



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA**

Camila Nadedja Teixeira Barbosa

**A IMPORTÂNCIA DE SE VER NAS TELAS: LESBIANIDADE NO CINEMA
BRASILEIRO (1990-2010)**

**RECIFE – PE
2019**

CAMILA NADEDJA TEIXEIRA BARBOSA

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestra junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco.

Orientador: Prof. Dr. Natanael Duarte de Azevedo.

**RECIFE – PE
2019**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema Integrado de Bibliotecas da UFRPE
Biblioteca Central, Recife-PE, Brasil

B238i Barbosa, Camila Nadedja Teixeira.
 A importância de se ver nas telas: lesbianidade no cinema brasileiro (1990-2010)
 / Camila Nadedja Teixeira Barbosa. – Recife, 2019.
 177 f.: il.

 Orientador(a): Natanael Duarte de Azevedo.
 Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Programa
 de Pós-Graduação em História Social da Cultura Regional, Recife, BR-PE, 2019.

 Inclui referências.

 1. Lesbianidade 2. Cinema 3. Teoria queer I. Azevedo, Natanael Duarte de,
 orient. II. Título

CDD 981.34



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**A IMPORTÂNCIA DE SE VER NAS TELAS: LESBIANIDADE NO CINEMA
BRASILEIRO (1990-2010)**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO ELABORADA POR CAMILA NADEDJA
TEIXEIRA BARBOSA

APROVADA EM 30 / 08 / 2019

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Natanael Duarte de Azevedo
Orientador – Programa Pós-Graduação em História - UFRPE

Prof^a. Dra. Vicentina Maria Ramires Borba
Examinadora Interna - Programa Pós-Graduação em História – UFRPE

Prof^a. Dra. Vívian Matias dos Santos
Examinadora Externa- Programa Pós-Graduação em Serviço Social – UFPE

Dedico meu trabalho a todas as mulheres lésbicas que lutam contra o preconceito em suas diversas formas.

AGRADECIMENTOS

É com muito alívio que começo a escrever estes agradecimentos que marcam o final dessa trajetória. Estes últimos dois anos foram marcados por muitas dificuldades e em vários momentos eu achei que não fosse conseguir terminar. Felizmente, da mesma forma que surgiram dificuldades, pessoas maravilhosas cruzaram o meu caminho e outras nunca saíram do meu lado, me estimularam a seguir em frente e tornaram esse caminho possível.

Em primeiro lugar agradeço a minha família. A minha mãe, **Francisca Niedja**, que, apesar dos gênios e temperamentos completamente distintos, sempre fez o melhor que pode por mim e por todos os filhos. Sempre me apoiou em tudo e em todos os momentos da minha vida. Ao meu pai, **Glaudionor Barbosa**, que desde tenra idade me ensinou o valor e a importância dos estudos. As minhas irmãs e irmãos, **Claudedja, Clausio, Caio** e **Bianca**, pela convivência e companheirismo e por estarem ao meu lado sempre que preciso. A **Diogenes** e **Netinho**, que são para mim como irmãos.

Aos meus/minhas sobrinhx, **Louise, Maria Valentina, Arthur, Davi** e **Aurora**, por simplesmente me amarem e demonstrarem isso da forma mais pura.

À **Suedvan Cavalcanti**, que acompanhou de perto os bastidores dessa jornada, desde o início, ainda na seleção. Gratidão pelas incontáveis conversas, pelos momentos de calma e, principalmente, por acreditar no meu potencial nas diversas vezes em que eu mesma duvidei se tudo isso seria possível. Obrigada a todos vocês que sempre vibraram e torceram por mim. Amo vocês!

A minhas amigas e meus amigos, em especial, **Amanda Dounis, Aline de Biase, Bruna Teixeira, Mila Roma** e **China Filho**, que me aguentaram reclamando durante todos esses anos, e me ajudaram em momentos de desespero.

Ao grupo de apoio formado por **Tainá** e **Antônio**, por juntos compartilharmos muitas emoções, dicas, dúvidas, adversidades e conselhos.

A **Rafael Cipriano**, secretário do Programa, que sempre me socorreu nas horas de dificuldade com a burocracia do mestrado.

Agradeço também a todas as professoras e professores do Programa da pós-graduação em História, que contribuíram, de alguma forma, com o meu trabalho.

Ao meu orientador, **Natanael Azevedo**, por ter aceitado trabalhar com um tema pouco conhecido, pela liberdade na hora da escrita do trabalho e por acreditar na minha capacidade para concluí-lo.

Agradeço também as professoras que participaram da minha banca, **Vicentina Ramires**, pela rigidez das correções, primordiais para a finalização deste trabalho, e **Vívian Matias**, pelos apontamentos, sugestões e caminhos que suscitaram provocações e que constituíram a essência de que o trabalho deveria dispor. As palavras não são suficientes para traduzir meu sentimento de gratidão às duas pela generosidade e carinho. Muito obrigada!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Aquelas de nós que estão fora do circuito do que essa sociedade define como mulheres aceitáveis, aquelas de nós que fomos forjadas nos caldeirões da diferença - aquelas de nós que somos pobres, que somos lésbicas, que somos negras, que somos velhas – sabemos que sobrevivência não é uma habilidade acadêmica. É aprender a estar sozinha, impopular e às vezes insultada, e a fazer causa comum com aquelas outras identidades externas às estruturas, para definir e buscar um mundo no qual todas nós possamos florescer. É aprender a tomar nossas diferenças e torná-las forças.

Audre Lorde, Poeta e escritora.

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo discutir como o cinema brasileiro aborda a temática da lesbianidade nas telas, questionