridos na história (GREGOLIN, 2007).

O cinema, como outras mídias e outras práticas que não se constituem com a predominância dos efeitos do verbal e da textualidade, é uma prática discursiva (GREGOLIN, 2007; ORLANDI, 1995). Estas práticas outras são produto da linguagem, melhor dizendo, são linguagens próprias, e possuem processos específicos de significância que precisam ser compreendidos singularmente (ORLANDI, 1995). Por isso, podemos analisar com a ferramenta metodológica da

Análise de Discurso tanto um livro quanto um filme, uma pintura, uma propaganda: estes também são fruto de um processo histórico passível de ter seus enunciados analisados, uma vez que estabelecem, interdiscursivamente, relações com outros dispositivos textuais que circulam no meio social. Como práticas discursivas, podem atuar (e atuam) na materialização, produção e funcionamentos dos discursos (FOUCAULT, 1996), e não são neutras, opacas, apartadas das relações de saber e poder:

Foucault nos convida a olhar para aquilo que é dito, mostrando que a zona do que é dito apresenta preconceitos, reticências, saliências e reentrâncias inesperadas, de que os locutores não estão conscientes. Longe de nos convidar a julgar as coisas a partir das palavras, Foucault mostra que elas nos enganam, que nos fazem acreditar na existência das coisas, enquanto essas coisas não passam de correlatos de práticas correspondentes: o que é feito (o objeto), se explica pelo que foi o fazer em cada momento da história (GREGOLIN, 2004, p. 42)

O processo de análise dos discursos que me propus a fazer nesta pesquisa convida, primeiramente, a deixar de lado a ideia de que analisar discursos é achar um significado oculto, um sentido escondido nos filmes e suas imagens que precisa ser “revelado” no processo e no resultado da análise. É preciso trabalhar com o próprio discurso, deixando-o aparecer na sua complexidade. Como define Fisher (2001), não há nada por trás das cortinas, nem sob o chão que pisamos. Tudo está ali, e com as ferramentas aqui propostas vamos “aprender a ler”, a enxergar. Analisar os discursos nesta perspectiva é dar conta das relações entre discursos e práticas histórico-sociais no interior de uma determinada formação social, pensando nos acontecimentos políticos, técnicos, sociais e em como as verdades, os sujeitos e objetos se constituem por meio da produção e circulação de discursos (GREGOLIN, 2008). Em suma, não se trata de forma alguma de encontrar uma verdade oculta.

Nem ocultos, e nem absolutos: os sentidos que aparecem nos discursos são apenas efeitos de sentido, que são devidamente montados e maquiados para serem lidos e divulgados como verdades. Como falamos no capítulo anterior, essa divulgação dos discursos do cinema como se fossem verdades são amplificados pelas escolhas feitas na filmagem, narração, enfim, na forma fílmica. Dessa forma, uma Análise do Discurso com Foucault convida a uma interrogação sobre como emergem os dispositivos discursivos que buscam sustentar práticas ou engendrá-

las (GREGOLIN, 2008) e, por isso, possibilita também compreender e atestar a historicidade dos discursos e da própria noção do que é uma Verdade (essa com V maiúsculo, posta como imutável, absoluta e “natural”).

Então, indo de encontro com essa Análise do Discurso que convida a interrogar como emergem os dispositivos discursivos que buscam sustentar práticas e engendrará-las, utilizo aqui os estudos de gênero e feministas, para pensar como se sustentam esses dispositivos discursivos e que efeitos produzem.

Como Guacira Lopes Louro (2004) diz, os estudos e campos teóricos feministas e de gênero possuem um ponto crucial em comum; estes fazem muito mais que estudar gênero e sexualidades: são ferramentas potentes para (re)pensarmos o mundo, as instituições, o poder e suas relações com o saber, enfim, (re)pensar e (re)fazer diferentes formas de ser e estar no mundo mais potentes e menos excludentes. Portanto, há uma busca por questionar, desestabilizar, desnaturalizar identidades, corpos, gêneros, práticas, posições de sujeito no mundo, a própria organização social, ou seja, assim como a Análise do Discurso com Foucault, nos possibilita questionar as pretensas Verdades sobre o mundo, as coisas, as pessoas. Todos esses elementos fizeram a proposta dessa investigação-pesquisa possível.

Nenhuma produção discursiva é feita de maneira ingênua e aleatória; pretende-se que esta produção obedeça aos interesses das instâncias produtoras destes discursos, a fim de que a sua Verdade possa ser massivamente reverberada em detrimentos de outras verdades que não possuem validação. Como isso se opera no cinema? Temos um bom exemplo em um dos nossos filmes escolhidos. Antes do início de *Flores Raras*, em um dos primeiros quadros, aparece escrito que o filme foi baseado em fatos reais. Essa afirmação proposta pelo filme já conduz seus espectadores a acreditarem que aquela história que será contada no filme é um reflexo-retrato fidedigno da realidade, e que realmente tudo o que será mostrado ali aconteceu praticamente tal e qual o filmado. Estas linhas não foram colocadas lá aleatoriamente, e sim porque elas provocam justamente a sensação de que estamos assistindo a um relato fidedigno, Verdadeiro verdadeiro das vidas de Lota e Elizabeth, seus amores, suas dores. Claro, todo esse clima será reforçado por outros elementos do filme, como a escolha por um narrador onisciente/em terceira

pessoa, pela filmagem em estilo narrativo clássico (em breve vamos retomar esses pontos!), enfim, pela já citada forma fílmica.

O que conhecemos por Verdade é um conjunto de saberes historicamente determinado, produzido e que se realoca nos discursos. Por isso é não se pode falar sobre qualquer assunto de qualquer maneira em qualquer período da história. Pela mesma razão, até o que não é dito sobre determinada coisa é importante e produz efeitos também: até os silêncios importam (SOUZA, 2001; SILVA, 2010), até o que não foi filmado, o que ficou fora do quadro, fora do roteiro.

Verdades e objetos discursivos possuem condições específicas para poderem emergir em determinado período. Assim como a mídia, que produz e divulga discursos e verdades massivamente desde o século passado, temos a ciência, a medicina, a religião, como grandes produtoras de verdade por excelência. As verdades produzidas por estas instituições possuem força e podem então circular livremente nas produções discursivas, a depender do momento e de do status de quem é o propagador e articulador desses discursos. Logo podemos afirmar que os discursos, enquanto portadores de verdades, tornam-se mecanismos de exercício de poder de um grupo de indivíduos sobre o outro.

O que garante que a divulgação de discursos ditos verdadeiros aconteça é a *vontade de verdade* (FOUCAULT, 1996). Ela ordena os discursos e muda de acordo com o momento histórico; define as formas, os domínios dos objetos e as técnicas de apoio (que vem das instituições) pelas quais confere aos saberes (que circulam nos discursos) o status de verdade por determinados períodos (FERREIRA; TAVERSINI, 2013). Assim, as práticas discursivas respaldadas pela vontade de verdade podem fazer com que circule, reverbere livremente uma suposta verdade, a “verdade verdadeira” de um determinado tempo histórico acerca de um determinado tema, amarrada às dinâmicas de poder e saber de seu tempo (lembramos do “baseado em fatos reais” novamente!).

A vontade de verdade também opera no movimento contrário, ao tentar excluir todos os saberes que ameacem a hegemonia da Verdade na disseminação dos discursos. Afinal, não há poder sem resistência (FOUCAULT, 1985), e discursos contra hegemônicos a todo tempo são produzidos, inclusive discursos que operam diretamente na luta contra as verdades absolutas que oprimem os sujeitos. O poder

é dinâmico, multipolar, inerente às relações humanas, e por isso não é soberano nem inabalável. As tensões existem, pois, a insubmissão é constante. Caso não houvesse fissuras, os discursos hegemônicos não precisariam ser constantemente reiterados.

Em suma, a opção de atrelar a análise do discurso ao pensamento de Foucault e aos estudos de gênero e feministas foi de extrema relevância para a realização dos objetivos desta pesquisa, ao possibilitar a articulação entre a subjetivação, o cinema e as lesbianidades, uma vez que a união desses campos possibilita compreender como são articulados os processos de subjetivação e as vontades de verdade no âmbito do discurso (GREGOLIN, 2016). Ademais, como defende Gregolin (2007), articular estudos das mídias com análise do discurso pode enriquecer ambos os campos, já que os dois tratam das produções sociais de sentidos.

Mesmo Foucault nunca tendo sido nem pretendido ser criador de teorias discursivas, as problemáticas sobre as quais ele se debruçou estão sempre articuladas a uma reflexão sobre os discursos. E com a arqueogenealogia foucaultiana podemos, nas palavras de Gregolin (2016), “diagnosticar” o que somos, fazendo um “diagnóstico” do presente, e compreender “o que significa hoje dizer o que dizemos” (FOUCAULT, 2004, p. 351). Foucault tampouco era um estudioso das mídias e do cinema, mas lembremos que seu objetivo central era compreender o que nos faz sujeitos em nossa cultura (FOUCAULT, 2009), como eu disse na introdução desse texto; portanto, após os capítulos teóricos aqui apresentados, creio ter explicitado porque estudar o cinema enriquece a compreensão de como nos fazem(os) sujeitos na nossa cultura.

4.2 A escolha dos filmes e a ficha de análise

Uma imagem por si só não produz o visível. Esta não é uma relação tão óbvia quanto parece. Ela torna-se visível na relação com olhar do espectador, que faz um trabalho de interpretação e produção de sentidos. Este trabalho de interpretação pressupõe também a relação com o social, com a cultura, com o histórico, com a formação social dos sujeitos; produz outras imagens, e consequentemente outros discursos. Esta produção é infinita e inesgotável, porque recortar elementos constitutivos de uma imagem gera outras imagens e outros

textos, diferentemente do que ocorre com a linguagem verbal. Esta possui um limite nesse processo de fragmentação, pois quanto mais se fragmenta a língua, menos ela significa (SOUZA, 2001).

A diferença entre a linguagem verbal e as imagens cinematográficas existe porque as imagens do cinema possuem outras tessituras e profundidades, diferentes daquelas da linguagem verbal e dos textos escritos. Portanto, analisar imagens em movimento não é o mesmo que analisar textos escritos. As imagens possuem outras nuances, outra produção e outras técnicas a serem lidas, elementos chamados por Souza (2001, p. 81) de “operadores discursivos não verbais”, como a construção narrativa, as cores, o uso da câmera, a paisagem, o figurino e outros tantos elementos próprios da construção de uma obra cinematográfica. Estes elementos são abarcados pelo conceito de policromia (SOUZA, 2001, p. 80):

O conceito de policromia recobre o jogo de imagens e cores, no caso, elementos constitutivos da linguagem não-verbal, permitindo, assim, caminhar na análise do discurso do não verbal. O jogo de formas, cores, imagens, luz, sombra etc. nos remete, à semelhança das vozes no texto, a diferentes perspectivas instauradas pelo *eu* na e pela imagem, o que favorece não só a percepção dos movimentos no plano do sinestésico, bem como a apreensão de diferentes sentidos no plano discursivo-ideológico, [...].

Dessa maneira, analisar o conjunto das heterogeneidades das imagens, destes operadores discursivos que estão co-relacionadas entre si, significa analisar a construção da narrativa fílmica a partir de seus elementos de filmagem como a movimentação da câmera, iluminação, trilha sonora, paisagem, além da construção estética das personagens, como vocês poderão ver a seguir, quando trarei as análises. Estes fatores instauram outras imagens, outros textos não verbais, cuja materialidade não é da ordem do visível, mas do simbólico e do ideológico, ou seja, da ordem do discurso, tornando as imagens visíveis a depender das possibilidades de cada um projetar imagens possíveis (SOUZA, 2001). Em suma, pensar em análise do discurso com filmes implica necessariamente em pensar uma análise que abarque também os aspectos da policromia que os compõem, uma vez que as imagens não são a totalidade da linguagem cinematográfica, ainda que caracterizem sua especificidade em relação à outras linguagens (AUMONT et al., 1995).

Além destes fatores, todo o contexto social, histórico e econômico que compõem o plano de fundo e o processo de produção dos filmes foram elementos pertinentes para esta análise, pois estes fatores também são produtores de sentido e foram fundamentais para que os filmes escolhidos pudessem existir em seu formato final. Ademais, esta análise conta com outros elementos, como livros e filmes, que integram o chamado interdiscurso, esta “voz sem nome” (SILVA, 2010, p.74) que resgata o já-dito e que é fundamental para a retomada dos efeitos dos discursos que estudamos aqui; afinal, os discursos e efeitos de sentido sobre as lesbianidades explorados e explanados nesta dissertação não foram inauguradas nestes filmes e possuem usos sociais anteriores a eles.

Como já foi dito anteriormente, os filmes selecionados para as análises foram *Flores Raras* (2013), de Bruno Barreto e *Como Esquecer* (2010), de Malu de Martino. Estes filmes foram escolhidos pelas seguintes razões:

A) Maior alcance de público, dentro dos filmes (longas-metragens de ficção) que abordassem a temática das lesbianidades e que fossem produzidos no Brasil após o advento da Agência Nacional do Cinema – ANCINE, em 2001, uma vez que a criação deste órgão significou maior sistematização e organização dos dados sobre a produção audiovisual do Brasil, além de incentivar o aumento da produção de filmes;

B) Filmes que tivessem como tema central as lesbianidades ou mulheres que se relacionassem amorosamente/sexualmente com outras mulheres como protagonistas.

Por meio do site do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual é possível ter acesso a arquivos que contêm dados sistematizados sobre a produção e distribuição dos filmes brasileiros, e em uma destas tabelas¹⁹ foi possível encontrar o número de salas de cinema em que estes filmes foram exibidos, a renda e o público. Escolhi os filmes que mais tiveram alcance público no momento de seu lançamento no circuito comercial e que abordassem a temática das lesbianidades. *Como Esquecer* teve 42.539 espectadores, e *Flores Raras* 275.497; a título de

¹⁹ A tabela em questão se encontra no arquivo “Listagem de Filmes Brasileiros Lançados de 1995 a 2017”, disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/cinema>, Acesso em: fevereiro de 2019.

comparação, de acordo com informações disponíveis no site da ANCINE (2019), até o ano de 2018 o filme brasileiro com maior público em salas de cinema obteve o número de 12.184.373 de espectadores; *Nada a Perder* (2018) conta a história do bispo evangélico Edir Macedo.

Entendo que escolher os filmes que obtiveram maior alcance significa também escolher os filmes que puderam divulgar e exibir discursos sobre as lesbianidades em maior escala, o que convergiu com os interesses desta pesquisa, que é justamente compreender quais discursos estão sendo (re)produzidos sobre as lesbianidades na cinematografia brasileira. Presume-se que quanto maior o público, maior o impacto quantitativo de ação desta tecnologia de gênero.

Para a coleta dos dados a serem analisados nos filmes foi utilizada uma ficha de análise²⁰, que pode ser encontrada em um dos Apêndices desse texto. Esta ficha foi dividida em quatro momentos distintos:

01) Levantamento de uma ficha técnica básica do filme, que envolve nome, ano, quem fez o roteiro, quem dirigiu, atores e atrizes principais, personagens principais, em suma, identificação de quem participou da produção cinematográfica;

02) Após essa primeira parte, o formulário trata do enredo e das principais personagens do filme, a fim de compreender como é a história e como transitam as personagens nela.

03) Seleção de aspectos do estilo fílmico que forem pertinentes para a análise: *mise-en-scène*²¹, montagem, som;

04) Contexto histórico da produção do filme:

- Quais são as condições de possibilidade de produção deste filme agora?
- Qual a proposição afetiva entre estes filmes?

²⁰ A ficha é baseada em uma previamente desenvolvida pelo orientador deste projeto de pesquisa, prof. Dr. Fernando Silva Teixeira Filho, em conjunto com dois de seus ex-orientandos, Rogério Amador de Melo e Aline Ariana Alcântara Anacleto, respectivamente de mestrado e doutorado. Esta ficha por eles desenvolvida foi, por sua vez, baseada no formulário criado por Moreno (2001).

²¹ *Mise-en-scène* significa “pôr em cena”, e significa o controle do diretor sobre o que aparece ou não no quadro fílmico, e é composta pelo cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens. Mesmo envolvendo planejamentos, a *mise-en-scène* por vezes foge do controle do diretor, estando ele aberto para eventos não planejados (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

- Qual a função destes filmes? Para quem estes filmes falam? (Se necessário, com o uso de reportagens, textos de recepção dos filmes, na crítica de cinema).

Os filmes foram assistidos individualmente para o preenchimento, em primeiro lugar, da ficha de análise; depois, foi construído um texto para as análises, primeiro apresentando cada filme individualmente para depois adentrar na análise propriamente dita, que não foi feita separando os filmes, mas sim unindo-os, costurando-os pelas temáticas e atravessamentos em comum.

Os filmes analisados dialogam entre si não só por reproduzirem histórias com vivências amorosas entre mulheres. Há um fio condutor, linhas que costuram sentidos extraídos de ambas as narrativas, criando uma percepção comum acerca de eixos trabalhados nos filmes. Esse fio que costura, composto de sentidos compartilhados pelas duas narrativas, me motivou a dividir esta análise por dois eixos de sentido, por dois subtópicos: as flores e o esquecimento. No primeiro eixo vamos falar sobre as nossas flores: as personagens, a produção de seus corpos, o amor. No segundo eixo, adentraremos nas zonas inóspitas do esquecimento e vamos falar daquilo que o produz nas nossas narrativas: a morte, o suicídio e o trágico.

Outros elementos entraram nessa etapa das análises, por exemplo, referências a outros materiais audiovisuais e textuais que auxiliaram na construção da análise, e maiores informações sobre o contexto histórico de construção, produção, distribuição dos filmes.

Embora os filmes retratem contextos diferentes, perceber o fio condutor que une a abordagem da temática das lesbianidades é justamente descobrir os discursos que sustentam a aparição de determinadas histórias e possibilidades das lesbianidades e não outras. Percebemos que há este fio condutor, esse algo que permanece, estrutura e dá coesão às personagens, à verossimilhança dela perante nossos olhos, tão moldados pela vontade de verdade da nossa época.

Por fim, não se pretende, inclusive e de qualquer maneira, esgotar as possíveis análises acerca destes filmes, muito menos esgotar as discussões sobre discursos e lesbianidades no cinema brasileiro: a incompletude é característica deste e de qualquer outro trabalho científico. As possibilidades de análises são

infinitas, as pessoas que se arriscam a ser analistas são múltiplas, os saberes são localizados (HARAWAY, 1995), como já falamos na introdução desta dissertação. Cada análise contribui do seu lugar para enriquecer o campo de pesquisa, e o intuito é que esta dissertação sirva também como um disparador para instigar você, que me lê nesse momento, a empreender outras pesquisas e análises.

4.3 Analisando adaptações literárias

Ambos os filmes, *Flores Raras* e *Como Esquecer*, são frutos de adaptações literárias para o cinema. O primeiro foi adaptado do romance de Carmen L. Oliveira, e o segundo do romance de Myriam Campello. Apesar deste não ter sido um fator determinante para a escolha dos filmes em si, é interessante destacar este fato, já que ele faz parte de ambos os filmes, envolvendo uma outra obra na construção de seus roteiros. Adaptar uma obra de um formato para outro é uma tarefa de criação, pois sustenta e carrega consigo uma teia de outros significados, diferentes da obra de partida (IKEDA, 2012). O filme mantém diálogo com o livro de partida, porém cria também um diálogo com o contexto de sua própria criação, podendo até mesmo atualizar a obra literária (SILVA, 2012). O formato do cinema, sua construção, signos e propostas são diferentes daqueles da literatura, e dentro dessas diferenças os responsáveis pela criação e transposição da literatura para o cinema se utilizam de aspectos da obra de origem que eles acham necessários para a nova criação, para que sua leitura da obra, a partir do que querem que seja transmitido, possa ser transposta para esse novo discurso (AMORIM, 2012).

Há uma escolha estilística e temática que determina o que e como será transposto e apresentado na adaptação fílmica, mas não só; como ressalta Ikeda (2012), não são apenas questões estéticas que determinam a adaptabilidade para o cinema, mas também fatores sociais, econômicos, “externos”, mas não alheios à produção, determinando assim o conteúdo desejável, passível ou não de ser exibido. causando diferentes efeitos por meio dos discursos que o filme (re)produz sobre as lesbianidades.

Como dito no capítulo precedente, o que foi escolhido para ser filmado importa, assim como aquilo que não foi filmado. Portanto, ao citar, comparar e rememorar aqui a obra literária que deu origem ao roteiro do filme não significa discutir a “infidelidade” ou não da adaptação, e sim ressaltar quais escolhas foram

feitas para que as obras fossem exibidas no cinema, compreendendo que estas possuem efeitos diferentes daqueles suscitados pelos elementos que aparecem nos livros. Trago aqui eventualmente trechos e discorro um pouco sobre as obras literárias junto de suas adaptações com o intuito de mostrar, como já foi dito, as possíveis implicações nas escolhas do que se é mostrado no cinema. Não só a obra literária: ao longo do processo de pesquisa os filmes, as reportagens, entrevistas dos atores e diretores, os livros, entre outros elementos, juntos foram dialogando e tecendo sentidos para as análises, podendo auxiliar na tarefa de compreender os discursos sobre as lesbianidades veiculados pelo cinema.

Após apresentar teoricamente os fundamentos desta dissertação, estamos chegando no próximo capítulo às análises dos filmes. Meus caros leitores e leitoras, gostaria de fazer uma sugestão a vocês. Antes de mais nada, sugiro que deem uma pausa na leitura deste trabalho para que vocês possam assistir os filmes. Irei, certamente, apresentá-los devidamente a vocês, porém sugiro que vocês também assistam os filmes com olhos atentos, olhos de quem se propõe a enxergar para além de ver, embarcando comigo na empreitada de analisá-los.

5. AS FLORES E O ESQUECIMENTO

5.1 Flores Raras e (nada) banalíssimas

Dirigido por Bruno Barreto e lançado em 2013, *Flores Raras* foi inspirado no livro *Flores Raras e Banalíssimas*, lançado em 1995 pela escritora brasileira Carmen L. Oliveira. Em uma mistura de ficção com realidade, a autora resgata a história do romance e da vida em comum de Elizabeth Bishop, um dos maiores nomes da poesia de língua inglesa do século XX, e Lota Macedo de Soares, que foi arquiteta autodidata e paisagista. Oliveira compôs a narrativa com base em depoimentos, cartas de Elizabeth e Lota, notícias de jornais, fotos, artigos científicos.

Curiosamente, como citamos já acima, após mostrar os patrocinadores e apoiadores, o filme aos seus dois minutos nos diz que foi baseado em fatos reais, já nos introduzindo no filme com um outro olhar, já que a narrativa que será vista carrega uma pressuposta “verdade” acerca da história de Lota e Elizabeth. Não se trata mais apenas de um filme de ficção, agora estamos diante de um filme que diz se relacionar com o real, que tenta reconstruir e representar os acontecimentos da realidade, ou seja: o filme se pretende “neutro” acerca das sua maneira de narrar. Apenas nos créditos finais do filme, 1h49 minutos depois, é que vemos que o filme foi “Inspirado no livro “Flores Raras e Banalíssimas”, de Carmen L. Oliveira. Trocando em miúdos, o filme nos diz que ele se baseia na realidade dos fatos – consequentemente, mostrando-a em alguma medida, enquanto o romance foi apenas uma inspiração, serviu apenas para auxiliar o processo de sustentação da narrativa fílmica, “mais verdadeira” que a literária, que é apenas ficção.

Os direitos do livro foram comprados pela mãe de Bruno Barreto, Lucy Barreto, que é uma famosa produtora de filmes no país, o que facilitou e até mesmo garantiu a adaptação do livro para o cinema, ainda que haja um intervalo de 17 anos entre a compra dos direitos e o lançamento do filme. De acordo com o site da Ancine (2013), o filme obteve um orçamento total aprovado de R\$ 13.126.924,51, e de acordo com O Globo (2013) este filme é o segundo filme mais caro produzido no Brasil de 1995 a 2013. A título de comparação, durante esse mesmo período o filme

com maior orçamento foi *Xingu* (2012), de Cao Hamburger, com um orçamento de aproximadamente R\$14,3 milhões²².

Mesmo com esse grande orçamento, de acordo com matéria do site g1 (LUIZ, 2013) Barreto afirmou no Festival de Gramado de 2013 que o “homossexualismo afugentou os patrocinadores”, dificultando a arrecadação de fundos, e que pela primeira vez ele tirou dinheiro do próprio bolso para concluir o filme; ainda que aquilo Barreto horivelmente chamou de “homossexualismo” e que eu chamo de “lesbianidades” possa ter afugentado os patrocinadores, ele também afirmou que o tema do filme não é o “homossexualismo” propriamente, e sim a perda. Em entrevista para o jornal Correio Braziliense (2013), o diretor afirmou que a princípio ele pensou que uma história de amor entre duas mulheres não despertaria o interesse de um público significativo, porém “[...] quando eu descobri quem eram essas mulheres, acabei infectado com a história” (sic). Mesmo com toda essa bagagem e com as dificuldades relatadas por Bruno Barreto, o filme foi bem aclamado pela crítica e pelo público, recebendo diversos prêmios em festivais de cinema no Brasil e pelo mundo.

É curioso e relevante ressaltar o uso os termos “homossexualismo” e “infectado”. O uso do primeiro termo sinaliza um distanciamento abissal das pautas e discussões LGBT+, pois desde 1990 o termo “homossexualismo” caiu em desuso. A Organização Mundial da Saúde (OMS) o retirou da Classificação Internacional de Doenças (CID) no dia 17 de maio de 1990, que por esta razão é conhecido como o Dia Internacional de Combate à Homofobia/LGBTfobia. Isso quer dizer que além de ser *démodé* e lesbofóbico, falar “homossexualismo” é reativar o sentido patologizante que vem com a palavra por meio do sufixo “ismo” e religa-lo às homossexualidades, neste caso representado pela história de amor de Lota e Elizabeth.

O uso do verbo “infectar” para expressar o quão mobilizado ele ficou com a história de Lota e Elizabeth acaba por criar uma ligação de sentido na frase entre “essas mulheres” (sic), ou seja, Lota e Elizabeth, sua história de amor, a vivência das lesbianidades e a ideia de doença, mais uma vez. “Infectar” é contaminar,

²² Fonte: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/xingu-participar-da-mostra-panorama-no-festival-de-cinema-de-berlim>. Acessado em: 26 de julho de 2020.

macular, é o verbo utilizado para descrever o processo de contaminação de organismos vivos por vírus, por exemplo, ou por outros microrganismos que em geral são nocivos. Infectar-se com algo é ser invadido por um algum agente que quase sempre é patogênico.

Relembrando as discussões tecidas no segundo capítulo, vimos que os indesejáveis desvios da cisheteronormatividade são socialmente tratados como erro, doença, pecado. Bruno Barreto, em suas declarações bastante lesbofóbicas, nos mostra que estas ligações de sentido ainda estão engendradas no nosso imaginário, permeado e compondo não só o filme, mas também quem o produziu e seus espectadores, pois fomos socializados em um mesmo regime de verdade.

Apesar destas declarações infelizes e carregadas de lesbofobia, *Flores Raras* não é o primeiro nem único contato de Bruno Barreto com personagens e temáticas não heterossexuais em seus filmes. Durante sua carreira cinematográfica temos outros filmes com cenas e/ou personagens dissidentes da cisheteronormatividade, como a personagem Dulce Veiga, interpretada pela esplêndida Odete Lara em *A Estrela Sobe* (1974), segundo longa-metragem de Barreto (ele tinha 19 anos quando dirigiu este filme); Dulce e Leniza Mayer (Betty Faria), a protagonista do filme, se beijam, e depois vemos Dulce com uma outra mulher em outro momento do filme. Temos também *Amor Bandido* (1979), *O Beijo no Asfalto* (1981), *Além da Paixão* (1984) e *Crô: o filme* (2013), lançado no mesmo ano que *Flores Raras*. Vemos nesses filmes beijos entre homens e travestis marginalizadas, além de *Crô: o filme*, que é um filme desenvolvido a partir da personagem Crô da novela *Fina Estampa*, exibida entre 2011 e 2012 pela Rede Globo. Assim como em *Flores Raras*, Crô é uma personagem não heterossexual que está no centro na narrativa do filme, é personagem principal; porém, ele é representado como a típica “gay de chaveirinho”, que está ali para fazer as pessoas rirem, se divertirem, ridicularizando a imagem de homens afeminados, como se estes fossem uma imitação malfeita do que se conhece como mulher hegemonicamente e seu universo, que envolve moda e beleza, fofocas, conquistas românticas heterossexuais.

Como disserta Bezerra (2012), esse tipo de representação que vemos em *Crô: o filme*, que Fernandez (2013) chamou de “festival de grosseria e preconceito”,

contribui para fortalecer o imaginário social dessas estereotipias em relação a homens gays, afeminados ou não; ademais, como se trata de um filme feito para o grande público, ainda que haja uma personagem gay, ela não tenciona nem questiona os códigos e representações sociais: uma “bicha chaveirinho” cis, branca e de classe alta não ameaça a ordem social, que como vimos, é construída e sustentada pela cisheteronormatividade, branquitude, entre outros pilares. No filme *Flores Raras* não é muito diferente, ainda que não tenham tido críticas que apontassem isso de forma consistente, indicando que o filme contribui para alimentar o imaginário social acerca das lesbianidades de forma questionável, como poderemos ver nas próximas páginas.

Flores Raras conta a história da relação de Lota Macedo e Elizabeth Bishop; uma, arquiteta autodidata, a outra, escritora; uma, carioca, e a outra, norte americana. Uma era explosão, expansão, a outra, retração e recolhimento. Dois mundos que se chocam, se colidem; duas mulheres muito diferentes entre si que por mais de quinze anos tentaram criar e habitar um universo em comum, misturando paixão, amor despertados uma na outra, inintencionalmente, com as diferenças que compunham cada uma.

O encontro desses dois mundos por meio do afeto é retratado no pôster abaixo, que foi utilizado para a divulgação da película nos cinemas brasileiros. No centro da imagem vemos Lota, interpretada por Glória Pires, e Elizabeth, interpretada pela australiana Miranda Otto, abraçadas. O plano de fundo da imagem das duas atrizes se abraçando é dividido entre o Rio de Janeiro e Nova Iorque, representados pelo Cristo Redentor e pelo Chrysler Building, construções icônicas de cada uma das cidades em questão. O fundo azul, as roupas de cores parecidas: cores sóbrias, criando uma seriedade, um tom de tristeza, que combina com a frase que aparece acima do nome do filme: “Algumas perdas são irreparáveis. Certas conquistas são eternas.”. E, de fato, é um filme frio. Quando assisti pela primeira vez, no início eu ainda me senti um pouco confortável; depois, conforme o filme foi se desenrolando e fui me ambientando na narrativa, comecei a me sentir incomodada. Terminei o filme chorando. Um aperto no peito sem nome.

Figura 1 – Pôster de *Flores Raras*



Fonte: Site AdoroCinema

Elizabeth Bishop, poeta estadunidense, necessitava de novos ares, para sua vida pessoal e profissional. Embarca em um navio e desce no Rio de Janeiro para visitar sua amiga Mary, uma antiga colega de faculdade, interpretada pela atriz estadunidense Tracy Middendorf. Mary vivia com Lota, sua companheira, em Samambaia, residência planejada por Lota que ficava em uma região fora do perímetro urbano, em um local reservado, isolado pela natureza exuberante. Os primeiros contatos de Elizabeth com o Brasil, seus hábitos e costumes foi um pouco chocante, pois ela nunca estivera no país antes. A despeito do choque inicial com Lota, elas acabam se apaixonando, e Lota convida Elizabeth – ou ‘Cookie’ (que significa “biscoito” em inglês), como ela será chamada por Lota depois desse momento – para viver com ela em Samambaia, para desgosto de Mary, que fica em segundo plano e do dia para a noite torna-se apenas amiga de sua agora ex-

companheira. Elizabeth era alérgica a castanhas, e propositalmente Lota deixa caju em uma cesta no café da manhã em um determinado dia. Resultado: Elizabeth teve de ser hospitalizada, prolongando sua estadia, dando tempo para que Lota se aproximasse mais dela.

Elizabeth permanece por mais de uma década no Brasil; Mary não vai embora, fica morando com elas e consegue realizar seu sonho de ser mãe: Lota compra uma criança para ela de uma família pobre. Na década de 1960 não só a relação de Lota e Elizabeth começa a se desgastar, mas também a situação pessoal das duas mulheres e do Brasil. Lota estava totalmente envolvida com a construção do Aterro do Flamengo, Elizabeth estava tentando escrever, mas suas idas e vindas com a bebida tornava tudo muito mais difícil. E, às vésperas do golpe militar, a situação política no Brasil e no mundo estava fervilhando. Lota e seus amigos eram bastante reacionários, o que choca Elizabeth, que ficou absurdada ao ver Lota e os seus apoiando e comemorando o golpe Militar.

Antes que só restassem pedaços da relação e das duas, Elizabeth resolve aceitar um convite para lecionar na Columbia University e volta ao seu país de origem, onde tenta aos poucos retomar a sua vida após mais de uma década no Brasil. Lá ela conhece Margareth, aluna com quem começa a se relacionar amorosamente. Lota, em frangalhos pela partida de sua Cookie e pela extenuante tarefa de projetar o Aterro sendo mulher, não graduada, e em um contexto político tão instável, acaba sendo internada em um hospital psiquiátrico por diversas crises. Ela tenta contato com Elizabeth, mas Mary secretamente intercepta tudo o que ela tenta enviar.

Elizabeth vai ao Brasil e tenta visitar Lota, não a deixam, ela parte. Depois, Lota é que vai para Nova Iorque atrás de Elizabeth. Elas conversam, dormem lado a lado na cama de Elizabeth, mas fica claro que retomar a relação não é uma possibilidade. Quando Elizabeth ainda estava dormindo, Lota se levanta e vai até a sala, após tentar beijar Elizabeth e ela ter recusado. Abre um livro que estava escondido no sofá, vê a dedicatória de Margareth para Elizabeth, com teor romântico; para Lota foi a gota d'água. Quando Elizabeth se levanta é tarde demais: Lota havia ingerido medicações em excesso e estava morta. Terminamos o filme

com Elizabeth lendo seu poema “One Art” no Central Park, para seu amigo Lowell, poema este que fala sobre a arte de perder.

Flores Raras se passa predominantemente na região da cidade do Rio de Janeiro, com cenas em Ouro Preto e Nova Iorque, porém praticamente todo falado em inglês. É um filme narrativo, de forma narrativa clássica. Forma narrativa clássica é aquela bastante linear, que possui início, meio e fim bem demarcados, cujos elementos e personagens da história possuem um encadeamento de sentidos que se faz explícito no decorrer do filme. O filme é narrado em terceira pessoa, nos conduzindo pelas cenas com pouquíssimas quebras de expectativa na forma de filmar, no olhar da câmera. Relembrando as discussões tecidas no capítulo três, vimos que “eliminar” essa pessoa que fala/instância narradora, colocá-la entre parêntesis, possibilita com que as imagens que estamos vendo não sejam compreendidas apenas como um ponto de vista, e sim como uma verdade acerca do que é mostrado; nega-se sua arbitrariedade, pois não há quem questionar. É o que acontece em *Flores Raras*. Temos um narrador em terceira pessoa, o que ajuda a reforçar essa pretensa neutralidade que o filme quer passar, esse desejo de narrar uma história que se pretende “verdadeira” acerca das personagens.

O filme possui a presença constante de trilha sonora, o que reforça a percepção da forma narrativa clássica no filme. A maior parte da trilha sonora é não diegética, ou seja, vem de fora do espaço da narrativa, emoldurando-a, e não faz parte do universo narrativo (não faz parte do que as personagens ouvem).

5.2 Como Esquecer e como recomeçar

O filme *Como Esquecer*, dirigido por Malu de Martino, é fruto da adaptação do livro de Myriam Campello, *Como Esquecer – anotações quase inglesas*. Campello é escritora e tradutora, responsável pela tradução para o português de nomes como Virginia Woolf, John Steinbeck, Stephen King e Alexandre Dumas.

Malu possui uma trajetória no cinema marcada por filmes cuja temática principal gira em torno de histórias com e sobre mulheres. Seu primeiro longa-metragem se chama *Mulheres do Brasil* (2006) e traz histórias de mulheres de diferentes localidades do país, com suas lutas, desafios e alegrias. Além disso, boa parte da equipe de produção do filme é composta por mulheres, o que mostra o comprometimento da diretora e da produtora executiva Elisa Tolomelli em fortalecer

o trabalho das mulheres na produção de cinema. Depois desse longa vem *Como Esquecer e Margaret Mee e a Flor da Lua* (2013), que retrata a vida e a obra de Margaret Mee, artista e militante pró ecologia. Mais uma vez, a equipe de produção é composta por mulheres, especialmente em cargos de importância como produção executiva e direção de fotografia²³.

É ao som de *Retrato em branco e preto*²⁴, música composta por Tom Jobim e Chico Buarque, que somos introduzidos ao enredo do filme. À época em que tive minha primeira experiência com o filme esta já se iniciou duplamente triste, uma vez que eu o assisti em um momento de elaboração dos meus próprios esquecimentos (e essa música me atravessa de forma especial). Já na abertura, com o passar dos créditos, a música nos insere no clima melancólico, triste, penoso em que a narrativa se inicia: já começamos a perceber que se trata de uma situação tristonha sobre um término, pois ouvimos Elis Regina cantando sobre o desejo desesperado de um alguém por reatar uma relação, ainda que a experiência já tenha mostrado que seria uma tentativa fadada ao fracasso. Mas, a despeito da tristeza da música, as primeiras imagens nos mostram dias ensolarados, risos, flores; vemos Ana Paula Arósio, que descobrimos logo que interpreta Júlia, alegre, de cabelos soltos ao vento, cacheados. Sorrisos. A câmera, devido a qualidade das imagens e a sua movimentação, sugere que a gravação exibida é amadora, parte de registros pessoais de Júlia e Antônio – que não aparece sequer uma vez, ainda que tão presente: “você conhece alguma coisa mais real do que um fantasma?”, pergunta Júlia a Hugo, seu amigo, interpretado por Murilo Rosa, no meio do filme. Antônio, por detrás da câmera, registrando a viagem das duas; vemos Júlia dizendo que ama

²³ Dados acerca da equipe de produção dos filmes disponíveis no site da Cinemateca. Mulheres do Brasil: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=036367&format=detailed.pft#1>; Como Esquecer: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=038082&format=detailed.pft#1>; Margaret Mee e a Flor da Lua: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=042925&format=detailed.pft#1>. Acessado em: 20 de outubro de 2020.

²⁴ “Já conheço os passos dessa estrada/Sei que não vai dar em nada/Seus segredos sei de cor/Já conheço as pedras do caminho/E sei também que ali sozinho/Eu vou ficar tanto pior/O que é que eu posso contra o encanto/Desse amor que eu nego tanto/Evito tanto/E que no entanto/Volta sempre a enfeitiçar/Com seus mesmos tristes velhos fatos/Que num álbum de retratos/Eu teimo em colecionar/Lá vou eu de novo como um tolo/Procurar o desconsolo/Que cansei de conhecer/Novos dias tristes, noites claras/Versos, cartas, minha cara/Ainda volto a lhe escrever/Pra lhe dizer que isso é pecado/Eu trago o peito tão marcado/De lembranças do passado/E você sabe a razão/Vou colecionar mais um soneto/Outro retrato em branco e preto/A maltratar meu coração/Vou colecionar mais um soneto/Outro retrato em branco e preto/A maltratar meu coração” (BUARQUE; JOBIM, 1974).

Antônia, tudo isso ao som de Elis Regina cantando a triste canção *Retrato em Branco e Preto*.

Júlia é professora universitária, dá aulas de literatura inglesa em uma universidade e está enlutada pela partida de Antônia, sua companheira de longa data. Como se esquece alguém? Como seguir a vida após a partida do ser amado? O caminho construído no decorrer do filme todo é norteado por essas perguntas. Em um primeiro momento Júlia se afunda em sua tristeza, evita quaisquer contatos com outras pessoas, apenas existindo, não vivendo; a princípio se nega a tentar esquecer e não a vemos em busca de respostas para a pergunta que intitula o filme; ainda que o título *Como Esquecer* não traga uma interrogação, percebemos que o filme não traz respostas prontas, afirmações ou certezas, e sim que interroga, questiona. Hugo, seu grande amigo, que está também sofrendo com a perda pela morte recente de seu companheiro, e tenta tirá-la do isolamento da dor. Lisa, amiga de Hugo interpretada por Natália Lage, também está sofrendo, pois foi abandonada pelo namorado quando ele descobriu que ela estava grávida. Então, ele propõe que eles três se mudem para uma casa, em uma região afastada do centro da cidade do Rio de Janeiro, Pedra de Guaratiba, para tentar retomar a vida e, talvez, finalmente, descobrirem como esquecer, quiçá como recomeçar.

Júlia aceita, um pouco a contragosto, mas vai de mala e cuia, de mal humor e amargura estampados no rosto. Aos poucos os três vão se ajeitando, se acostumando com o espaço e com eles mesmos. Um dia a casa recebe a visita de Helena (Arieta Corrêa), inesperada para Júlia. Ela é prima de Lisa e sintetiza o oposto de Júlia: ela é aberta, alegre, se mostra alguém que gosta de levar a vida ao sabor do vento e dos acontecimentos. Ela é tão despreocupada que convida Carmem Lygia (Bianca Comparato), aluna de Júlia, para entrar na casa deles, em uma vez que ela aparece por lá em busca de Júlia, deixando-a furiosa. Curiosamente, Júlia e Helena acabam se envolvendo em uma noite chuvosa, em que um pique nique na praia fora organizado. Elas até ficam juntas em outro momento, o que faz com que Júlia entenda algo muito importante: é preciso se recompor, antes de mais nada, e descobrir o que restou dela mesma após a partida de Antônia.

Como Esquecer é um filme intimista: convida-nos, espectadores, a adentrar a realidade e o drama de Júlia, passando também pelas histórias de Hugo e Lisa. No pôster usado para divulgação nos cinemas do Brasil vemos os três, deitados juntos, de olhos fechados; o pôster sugere que eles dormiram os três juntos. Abaixo vemos Júlia sozinha, de costas, em uma doca, perto do mar. A aparição de uma única pessoa de costas na parte inferior do pôster já sugere a importância desta mesma na narrativa, e em sua jornada solitária, mas que ao mesmo tempo é compartilhada com outras pessoas, seus amigos, como vemos na metade superior.

Assim como no pôster de *Flores Raras*, as cores da paisagem ao mar e das roupas das personagens estão combinando, criando em consonância com os outros elementos da imagem um clima frio, melancólico, um pouco triste, que juntamente com o título do filme (em vermelho, para se destacar em meio ao azul do céu) já sugerem para os espectadores um sentido para o filme, antes mesmo de assisti-lo: não se trata de um filme exatamente feliz.

Figura 2 – Pôster de *Como Esquecer*



Fonte: Site AdoroCinema

Fortemente centrado em seus personagens, *Como Esquecer* é um filme de ator, totalmente centrado nas interpretações, especialmente na de Ana Paula

Arósio, cuja personagem possui mais profundidade psicológica que as outras. A voz em *over*²⁵ de Júlia, em monólogo, diversas vezes nos conduz para dentro de suas reflexões, nos mostra seus dramas interiores; portanto, podemos dizer que diferentemente de *Flores Raras*, aqui temos com um filme narrado em primeira pessoa, narrado por Júlia, nos mostrando a história por sua ótica, sua percepção, tornando então o contato com a história intermediado pela visão de Júlia acerca dos acontecimentos narrados, assim como o romance *Como Esquecer, Anotações quase inglesas*, que é um monólogo. Esta escolha por uma narradora em primeira pessoa reforça o clima intimista do filme e a sensação de que não estamos, necessariamente, assistindo um filme que se pretende naturalista, real. É um filme contado pelo olhar de Júlia.

A trilha sonora é composta por algumas músicas produzidas para o próprio filme, mas também por Retrato em Branco e Preto, Coming Home de K. D. Lang, que curiosamente é uma cantora assumidamente lésbica, e Get Out of Town, de Cole Porter, interpretado por Leila Maria na cena em que Júlia, Hugo e amigas estão em um bar, aos 16 minutos do filme.

O filme se passa, em sua maior parte, em ambientes fechados, mas todos na região da cidade do Rio de Janeiro: o apartamento em que Júlia e Antônia moravam, a casa na zona norte do Rio, a universidade. Poucas tomadas foram ao ar livre, sendo que estes aparecem em sua maioria do meio para o final do filme (como é na cena do pique nique na praia, na despedida de Helena). Acompanhamos, tal como se dá com os ambientes e as filmagens, a abertura de Júlia para a vida, para o movimento, deixando-se abrir para o novo e para a chance de reinventar sua própria história.

5.3 As flores

Ainda que *Flores Raras* não seja um filme tão intimista quanto *Como Esquecer*, ambos são centrados no desenvolvimento de suas personagens na narrativa, portanto é fundamental compreender como se dá a construção destas personagens, nossas flores, por meio de seus aspectos estéticos, físicos e

²⁵ O som *over*, no cinema, é qualquer som que não provém do espaço e do tempo do que vemos nas imagens na tela.

psicológicos, e de seu desenvolvimento no decorrer do filme. As protagonistas Lota, Elizabeth e Júlia são cismulheres, brancas, pertencentes à classe média/alta. Lota, especificamente, é parte do círculo da elite política e intelectual carioca. As duas histórias são desenvolvidas principalmente na cidade do Rio de Janeiro, com poucas cenas em outros locais (na Inglaterra, em *Como Esquecer*, e em *Flores Raras* temos uma parte em Ouro Preto, Minas Gerais, e em Nova Iorque, nos Estados Unidos). Elizabeth e Julia possuem ensino superior e estão ligadas ou estabelecem ligações com instituições de ensino superior. Júlia é professora de literatura inglesa e Elizabeth é convidada a dar aulas na Columbia University por um semestre, ensinando sobre composição de poesia. Lota não possui um diploma, mas é arquiteta autodidata, o que junto com suas ligações com pessoas influentes, especialmente Carlos Lacerda, seu amigo e candidato a deputado, garantem que ela assine o projeto do Aterro do Flamengo. Mary, primeira companheira de Lota, não é protagonista de *Flores Raras*, porém é uma personagem secundária de bastante importância na trama. Ela é uma cismulher, branca, estadunidense, fez a mesma faculdade que Elizabeth, por isso elas são amigas. As quatro são adultas; Júlia está na casa dos trinta anos, Lota, Mary e Elizabeth na casa dos quarenta.

Em nenhum momento as personagens nomeiam sua orientação sexual nos filmes, tampouco são nomeadas por outras pessoas. Já nas reportagens sobre os filmes as personagens são nomeadas como “lésbicas”. Em uma matéria do site UOL (OLIVEIRA, 2010), lemos a seguinte chamada: “Ana Paula Arósio é lésbica amargurada em “Como Esquecer””: essa reportagem denomina a personagem como lésbica e amargurada. De pronto, penso que se a personagem Júlia fosse heterossexual, certamente não teríamos uma reportagem com a chamada “Ana Paula Arósio é heterossexual amargurada em “Como Esquecer””; particularmente, eu nunca vi isso, imagino que você que me lê agora também não. Vemos explicitada a naturalização da cisheteronormatividade, como discutida no capítulo segundo, e como ela pode ser percebida nos meandros da linguagem. Foi necessário explicitar a dissidência da personagem de Arósio pois parte-se sempre do princípio de que todas as pessoas vivem dentro dos ditames da cisheterossexualidade, que não precisa ser demarcada por ser dada como “natural”. No próprio blog do filme há uma coleção de matérias e reportagens que mencionam o filme, e em vários desses

textos vemos essa especificação que demarca a suposta orientação sexual da personagem Júlia²⁶.

Ana Paula Arósio é uma atriz famosa por sua beleza física, sua carreira foi construída também como modelo fotográfica, para além das atuações em diversos filmes e novelas no Brasil. Estes discursos que compõem seu corpo enquanto imagem mediática contribuem muito para a construção da imagem da personagem no filme perante a recepção da crítica, especializada ou não. A beleza da atriz é fator de muitos comentários nas reportagens e matérias a respeito do filme. “A bela que sem medo de ficar feia – Ana Paula Arósio conta como foi se desglamourizar para viver a lésbica de *Como Esquecer*”, por exemplo (notem mais uma vez o uso da palavra “lésbica”, demarcando a “diferença”; não se escreve “hétero amargurada” nas chamadas de notícias...), é o que lemos como título de uma reportagem do jornal O Estado de São Paulo (MERTEN, 2010).

Curiosamente, o mesmo não aconteceu com Glória Pires em relação ao papel de Lota. Assim como Arósio, Pires não estava esteticamente produzida e caracterizada a fim de valorizar ou exaltar seu corpo, porém não houve reações da crítica ressaltando que ela estava descaracterizada ou feia. Glória Pires não possui uma carreira construída em cima da imagem de uma mulher sexy, diferentemente de Arósio. Ademais, posso depreender desta observação que existe um marcador etário que contribui para os comentários sobre Arósio e ausência desses sobre Pires. Glória Pires está na casa dos cinquenta anos ao filmar *Flores Raras*, diferentemente de Ana Paula Arósio, que estava na casa dos trinta ao filmar *Como Esquecer*. Socialmente falando, a idade de Glória Pires já não a localiza mais na faixa etária da “juventude”, eximindo-a da necessidade de ter sua beleza “valorizada” e exaltada. Como discorre Gerolamo (2019), beleza e juventude são atributos que vêm atrelados, e conforme o envelhecimento, a mulher perde então esses atrativos juntamente com seu valor social – e seu valor nas mídias, afinal, lembremos como a imagem da mulher é majoritariamente valorizada nas mídias: enquanto elemento para deleite visual dos espectadores. Corpos jovens possuem maior prestígio social, portanto mais vistos pelos holofotes da mídia.

²⁶ Matérias da imprensa: <https://www.flickr.com/photos/comoesquecer/sets/72157624274913667/>. Acessado em 06 de agosto de 2020.

Ainda que a estética da personagem Lota subverta os padrões estéticos atribuídos ao feminino, este fato não gerou comentários na mídia. Glória Pires possui “licença poética” para encarnar o papel de uma mulher como Lota, que subverte (de forma bastante estereotipada) marcadores de gênero, já que a construção de sua carreira (iniciada já na infância, em 1968), de sua imagem midiática, é toda galgada na cisheterossexualidade, trazendo o discurso desta no seu corpo. Ou seja, ela representar uma mulher que não é heterossexual é mais autorizado midiaticamente uma vez que seu corpo já carrega esses signos da cisheterossexualidade, tornando muito mais aceitável e palatável a sua personagem. Além disso, lembremos, atriz não tem sua carreira construída enquanto um símbolo sensual, como já citado acima, não precisando “quebrar” essa sua imagem de mulher sensual.

O que certamente geraria comentários da mídia em relação à Glória Pires é se o papel a tivesse *envelhecido*; uma coisa é ter mais de cinquenta anos, agora, sinalizar ou reforçar este envelhecimento, isso seria inaceitável. O envelhecimento nos corpos das mulheres não é parte do que socialmente é considerado como belo ou bom, é um atributo negativo que precisa ser mascarado, escondido, até mesmo negado.

Interpretar a personagem Júlia exigiu que a dor pudesse ser representada da maneira mais crua possível. Não há maquiagem forte, roupas belas, pois Arósio não foi escolhida para ser adornada, nem para ser um rosto belo a ser contemplado no filme. Há um rosto marcado, transfigurado pelo dolorido processo de luto. Essa mudança é notada por muitos críticos de cinema, que inclusive acusam o filme de terem deixado Arósio, que é reconhecida pela sua beleza, feia e, portanto, em seu pior estado; uma das críticas inclusive acusa o filme de ter tirado a beleza de Arósio, o que seria uma proposta nada cinematográfica, uma vez que para esse crítico, “o cinema serve para fazer coisas belas a mulheres belas” (CALIL, 2010). Seu trabalho como atriz, amplamente reconhecido e que recebeu prêmios pela atuação neste filme (no 1º Festival de Cinema de Petrópolis, em 2010), fica de certa forma ofuscado por algumas críticas que priorizam sua beleza física, mostrando mais uma vez como no cinema a mulher é objetivo de visão para o deleite estético, como já destacava Laura Mulvey na década de 1960.

O sofrimento marca a construção física e psicológica da personagem Júlia. Vemos Ana Paula Arósio interpretando uma personagem intragável, amarga, que busca se afundar na própria dor. Suas roupas são de cores frias ou escuras, lisas. Um rosto magro, sério, com olheiras, contrastando com a Júlia feliz das primeiras cenas do filme (das gravações da viagem feita com Antônio para a Inglaterra), contribui para a consolidação da imagem da Júlia em pleno sofrimento, que é mostrada logo na cena seguinte, triste, mexendo nas fotos do antigo casal. Ao queimar uma dessas fotos, ela abafa e apaga o fogo com as mãos fechadas, apertando o que restou das fotos em meio às lágrimas. Esta ação é parte de um dos atributos da personagem Júlia que nos é mostrado pela primeira vez, e que aparece em outros momentos do filme; sua maneira de lidar com a sua dor é tentando canalizar esta dor para o corpo, experimentando sensações físicas, corporais, testando os limites de seu corpo e da dor física, na tentativa de que a dor que machuca a pele possa minimamente ofuscar a dor que emana de dentro, concretizando um sofrimento que não é palpável: “Você conhece alguma coisa mais real do que um fantasma? Hein?”, pergunta Júlia a Hugo, aos 16 minutos de filme. De fato, Antônio é um fantasma para Júlia e para nós, que assistimos o filme. Ela não tem um rosto, não se mostra fisicamente durante o filme, mas ainda assim se faz presente.

Aos 57 minutos do filme, Júlia pede um favor inusitado a Hugo: “eu quero que você me amarre”. Na imagem abaixo vemos Hugo amarrando Júlia na sala da casa deles. Em um plano médio²⁷ vemos as paredes pintadas em uma cor que fica entre o azul e o cinza claros, banhadas pelo pouco de luz matinal que entra pelas janelas fechadas em feixes na parede. As cores da parede, dos móveis, dos objetos de decoração e os feixes de luz combinam com a palidez e as roupas de Júlia, intensificando nesta imagem a sensação de frieza, tristeza, desalento, que Júlia já emana anteriormente e que atinge seu ápice neste momento do filme.

Figura 3 – Júlia sendo amarrada por Hugo

²⁷ Plano médio é o plano que enquadra o corpo humano da cintura para cima.



Fonte: fotograma do filme *Como Esquecer*

Vemos depois Hugo e Júlia, que já está solta, conversando, e ele a indaga sobre a necessidade de ser amarrada. “Depois que a dor passa... dá uma paz... uma calma...”, é o que Júlia responde. “Lembra... quando eu falei que te invejava pela morte do Pedro porque te trouxe um sentimento concreto? A dor da perda, pra mim, pra ser concreta, tem que passar pelo corpo. E sem falar que... às vezes a gente precisa de certos freios.”. O que precisa ser freado é o desejo de buscar Antônio, e o desejo de manter o corpo dormente e a mente ativa, como diz ela, a fim de não machucar nem a ela, nem a outra pessoa que se aproxime de qualquer maneira.

Um elemento bastante interessante na construção corporal da personagem Júlia são os cabelos. Durante o filme praticamente todo eles aparecem lisos, presos em um sóbrio rabo de cavalo, ou com uma presilha, sempre para trás, colados à nuca, com exceção dos primeiros minutos do filme; vemos nas gravações caseiras feitas por Antônio da viagem das duas à Inglaterra os cabelos de Júlia soltos, cacheados, esvoaçantes, emoldurando um rosto corado de aspecto feliz. Os cabelos “murcham”, assim como a personagem “murcha” e tenta se apagar.

Em *Flores Raras* os cabelos de Lota também são parte relevante de algumas cenas que mostram não apenas a construção corporal, de gênero e da profundidade psicológica das personagens, mas também a forma com que as relações entre elas se estabelecem. O cabelo, um dos grandes marcadores de gênero nos corpos, tão

investido na construção do que seria uma feminilidade esperada, também denota afeto, cuidado e carinho, vida, poder pessoal em ambos os filmes; assim como Júlia prende, tira o volume, esconde os cabelos em seu sofrimento (que a faz “murchar”), Lota os corta, para dar a Elizabeth, aos 96 minutos do filme, ofertando assim um pedaço do que a faz ser quem ela é para sua amada. No decorrer da narrativa, Lota aparece com os cabelos – sempre compridos - presos em uma presilha (que ela também havia presenteado Elizabeth pelo seu aniversário, deixando Mary enciumada) em um coque elegante.

Aos 11 minutos do filme vemos Lota sentada em uma banheira, com Mary lavando seus cabelos. Depois, aos 43 minutos, quando Elizabeth e Lota já estão envolvidas, há a repetição desta mesma cena, porém com Elizabeth lavando os cabelos de Lota, já morando na casa nova que Lota estava planejando quando Elizabeth chega no Brasil. É interessante percebermos que Mary e Elizabeth estão usando roupas muito parecidas ao executarem esta mesma ação, como podemos ver nas imagens a seguir, ainda que elas não se vistam de forma semelhante em nenhum outro momento do filme. O vestido de Mary e Elizabeth parece ser uma camisola de seda, de cor perolada, uma roupa de dormir, contribuindo junto com o fato de Lota estar no banho para que ambas as cenas passem uma imagem de intimidade, cuidado, companheirismo entre casais.

Figura 4 – Mary lava os cabelos de Lota



Fonte: fotograma do filme Flores Raras

Figura 5 – Elizabeth lava os cabelos de Lota



Fonte: fotograma do filme Flores Raras

O ato de cuidar e lavar os cabelos de Lota presente nas duas cenas nos dá pistas para compreendermos de que forma a dinâmica em ambas as relações que ela estabelece no filme se davam, e de que maneira ela esperava e desejava ser tratada, além de compor com a construção das expressões de gênero das personagens. Lota se porta como a provedora da relação, enquanto Mary fica em casa e cuida de algumas atividades da casa. Mary sonhava em ser mãe; Lota, sabendo disso, aos 29 minutos do filme propôs a ela que permanecesse morando em Samambaia, mesmo que Elizabeth fosse sua nova companheira, e que elas comprassem uma criança. Nesta cena Mary compreende que a proposta de Lota seria uma maneira de tê-la no seu jugo e ainda assim estar com Elizabeth.

Lota possui atitudes dominadoras, utiliza calças compridas, botas de cano longo, roupas sem adornos; ela conversa com os homens de igual para igual, quer decidir tudo na casa, até onde ficarão os móveis do escritório de Elizabeth. Mary utiliza vestidos, roupas floridas, cores alegres, é delicada em suas maneiras. Elizabeth usa saias, terninhos, roupas atribuídas ao feminino. Porém, de cores frias, tons pastéis ou escuros, em combinação com a palidez da sua pele, com seu jeito tímido de quem deseja passar despercebida, contrastando com as cores vivas da natureza exuberante de Samambaia. Mary aparece vestida com estampas floridas e tons alegres. Outras cores nas roupas de Elizabeth só aparecem quando sua relação com Lota começa a se desenvolver, e a vemos vestida com roupas de cores mais vivas e com estampas; esta mudança produz a impressão de que Elizabeth está mais feliz, viva, com mais cor. Elizabeth não se portava da mesma forma que Mary com Lota, apesar desta tê-la convencido a ficar no Brasil, fazendo inclusive

um escritório para que ela pudesse escrever em Samambaia, assim como ela convenceu Mary a não ir embora após o término da relação.

Por um lado, pensando nesses elementos, nas relações entre Mary e Lota e entre Elizabeth e Lota, é possível pensar que há uma repetição de uma fórmula estereotípica relegada às relações amorosas entre mulheres, que estabelece que um casal consiste em uma mulher “masculina”, ativa e outra “feminina”, passiva, como se estas quisessem reproduzir os padrões das relações heterossexuais cisheteronormativas, em que é preciso que haja sempre uma figura masculina/ativa e outra feminina/passiva. Na trama de *Flores Raras*, essa figura ativa seria Lota e as figuras passivas seriam Mary e Elizabeth, personagens cujas construções se aproximam mais dos padrões de gênero estipulados para mulheres de sua idade, classe, cor e momento histórico, que servem à sua companheira e são providas materialmente por ela.

Por outro lado, podemos compreender a expressão de gênero de Lota não como uma imitação da masculinidade hegemônica, mas sim dentro daquilo que Halberstam (2008) chamou de masculinidade feminina. Este conceito visa deslocar a ideia de masculinidade apenas dos corpos cishomens brancos de classe média, que são os corpos considerados como padrão, ou seja, cuja masculinidade é e tem de ser a padrão, hegemônica. A masculinidade feminina, assim como as outras masculinidades que fogem destes padrões, não está necessariamente atrelada ao corpo do homem e suas expressões, mas também às relações estabelecidas pelas pessoas que encarnam essa masculinidade.

Lota, de fato, performa esta masculinidade. Ela se vê como mulher, se relaciona com mulheres, mas possui comportamentos e falas dominadores, incisivos, tipicamente atribuídos ao masculino; o filme sugere inclusive que ela era a provedora financeira de Mary e Elizabeth, sustentando financeiramente a todas. Ao mesmo tempo, Lota é o esteio emocional de Elizabeth, que possui sérios problemas com a bebida e é cuidada por Lota em uma relação que sugere dependência emocional de ambas as partes.

Essa dependência emocional aparece ilustrada especialmente quando Elizabeth revela que aceitou o convite para dar aulas na Columbia University durante um semestre, aos 87 minutos de filme, Lota diz a ela: “como você ousa [me

deixar]? Depois de tudo o que eu te dei?”, e “você realmente acredita que vai conseguir passar um semestre sem eu para te manter na linha?”. Esses comentários aludem à possível dependência emocional e financeira que Lota acreditava que Elizabeth tivesse, sendo demonstradas em seu auge quando Lota diz (esbraveja) para Elizabeth: “você não é forte o suficiente! Você não consegue sobreviver sem mim!”²⁸.

Ainda assim, esses elementos não significam que Lota é uma mulher que quer imitar homens, e sim que é uma mulher que encarna uma masculinidade outra, vivendo sua expressão de gênero de outras maneiras que não atreladas aos padrões e limites convencionais de feminino e masculino de seu contexto. Consequentemente, as relações entre Lota e Mary e Lota e Elizabeth não são uma mera reprodução ou mimetismo das relações heterossexuais cisheteronormativas. Entretanto, tampouco as personagens e suas relações são transgressoras por completo.

A cisheteronormatividade (como vimos no segundo capítulo) atravessa e compõem nossas existências e, por consequência, nossas relações amorosas, sejam elas heterossexuais ou não; este fator complexifica o jogo entre “transgredir” e “reproduzir” normas, mostrando com nitidez que não se é totalmente transgressor e nem totalmente reprodutor fiel destas. Pensando na personagem de Lota, ela é transgressora em muitos aspectos do que se é esperado de uma cismulher, especialmente se lembrarmos que ela é retratada no contexto da primeira metade do século XX, nas décadas de 1950 e 1960; ao mesmo tempo, Lota também reproduz comportamentos que encontramos na masculinidade hegemônica, mostrando com nitidez as incoerências e inconstâncias no constante jogo de sustentar ou não as cisheteronormas.

É muito importante que não nos esqueçamos que, por ser uma cismulher branca da elite carioca, Lota pôde viver não só a sua sexualidade, mas também a sua expressão de gênero com a total liberdade e proteção que sua posição garantia. Nossas personagens, e não só Lota, são revestidas, produzidas por características que formam determinados privilégios. São personagens brancas, cisgênero,

²⁸ Tradução minha, do original em inglês: “How dare you? After all I’ve given to you!”; “do you really believe that you can handle one whole semester without me to keep you in line?” e “you’re not strong enough! You can’t survive without me!”

socialmente localizadas em camadas altas ou médias da sociedade, magras, adultas. Não são abjetas, marginalizadas.

Estes privilégios contribuíram para que elas pudessem viver suas expressões de gênero e sexualidades sem grandes conflitos, violências, protegendo-as de manifestações de lesbofobia que as ameaçassem. Assim, nos filmes são apresentados apenas alguns elementos pontuais de LGBTfobia nas narrativas e nas vidas das personagens.

Em *Flores Raras*, Mary relata uma experiência de lesbofobia da parte de seus pais na cena da figura abaixo, aos oito minutos de filme. Elizabeth pergunta a ela como estão os seus pais, e Mary responde que eles não conversam mais, pois descobriram que ela se relaciona com uma mulher, e que para eles, ela estava morta:

Figura 6 – Mary fala de sua família para Elizabeth



Fonte: fotograma de *Flores Raras*

Vemos na imagem acima Mary e Lota conversando, enquanto Mary serve suco para ambas. Ao fundo vemos Lota conversando com os funcionários de Samambaia. Elizabeth diz que sente muito pela situação que Mary viveu, e essa responde dando de ombros (demonstrando que não importava mais) e dizendo que ali era a sua casa agora.

Um detalhe interessante neste fotograma é justamente Lota conversando com os funcionários ao fundo. Nesse fotograma vemos em foco Mary relatando a lesbofobia que sofreu dos seus pais; ao mesmo tempo que esse diálogo acontece vemos desfocados Lota e os funcionários conversando ao fundo. Ainda que ela

tenha sofrido lesbofobia, o plano de fundo dessa cena lembra que ela está inserida em um contexto que dá suporte a ela. Ela é uma cismulher branca, assim como sua companheira Lota, que é da elite carioca; elas possuem uma casa, contam com pessoas que trabalham para elas. Vemos aqui a composição da branquitude com a cisgenereidade e privilégios oriundos da classe social a qual elas pertencem.

Falando em branquitude e classe, em *Flores Raras* as únicas pessoas não brancas que vemos são aquelas que trabalham em Samambaia, ocupando cargos de baixo prestígio social, praticamente invisíveis no filme; na figura anterior vemos Lota conversando com seus funcionários, homens não brancos, e na figura abaixo vemos Joaninha, o “anjo da guarda” de Lota, a “irmã negra” dela, como ela define aos oito minutos do filme²⁹, sendo apresentada a Elizabeth. Joaninha trabalha como doméstica, cuidadora e “faz tudo” para Lota.

Figura 7 – Lota apresenta Joaninha para Elizabeth



Fonte: Fotograma de *Flores Raras*

Não podemos nos esquecer da já citada cena, aos cinquenta minutos do filme, em que Lota compra uma criança de uma família pobre para que Mary possa realizar seu sonho de ser mãe, escancarando os privilégios de classe das nossas protagonistas e a forma com que elas lidam com pessoas de classes subalternas. São as “ricas caridosas”, de “bom coração” que querem “ajudar” os pobres. Mary, Joaninha e Lota vão de carro até uma casa, com várias crianças descalças e despenteadas na frente, que chamam sua mãe dizendo “mãe, chegaram!”. A mãe, que é a única pessoa gorda que aparece no filme, sai da casa com a criança no colo e entrega a Lota, em troca de um dinheiro que esta a oferece. É uma cena que

²⁹ Tradução minha. No original, Lota diz: “This is Joaninha, my guardian angel, my black sister”.

retrata a pobreza de forma bastante estereotipada e problemática, sem cor, suja: todas as personagens estão vestindo tons pasteis terrosos, da cor das paredes sujas e emboloradas da casa, se diluindo e se apagando nestas paredes.

Em *Como Esquecer* as únicas pessoas não brancas são a cantora e a saxofonista que aparecem aos dezesseis e dezessete minutos do filme, como podemos ver na figura seguinte. Elas são retratadas ocupando cargos de maior visibilidade e prestígio social do que aqueles que vemos em *Flores Raras*.

Figura 8 – Cantora e saxofonista em *Como Esquecer*



Fonte: fotograma de *Como Esquecer*

Voltando às manifestações de LGBTfobia, aos nove minutos e meio de filme, Elizabeth pergunta também, com um olhar curioso e de forma indireta, como era ter um relacionamento com outra mulher “aqui” (“aqui no Rio de Janeiro”, “aqui no Brasil”)³⁰. Mary diz que elas são discretas no Rio, mas que ninguém as incomoda em Samambaia, e que talvez esteja para além da imaginação das pessoas que lá trabalhavam que elas eram um casal.

Figura 9 – Elizabeth conversa com Mary sobre suas vivências

³⁰ Elizabeth diz “How is it... here?”, que significa: “como é isso... aqui?” (tradução minha).



Fonte: fotograma de *Flores Raras*

Samambaia, por ser um local isolado geograficamente, permite que Lota e Mary não precisem ser discretas, uma vez que lá elas não são incomodadas. Os funcionários da casa, para quem Mary acredita que seja inimaginável que elas sejam um casal, são as únicas pessoas que convivem frequentemente com elas. Lembrando do quão complexa a cisheteronormatividade é em suas expressões, ainda que esse isolamento geográfico seja um sinal de privilégio e proteção, é também uma amostra da lesbofobia presente no social, evidenciando a necessidade das personagens se isolarem em um local escondido para poderem viver suas vidas tranquilamente, sem riscos.

Já em *Como Esquecer* vemos uma manifestação da LGBTfobia na cena em que Lisa, Júlia e Hugo debatem a respeito dos direitos dos casais homoafetivos no Brasil, aos 13 minutos do filme, que àquela época ainda não possuíam nenhum direito garantido no quesito formalização da união, consequentemente, não havia direitos em casos de separação, como indagou Júlia a respeito de sua separação com Antônia. Apenas com a Resolução n. 175/2013 do Conselho Nacional de Justiça é que foi, de fato, garantida a união legal de casais homoafetivos, já que esta proibiu que as autoridades competentes se recusassem a realizar as uniões.

Figura 10 – Júlia, Lisa e Hugo conversando



Fonte: fotograma de *Como Esquecer*

Na imagem acima vemos em um plano americano³¹ as três personagens conversando. Lisa está parcialmente de costas para a câmera e vemos os rostos de Júlia e Hugo. Lisa estava explicando para Júlia que ela não teria direito a nada em sua separação com Antônio: “(...) a Lei no Brasil não dá garantia de pensão numa união estável homoafetiva”. Hugo aparece na imagem com uma feição de descontentamento, continuando a fala de Lisa em um tom levemente sarcástico: “Traduzindo: união homoafetiva é igual a casal gay, e casal gay não tem direito a *nada*”.

Temos, então, a família de Mary e o Estado como agentes perpetuadores e grandes representantes da LGBTfobia nos filmes, ainda que esta não seja a desencadeadora dos conflitos centrais desenvolvidos nas tramas; na verdade, os conflitos que observamos nas tramas não são provocados diretamente por agentes “externos” às protagonistas, “sociais”, e sim principalmente por elementos das relações interpessoais estabelecidas pelas personagens. Júlia busca superar o término com Antônio, Elizabeth e Lota buscam manter a relação a despeito de suas diferenças e problemas individuais. As personagens (inclusive as secundárias) enfrentam perdas, o desafio do abandono, da morte, a vivência do luto, que são

³¹ Plano americano é aquele que mostra as personagens da cintura para cima.

experiências humanas comuns às pessoas, independentemente de possíveis dissidências da cisheteronorma.

Malu de Martino, em entrevista para o blog *Crônicas Urbanas*, diz que “[...] se ressaltamos as semelhanças aceitamos melhor as diferenças” (MARTINO, 2010). Depreendo deste comentário que a diretora acredita que retratar o que *Flores Raras* e *Como Esquecer* retratam, que são antes de mais nada experiências humanas, é uma escolha importante que aproxima as vivências das pessoas LGBTQ+ das experiências dos demais, podendo contribuir também para as lutas contra o preconceito e a violência dirigidos a essa população. A fala de Barreto em uma reportagem do Estadão mostra que para ele também as vivências das personagens de *Flores Raras* são antes de mais nada, humanas: “Não seria diferente se a história de amor fosse entre um homem e uma mulher.” (2013).

Essa tentativa de “naturalização” das vidas e vivências desviantes da cisheteronormatividade foi inclusive parte de uma estratégia política empreendida pelos movimentos das travestis, gays e lésbicas (ainda não utilizávamos a sigla “LGBT”) a partir da década de 1990. Em uma entrevista para o blog *Crônicas Urbanas*, Martino fala que se sente contribuindo para o que ela chama de “homovisibilidade”: “A homovisibilidade se faz necessária num momento em que a aceitação das diferenças é fundamental para a nossa evolução” (MARTINO, 2010). Fundamental para a diretora, esse processo se aproxima bastante dessas estratégias de luta, que era uma aposta na criação de uma “visibilidade positiva” (FACCHINI, 2008) das dissidências sexuais e de gênero, para que estas fossem mais bem assimiladas e consequentemente respeitadas (FACCHINI, 2009; FACCHINI, FRANÇA; 2009).

Observamos que a década de 1990 foi, assim, um período fértil para a movimentação política das pessoas LGBTQ+. Em 1993 tivemos a primeira edição do Festival Mix da Diversidade, pioneiro no Brasil (GARCIA, 2013), que até hoje promove exibição de filmes em caráter competitivo. Em 1995 foi criada a primeira rede nacional de pessoas LGBTQ, a Associação Brasileira de Gays, Lésbicas e Transgêneros (ABGLT). Temos, também, em 1996, o primeiro documento oficial do país a reconhecer publicamente homossexuais no campo da produção dos Direitos Humanos, o Plano Nacional dos Direitos Humanos (PNDH). Há, também, um

crescimento do número de grupos/organizações pelo país, inclusive formalmente registradas, também com grupos em partidos políticos, grupos religiosos e no interior de universidades, na interface entre pesquisa e ativismo. Muito deste processo se deu devido à epidemia de HIV/Aids: “(...) a implementação de uma política de prevenção às DST/Aids baseada na ideia de parceria entre Estado e sociedade civil e num claro incentivo às políticas de identidade como estratégia para a redução da vulnerabilidade de populações estigmatizadas.” (FACCHINI; FRANÇA, 2009 p. 139).

Em especial, vemos a incorporação do tema de um modo mais “positivo” nas mídias, através tanto da inserção de personagens em novelas, quanto em matérias de jornal e revistas que incorporaram os LGBT enquanto sujeitos de direito (FACCHINI, 2005; 2009; FACCHINI; FRANÇA, 2009; FRANÇA, 2006; 2007). Em 1997 temos a primeira Parada LGBT (que, à época, era chamada de Parada Gay), que se realizou na cidade de São Paulo no dia 28 de junho, evento que se constitui como marco histórico no movimento LGBT brasileiro e como maior manifestação pública do país (FACCHINI; FRANÇA; NETTO, 2006). Além desta primeira Parada LGBT em São Paulo, foram realizadas Paradas em outras capitais, como Rio de Janeiro e Curitiba (REIS, 2012). O tema da primeira Parada evidencia o quanto a pauta visibilidade era cara aos membros do movimento gay e lésbico da época: “somos muitos, estamos em todos os lugares e em todas as profissões” (FACCHINI, 2008).

Ademais, em 1996 temos o I Seminário Nacional de Lésbicas - SENALE, evento importante para o movimento de lésbicas³² no Brasil, que ocorreu no Rio de Janeiro entre 29 de agosto e 01 de setembro. Nos anos 1990 o número de grupos compostos apenas por lésbicas aumentou consideravelmente, assim com o fortalecimento da participação de núcleos lésbicos nos grupos não exclusivamente lésbicos. O SENALE é fruto desta organização, que surgiu da necessidade de um espaço para que as especificidades das lésbicas pudessem ser discutidas e aprofundadas, uma vez que em espaços “mistos” havia pouca abertura (MESQUITA, 2006). O tema central deste encontro foi “Saúde, Visibilidade e

³² Os chamados “movimentos lésbicos” agrupavam neste momento todas as mulheres que se relacionassem amorosa e sexualmente com outras mulheres, a despeito de sua orientação como bissexuais, lésbicas e outras possíveis variáveis.

Organização”, evidenciando mais uma vez o quanto a temática da visibilidade estava em alta nesta década enquanto estratégia de combate contra os estigmas sociais. Neste seminário foi acordado que o Dia Nacional da Visibilidade Lésbica seria no dia 29 de agosto.

Só que, no caso dos filmes analisados, essa aproximação se dá principalmente por meio das experiências balizadas pela dor, perda e sofrimento, e não por experiências de amor e alegria, por exemplo, que também são experiências humanas presentes nas vidas de pessoas dissidentes ou não da cisheteronorma, o que nos leva ao nosso próximo subtópico.

5.4 O esquecimento

O esquecimento, assim como solidão, isolamento, marginalidade, morte, perda e sofrimento, é um elemento que notadamente compõe a construção das lesbianidades nos filmes brasileiros (BIANCHI, 2017; MORENO, 2001; PAULINO, 2019). Na lista localizada no apêndice desta dissertação observamos, por exemplo, que grande parte dos materiais audiovisuais da lista por mim elaborada possuem seu gênero definido como “drama”, apresentando em suas histórias temas recorrentes como a morte de personagens, suicídio, relações infelizes, amores frustrados, relações sexuais fetichizadas, espetacularizadas, ligação das personagens com a criminalidade, enfim, bem longe do “felizes para sempre” que os casais cisheterossexuais têm direito. *Flores Raras* e *Como Esquecer* também fazem parte deste grupo, e cada filme à sua maneira desenvolve sua narrativa e suas personagens costurando amor, perda e sofrimento.

A perda aparece como tema central de ambos os filmes analisados, e isso fica bastante evidente não só pelas histórias, mas também pela fala dos diretores em diversas entrevistas e reportagens sobre os filmes³³. Inclusive Bruno Barreto declarou em entrevista para o Correio Braziliense (2013) que gostaria que o filme se chamasse *A Arte de Perder*, e não *Flores Raras*. Ou seja, a intenção dos envolvidos na produção do filme era justamente produzir uma obra que destacasse a temática da perda dentre outros elementos possíveis.

³³A respeito da temática da perda em ambos os filmes, entrevistas dadas por Malu de Martino sobre *Como Esquecer*: Blog Polifonia (2011), Blog da Katia Maia (2010); entrevistas dadas por Bruno Barreto sobre *Flores Raras*: entrevista para o G1 RS (2013).

Em *Como Esquecer* a temática da perda atravessa toda as personagens; em Júlia, protagonista do filme, a dor marca a relação dela com os limites do próprio corpo e relação que ela estabelece com as outras pessoas durante o filme. É a “lésbica amargurada”. Além das cenas em que a vemos buscando provocar dores físicas, como quando ela queima as fotos com as mãos e pede para ser amarrada, o filme também mostra que ele flerta seriamente com o suicídio, como aos 52 minutos do filme ela nos conta: “De repente, a morte passou a me atrair... sem nenhum charme, nenhum glamour. Apenas com a seca promessa de ser melhor do que o resto.”. Nesse momento do filme ela vai até um armário, pega o revólver que pertencia ao pai de Hugo. Ela olha para a arma, hesita, mas um barulho advindo de algum ponto da casa a faz guardar o revólver rapidamente, com medo de que a vissem naquela situação.

Depois deste primeiro e único encontro com a possibilidade da morte concreta, Júlia começa a tentar se refazer de outras formas, iniciando o processo de superação que não será concluído com o fim do filme, e sim que acaba de ser iniciado. Para mim, acompanhar este processo de Júlia tentando se refazer durante o filme foi como conseguir respirar após estar mergulhada embaixo d’água: um respiro de vida, compensando a sensação de sufocamento que todo o filme produziu em mim. Então, ela percebe que a morte não precisa ser mais uma possibilidade para esquecer e para se refazer, e se ligar a uma outra pessoa (Helena, ou qualquer outra) tampouco. Júlia começa a adentrar-se, interiorizar-se, não de forma a se fechar para a vida mais uma vez, mas para tentar entender melhor o que sobrou dela mesma, como ela diz no fim do filme. No momento desta fala, aos 92 minutos do filme, Júlia deixa um buquê de flores ao lado de Helena, que dormia, pega um livro e coloca na bolsa. Curiosamente, esse livro é o próprio *Como Esquecer – anotações quase inglesas*. As duas haviam passado a noite juntas, após um pique nique na praia.

Essa produção de esquecimento se alinha com o que Valeska Zanello (2018) descreve como dispositivo amoroso. Trata-se de um dispositivo que subjetiva as mulheres em nossa sociedade, determina que a existência das mulheres se dá em função das relações amorosas, construída por meio da carência, em um abandono de si própria, impedindo de usufruir livremente da própria solidão. Júlia vive às voltas com essa dificuldade de encarar a sua solidão, e pudemos perceber como o término

de sua relação amorosa parece despedaçá-la por completo, como se a ausência de sua amada significasse a aniquilação da sua vida, do seu eu. Já Lota não consegue lidar com a perda de sua amada e se suicida.

É importante dizer que a lesbofobia socialmente enraizada fortalece mais ainda essa importância das relações amorosas na vida de mulheres que amam outras mulheres, já que muitas vezes elas foram abandonadas e excluídas do seu círculo familiar e social de origem, tendo sua parceira como único e/ou principal esteio emocional. Esta é a narrativa de Mary, que conta a Elizabeth (e a nós, espectadores) que seus pais romperam com ela ao descobrir que ela estava com outra mulher. Mary não tem para onde ir, tudo o que ela tem gira em torno de Lota, portanto ela não vai embora, mesmo depois de sua ex-companheira tê-la traído com sua amiga.

Júlia, então consegue ir aos poucos criando outras possibilidades para sua existência, compreendendo que embarcar em uma outra relação amorosa não seja a solução para o momento. Além disso, Júlia não está sozinha em sua dor, nem na busca pela superação. A dor e a perda também atravessam as histórias de Hugo e Lisa, os unindo e os colocando sob o mesmo teto. Assim, para além do sofrimento, os três se veem amparados pelas relações de amizade e cuidado, que para Martino também é um aspecto central na narrativa de seu filme: “O Como Esquecer para mim é também um filme sobre amizade (...)” (MARTINO, 2010).

Vemos Júlia, Hugo e Lisa contando com o apoio uns dos outros, tornando o processo de superação da perda menos difícil para todos. Como vimos, as nossas personagens, por conta dos privilégios que as produzem, não possuem sua integridade ameaçada por manifestações de opressões e violências, frutos da LGBTfobia, e não são retratadas em situações de vulnerabilidade social. É importante ressaltar que este é um aspecto bastante destoante da realidade da população LGBT+ no Brasil, que é vítima de violências de diversos tipos. Não nos esqueçamos que o Brasil é o país que mais mata pessoas LGBT+ no mundo³⁴.

³⁴ Para saber mais indico os relatórios divulgados anualmente pelo Grupo Gay da Bahia: <https://grupogaydabahia.com.br/relatorios-anuais-de-morte-de-lgbti/>. Acessado em: 15 de outubro de 2020.

Retomando o que foi discutido no capítulo segundo, não podemos, portanto, dizer que nossas personagens são abjetas.

Na vida fora das telas a criação dessas redes de amizade e apoio, para além dos movimentos de luta por direitos, são determinantes para a manutenção da vida de muitas pessoas LGBTQ+. Uma das consequências da LGBTQfobia é o isolamento, e poder estar em grupos torna-se estratégia de sobrevivência, possibilitando criação de redes de cuidado e afeto. Muitas pessoas acabam criando uma família, uma comunidade com as suas amigades. Nos anos 1980 os primeiros grupos gays e lésbicos começaram a surgir no Brasil enquanto estratégia de sobrevivência à ditadura (mas não só), fazendo reuniões, movimentos, revistas, jornais, enfim, possibilitando um senso de comunidade e integração jamais observado nessa escala no Brasil até aquele momento para aqueles que dissidiam da cisheteronorma.

Então, a amizade, junto com a possibilidade de retomada da vida após a perda paralisante, são aspectos que acabam por amenizar a combinação de elementos trágicos com relações amorosas em *Como Esquecer*, oferecendo suporte e uma saída para a vivência do luto. Na imagem abaixo vemos um desses momentos em que o aspecto da amizade aparece; a imagem mostra Júlia, Lisa e Hugo dormindo juntos, cena que inclusive aparece no pôster do filme. Lisa tinha acabado de fazer um aborto, e Hugo tinha se encontrado com os pais de Pedro na rua, que o convidaram para entrar na casa deles, presenteando-o com uma suéter que era de Pedro; Júlia estava em seu estado de melancolia, ou seja, os três estavam devastados.

Figura 11 – Júlia, Lisa e Hugo dormindo juntos



Fonte: Fotograma de *Como Esquecer*

Assim, ainda que *Como Esquecer* não fuja do contingente de filmes que unem lesbianidades com elementos trágicos, ele apresenta um respiro, a possibilidade de resignificação da perda, de retomada e reconstrução da própria existência após a vivência traumática do perder, que escancara para as personagens a necessidade de aceitação e superação do enlutamento. Junto a isso vemos o aspecto da amizade, fundamental na narrativa e de grande importância para o desenvolvimento das personagens em meio a esses processos nada tranquilos, mas que não precisaram ser aniquiladores. É o oposto do que vemos na trajetória de Lota, que ainda que não estivesse sozinha em seu sofrimento, não conseguiu encontrar outra saída para o seu sofrimento que não fosse a morte.

Diferentemente das possibilidades otimistas que *Como Esquecer* apresenta no decorrer da narrativa, *Flores Raras* é mais uma das histórias de amor entre mulheres no cinema que possui um final trágico, com término e concretização da morte. Tal como Júlia, Lota flertou com a ideia de suicídio, porém ela de fato o cometeu, como vemos nos últimos dez minutos de filme, aos 104 minutos. Contudo, esta cena é apenas o ápice de toda uma composição que se inicia já no começo do filme, cujo aspecto fundamental é a maneira com que Elizabeth se desenvolve na narrativa e como é vista por outras personagens do filme. Eu, no meu primeiro contato com o filme, acabei de assistir com uma raiva imensa de Elizabeth (em meio às lágrimas de tristeza, como contei acima...) e não tinha entendido exatamente o porquê. Este sentimento me intrigou, e depois, já não mais como mera espectadora

e sim como espectadora-analista, entendi: por meio dos elementos da cinematografia, da já citada forma fílmica, Elizabeth vai sendo construída como uma personagem perigosa, destrutiva, problemática, que se insere na relação de Mary e Lota, se fortalece em detrimento da ruína de Lota e que inclusive deu subsídios concretos para o seu suicídio. Vejamos quais são os principais elementos que construíram a imagem negativa de Elizabeth.

Quando Mary lava os cabelos de Lota na supracitada cena do início do filme, em meio a uma conversa sobre Elizabeth, Mary diz que ela é perigosa. Lota ri, acha graça, mas fica em silêncio após Mary contar uma história de um rapaz apaixonado por Elizabeth, que segundo ela enviou a Elizabeth um postal escrito “Vá para o inferno, Elizabeth”, e depois cometeu suicídio. Nessa cena aparece o primeiro sinal da dita periculosidade de Elizabeth, localizando-a como grande responsável do suicídio de um rapaz. Logo em seguida, aos 29 minutos de filme, Mary diz em meio a uma briga com Lota que ela não conhece Elizabeth, que ela estraga tudo.

Quase no fim do filme, aos 104 minutos, Lota está em Nova Iorque. É madrugada. Deita-se na cama, abraça Elizabeth, tenta beijá-la no pescoço. Ela diz que não. A próxima cena mostra Lota fumando na sala de Elizabeth, de pé. Ela se senta no sofá, encosta em uma almofada e sente que há alguma coisa ali. Ela então se vira, puxa algo detrás da almofada: um livro escondido; o livro de se chama *Um livro de poemas de amor*³⁵, escrito por D. H. Lawrence. No início, uma dedicatória de Margareth, aluna de Elizabeth, que já foi mostrada anteriormente no filme: “Esses versos e seus lábios lendo para mim na cama... com amor, Margareth”³⁶. Lota lê esta dedicatória, e no fundo ouvimos uma música dramática que acompanha toda a cena e a mudança da expressão seu rosto que mistura desespero com tristeza.

A cena é cortada, vemos Elizabeth levantando-se da cama pela manhã e encontrando Lota no sofá, que já não respirava mais. Ao seu lado, repousa de um vidro de remédio. A próxima cena mostra o que vemos na figura abaixo: Elizabeth sentada, com Lota em seu colo; na mesa de centro junto com alguns objetos vemos lado a lado um copo vazio, o vidro de remédio e o livro, os elementos que concretizaram a morte de Lota no filme. A cortina está aberta e um feixe de luz

³⁵ Do inglês, *A book of love poems*, tradução minha.

³⁶ Do inglês, “These verses and your lips reading to me in bed... with love, Margareth”, tradução minha.

ilumina e ressalta as duas mulheres no sofá frente ao pedaço da mesa, que contém os três elementos, deixando o resto na escuridão. Elizabeth chora, acaricia Lota, e ouvimos barulho de sirenes se aproximando, sinalizando que Elizabeth acionou o serviço de socorro, ainda que ela já soubesse que Lota não mais respirava.

Figura 12 – Elizabeth guarda o corpo sem vida de Lota



Fonte: fotograma do filme Flores Raras

Antes do fim dessa cena a voz em *over* de Elizabeth começa a recitar o poema “One Art” (Uma Arte). Enquanto ouvimos o poema em *over*, são intercaladas cenas de Elizabeth sorridente andando sozinha, no parque (que é exatamente onde começa o filme), parecendo contente, e depois lendo para Lowell, seu amigo, com uma cena de Joana e Mary arrumando as roupas de Lota, visivelmente tristes, abraçando, cheirando os pertences dela. Junto de Lowell, Elizabeth parece um pouco tristonha, mas nada além disso. É visível o contraste entre as expressões de Mary e Joana e de Elizabeth, que por si só não constroem o ar de certa indiferença, conformação e até mesmo apatia de Elizabeth. A ordem das cenas (Elizabeth andando com sorriso tranquilo – Mary e Joana arrumando os pertences de Lota – Elizabeth lendo “One Art” para Lowell no parque) e o conteúdo do poema são fundamentais para a consolidação da imagem de Elizabeth³⁷. O poema fala sobre a arte de perder, que a perda não é um desastre, e que é possível se acostumar com as perdas da vida. Ou seja, juntando as imagens, o poema e a música dramática de fundo, temos a consolidação da imagem de uma Elizabeth fria, indiferente. Que, por sinal, começa o filme em crise pessoal e profissional e termina bem-sucedida,

³⁷ O poema está no Apêndice C, em sua versão original em inglês e traduzida para o português.

conseguindo escrever, dando aulas, em um novo relacionamento amoroso. Ou seja, o oposto de Lota, que começa o filme bem e termina cometendo suicídio; o gatilho desse suicídio seria seu coração partido e a frustração por ver que Bishop tinha outra pessoa, afinal, a cena do suicídio é subsequente à cena em que Lota encontra do livro de poesias, e não subsequente a sua internação, por exemplo (que já dava indícios da fragilidade de sua saúde e estado emocional).

É importante dizer, como ressalta Paulino (2019), que o poema “One Art” foi escrito e publicado mais de dez anos após a morte de Lota, que foi em 1967. De acordo com Roefero (2010), Bishop escreveu este poema se referindo ao término com Alice Methfessel. Ele não diz respeito, necessariamente, ao trágico fim da vida de Lota e à relação amorosa das duas, portanto não reflete a postura de Bishop perante essa situação em específico, que no filme é construída como conformista, um pouco indiferente, ainda que triste, já que “perder não é nada sério”, como diz o poema. Entretanto, a composição das imagens, da música triste de fundo e do poema em voz *over* possibilita a impressão de que o poema foi escrito e declamado logo após a morte de Lota, e que diz respeito a como Bishop se sentia logo após e por conta de todos esses acontecimentos.

Outro componente de *Flores Raras* que compõe a construção da imagem negativa de Elizabeth é que a sua chegada culminou em intrigas e no rompimento de Mary e Lota. A narrativa sugere que Mary nunca aceitou muito bem o término e a permanência de Elizabeth, e se colocava entre as duas como podia, mesmo que na tentativa de proteger Lota, como ao interceptar as cartas e os seus cabelos, que eram para ser enviadas para Elizabeth. Vale ressaltar que no livro de Carmem Oliveira não há nada que ateste esse “triângulo amoroso”; as menções a Mary após os término da relação com Lota são praticamente todas relacionadas com a adoção da filha dela – que, no livro, não fora comprada, como uma coisa.

O triângulo amoroso, a forma com que a adoção da filha de Mary foi feita, a construção de Elizabeth quase que como “vilã”, estes elementos da narrativa foram escolhas feitas para a adaptação do romance para o cinema, juntamente com a trajetória do que levou Lota ao suicídio. É como se todos esses aspectos da construção do filme nos afirmassem categoricamente que Elizabeth é culpada pela

morte de Lota, e eu detectei essa sensação em mim, compondo a raiva, o incômodo que eu senti da personagem, como relatei acima.

No livro, a construção do Aterro do Flamengo e todas as dificuldades imensas que essa construção trouxe, além do rompimento brusco de sua amizade de anos com o arquiteto Burle Marx (rompimento este que foi todo realizado por meio de notas publicadas em jornais da época, piorando ainda mais a situação) são elementos descritos como grandes responsáveis pelo adoecimento de Lota, juntamente com o excesso de trabalho, todos os enfrentamentos que ela teve que fazer; esse conjunto de fatores foram levando-a à estafa, ao completo desgaste, e assim ao sofrimento psíquico; no romance, Lota não morre necessariamente por frustrações no amor, o filme simplifica seu sofrimento e seu suicídio por nos mostrar e nos sugerir unicamente esse aspecto da sua vida amorosa, seus problemas com Elizabeth. Como já foi dito aqui, pensar nos discursos implica pensar também nas zonas de silêncio, naquilo que não foi dito; esses fatores que acabo de citar não foram ditos no filme, e este silêncio acerca dos outros problemas de Lota criam essa impressão de Elizabeth como sua algoz. Ela enfrentou as dificuldades burocráticas da obra, as politicagens presentes no trato com autoridades, enfrentou as hostilidades, a perda do amigo de longa data, tudo isso com pinceladas de machismo, pois Lota – ainda que revestida de privilégios – era uma mulher em um território majoritariamente masculino. Entretanto, tudo o que vemos – que nos é mostrado - é Lota se matando por amor.

|

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que podemos depreender, então, dos discursos sobre as lesbianidades encontrados nos filmes analisados? Quais afetos eles jogam no seio do social? Sobre quem e para quem eles falam? Os elementos trazidos nas análises podem ajudar a tecer considerações a respeito desses questionamentos, que foram norteadores desta dissertação.

Como foi possível depreender das análises, as lesbianidades de *Flores Raras* e *Como Esquecer* são lesbianidades produzidas e revestidas pela branquitude, pela cisgenereidade, por privilégios sociais e de classe. Nossas flores são mulheres magras, pouco ou nada destoantes dos padrões estéticos desejados e atribuídos socialmente para as mulheres. Diferentemente de muitos filmes já produzidos anteriormente que retrataram mulheres se relacionando com outras mulheres, há profundidade no desenvolvimento destas personagens e elas não aparecem apenas para encenar o momento da relação sexual.

A respeito da corporeidade e sexualidade das personagens nos filmes analisados, em *Como Esquecer* temos uma cena que mostra Júlia se masturbando no banho e outra em que ela transa com Helena. Estas cenas foram filmadas de forma a pouco expor os corpos, vemos mais cenas em close, mais sugerindo que mostrando imagens. Em *Flores Raras*, apenas uma cena retrata uma relação sexual entre Lota e Elizabeth. Estas cenas não hipersexualizam as personagens, nem as fetichiza. Porém, esta forma delicada de retratar as relações sexuais entre duas mulheres contribui para reforçar o estereótipo de doçura, amor e delicadeza das mulheres, que subjuga o desejo sexual ao afeto.

Nos filmes analisados não vemos as lesbianidades como fonte de conflito na vida das personagens, inclusive nenhum dos filmes passa pela “narrativa da revelação” (COLLING, 2007), que é a saída do armário, recurso amplamente presente nas narrativas de pessoas LGBTQ+ em filmes e novelas. Além de não saírem do armário, tampouco elas se nomeiam ou são nomeadas “lésbicas”, “bissexuais”, ou qualquer nome que seja. Como discutimos nos capítulos anteriores, podemos tanto analisar essa ausência de nomeação como fruto da lesbofobia como quanto uma tentativa de levar as narrativas para outros lugares, justamente não precisando passar pela dita narrativa de revelação.

De qualquer maneira, nossas personagens não apresentam conflitos com suas práticas e preferências sexuais, e as problemáticas das narrativas passam por outros lugares, abordando outras nuances das vivências dessas mulheres; como percebemos nas análises, a principal temática abordada nos filmes é a da perda, costurando-a ao amor, ao sofrimento e à morte em *Flores Raras*, como pudemos verificar.

Esta não é uma combinação nova nas representações cinematográficas das lesbianidades; pudemos perceber como a forma fílmica dos filmes analisados reforça, recria associações entre drama, tragédia e lesbianidades, contribuindo para ancorar este imaginário de infelicidade das relações entre mulheres nos discursos sobre as lesbianidades no cinema, e claro, em outras esferas do social. Dessa forma, como Adrienne Rich (2010) escreveu (e eu citei acima, no capítulo três), estas produções acabam por reforçar a cisheterossexualidade em suas narrativas, já que essas outras possibilidades de viver aparecem muito mais como impossibilidades.

É claro que também existem filmes com casais heterossexuais que se tratam de perdas, decepções, tristezas e morte. Mas existe a possibilidade do “felizes para sempre” para os casais não dissidentes da cisheteronorma, saída pouco apresentada para as personagens dissidentes. Ademais, vivenciar a cisheterossexualidade não é motivo de crises e conflitos para essas personagens, muito menos a relação amorosa entre elas, que é socialmente considerada como a norma a ser seguida. Elas não precisam sair do armário, não são taxadas como anormais, doentes, como observamos em algumas narrativas cinematográficas envolvendo romances entre mulheres e vivências LGBTQ+ no cinema brasileiro³⁸. Lembrando também do dispositivo amoroso que subjetiva os corpos mulheres na nossa sociedade, há uma interação deste com a lesbofobia. O peso e a importância de uma relação amorosa entre mulheres pode se tornar muito maior por conta da forte presença deste dispositivo nas pessoas envolvidas na relação e porque, por vezes, estas mulheres foram excluídas de sua família, círculo de amigos, restando apenas a sua parceira. Esta é a história de Mary, como pudemos ver.

³⁸ Para saber mais sobre o assunto, consulte Moreno (2001), Colling (2007), Borges (2007), Gomide (2006).

Em *Flores Raras*, vemos o fracasso da relação de Lota e Elizabeth, a ruína e suicídio de Lota concomitantemente com o crescimento de Elizabeth, que foi sendo construída no decorrer da narrativa pela forma fílmica empregada como uma personagem perigosa, fria, indiferente, responsável direta e indiretamente pelo sofrimento e morte de Lota. Esta construção das personagens alicerça a ideia de que, de certa forma, uma se aproveita da outra, configurando uma relação de forças desiguais, remetendo ao imaginário do insucesso das relações lesboafetivas, presente no imaginário popular e no cinema. Em uma reportagem do Estadão de 2013 o próprio Bruno Barreto confirma os argumentos que desenvolvi no capítulo quatro a respeito de *Flores Raras*: “Baseia-se numa inversão dramatúrgica, a mulher forte que vai se enfraquecendo (Lota) e a fraca que termina por impor sua força (Elizabeth)” (BARRETO, 2013).

Outra fala bastante interessante de Bruno Barreto, que vimos no capítulo anterior, é a reafirmação constante de que *Flores Raras* não é sobre lesbianidades, e sim sobre perda, como vemos em uma matéria da Rolling Stone (RODRIGUES, 2013). Na abertura do 41º Festival de Cinema de Gramado, Bruno Barreto também não cansou de repetir que o filme não é sobre homossexualidade (que ele de maneira infeliz chama de “homossexualismo”), como consta em uma reportagem do Estadão (2013).

Flores Raras é um filme sobre a perda? Sim. De fato, o enfoque do filme não fica diretamente nas vivências e escolhas do âmbito da sexualidade das personagens, mas a lesbianidade é parte fundamental do que as produz enquanto sujeitas no mundo. Mesmo que retratar a perda como tema central aproxime as vivências das nossas personagens com as das pessoas não dissidentes, já que a perda é parte da experiência humana como um todo, a lesbianidade produz a forma com que elas conseguem lidar com as perdas em suas vidas, os recursos que elas possuem para tal. E não podemos deixar de lembrar do imaginário ligado à solidão, tristeza e insucesso das mulheres que amam mulheres, relegadas ao limbo, sem amor, “mal-amadas”. De certa forma o filme acaba indo de encontro a esse discurso, reforçando-o.

Já em *Como Esquecer* são apresentadas outras possibilidades, escapando do final trágico com a morte ou fracasso das personagens. O final do filme apresenta

um respiro, um novo caminho se abre como possível para Júlia, ainda que ela não saiba exatamente para onde ir; ela resolve seguir sozinha, enfrentando seus demônios, em busca de entender o que sobrou dela mesma após o término com Antônia. O filme não nos mostra exatamente *como*, mas sim que *é possível* esquecer, reinventar a vida e ver sua própria existência por outros prismas. Podemos ver que a ternura de Helena, Hugo e Lisa consegue quebrar um pouco da frieza da personagem Júlia e da sua armadura/mortalha construída após a partida de Antônia.

Nos filmes analisados vemos então a ligação direta entre romance, perda e sofrimento; em *Flores Raras*, a morte se apresenta como final trágico do romance, enquanto em *Como Esquecer*, temos outras possibilidades de retomada e reinvenção da vida após a perda, com destaque para a importância que os vínculos de amizade exercem. Vimos que construir narrativas fílmicas com estes elementos contribui para uma tentativa de aproximação das histórias dessas mulheres com as histórias de pessoas não dissidentes da cisheteronorma. É mostrada uma faceta essencialmente humana, talvez para “naturalizar” as existências e os amores entre mulheres, equivalendo-os às existências e amores de pessoas não dissidentes por meio das experiências de perda, sofrimento, dor e morte – ainda que, como vimos, as possibilidades de pessoas não dissidentes em lidar com a perda é diferente.

É importante ressaltar que “naturalizar” essas lesbianidades não é tarefa tão difícil, uma vez que estas são produzidas em consonância com a cisgenereidade, a branquitude e privilégios de classe, de localização geográfica. As personagens são representadas por atrizes globais e famosas, e suas construções estão longe de poderem ser consideradas como marginais, abjetas, porque os outros marcadores e intersecções que as compõem criam uma blindagem de privilégios que as protegem de violências tão comuns à população LGBTQ+ no Brasil.

Entretanto, a visibilização precisa ser olhada com cuidado enquanto estratégia política, seja nas ruas, seja nas telas. Para Almeida e Heilborn (2009), o movimento de lésbicas acreditou que a visibilidade seria o caminho para a redução das desigualdades, evidenciando uma leitura simplista da formação dos estigmas sociais. O fazer ver-se seria um caminho para romper com a “ignorância” e com o estigma, mostrando uma face mais real e não estereotipada das lesbianidades.

Evidencia-se, aqui, uma ideia de equivalência entre “ignorância” e discriminação social, deixando de considerar a influência de ideologias e posicionamentos claramente conservadores neste processo discriminatório. Se assim fosse, bastaria que todas as identidades fossem exaustivamente visibilizadas e descritas para que o estigma social acabasse.

Politicamente falando, o fortalecimento e visibilização de identidades é uma medida estratégica, uma “(...) possibilidade para o fortalecimento e autonomização do movimento, pois abre caminho para a expressão de reivindicações comuns e para o estabelecimento de um consenso (sempre ameaçado) pela pluralidade de práticas articulatórias dos sujeitos envolvidos (militância feminista, negra, gay etc.)” (Ibidem, 2009). Essa estratégia é principalmente utilizada nos diálogos com o Estado, em busca de reconhecimento de suas demandas específicas enquanto grupo, e na formação de um movimento social com características autônomas.

Entretanto, a visibilização das lesbianidades enquanto categoria de identidade pode acabar implicando em uma essencialização, uma vez que tudo o que for mostrado e evidenciado como fazendo parte deste universo pode adquirir estatuto de verdade; dessa forma, o que fugir desta gama de possibilidades não será lido enquanto expressão possível do universo das lesbianidades. Com definem Rezende (2015) e Borges (2009), quando algo é mostrado, algo é escondido, e tornar visível também cria invisibilidades – assim como nas telas, como pudemos ver nos capítulos anteriores: os silêncios dizem muito. Este jogo político de visibilidade e invisibilidade nos leva ao que Butler (2003) denomina como o “dilema por reconhecimento público”; estar fora da norma de inteligibilidade pode gerar sofrimento psíquico e limitações de todas as ordens, porém aceitar as normas enquanto únicas, fixas e imutáveis, sem uma reflexão crítica pode acarretar em processos de hierarquia social, reiterando as normas ao invés de tencioná-las (BORGES; SPINK, 2009).

Quando há envolvimento da mídia o debate a respeito da visibilidade se torna mais complexo ainda, pois existem sempre interesses econômicos envolvidos nos produtos midiáticos. Seria inocente considerar que a indústria cinematográfica, assim como outros veículos midiáticos e a indústria da publicidade possuem comprometimento nas mudanças e lutas por reconhecimento e direitos da

população LGBTQ+, ainda que não possamos ignorar sua influência na desestabilização de modelos hegemônicos. Muitas vezes essas discussões acabam por simplificar todo um embate que envolve jogos de força ao categorizar a visibilidade simplesmente como boa ou simplesmente como negativa, sem levar em conta uma série de fatores de análise. Nem de todo positiva nem de todo negativa, a visibilização massiva da população LGBTQ+ é um acontecimento irreversível, potencializada pelas mídias, incluso o cinema.

Mais, ainda...

Os discursos sobre as lesbianidades da forma com que vimos nos dois filmes produz, portanto, efeitos diversos. Se, antes, as possíveis lesbianidades no cinema brasileiro eram em larga escala construídas, retratadas em ligação com o crime, a solidão, ao fetiche, finais trágicos, assassinato e suicídio, vimos, com *Flores Raras* e *Como Esquecer* que as lesbianidades podem chegar ao cinema sem passar por todo esse conjunto de elementos, mas que, discursivamente, ainda existe um eixo de sentido que costura esses elementos às lesbianidades, retroalimentando o imaginário popular, que possui essa mesma combinação de elementos quando se pensa em lesbianidades. Conjuntamente, esta mesma combinação de elementos também contribuiu para alinhar as experiências das personagens com experiências de pessoas não dissidentes da cisheteronorma.

Malu de Martino (2011), em entrevista para o blog Cinemascope e para o canal do filme *Como Esquecer* no YouTube³⁹, diz que o movimento do cinema brasileiro na atualidade é de dar abertura para filmes com dramas psicológicos, deixando de lado uma tendência das produções de serem sobre problemas sociais. Ora, é bem possível chamar *Como Esquecer* de drama psicológico, que aborda personagens às voltas com uma nova vida, com o luto e o esquecimento, com uma trama centrada nas suas personagens; ainda que de maneira diferente, *Flores Raras* também pode ser visto como um drama psicológico.

Unir tematicamente “lesbianidades” com “drama psicológico”, pôde aproximar as vivências das nossas personagens com as vivências de pessoas não dissidentes da cisheteronorma, uma vez que as experiências da perda, da dor e do

³⁹ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=f8eLntcCC-I>. Acessado em: 30 de julho de 2019.

sofrimento são parte da existência humana, para além dos marcadores sociais – ainda que estes marcadores determinem, como dissemos, absolutamente a forma com que as pessoas podem e conseguem lidar com as perdas, quais recursos dispõem para tal e até mesmo se dispõem, sejam recursos emocionais, psíquicos, materiais. Para além disso, se pensarmos nos filmes brasileiros com personagens/temáticas que tangenciem minimamente as lesbianidades, encontrar mulheres que amam mulheres em um drama psicológico é bastante destoante, considerando que grande parte dos filmes que com essa temática alimente aquela fórmula (que você deve estar decorando de tanto ler!) que une lesbianidades, crime, fetiche, morte, sofrimento, solidão e tragédia. Isso não quer dizer que, necessariamente, estes filmes desloquem a temática das sexualidades do plano do social, considerando-a apenas individual. Concordo com Malu de Martino quando ela diz, nessa mesma entrevista para o canal do filme *Como Esquecer* no YouTube, que ainda que seu filme seja um drama psicológico, ele também possui temática social, que é a “relação entre pessoas do mesmo sexo” (sic). Ou seja, uma temática não se opõe a outra, e indo mais além, toda e qualquer (re)produção cinematográfica de gêneros e sexualidades é social/tecnológica por si só, seja ela dissidente ou não, como vimos no segundo primeiro.

Vimos também a importância da amizade, a possibilidade de reconstrução da vida e a aceitação de um processo de luto, que em *Como Esquecer* mostram um outro caminho para essas mulheres e suas histórias, amenizando os elementos trágicos, não trazendo a morte como saída para os conflitos, e com isso mostrando uma possibilidade de vida que não necessariamente envolva ter que embarcar em outra relação afetiva, reinvenção de si. A manifestação das lesbianidades nos filmes não é apresentada como problemática, como raiz dos conflitos e problemas apresentados pelas personagens nas narrativas. Ela é apenas uma das características que as compõem. Estes também são elementos que aproximam as vivências das nossas personagens com as vivências de não dissidentes da cisheteronorma, não alimentam o ciclo trágico das lesbianidades no cinema e são passíveis de autorização para serem mostrados nas telas.

Como vimos ao longo da dissertação, especialmente no capítulo três, tudo o que está no cinema possui certa autorização para aparecer. Verificamos que essas lesbianidades de *Flores Raras* e *Como Esquecer* são lesbianidades “autorizadas”,

que puderam ser exibidas no cinema e que se encaixam em um filme feito para um grande público: lesbianidades produzidas na branquitude, cisgenereidade, classe média/alta, contribuindo para fortalecer uma imagem das lesbianidades com esses marcadores, que são parte dos marcadores hegemônicos, desejáveis. Ou seja, há um reforço de imagens resultantes dessa fórmula de aceitação das lesbianidades “menos contra hegemônicas”: lesbianidades + branquitude + cisgenereidade + privilégio socioeconômico.

Parte dessa fórmula de “aceitação”, juntamente com os marcadores, foi a vivência da perda, que atravessa a experiência de vida de todas as pessoas, dissidentes ou não, pois é condição da existência humana. Juntamente com outros fatores ostensivamente apresentados, como o sofrimento, a morte, a perda aproxima nossas flores das personagens e histórias de pessoas não dissidentes da cisheteronorma. Então, ainda que estes fatores combinados também se localizem em um território comum de experiências, antes de tudo, humanas, eles retroalimentam o estereótipo acerca das lesbianidades, especialmente em *Flores Raras*, que reforça em suas imagens a ideia do quanto as relações entre mulheres são fadadas a um fim trágico.

Como pudemos ver nos capítulos anteriores, o cinema é uma tecnologia que produz subjetividades. Então, como fica a vida, onde ela cabe nessas narrativas? Que tipo de subjetividade é produzida no contato massivo com essas imagens de dor, esquecimento, perdas? A atriz Laverne Cox, no recente e já citado documentário *Revelação* (2020), que fala a respeito da trajetória das pessoas transexuais no cinema, nos diz que fica pensando se alguém, quando está criando essas histórias [histórias trágicas envolvendo pessoas trans], pensa nas pessoas trans assistindo-as. Ela disse que não. E eu concordo com ela, trazendo para a temática aqui trabalhada, especialmente falando de *Flores Raras*. Não acredito que Barreto tenha pensado em mulheres não heterossexuais assistindo seus filmes; este e tantos outros filmes não foram feitos para o público de mulheres não heterossexuais, ou até mesmo feitos para o público LGBTQ+; são filmes pensados e produzidos para o grande público, ou seja, pensados e produzidos para retroalimentar seus valores de branquitude, classe, cisheterossexualidade.

Esses filmes contribuem para a criação e manutenção de mais silêncios e esquecimentos acerca das lesbianidades, mostrando mais impossibilidades que possibilidades e potências. Como disse o diretor e produtor Yance Ford, ao ser entrevistado para o mesmo documentário, “eu não posso estar no mundo até que eu veja que *eu estou* no mundo!”⁴⁰: é importante para a manutenção de uma vida possível ter acesso a imagens diferentes, que nos apresentem possibilidades, e não mais impossibilidades, uma vez que, como vimos, nossos processos de subjetivação estão intimamente atrelados aos dispositivos midiáticos.

Essas constatações me plantam desassossegos... como falamos anteriormente, quando pensamos em discurso, até os silêncios importam, aquilo que não é dito, que não é mostrado, não é filmado; então, por que filmar e manter massivamente essas ligações de sentido pelo viés da dor, mostrando e produzindo mais dor, e não de e pelo amor, pelo contentamento de uma relação amorosa bem-sucedida, como vemos em larga escala nos filmes com relações cisheteronormativas? E se fosse sim um filme sobre lesbianidades, e não sobre perda?

Como escrevi anteriormente, Foucault nos ensina que onde há poder, há resistência. No cinema, que é porta voz e produtor de discursos que circulam no social, não poderia ser diferente: resistência e poder entram embates continuamente. Ainda que existam muitos elementos que reforcem estereótipos acerca das lesbianidades, existem rupturas e potências, possibilidades de reinvenção de si apresentadas pelas e para personagens em suas trajetórias nos filmes.

Portanto, e felizmente, esses desassossegos não são apenas meus, são coletivos, e existem resistências. Especialmente pensando nas resistências do cinema, nos últimos anos essas novas imagens têm sido produzidas por muitas pessoas, especialmente mulheres, que buscam construir outras narrativas cinematográficas desses amores, vidas e histórias, tencionando junto à própria forma de pensar e fazer o cinema. Vemos, ainda que em tempos tão difíceis para a produção audiovisual (e produção de vida...), outras narrativas são produzidas e divulgadas em outros festivais, mostras, com outras formas de captação de

⁴⁰ Tradução minha do inglês, no original: “I cannot be in the world until I see that *I am* in the world!”.

recursos... é importante falar também dessas outras narrativas aqui: amar uma mulher é também produzir narrativas fílmicas! Como escreveram Érica Sarmet e Mariana Baltar (2016, p. 54), “Filmes podem fazer-nos temer um horizonte cinzento, ou dar-nos esperança quando tudo parece perdido; sobretudo, eles fazem-nos sentir pertencendo a algo, quando parecemos tão sem lugar.”.

Um exemplo de um longa-metragem com outras narrativas cinematográficas de lesbianidades que não essas dos filmes que aqui analisamos é o cearense *Tremor Iê* (2019), feito por Elena Meirelles e Livia de Paiva; A obra foi a segunda estreia na principal competição da 22ª edição do Festival de Cinema de Tiradentes (2019), a Mostra Aurora⁴¹. Muitas dessas narrativas contra-hegemônicas têm sido exibidas em curta-metragens, talvez mais do que em longas, dadas as dificuldades e desafios que falei neste texto que encontramos na produção de um longa-metragem. Alguns exemplos são o curta *Quebramar* (2020)⁴², que em estilo documental conta a história de amigas lésbicas que saem de São Paulo para passar o ano novo numa praia deserta, em busca de refúgio físico e emocional; também temos os curtas *À beira do planeta mainha soprou a gente* (2020) e *Rebu – A Egoombra de uma Sapatão Quase Arrependida* (2019), exibidos no chamado Festival impossível curadoria provisória, alternativa criada para este período de pandemia em que vivemos, no ano de 2020, pelo coletivo que gere o Cachoeiradoc, Festival de curtas de Cachoeira⁴³.

Falando em alternativas online durante o isolamento gerado pela pandemia, o Centro Cultural São Paulo – CCSP, localizado na cidade de São Paulo, está promovendo o “CCSP Fala de cinema”, uma conversa com a curadoria do CCSP mais convidados; no dia 09 de junho foi o dia do Cine Sapatão⁴⁴; este evento já é parte da programação do CCSP, promovendo mensalmente exhibições de filmes e debates para pensar lesbianidade e seus tantos atravessamentos: direitos de mulheres, trabalho, imigração, lutas sociais e vivências, negritude, corpos gordos, o fantástico, o mundo das artes. Nessa edição de junho as convidadas foram Deyse

⁴¹ Neste vídeo, gravado em uma mesa do festival, as realizadoras contam um pouco sobre o filme: <https://www.youtube.com/watch?v=KXA55uyM81o>. Acessado em: 13 de julho de 2020.

⁴² Disponível no portal Portacurtas: <http://portacurtas.org.br/filme/?name=quebramar>. Acessado em: 13 de julho de 2020.

⁴³ Site do evento: <http://www.cachoeiradoc.com.br/festivalimpossivel/>. Acessado em: 13 de julho de 2020.

⁴⁴ Site do evento: <http://centrocultural.sp.gov.br/2020/06/04/ccsp-fala-de-cinema-03-com-cine-sapatao/>. Acessado em: 14 de julho de 2020.

Mara, roteirista de *Tremor Iê*, e Mariana Campos, diretora de *Minha história é outra* (2019), curta metragem documental que fala do amor entre mulheres.

Esses foram apenas alguns exemplos de produções que acreditam e mostram que as nossas histórias são outras, podem ser outras, e que o amor não necessariamente virá de mãos dadas com a morte e o aniquilamento, e sim com a vida, com a multiplicidade – nas telas e fora delas, produzindo novas memórias afetivas, não apenas mais esquecimento.

REFERÊNCIAS

A ESTRELA sobe. Direção: Bruno Barreto. Roteiro: Bruno Barreto, Isabel Câmara, Carlos Diegues e Leopoldo Serran. Ipanema Filmes, 1974. (105 min.), color.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Deliberações e decisões da ANCINE**. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/deliberacoes-decisoes-ancine/delibera-o-n-044-de-15-03-2013-publicada-no-di-rio-oficial%29?tid=104>.

Acessado em: 27 de setembro de 2019.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Linha do Tempo Audiovisual Brasileiro**. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/timeline>. Acesso em: 10 de agosto de 2017.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Listagem de filmes brasileiros lançados 1995 a 2017**. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Disponível em: < <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/excel/2102.xlsx> >. Acesso em: 16 de agosto de 2017.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. **Listagem de filmes brasileiros lançados 1995 a 2018**. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Disponível em: < <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/excel/2102.xlsx> >. Acesso em: 09 de julho de 2020.

ALÉM da Paixão. Direção: Bruno Barreto. Roteiro: Antonio Calmon. Embrafilme, 1984. (85 min.), color.

ALMEIDA, Guilherme S.; HEILBORN, Maria Luiza. Não somos mulheres gays: identidade lésbica na visão de ativistas brasileiras. In: **Gênero: Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero** – Nuteg, v. 9, n. 1, p. 225-249, jan./jun. 2009.

ALVES, Paula; ALVES, José E. D.; SILVA, Denise B. N. Mulheres no Cinema Brasileiro. **Cad. Especial Feminismo**, Uberlândia/MG, v. 24, n. 2, p. 365-394, Jul./Dez. 2011.

ALVES, Paula; ALVES, José E. D.; SILVA, Denise B. N. **Presença feminina no cinema brasileiro - por que estamos tão longe?** - Artigo apresentado ao XV Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste e Pré-Alas Brasil, setembro, 2012. Disponível em:

<http://www.sinteseeventos.com.br/ciso/anaisxvciso/resumos/GT29-12.pdf>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2018.

AMOR Bandido. Direção: Bruno Barreto. Roteiro: Leopoldo Serran. Embrafilme, 1978. (96 min.), color.

AMOR Maldito. Direção: Adélia Sampaio. Roteiro: José Louzeiro e Adélia Sampaio. Gaivota Filmes, 1984. (76 min.), color.

AMORIM, Marcel Álvaro de. Ver um livro, ler um filme: sobre a tradução/adaptação de obras literárias para o cinema como prática de leitura. In: Congresso Nacional de Linguística e Filologia da UFRJ, 14., tomo 2, 2010, Rio de Janeiro, **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: CIFEFIL, 2010. p. 1725-1739. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_2/1725-1739.pdf. Acesso em: 28 de agosto de 2019.

ANACLETO, Aline A. A. **Entram em cena as tecnologias de subjetivação: Corpos e Desejos na cinematografia brasileira pela ótica de diretoras de cinema no período de 2002 a 2012 e suas implicações para (des) construção dos gêneros**. Tese (Doutorado em Psicologia) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista. Assis, 2016.

ANACLETO, Aline. A. A.; TEIXEIRA-FILHO, Fernando S. A reflexão de uma estética feminista no cinema brasileiro. In: I Colóquio Nacional de Estudos de Gênero e História, 2013, Guarapuava. **Anais do Colóquio Nacional de Estudos de Gênero e História**. Guarapuava: LHAG/UNICENTRO, 2013. v. 1. p. 572-581.

ANZALDÚA, Gloria. Queer(izar) a escritora – loca, escritora y chicana. In: KEATING, AnaLouise (Ed.). **The Gloria Anzaldúa Reader**. Durham: Duke University Press, 2009. p. 163-175. Tradução de Tatiana Nascimento.

ARIELA. Direção: John Herbert. Roteiro: John Herbert e Cassandra Rios. Condor Filmes, 1980. (100 min.), color.

AUMONT, Jacques. et al. **A Estética do Filme**. Campinas, São Paulo. Papirus, 1995.

BACCI, Irina Karla. **Vozes lésbicas no Brasil: a busca e os sentidos da cidadania LGBT**. 2016. 117 f., il. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos e Cidadania) —Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

BARBADILLO, Gracia. T. Y no, no somos mujeres? Legados e inspiraciones para los feminismos queer. In: SUÁREZ, B. B. (Org.): **Las lesbianas (no) somos mujeres**. en torno a Monique Wittig. Barcelona. Icaria: 185 – 211.

BARRETO, Bruno. Confira a entrevista com Bruno Barreto, diretor do filme Flores Raras. [Entrevista concedida a] **Correio Braziliense**. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2013/11/02/interna_diversao_arte,396622/confira-a-entrevista-com-bruno-barreto-diretor-do-filme-flores-raras.shtml. Acessado em: 11 de outubro de 2019.

BARRETO, Bruno. **Romance gay dificultou patrocínio para ‘Flores Raras’, diz diretor**. [Entrevista concedida a] Márcio Luiz. G1 RS. Disponível em: <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2013/08/tematica-gay-dificultou-patrocinio-para-flores-raras-diz-diretor.html>. Acessado em: 09 de outubro de 2019.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: Xavier, Ismael (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BEZERRA, Alessandro P. de Castro. **A Representação dos Homossexuais Masculinos nas Telenovelas Brasileiras: Um Estudo de Caso de Fina Estampa**. Dissertação (Mestrado em Cultura de Massa, Cidade e Representação Social). Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

BIANCHI, Naiade. S. Em busca de um cinema lésbico nacional. **Revista Periódicus**, v.1, n. 7, p. 236-247, 2017.

BISHOP, Elizabeth. **Geography III**. Nova Iorque: Farrar, Straus & Giroux, 1976.

BISHOP, Elizabeth. Uma arte. In: BISHOP, Elizabeth. **Poemas Escolhidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 363. Tradução: Paulo Henriques Britto.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema**: Uma Introdução. Trad. Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

BORGES, Lenise S. Lesbianidade na TV: visibilidade e “apagamento” em telenovelas brasileiras. In: GROSSI, M.; UZIEL, A.; MELLO, L. **Conjugalidades, parentalidades e identidades lésbicas, gays e travestis**. Rio de Janeiro: Garamond, p. 363-384, 2007.

BORGES, Lenise S.; SPINK, Mary Jane P. Repertórios sobre lesbianidade na mídia televisiva: desestabilização de modelos hegemônicos? **Psicologia & Sociedade**; 21 (3): 442-452, 2009.

BORRILLO, Daniel. **Homofobia**. Barcelona: Bellaterra, 2001.

BRAGA, Sandra R.; VLACH, Vânia R. F. Os usos políticos da tecnologia, o biopoder e a sociedade de controle: considerações preliminares. **Scripta Nova**: revista eletrônica de Geografia y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona, vol. 8, n. 170 (42), 2004.

BRASIL. **Conselho Nacional de Justiça. Dispõe sobre a habilitação, celebração de casamento civil, ou de conversão de união estável em casamento, entre pessoas de mesmo sexo**. Resolução Nº 175, de 14 de maio de 2013. Disponível em: http://www.cnj.jus.br/files/atos_administrativos/resoluo-n175-14-05-2013-presidencia.pdf. Acesso em: 06 de agosto de 2019.

BUARQUE, Chico; JOBIM, Tom. Retrato em Branco e Preto. In: REGINA, Elis. **Elis & Tom**. Los Angeles: MGM Studios, 1974. 1 Disco de vinil, lado B, faixa 1.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 151-172.

BUTLER, Judith. O que é a crítica? Um ensaio sobre a virtude de Foucault. **Cadernos de Ética e Filosofia Política**, 22, 158-179. 2013

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: Feminismo e Subversão da Identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003

CALIL, Ricardo. **Filme usa imagens para emoldurar palavras – Apesar da delicada trama gay, “Como Esquecer” se perde em narração explícita de martírio de Ana Paula Arósio**. Folha de São Paulo. São Paulo, 15 de outubro de 2010. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1510201019.htm>. Acessado em: 29 de setembro de 2019.

CAMPELLO, Myriam. **Como esquecer - anotações quase inglesas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

CARILLO, Jesús. Entrevista com Beatriz Preciado. **Revista Poiésis**, n.15, p.47-71, jul. 2010.

CARVALHO, Victa de. Modos de subjetivação no cinema e na arte: um olhar sobre as instalações de Eija-Liisa Ahtila. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, p. 89-101, dez. 2011.

CASTAÑEDA, Marina. **A Experiência Homossexual**. Explicações e conselhos para os homossexuais, suas famílias e seus terapeutas. São Paulo: A Girafa, 2006.

CODATO, Henrique. Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis. **Verso e Reverso**, vol. XXIV, n. 55, janeiro –abril, 2010. P. 47-56.

COLLING, Leandro. Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados. **Revista Gênero**, v. 8, n. 1, 2º semestre de 2007 p. 207- 222.

COLLING, Leandro; NOGUEIRA, Gilmaro. Relacionados mas diferentes: sobre os conceitos de homofobia, heterossexualidade compulsória e heteronormatividade. In: RODRIGUES, Alexsandro; DALLAPICULA, Catarina. FERREIRA, Sérgio R.S. (Org.). **Transposições: lugares e fronteiras em sexualidade e educação**. Vitória: EDUFES, 2015.

COMO esquecer. Direção: Malu de Martino. Roteiro: Sabina Anzuategui; Silvia Lourenço; Douglas Dwight; Luiza Leite; Daniel Guimarães. E.H. Filmes Ltda, 2010. (100 min.), color.

CÓRDOBA, David. Teoría Queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad. In: _____; SAEZ, Javier; VIDARTE, Paco (Org.). **Teoría Queer**. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas. Barcelona: Egales, 2005.

CORRA! Direção e roteiro: Jodan Peel. Produtoras: Blumhouse Productions; QC Entertainment. Distribuidora brasileira: Universal Pictures, 2017, (104 min.) color.

CORREIO BRAZILIENSE. **Confira a entrevista com Bruno Barreto, diretor do filme Flores Raras.** Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2013/11/02/interna_diversao_arte,396622/confira-a-entrevista-com-bruno-barreto-diretor-do-filme-flores-raras.shtml. Acessado em: 27 de setembro de 2019.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171- 188, jan. 2002.

CRÔ: o filme. Direção: Bruno Barreto. Roteiro: Aguinaldo Fereira da Silva. Constellation Entertainment Group LLC; Freespirit Distribuidora de Filmes Ltda, 2013. (100 min.), color.

DANTAS, Clara L. de A. Identidade Lésbica em Telenovelas Brasileiras. Trabalho apresentado no XII Colóquio Nacional Representações de Gênero e Sexualidades, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-édipo**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, T. T. (Org.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 7-76.

FACCHINI, Regina. Entre compassos e descompassos: um olhar para o “campo” e para a “arena” do movimento LGBT brasileiro. **Bagoas**: revista de estudos gays, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, v. 3, n. 4, jan./jul.2009.

FACCHINI, Regina. **Entre umas e outras: mulheres, homossexualidades e diferenças na cidade de São Paulo**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais, Área de

Estudos de Gênero). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, 2008.

FACCHINI, Regina. **Entre umas e outras: mulheres, homossexualidades e diferenças na cidade de São Paulo**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais, Área de Estudos de Gênero). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, 2008.

FACCHINI, Regina. **Sopa de Letrinhas? Movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 90**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

FACCHINI, Regina; FRANÇA, Isadora L. "De cores e matizes: sujeitos, conexões e desafios no Movimento LGBT brasileiro". **Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana**, nº 3, p. 54-81, 2009.

FACCHINI, Regina; FRANÇA, Isadora L; NETTO, F. C. (Org.). **Parada: 10 anos de orgulho LGBT em São Paulo**. São Paulo: Editora Produtiva, 2006.

FERNANDEZ, Alexandre A. **Crítica: Preconceituosa e rasa, comédia 'Crô' é falta de respeito com o público**. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/11/1377966-critica-preconceituosa-e-rasa-comedia-cro-e-falta-de-respeito-com-o-publico.shtml>. Acessado em: 20 de outubro de 2020.

FERREIRA, Maurício. TAVERSINI, Clarice. A Análise Foucaultiana do Discurso como Ferramenta Metodológica de Pesquisa. **Revista Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 38, n. 1, p. 207-226, jan./mar. 2013. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/edu_realidade>. Acesso em: fevereiro de 2019.

FISHER, Rosa M.B. Foucault e a Análise do Discurso em Educação. **Cadernos de Pesquisa**, n. 114, p. 197-223, novembro/2001.

FLORES Raras. Direção: Bruno Barreto. Roteiro: Carolina Kotscho; Matthew Chapman. Globo Filmes; LC Barreto Produções Cinematográficas; Filmes do Equador Ltda, 2012. (118 min.), color.

FLORES, Valeria. **Interrupciones**. Ensayos de poética activista. Neuquén: Editora La Mondonga Dark. 2013 Disponível em:

<http://escritoshereticos.blogspot.com/2014/11/interruqciones-libro-para-descargar.html>. Acessado em: 20 de março de 2019.

FLORES, Valeria. Prácticas ficcionales para una política bastarda. La tecno-lesbiana. In: **Conversaciones Feministas “Biopolítica”**. Edições Ají de Pollo. Buenos Aires, 2009. Disponível em: <http://escritoshereticos.blogspot.com/2009/08/practic-as-ficcionales-para-una-politica.html>. Acessado em: 22 de março de 2019.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 2 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. 7ª. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II**: o uso dos prazeres. 8ª. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade III**: o cuidado de si. 8ª. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 2ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **O que são as Luzes? Ditos e escritos. Estratégias, Poder-Saber**. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. v. 4.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault. Uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. Os intelectuais e o poder. In: **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANÇA, Isadora L. **Cercas e pontes: o movimento GLBT e o mercado GLS na cidade de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

FRANÇA, Isadora L. **Identidades coletivas, consumo e política: a aproximação entre mercado GLS e movimento GLBT em São Paulo**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, n. 28, p. 289-311, 2007.

FRANÇA, Isadora L. Identidades coletivas, consumo e política: a aproximação entre mercado GLS e movimento GLBT em São Paulo. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 28, p. 289-311, 2007.

FRANÇA, Isadora L. Sobre “guetos” e “rótulos”: tensões no mercado GLS na cidade de São Paulo. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 28, p. 227-256, 2007.

GARCIA, Eliana M. **Gestão do Festival Mix Brasil: a cultura da diversidade em foco**. 2013. Trabalho de Conclusão (Pós-graduação em Gestão de Eventos Culturais e Organização de Eventos). Universidade de São Paulo.

GEROLAMO, Joselene C. **O tempo não para: O envelhecimento feminino como ato revolucionário**. Dissertação (Mestrado em Psicologia e Sociedade). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista. Assis, 2019.

GISELLE. Direção: Victor di Mello. Roteiro: Victor di Mello. Vidya Produções Cinematográficas, 1980. (90 min.), color.

GOMIDE, Silvia del V. **Representações das identidades lésbicas na telenovela Senhora do Destino**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília. Brasília, 2006.

GREGOLIN, Maria do Rosário F. V. Análise do discurso e mídia: a (re)produção de identidades. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 4, n. 11, p. 11-25, nov. 2007.

GREGOLIN, Maria do Rosário F. V. Michel Foucault: o discurso nas tramas da história. In: FERNANDES, C.A.; SANTOS, J.B.C. (org). **Análise do Discurso. Unidade e Dispersão**. Uberlândia: Entremeios, 2004, p. 19-42.

GREGOLIN, Maria do Rosário F. V. Michel Foucault: uma teoria crítica que entrelaça o discurso, a verdade e a subjetividade. In: FERREIRA, R.; RAJAGOPALAN, K. **Um mapa da crítica nos estudos da linguagem e do discurso**. São Paulo: Parábola, 2016.

GREGOLIN, Maria do Rosário F. V. No diagrama da AD Brasileira: heterotopias de Michel Foucault. In: NAVARRO, Pedro (org). **O discurso nos domínios da linguagem e da história**. São Carlos: Claraluz, 2008.

GRUDA, Mateus P.P. **O discurso do humor politicamente incorreto no mundo contemporâneo**. 2015. Tese (Doutorado em Psicologia e Sociedade) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista, Assis.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**. Um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GUATTARI, Félix. O divã do pobre. In: METZ, C. et al. **Psicanálise e cinema**. São Paulo: Global, 1980. p. 105-117.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: Cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes. 1986.

GUBERNIKOFF, Giselle. A Imagem: representação da mulher no cinema. In: **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan. /jun. 2009.

GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo: Editora Pontocom, 2016.

HALBERSTAM, Judith. **Masculinidad femenina**. Barcelona – Madrid: Egales Editorial, 2008.

HALL, Stuart. Codificação/Decodificação. In: SOVIK, Livia (Org.). **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**”. Belo Horizonte: UFMG, 2003, P.365-380. (1980).

HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In. TADEU, Tomaz (org.). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HARAWAY, Donna J. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu** (5), 1995: pp 07-41.

HUR, Domenico Uhng. **Psicologia, política e esquizoanálise**. Campinas: Alínea, 2018.

IKEDA, Marcelo. Cinema e literatura: um exemplo de como os modos de produção fílmica podem influenciar as questões de adaptação. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**. Vol. 14 Nº 1 - janeiro/abril 2012.

KARINA, Objeto de Prazer. Direção: Jean Garret. Roteiro: Jean Garret e Rajá de Aragão. Brasil Internacional Cinematográfica Ltda., 1982. (92 min.), color.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia – Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru: EDUSC, 2001.

KUHN, Anette. **Cinema de mulheres: feminismo e cinema**. Madri: Cátedra Signo e Imagem, 1991.

LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do Gênero. in: HOLLANDA, Heloísa. B. (Org.). **Tendências e Impasses – o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAURETIS, Teresa de. Diferencia e Indiferencia Sexual. In: **Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo**. San Cristóbal, Madrid: Horas, 2000. p. 79-110.

LORDE, Audre. Não Há Hierarquias de Opressão. In: **I Am Your Sister – Collected and unpublished writings of Audre Lorde**. Oxford; Oxford University Press, 2009.

LOURO, Guacira Lopes. Os estudos feministas, os estudos gays e lésbicos e a teoria queer como políticas de conhecimento. In: LOPES, Denilson et ali (orgs.). **Imagem e diversidade sexual: estudos da homocultura**. São Paulo: Nojosa, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da Sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 07-34.

LUIZ, Márcio. **Romance gay dificultou patrocínio para 'Flores Raras', diz diretor**. Disponível em: <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do->

sul/noticia/2013/08/tematica-gay-dificultou-patrocinio-para-flores-raras-diz-diretor.html. Acessado em: 27 de setembro de 2019.

MAESTRO, Maurício; MORENO, Joyce. Feminina. In: MORENO, Joyce. **Feminina**. Rio de Janeiro: Odeon Studios, 1980. 1 Disco de Vinil, lado A, faixa 1.

MARGARET Mee e a Flor da Lua. Direção: Malu de Martino. EH! Filmes Ltda, 2012. (18 min.), color.

MARTINO, Malu de. **Como Esquecer**. [Entrevista concedida a] Diego Freitas. Blog Polifonia. Disponível em: <http://programapolifonia.blogspot.com/2011/02/como-esquecer.html>. Acessado em: 09 de outubro de 2019.

MARTINO, Malu de. **Como Esquecer?** [Entrevista concedida a] Katia Maia. Blog da Katia Maia. Disponível em: <http://blogdakatiamaia.blogspot.com/2010/09/como-esquecer.html>. Acessado em: 09 de outubro de 2019.

MARTINO, Malu de. **Entrevista com Malu de Martino**. [Entrevista concedida a] Joyce Pais e Wallacy Silva. Cinemascope. Disponível em <https://cinemascope.com.br/entrevistas/entrevista-malu-de-martino/>. Acesso em: 06 de agosto de 2019.

MARTINO, Malu de. **Malu de Martino fala sobre o filme “Como Esquecer”, com Ana Paula Arósio**. [Entrevista concedida a] Blog Crônicas Urbanas. Disponível em: <https://lauralou.wordpress.com/2010/10/31/malu-de-martino-fala-sobre-o-filme-como-esquecer-com-ana-paula-arosio-e-murilo-rosa-no-elenco/>. Acessado em: 03 de outubro de 2019.

MAURÍCIO, Eduardo; MANGUEIRA, Maurício. Imagens do pensamento em Deleuze: representação e criação. Rio de Janeiro: **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 23 – n. 2, p. 291-304, Maio/Ago. 2011.

MERTEN, Luiz Carlos. **A bela sem medo de ficar feia – Ana Paula Arósio conta como foi se desglamourizar para viver a lésbica de Como Esquecer**. O Estado de São Paulo. São Paulo, ano 131, n. 42731, 15 de outubro de 2010. Caderno 2, p. D8.

MESQUITA, Marylucia. Movimento de Mulheres Lésbicas como Sujeito Político: SENALE, Visibilidade e Direitos. In: Grupo Curumin (Org.). **VI Seminário Nacional**

de Lésbicas (SENALE): “Movimento de Mulheres Lésbicas como sujeito político: poder e democracia” – Relatório final. Recife, 2006. 68 p.

MISKOLCI, Richard. A teoria queer e a questão das diferenças: por uma analítica da normalização. In: **CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL**, 16., 2007, Campinas. Anais... Campinas: Unicamp, 2007.

MONTORO, Tânia S.; PEIXOTO, Michael. O diretor enquanto artista: Uma análise conceitual do cinema de autor e sua utilização na contemporaneidade. In: **V ENECULT** - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: UFBA, 2009.

MORENO, Antônio. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Funarte/EDUFF, 2001.

MULHERES do Brasil. Direção: Malu de Martino. Roteiro: Douglas Dwight, Melanie Dimantas. PlayArte, 2006. (95 min.), color.

MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. Glasgow: Screen, Volume 16, nº 3, 1975, p. 6-18.

NAVARRO-SWAIN, Tânia. **O que é lesbianismo**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

o BEIJO no Asfalto. Direção: Bruno Barreto. Roteiro: Doc Comparato. Embrafilme, 1980. (80 min.), color.

O GLOBO. **Os filmes brasileiros mais caros nos últimos 20 anos**. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/os-filmes-brasileiros-mais-caros-nos-ultimos-20-anos-14681635>. Acessado em: 27 de setembro de 2019.

OLIVEIRA, Alysson. **Ana Paula Arósio vive lésbica amargurada em “Como Esquecer”**. Disponível em: <https://cinema.uol.com.br/noticias/reuters/2010/10/14/ana-paula-arosio-e-lesbica-amargurada-em-como-esquecer.htm>. Acessado em: 29 de setembro de 2019.

OLIVEIRA, Carmen L. **Flores raras e banalíssimas: A História de Lota de Macedo Soares e Elizabeth Bishop**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

OLIVEIRA, Rita de Cássia A. Comunicação, prática cultural e hegemonia: uma proposta de análise da produção cultural. XXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro. **Anais... INTERCOM**, 1999.

ORLANDI, Eni P. Efeitos do verbal sobre o não verbal. **Rua**, Campina, 1:35-47, 1995.

PASSARELI, Carlos A. F. Imagens em diálogo: filmes que marcaram nossas vidas. In: SPINK, Mary J., (Org.), **Práticas Discursivas e Produção de Sentido no Cotidiano**: aproximações teóricas e metodológicas. (2.ed., pp. 273-283). São Paulo: Cortez, 2004.

PAULINO, Alessandro G. **A visibilidade lésbica nas pedagogias do cinema**. 2019. Tese (Doutorado em Educação) – Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos – UFSCar - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 3. ed. Trad. Eni Pulcinelli Orlandi et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

PERES, Wiliam. Psicologia e políticas queer. In: TEIXEIRA-FILHO, Fernando S.; PERES, Wiliam; SOUZA, Leonardo L.; RONDINI, Carina A. (Org.) **Queering**: problematizações e insurgências da psicologia contemporânea. Cuiabá: Edufmt, 2013, p. 75-87.

PLATERO, Raquel Lucas. Marañas con distintos acentos: género y sexualidad en la perspectiva interseccional. [2013] **Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales**, n. 5, p. 44-52. Entrevista concedida a Diego Rambova e Davi Prieto Serrano.

PORNÔ. Direção: David Cardoso, John Doo, Luiz Castellini. Roteiro: Ody Fraga. 1981. (83 min.), color.

PRECIADO, Beatriz Paul. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

PRECIADO, Paul Beatriz. "Cartografias 'Queer': O 'Flâneur' Perverso, A Lésbica Topofóbica e A Puta Multicartográfica, Ou Como Fazer uma Cartografia 'Zorra' com Annie Sprinkle". **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017.

REA, Caterina A. Pensamento Lésbico e Formação da Crítica Queer of Color. **Cadernos de Gênero e Diversidade**. Vol 04, N. 02 - Abr. - Jun., 2018.

REIS, Tony. Avanços e desafios para os direitos humanos das pessoas LGBT. In: VIEIRA, T. R. (Org.). **Minorias sexuais: direitos e preconceitos**. Brasília: Consulex, 2012. p. 55-68.

REVELAÇÃO. Direção: Sam Feder. Produção: Sam Feder, Laverne Cox. Distribuidora brasileira: Netflix, 2020, (100 min.) color.

REZENDE, Adriana A.; **Do invisível ao visível: em busca de imagens da lesbianidade**. 2015. 198 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social). – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG, 2015

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas**, n. 5, p. 17-44, 2010.

RODRIGUES, Carla. Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. **Sex., Salud Soc.** (Rio J.), Rio de Janeiro, n. 10, p. 140-164, Abril 12.

RODRIGUES, Stella. Flores Raras, estrelado por Glória Pires, traz mulheres artísticas e complicadas lidando com perda e paixão. **Rolling Stone**. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/iflores-rarasi-estrelado-por-gloria-pires-traz-mulheres-artisticas-e-delicadas-lidando-com-perda-e-paixao/>. Acessado em: 15 de outubro de 2019.

ROEFERO, Élcio Luís. A arte de perder: viagem, amor e rupturas na poesia de Elizabeth Bishop. **Kalíope. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária**, v. 6, n. 11, p. 25-49.

ROHDEN, Luiz; KUSSLER, Leonardo M. Filosofia e cinema: a Imagem Enquanto Discurso Filosófico. **Revista Portuguesa de Filosofia**, V. 69, 3-4, p. 527-542, 2013.

SAMPAIO, Adélia. O Racismo apaga, a gente reescreve: conheça a cineasta negra que fez história no cinema nacional. [Entrevista concedida a] Juliana Golçalves e

Renata Martins. **Blogueiras Negras**. Disponível em <<http://blogueirasnegras.org/2016/03/09/o-racismo-apaga-a-gente-reescreve-conheca-a-cineasta-negra-que-fez-historia-no-cinema-nacional/>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2018.

SARMET, Érica; BALTAR, Mariana. Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo. **Textura**, v. 18 n.38, set./dez.2016, p. 50-66.

SAUNDERS, Tanya. L. Epistemologia negra sapatão como vetor de uma práxis humana libertária. **Periódicus**, Salvador, n. 7, v. 1, maio-out. 2017, p. 102-116.

SCOTT, Joan. Experiência: tornando-se visível. In: LAGO, Mara C.S; RAMOS, Tânia R.O; SILVA, Alcione L. **Falas de gênero: teorias, análises, leituras**. Santa Catarina: Editora Mulheres, 1999, p. 21-55.

SE EU FOSSE VOCÊ. Direção: Daniel Filho. Produção: Globo Filmes; Total Entertainment. Rio de Janeiro: 20th Century Fox, 2006. Imagens.

SEDGWICK, Eve K. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 28, p. 19-54, junho 2007.

SILVA, Giuslane F.; MACHADO JÚNIOR, Sérgio S. O discurso em Michel Foucault. **Revista Eletrônica História em Reflexão**: Vol. 8 n. 16 – UFGD – Dourados, jul/dez – 2014.

SILVA, Jonathan R. B. **Discurso e(m) imagem sobre o feminino: o sujeito nas telas**. 2010. 220 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2010.

SILVA, Pepa. Amor maldito: trinta anos do filme lésbico brasileiro que pouca gente viu. **Revista Geni**. Disponível em: <<http://revistageni.org/08/amor-maldito>>. Agosto, 2014. Acesso em 04/02/2018.

SILVA, Thais Maria Gonçalves da. Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, **Anu. Lit.**, Florianópolis, v.17, n. 2, p. 181-201, 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2012v17n2p181>. Acesso em: 28 de agosto de 2019.

SIMÕES, Inimá F. **Aspectos do cinema erótico paulista**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 1984.

SONINHA toda pura. Direção: Aurélio Teixeira. Roteiro: Aurélio Teixeira, Rilclemar Nunes. Jarbas Barbosa Produção Cinematográfica, 1971. (74 min), color.

SOUZA, Tania C. C. A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. Rua, 7, p. 65-94, 2001.

TARA - prazeres proibidos. Direção: Luiz Castellini. Roteiro. Luiz Castellini. Virgínia Filmes, 1979. (80 min.), color.

TOLEDO, Livia G. **“Será que eu tô gostando de mulher?”: tecnologias de normatização e exclusão da dissidência erótica feminina no interior paulista**. 2013. 434 f. Tese (Doutorado em Psicologia). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis-SP, 2013.

TOMATES Verdes Fritos. Direção: Jon Avnet. Universal, 1991. (130min.), color.

TORRE de Babel. (1998–1999). Autoria: Sílvio de Abreu, Alcides Nogueira, Bosco Brasil. Direção: Denise Saraceni, José Luís Villamarin, Carlos Araújo, Paulo Silvestrini. Direção geral: Denise Saraceni. Rio de Janeiro, Rede Globo. 25 maio 1998–16 jan. 1999. [Exibida às 20h em 203 capítulos].

TRUJILLO, Gracia. Pensar desde otro lugar, pensar lo impensable: hacia una pedagogía queer. **Educ. Pesqui.**, São Paulo, v. 41, n. especial, p. 1527-1540, dez., 2015.

TRUJILLO, Gracia. Sujetos y miradas inapropiables/adas: el discurso de las lesbianas queer. In: PLATERO, R. **Lesbianas: Discursos y representaciones**. Editorial Melusina S.L Barcelona, 2008.

ULPIANO, Cláudio. **Uma nova imagem do pensamento**. Disponível em: <https://acervoclaudioulpiano.com/2017/09/25/uma-nova-imagem-do-pensamento-claudio-ulpiano/>. Acesso em: 29 de julho de 2019.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Editora Papirus, 1994.

WITTIG, Monique. El pensamiento heterosexual. In: **El pensamiento heterosexual y otros ensayos**. Tradução de Javier Sáez y Paco Vidarte. Madrid: EGALES, 1978/2005. p. 45-57.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico – a Opacidade e a Transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1984.

ZAMBONI, Márcio. Marcadores Sociais da Diferença. **Sociologia**: grandes temas do conhecimento (Especial Desigualdades), São Paulo, v. 1, ago. 2014. p. 14 – 18.

ZANELLO, Valeska. **Saúde mental, gênero e dispositivos**: cultura e processos de subjetivação. Curitiba: Appris, 2018.

APÊNDICES

Apêndice A – Ficha de análise de Flores Raras

Título: Flores Raras	
Diretor/a: Bruno Barreto.	Roteiro: Carolina Kotscho; Matthew Chapman.
Direção de fotografia: Mauro Pinheiro.	Ano de Lançamento: 2013.
Gênero: Drama.	Duração: 118 min.
Principais Atores e Atrizes: Glória Pires, Miranda Otto, Tracy Middendorf.	
Personagens Protagonistas: Lota Macedo de Soares, Elizabeth Bishop, Mary Morse.	
Personagens Coadjuvantes: Robert Lowell, Carlos Lacerda, Joana.	
Outros Personagens: Clara, Margareth.	
Curiosidades a respeito do filme: O filme é baseado na obra “Flores Raras e Banalíssimas”, de Carmem L. Oliveira, que por sua vez conta a história do romance entre a arquiteta brasileira Lota Macedo de Soares e a poeta estadunidense Elizabeth Bishop. De acordo com a lista “Os filmes brasileiros mais caros nos últimos 20 anos” do site do G1 ⁴⁵ , o filme Flores Raras foi o segundo filme com maior orçamento no período selecionado. A lista contava com filmes de 1998 até 2013.	
Curiosidades a respeito do/a diretor(a): Bruno Barreto dirigiu filmes já consagrados no cinema brasileiro, como <i>Dona Flor e seus dois maridos</i> (1976), que possuiu o notável público de 10.735.524 de pessoas à época do lançamento, e <i>O que é isso, companheiro?</i> (1997). Sua mãe possui os direitos do livro de Carmem Oliveira, o que facilitou a adaptação da história para o cinema.	
Custo do filme: R\$ 13.126.924,51 (valor que consta no orçamento no site da ANCINE).	
Produtoras: Globo Filmes; LC Barreto Produções Cinematográficas; Filmes do Equador Ltda.	
Bilheteria e número de espectadores: R\$3.402.184,50/ 275.497.	

⁴⁵ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/os-filmes-brasileiros-mais-caros-nos-ultimos-20-anos-14681635>. Acesso em: 20 de agosto de 2019.

Qual é o conteúdo principal (apresentar o contexto histórico, identificar o conflito central do filme e seu desfecho):

Ambientada na década de 50 e 60, a história relata o envolvimento amoroso entre a poeta estadunidense Elizabeth Bishop e arquiteta autodidata Lota Macedo de Soares. Bishop resolve visitar sua ex-colega de faculdade, Mary, que vivia no Rio de Janeiro com sua companheira Lota. Entretanto, inesperadamente Lota e Elizabeth se apaixonam. Temporariamente Mary deixa a casa para pensar no que fará da sua vida, e Lota e Elizabeth começam a se envolver cada vez mais. Após um curto período, Mary retorna e diz que não consegue viver sem amar Lota, e para não a deixar ir embora sozinha, Lota a convence a ficar dizendo que elas irão adotar a tão sonhada filha que Mary sempre desejou. Elizabeth acaba ficando por muitos anos no Brasil com Lota, e ao passo que a relação continua, a filha de Mary vai crescendo, ambas continuam convivendo intensamente com o casal (ainda que de forma intranquila). Elizabeth ganha o prêmio Pulitzer, começa a consolidar a sua almejada carreira de poeta, ainda que tenha sérios problemas com o álcool. Lota, financiada por Carlos Lacerda (amigo próximo que ela inclusive ajuda na campanha política para governador do estado da Guanabara), começa a projetar o Parque do Flamengo, ideia que foi inicialmente taxado de elitista pela mídia. Inicia-se a Ditadura Militar, apoiada por Lota, Lacerda e seus amigos. Elizabeth não compreende como isso é possível. A relação das duas caminhava estável, até que Elizabeth recebeu um convite da Columbia University para lecionar por um semestre. Lota não aceita, elas discutem, Elizabeth parte sem dizer adeus. O tempo passa, Elizabeth começa a se relacionar com Margareth, uma aluna. Ela se instala de forma permanente em Nova York. Lota adoece e é internada em uma instituição psiquiátrica, tentando diversas vezes se comunicar com Elizabeth através de cartas, que nunca foram enviadas (Mary as interceptava). Elizabeth fica sabendo da internação de Lota, vai ao Brasil, mas não consegue vê-la (mais uma vez Mary se coloca no caminho). Depois que saiu da instituição, Lota vai visitar Elizabeth em Nova York. Elas conversam no apartamento de Elizabeth, dormem, e no meio da noite Lota acorda, vai até a sala e abre um livro de Elizabeth que ali estava: havia a dedicatória de outra mulher, visivelmente com um conteúdo amoroso nas palavras. Lota comete suicídio com ingestão de medicamentos em excesso, e quando Elizabeth a encontra é tarde demais. O filme termina do mesmo modo que se inicia: Elizabeth em um banco, conversando com Robert Lowell, seu amigo e crítico, recitando um de seus poemas (One Art).

Quais são as personagens principais, figuras, atores, como e por quê? O que é que cada um contribui com o enredo?

*** Descrever e explicar personagens ou figuras: Olhar traços, a classe social, raça, orientação sexual, gênero, educação, postura, roupas, palavras, comportamentos, desejos, valores, decisões, ações, interações / conflitos, mudanças / crescimento; protagonista, antagonista, herói, herói trágico, herói mítico, vilão, ajudante, donzela em apuros.**

Lota Macedo de Soares: Lota é uma mulher branca, cisgênero, lésbica, classe alta, parte da elite carioca. Mora em uma propriedade chamada Samambaia, na cidade de Petrópolis – RJ, com vários empregados. Lota usa roupas masculinizadas para

a época, possui a voz grossa e fala em alto tom. Sempre usa calças, camisas, botas e calçados fechados. Tem os cabelos escuros e longos, que são lavados por Mary e depois por Elizabeth. Não possui contato com sua família, apenas um distante vínculo com o pai, que é uma pessoa influente (José Eduardo de Macedo Soares). Lota performa uma masculinidade feminina. Manda na casa, comanda tudo, interfere nas decisões da vida de Mary e posteriormente nas de Elizabeth. Lota é uma personagem que vai adoecendo e perdendo sua força no decorrer do filme. O cansaço pela construção do aterro e o desgaste da relação com Elizabeth são mostrados como responsáveis pelo definhamento de Lota, principalmente o desgaste do relacionamento. No fim do filme ela se suicida após ver a dedicatória de uma mulher (Margareth) para Elizabeth em um livro.

Mary: primeira esposa de Lota no filme. Norte americana, cisgênero, branca, classe alta, veio para o Brasil para morar com Lota (o filme não mostra como elas se conheceram). Mary é loira, de olhos azuis, magra, usa roupas conforme o padrão de gênero da época, como saias, vestidos, tons pastéis, claros, motivos florais. Mary sonha em ser mãe, não consegue viver longe de Lota mesmo quando ela a trai com Elizabeth, sua amiga. Lota compra uma criança, Clara, para Mary, e ela a cria como mãe.

Elizabeth: branca, cisgênero, estadunidense, poeta, classe média. Ela é loira, tem olhos azuis. Na primeira parte do filme ela se veste apenas com roupas de tons sérios e escuros, predominando o cinza, o que reforça o ar de seriedade da personagem – seriedade que por vezes beira a antipatia. Além das cores sérias, as peças também são bastante sóbrias, como terninhos, blazers. Depois, percebemos que Bishop é tímida, retraída, um pouco deprimida também, e não exatamente antipática, como o filme começa sugerindo. A postura corporal desta personagem constrói e modela a maneira com que percebemos sua personalidade. Após ela se relacionar com Lota, as cores de suas roupas mudam, assim como seu humor. Ela aparece vestindo outras cores como azul, verde, estampas mais alegres. Ela performa a feminilidade das mulheres dos anos 50 e 60 em processo de emancipação; mesmo na relação com Lota ela não assume totalmente o lugar que Mary assumia de assujeitamento. Elizabeth tem problemas com bebida. Mesmo após ter se soltado bastante, com a relação entre ela e Lota sendo assumida, ela continua a falar baixo, retraída, tímida; o filme nos mostra que Bishop traz pedaços de uma história conturbada (perdeu o pai, a mãe foi internada em um hospício quando ela era pequena). O filme passa a impressão de que ela foi a “culpada” pelo suicídio e ruína de Lota, já que esta se suicida logo após ver a dedicatória de Margareth no livro. No fim, vemos que o filme mostra uma Bishop que parece conformada com tudo, como quem está acostumada com a tragédia; ela termina o filme recitando seu poema *One Art*, que é justamente sobre as perdas da vida, como quem já está acostumada e conformada.

Qual é o ponto de vista, a perspectiva:

***Analisar o ponto de vista, narrador / alto-falante-impessoal, primeira pessoa, onisciente, limitado;**

***Analisar perspectiva visual, fotografia, sons, planos, cores, iluminação, pinceladas, música.**

***Analisar as formas de participação / distanciando leitor / espectador: centralização, luz, linhas, ocultar / mostrar a arte, o olhar / que está sendo observado.**

O filme, por ser narrativo, constrói um narrador que é impessoal. A câmera nos insere na história como quem lê um livro, nos colocando exatamente no lugar de espectador do filme. Como classicamente é um filme narrativo, a impressão de realidade é reforçada, por isso somos colocados apenas neste lugar de espectador. Poucas vezes a câmera se utiliza de movimentos que cortam essa impressão (temos apenas um enquadramento plongé da mesa de jantar, aos 12min56seg). O filme tem a predominância de tons pastéis e cores frias exceto nos trechos em que se passa em Samambaia; lá vemos cores mais quentes, com o verde das matas ao redor da casa.

Como funciona e/ou retratam os contextos sociais e culturais?

***Como retrata e interpreta as questões culturais: relações de poder, olhar, raça, classe, gênero, 'outro':**

O filme retrata a história de pessoas brancas, de classe alta e/ou da elite do Rio de Janeiro, cisgêneras. As pessoas negras do filme são os trabalhadores de Samambaia e a “irmã preta” de Lota, Joana, que a acompanhou durante toda a vida como criada, mora na casa dela e cuida de tudo para ela. Desta forma, as lesbianidades das personagens é revestida e produzida pela branquitude e pela classe: são mulheres ricas e influentes, e como disse Lota no começo do filme, ninguém as incomoda. O filme aborda questões de classe e raça principalmente quando mostra os empregados de Samambaia e quando Lota compra uma criança de uma mulher pobre, para que Mary a crie como sua filha. O trato com as pessoas subalternas não é de violência física nem moral, porém é revestida de lugares de poder bastante determinados. Os lugares sociais das pessoas são bastante demarcados, e possibilitam, por exemplo, a compra da criança. Elizabeth, desacostumada com a ordem social no Brasil, até estranha o essa situação. A própria Joana, que arranhou a compra, diz que assim é melhor, pois provavelmente essa criança iria para outra família de qualquer jeito ou passaria fome. As personagens principais são mulheres, e o filme possui duas personagens homens que possuem algum destaque, que são Lowell e Lacerda. Lowell é o homem galanteador, que não perde a oportunidade de assediar Bishop (o que fica claro logo no início do filme, quando ele coloca a mão na perna dela e ela tira rapidamente, comentando que sentirá falta dele quando for fazer sua viagem). O ponto chave das relações do filme é a relação de Lota com Mary e Elizabeth. Lota performa uma feminilidade masculinizada, diferente de Mary e Elizabeth. A postura de Lota em relação às outras pessoas é de dominação, especialmente na sua relação com Mary, o que não acontece na relação com Bishop. Esta é mais independente e não se sujeita às vontades de Lota, o que gera conflitos entre as duas.

As personagens questionam as visões tradicionais de mulheres, homens e/ou LGBTs? Não.

São dissidentes (em algum sentido)? As lesbianidades das personagens são um fator de dissidência da cisheteronormatividade.

Reproduzem os padrões sociais? Sim.

Como elas respondem às condições sociais? As personagens não precisam fazer muitos esforços, elas possuem escolhas por conta dos privilégios que a branquitude e a classe econômica possibilitam.

As personagens rompem com o patriarcado? Rompem com alguma normativa? As lesbianidades rompem com o patriarcado e com as normativas.

Como é a atitude dos homens em relação às mulheres e vice-versa?

Há, em especial da parte de Lowell para com Elizabeth, assédio moral; ela não reage de maneira incisiva, apenas o repreende de leve. Este é o único homem que não é retratado de maneira equivalente em relação as mulheres, pois a outra personagem masculina de maior destaque é Lacerda, que é amigo de Lota, às outras amigas e à ela como iguais.

Como é a atitude das personagens LBTs em relação aos não dissidentes e vice-versa?

A expressão das lesbianidades das personagens não é uma questão que dificulte ou precarize as relações mostradas no filme, de forma que as atitudes das personagens lés em relação aos não dissidentes e vice-versa não apresenta nenhuma diferença significativa.

Como as personagens LBTs resolvem seus conflitos?

Cada personagem reage à sua maneira: Mary acata as decisões de Lota; Lota, por sua vez gosta de ter razão sempre, quer estar no controle das situações e discute para que a sua palavra seja sempre a última, em qualquer circunstância. No fim, a resolução maior dos conflitos para Lota foi o suicídio. Elizabeth tende a fugir: ela vai embora de Nova Iorque quando não consegue mais escrever, e volta sem se despedir de Lota depois delas discutirem.

Fazem algo inovador? Lota projeta o Aterro do Flamengo, patrocinada por Lacerda. Pensando que à época isso era raríssimo (até mesmo impensável, mesmo para mulheres de classe alta), considero esse feito inovador.

A LBTfobia é retratada? Se sim, quem são os agentes perpetradores da LBTfobia? Como esta se estrutura na vida das personagens?

Mary, no início do filme, fala que para seus pais, ela morreu, pois está vivendo com outra mulher, e que agora Samambaia era o seu lar. Essa é a manifestação de lesbofobia que o filme apresenta, e a reação de Mary foi ir embora, abandonar tudo nos Estados Unidos e ir ficar com Lota, em busca de sua felicidade e de uma vida sem segredos a respeito da sua sexualidade.

Apêndice B – Ficha de análise de Como Esquecer

Título: Como Esquecer.	
Diretora: Malu de Martino.	Roteiro: Sabina Anzuategui, Silvia Lourenço, Douglas Dwight, Luiza Leite, Daniel Guimarães.
Direção de fotografia: Heloisa Passos.	Ano de Lançamento: 2010.
Gênero: Drama.	Duração: 100 min.
Principais Atores e Atrizes: Ana Paula Arósio, Murilo Rosa, Natália Lage, Arieta Corrêa.	
Personagens Protagonistas: Júlia, Hugo, Lisa, Helena.	
Personagens Coadjuvantes: Carmem Lygia, Nani.	
Outros Personagens: Dona Laura.	
Curiosidades a respeito do filme: O filme foi baseado na obra homônima de Myriam Campello, em que ela relata a experiência do término da relação com sua ex companheira. No fim do filme, na cena em que Júlia se levanta da cama em que dormia ao lado de Helena, ela pega um livro, coloca na bolsa e se prepara para ir embora. Este livro é o próprio “Como Esquecer”.	
Curiosidades a respeito do/a diretor(a): -	
Custo do filme: R\$ 2.737.471,15	
Produtora: EH! Filmes	
Bilheteria e número de espectadores: R\$ 339.996,14/45.539	

Qual é o conteúdo principal (apresentar o contexto histórico, identificar o conflito central do filme e seu desfecho):

O filme narra o momento após um término de um relacionamento de longa data entre Júlia e Antônio. Júlia foi deixada e não consegue superar nem elaborar o abandono, que torna sua vida cinza e triste. Hugo, seu grande amigo ficou viúvo recentemente (seu companheiro padecia de uma doença), e convida Júlia para morar com ele e Lisa, uma amiga alto astral e meio descolada (cuja presença contrasta com o peso acinzentado e ranzinza de Júlia). Júlia topa, e eles se mudam para uma casa próxima da praia, em uma região periférica da cidade do Rio de Janeiro. O tempo, as vivências da casa e a aparição de Helena (prima de Lisa) vão fazendo com que Júlia amoleça um pouco e derreta um pouco do gelo que ela criou em volta dela mesma, deixando um pouco também a amargura de lado. No fim das contas, ainda que tenha ficado com Helena, Júlia finalmente começa a entender a necessidade de se reencontrar nos escombros, no meio do que restou após a partida de Antônio; ela compreende que precisa redescobrir quem é a Júlia.

Quais são as personagens principais, figuras, atores, como e por quê? O que é que cada um contribui com o enredo?

*** Descrever e explicar personagens ou figuras: Olhar traços, a classe social, raça, orientação sexual, gênero, educação, postura, roupas, palavras, comportamentos, desejos, valores, decisões, ações, interações / conflitos, mudanças / crescimento; protagonista, antagonista, herói, herói trágico, herói mítico, vilão, ajudante, donzela em apuros.**

Júlia (Ana Paula Arósio): Mulher cis, branca, olhos claros, professora universitária, se relaciona com mulheres, tinha uma relação de longa data com Antônio. No filme não fica determinado exatamente que orientação sexual ela tinha, só que se relaciona com mulheres. Júlia ensina literatura inglesa em uma universidade. Tem cabelos enrolados no início do filme, depois eles aparecem lisos. Usa roupas de tons escuros, mais para o cinza, o azul escuro, roupas sóbrias que enfatizam o enfadonho estado da personagem, causado pela separação indesejada. Assim como as cores são apagadas, das roupas, Júlia também percorre a narrativa toda flertando com o apagamento e o aniquilamento, tanto concreto quanto simbólico. Ela começa a narrativa e permanece por um bom tempo mergulhada na dor e no pesar, retroalimentando o estado deprimido em que ela inicia o filme. Após o aparecimento de Helena as coisas mudam; ela se deixa envolver, ainda que brevemente, e percebe que é preciso retomar sua vida e tentar descobrir o que restou dela mesma nos escombros do que era a Júlia que era a namorada e companheira da Antônio.

Hugo (Murilo Rosa): Homem cis, branco, olhos e cabelos castanhos, cabelos lisos. Hugo é ator, está ensaiando para conseguir o papel de Heathcliff na adaptação do romance O Morro dos Ventos Uivantes, que ele acaba por conseguir. Ele está também passando por um processo de luto após a perda de seu esposo, Pedro, que faleceu devido a uma doença. Ele é alegre, tenta levantar Júlia e tirá-la do estado de depressão e aniquilamento em que ela se encontrava, tanto que a ideia de morarem juntos ele, Júlia e Lisa, partiu dele; o apartamento que ele partilhava com seu companheiro era ainda sua casa, e ele sente que não vale mais a pena

permanecer no lugar que era dele e de Pedro, era preciso recomeçar. Hugo aparece sempre lutando contra a tristeza, com desejo de continuar vivendo e de retomar o ritmo da vida. No fim do filme ele se envolve com Nani, amigo de Carmen Lygia, e aparece bastante feliz com essa nova chance de se envolver com alguém. Hugo é de classe média também, independente, organizado, é a pessoa que vai atrás de toda a mudança e suas minúcias.

Lisa (Natália Lage): Lisa é advogada, está saindo de um relacionamento complicado com um homem que ao descobrir que ela estava grávida, quis terminar. Lisa é mulher cis, branca, classe média, se veste com roupas coloridas, é uma pessoa sonhadora e um pouco avoada. Romântica, acredita no amor, e assim que seu ex-namorado se arrepende do que fez e tenta voltar, ela aceita. Ela acredita que arriscar é melhor do que não tentar viver o amor.

Helena (Arieta Correia): Helena é prima de Lisa, trabalha na França e está no Brasil para resolver alguns problemas (ela trabalha na embaixada brasileira em Paris). É artista plástica, gosta de conversar e parece estar sempre aberta para estar em contato com outras pessoas; é aberta para experiências e não pensa muito antes de agir, deixando os sentimentos falarem mais alto que a racionalidade; este jeito de ser permite a Helena se aproximar de Júlia, ainda que esta não demonstre claramente seu interesse e curiosidade para com Helena. Seu humor e seu jeito se chocam com a postura séria e antipática de Júlia logo no primeiro contato entre ambas, e de fato, as duas personagens se mostram com comportamentos e falas opostas; Helena é aberta, agregadora, tanto que convida Carmen Lygia para entrar quando esta bate na porta atrás de Júlia, o que causa imensa contrariedade nela, que se sente invadida por ter uma aluna em seu espaço pessoal. Ela é branca, cisgênero, classe média alta.

Qual é o ponto de vista, a perspectiva:

***Analisar o ponto de vista, narrador / alto-falante-impessoal, primeira pessoa, onisciente, limitado;**

***Analisar perspectiva visual, fotografia, sons, planos, cores, iluminação, pinceladas, música.**

***Analisar as formas de participação / distanciando leitor / espectador: centralização, luz, linhas, ocultar / mostrar a arte, o olhar / que está sendo observado.**

Posso dizer que o filme é narrativo. Conta uma história, e a câmera nos conduz pelos acontecimentos da forma como um filme narrativo classicamente faz: pretende-se real, coloca o espectador enquanto um participante do filme. A voz em *over* da narradora, que é de Júlia, nos envolve mais ainda na narrativa e em seus pensamentos, pois apesar do filme não ser todo o tempo narrado pela sua voz, as suas aparições são significativas e pontuais, falando de como ela se sente. As falas em *over* são extraídas do livro *Como Esquecer*.

Não é presente no filme uma trilha sonora extensa, embora o início do filme já comece instigando o espectador pela música. Ao som de Elis Regina, cantando *Retrato em Branco e preto*, somos introduzidos nas lembranças do passado feliz de Antônio e Júlia. O filme conta com música instrumental marcando alguns momentos

dramáticos, como aos 09min do filme, em que Júlia entra no apartamento que era habitado por ela e Antônia. Vemos coisas embaladas, espaços vazios que nos sugerem que alguns objetos e móveis foram levados embora; Júlia abre o armário do quarto, vemos uma parte vazia, só com cabides, indicando que as roupas da amada ficavam naquele espaço. Enquanto nós e Júlia inspecionamos o vazio do apartamento, a voz em *over* está conversando conosco, contando suas dores. A trilha sonora foi pensada pela própria Malu de Martino com Bia Paes Leme. Bia compôs e/ou adaptou quatro temas que aparecem no decorrer do filme. Além disso, temos a presença de três músicas cantadas: Retrato em Branco e Preto, Get Out of Town, de Cole Porter, e Coming Home, de K. D. Lang e David Piltch. O fato do filme não ser intensamente marcado por uma trilha sonora reforça a impressão de realidade que a escolha da forma narrativa por si só já causa, ainda que sejamos lembrados pela voz em *off* e pela trilha sonora de que estamos assistindo a um filme.

Como funciona e/ou retratam os contextos sociais e culturais?

***Como retrata e interpreta as questões culturais: relações de poder, olhar, raça, classe, gênero, 'outro':**

O filme, a narrativa tratam de pessoas brancas, cis, ainda que não heterossexuais, de classe média, média alta. Questões relativas às diferenças raciais não aparecem no filme. A única pessoa negra que vemos é a cantora do bar em que Hugo e Júlia vão com amigas, aos nove minutos do filme. As personagens não serem heterossexuais não é motivo de questionamento no filme, e não aparece como fonte dos conflitos das personagens. Como as personagens provém de contextos socioeconômicos próximos, não há choques nestes aspectos.

As personagens questionam as visões tradicionais de mulheres, homens e/ou LGBTs? Não.

São dissidentes (em algum sentido)? A expressão das lesbianidades das personagens é um fator de dissidência da cisheteronormatividade.

Reproduzem os padrões sociais? Sim.

Como elas respondem às condições sociais?

Não são retratados pelo filme grandes conflitos relativos às condições sociais nas quais as personagens estão sujeitas. Quando, aos treze minutos do filme, Lisa, Hugo e Júlia estão reunidos antes de decidirem se irão morar juntos ou não, Júlia pergunta à Lisa a respeito de divisão de bens no caso da separação dela e Antônia, que moraram muitos anos juntas. Naquele momento ainda não havia legalmente meios de garantir algo para Júlia. Este é o único momento que algo do social se interpõe na vivência das personagens, pois elas não apresentam conflitos no trabalho, nas finanças, nas relações de amizade e convívio.

As personagens rompem com o patriarcado? Rompem com alguma normativa? A expressão das lesbianidades é um rompimento com o patriarcado.

Como é a atitude dos homens em relação às mulheres e vice-versa? As relações entre pessoas de gêneros diferentes é bastante harmônica, de amizade, apoio e coleguismo. Pensando nos protagonistas, posso dizer que são três pessoas que se unem na dor da perda, do abandono, tentando superar seus lutos pessoais juntos, experimentando uma forma de vida diferente, partilhada, em uma mesma casa.

Como é a atitude das personagens LBTs em relação aos não dissidentes e vice-versa?

Não há conflitos entre personagens dissidentes e não dissidentes. As personagens principais e coadjuvantes são LBTs, apenas personagens outras aparecem como não dissidentes, portanto o filme não explora a fundo estas relações.

Como as personagens LBTs resolvem seus conflitos?

Júlia: num primeiro momento, se afunda na dor, inclusive tendendo a fazer coisas que doam no corpo, na carne, como quem tenta aplacar a dor da alma, do coração, como quem não quer sair, ainda à espera da volta da amada; Júlia possui pensamentos (revelados pela voz em over) de autocomiseração. Chega a flertar com o suicídio e a morte; depois, consegue perceber que precisa achar o que ainda existe dentro dela, em um novo movimento nem mais de mergulho na dor, nem mais de fuga e aniquilamento, e sim uma reestruturação, um redescobrir-se em meios aos escombros da memória.

Hugo: quer se reconstruir, enfrenta a dor, tenta se reerguer e se reinventar, levando Júlia e Lisa nesse movimento por vida nova.

Lisa: tenta se reestruturar também, e é uma personagem que externaliza sua dor: chora alto, ouve música alto. Lisa é romântica, se entrega para o amor, tanto que assim que seu ex-namorado aparece pedindo perdão, ela não hesita em tentar reconstruir a relação.

Fazem algo inovador? Não.

A LBTfobia é retratada? Se sim, quem são os agentes perpetradores da LBTfobia? Como esta se estrutura na vida das personagens?

A LBTfobia aparece quando Lisa, Hugo e Júlia conversam a respeito de uma possível partilha de bens entre Júlia e Antônia após a separação das duas. Lisa diz que a lei não poderia fazer nada por Júlia, a não ser que ela e Antônia tivessem adquirido um patrimônio juntas. Porém, mesmo com anos de união estável, casais homoafetivos não eram contemplados. O Estado, no caso, é o agente perpetuador da LBTfobia.

Apêndice C – “One Art” / “Uma Arte”, por Elizabeth Bishop

One Art

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.

(BISHOP, 1976)

Uma Arte

A arte de perder não é nenhum mistério;
tantas coisas contêm em si o acidente
de perdê-las, que perder não é nada sério.

Perca um pouquinho 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. E 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 riso etéreo
que eu amo) não muda nada. Pois é evidente
que a arte de perder não chega a ser mistério
por muito que pareça (*Escreve!*) muito sério.

(BISHOP, 2012, p. 363)

Apêndice D – Lista de filmes “Lesbianidades no audiovisual brasileiro”

Esta lista de materiais audiovisuais (filmes longas-metragens, seriados e documentários) é fruto de um levantamento pessoal, feita no intuito de conhecer melhor a respeito das produções brasileiras que tratassem das lesbianidades de modo amplo, não só considerando longa metragens. Estes materiais foram selecionados de acordo com os seguintes critérios:

1. Possuir personagens que vivessem/relatassem relações lesboafetivas (não necessariamente sendo protagonistas da narrativa), e/ou
2. Abordar o tema das lesbianidades na narrativa (como no caso dos documentários).

A lista original se encontra disponível na rede social Filmow⁴⁶, e é constantemente atualizada por mim. Aqui neste texto ela foi atualizada até o presente momento, segundo semestre de 2020, época em que preparo essas linhas para a minha defesa do mestrado. Na versão para este trabalho omiti os curtas-metragens e outros materiais que fossem amadores, optando apenas por mostrar os materiais profissionais, que foram exibidos em cinemas e/ou festivais. Omiti também as coproduções internacionais. Este levantamento pessoal se iniciou com a leitura do trabalho de Moreno (2001), que já trazia alguns dos nomes que aqui estão presentes, previamente catalogados por ele. A partir da lista que ele trouxe eu fui desenvolvendo a minha.

Os dados da tabela (ano de lançamento, direção, duração e gênero) foram retirados da base de dados do site da Cinemateca Brasileira⁴⁷ ou do site Adoro Cinema⁴⁸. Algumas produções também possuem registro no site das produtoras, onde foi possível extrair alguns dados. É importante dizer que o gênero dos filmes não foi delimitado por mim, eu apenas reproduzi o que encontrei nestes sites. Por isso encontramos os termos “drama”, “romance”, mas temos também materiais cujo gênero ficou determinado apenas como “ficção”.

Mais uma vez, destaco que grande parte das produções possui “drama” como gênero. Fica explícito que grande parte da produção audiovisual que aborda

⁴⁶ Disponível em: <https://filmow.com/listas/lesbianidades-no-audiovisual-brasileiro-l112351/>. Acesso em: 30 de julho de 2019.

⁴⁷ Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>. Acesso em: 30 de julho de 2019.

⁴⁸ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/>. Acesso em: 30 de julho de 2019.

e retrata relações lesboafetivas está ligada ao drama, a elementos trágicos, permeada de elementos que reforcem a ligação entre lesbianidades, sofrimento e solidão. Além da prevalência do “Drama”, temos a maioria das produções dirigidas por homens, o que também vem de encontro às discussões apresentadas neste trabalho e nos trabalhos que cito, que demonstram a ausência de mulheres na direção – e na produção cinematográfica em geral, exceto como atrizes.

Para além do caráter informativo, espero que essa lista instigue você, pessoa que me lê, a empreender mais pesquisas que possuam como tema as produções audiovisuais brasileiras e suas intersecções com questões de gênero, sexualidade, e outros tantos marcadores sociais da diferença possíveis...

Ano de Lançamento	Nome	Direção	Duração	Gênero
1948	Poeira de Estrelas	Moacyr Fenelon	80 min	Drama
1964	Asfalto Selvagem	Josip B. Tanko	99 min	Drama/Aventura
1964	Deus e o Diabo na Terra do Sol	Glauber Rocha	118 min	Drama rural
1964	Noite Vazia	Walter H. Khouri	91 min	Drama/Erotismo
1966	Engraçadinha Depois dos Trinta	Josip B. Tanko	95 min	Drama
1969	Matou a Família e Foi ao Cinema	Júlio Bressane	80 min	Drama
1969	Memória de Helena	David Neves	80 min	Drama
1970	O Donzelo	Stefan Wohl	108 min	Comédia
1970	Pecado Mortal	Miguel Faria Jr.	63 min	Drama
1971	A Casa Assassinada	Paulo César Saraceni	103 min	Drama
1971	Soninha Toda Pura	Aurélio Teixeira	90 min	Ficção
1973	As Depravadas	Geraldo Miranda	80 min	Drama
1974	A Estrela Sobe	Bruno Barreto	105 min	Drama
1975	A Gata Devassa	Raffaele Rossi	87 min	Policia
1976	Ensaio Geral: A Noite das Fêmeas	Fauzi Mansur	105 min	Drama
1976	Marília e Marina	Luiz Fernando Goulart	105 min	Drama
1977	Escola Penal de Meninas Violentadas	Antônio Meliande	84 min	Drama/Erotismo/ Policia
1977	Gente Fina é Outra Coisa	Antônio Calmon, Pedro Carlos Rovai	96 min	Comédia/ Erotismo
1977	Internato de Meninas Virgens	Oswaldo de Oliveira	88 min	Drama/Erotismo
1978	A Lira do Delírio	Walter Lima Jr.	102 min	Drama
1979	As Amiguinhas	Carlos Alberto Almeida	89 min	Comédia

1979	Na Boca do Mundo	Antônio Pitanga	100 min	Drama
1979	Por Um Corpo de Mulher	Hércules Breseghelo	90 min	Drama
1979	Tara – Prazeres proibidos	Luiz Castellini	80 min	Drama
1980	Ariella	John Herbert	100 min	Drama
1980	As Filhas do Fogo	Walter Hugo Khouri	93 min	Drama
1980	As Intimidades de Analu e Fernanda	José Miziara	93 min	Drama/Erotismo
1980	As Intimidades de Duas Mulheres (Vera e Helena)	Mozael Silveira	90 min	Drama/Erotismo
1980	Ela, Ela, Quem?	Luiz de Barros	78 min	Comédia romântica
1980	Giselle	Victor di Mello	87 min	Drama/erotismo
1980	O Império das Taras	José Adalto Cardoso	86 min	Drama/Erotismo
1980	Sofia e Anita: Deliciosamente Impuras	Carlos Alberto Almeida	85 min	Drama/Erotismo
1981	Engraçadinha	Haroldo Marinho Barbosa	100 min	Drama
1981	Mulher Objeto	Sílvio de Abreu	125 min	Drama/Erotismo
1981	Pornô!	David Cardoso, Luiz Castellini, John Doo	82 min	Drama/Erotismo
1982	Álbum de Família – Uma História Devassa	Braz Chediak	93 min	Drama
1982	Das Tripas Coração	Ana Carolina	108 min	Comédia
1982	Janete	Chico Botelho	102 min	Drama
1982	Karina, Objeto de Prazer	Jean Garrett	92 min	Drama
1982	Muro Alto*	Luiz Fernando Goulart	---	Ficção
1982	Rio Babilônia	Neville D'Almeida	121 min	Drama/Policial/Erotismo
1982	Tessa, A Gata	John Herbert	110 min	Drama/Erotismo
1983	A Mulher a Serpente e a Flor/O Orgasmo da Serpente	J. Marreco	100 min	Drama
1983	Mulher Amante*	Wilson Rodrigues	---	Drama/Erotismo
1984	Amor Maldito	Adélia Sampaio	80 min	Drama
1984	Bete Balanço	Lael Rodrigues	71 min	Musical
1984	Espelho de Carne	Antônio Carlos Fontoura	110 min	Erotismo
1984	Noites do Sertão	Carlos Alberto Prates Correia	100 min	Drama
1984	Onda Nova	Zé Antônio Garcia, Ícaro Martins	98 min	Comédia
1985	Fêmeas em Fuga	Michele Massimo Tarantini	102 min	Erotismo
1986	Anjos do Arrabalde: As Professoras	Carlos Reichenbach	104 min	Drama

1986	Baixo Gávea	Haroldo Marinho Barbosa	110 min	Drama
1986	Vera	Sérgio Toledo	87 min	Drama
1987	Leila Diniz	Luiz Carlos Lacerda	90 min	Drama
1991	Matou a Família e Foi ao Cinema	Neville D'Almeida	100 min	Drama
1995	As Feras	Walter Hugo Khouri	107 min	Drama
1995	Cinema de Lágrimas	Nelson Pereira dos Santos	95 min	Drama
2005	Coisa de Mulher	Eliana Fonseca	85 min	Comédia
2006	O Céu de Suely	Karim Ainouz	75 min	Drama
2007	O Signo da Cidade	Carlos Alberto Ricceli	95 min	Drama
2008	Páginas de Menina	Mônica Palazzo	18 min	Drama/Romance
2009	Histórias de Amor Duram Apenas 90 Minutos	Paulo Halm	93 min	Drama
2009	Muita Calma Nessa Hora	Felipe Joffily	102 min	Comédia
2009	O Móbile: Admiração	Lilian Werneck	25 min	Ficção/drama
2009	Quanto Dura o Amor?	Roberto Moreira	83 min	Drama
2009	Se nada mais der certo	José Eduardo Belmonte	120 min	Drama
2010	Amor?	João Jardim	100 min	Drama
2010	Bruna Surfistinha	Marcus Baldini	108 min	Drama/Biografia
2010	Como Esquecer	Malu de Martino	100 min	Drama
2010	Elvis e Madona	Marcelo Laffitte	105 min	Drama
2011	A arte de andar pelas ruas de Brasília	Rafaela Camelo	18 min	Curta metragem
2011	Assalto ao Banco Central	Marcos Paulo	101 min	Drama
2011	Cuba Libre	Evaldo Mocarzel	73 min	Documentário
2011	Parede Branca do que Poderia Ser	Pedro Paulo de Andrade	17 min	Curta metragem
2011	Torpedo	Vídeo do MEC (Programa Escola sem Homofobia)	4 min	Curta
2012	4 Minas	Elisa Gargiulo	55 min	Documentário
2012	Paraísos Artificiais	Marcos Prado	96 min	Drama
2013	Cassandra Rios – A Safo de Perdizes	Hanna Korich	62 min	Documentário
2013	Confissões de Adolescente: O Filme	Daniel Filho e Cris D'Amato	96 min	Comédia/Drama
2013	Flores Raras	Bruno Barreto	118 min	Drama
2013	O Amor que não ousa dizer seu nome	Bárbara Roma	15 min	Ficção
2013	O Uivo da Gaita	Bruno Safadi	70 min	Drama romântico
2013	Simone	Juan Zapata	72 min	Drama
2013	Solidões	Oswaldo Montenegro	94 min	Drama/Romance
2014	Cássia	Paulo Henrique Fontenelle	113 min	Documentário

2014	Do Lado de Fora	Alexandre S. Carvalho	93 min	Comédia
2014	Favela Gay	Rodrigo Felha	72 min	Documentário
2014	Quinze	Maurílio Martins	25 min	Ficção
2014	RED (1ª Temp.)	Fernando Belo	65 min	Websérie
2015	Pequeno Dicionário Amoroso 2	Sandra Werneck e Mauro Farias	90 min	Comédia romântica
2015	RED (2ª Temp.)	Fernando Belo	69 min	Websérie
2016	A Cidade onde Envelheço	Marília Rocha	100 min	Drama
2016	Amores Urbanos	Vera Egito	92 min	Comédia/Drama romântico
2016	Liberdade de Gênero	João Jardim	--	Seriado (Canal GNT)
2016	Nós duas descendo a escada	Fabiano de Souza	67 min	Romance
2016	O Perfume da Memória	Oswaldo Montenegro	73 min	Drama/Romance
2016	São Paulo em Hi-Fi	Lufe Steffen	101 min	Documentário
2016	Septo (1ª Temp.)	Victor Ciriaco, Vitória Real, Tereza Duarte, André Santos e Helio Ronyvon	43 min	Websérie
2017	Entre Irmãs	Breno Silveira	159 min	Drama
2017	Esconderijo (1ª Temp.)	Gabriela DiMello	68 min	Websérie
2017	Laerte-se	Eliane Brum e Lygia B. da Silva	100 min	Documentário
2017	RED (3ª Temp.)	Fernando Belo	95 min	Websérie
2018	Esconderijo (2ª Temp.)	Gabriela DiMello	79 min	Websérie
2018	RED (4ª Temp.)	Fernando Belo	137 min	Websérie
2019	RED (5ª Temp.)	Fernando Belo	122 min	Websérie
2019	Septo (2ª Temp.)	V. Real, A. Santos, V. Ciriaco, T. Duarte e H. Ronyvon.	67 min	Websérie
2019	Tremor lê	Elena Meireles e Livia de Paiva	89 min	Ficção científica, drama.

* Este filme encontra-se registrado na Cinemateca, entretanto com dados faltantes. É provável que o original tenha sido perdido, pois o registro na base de dados não implica na existência do material.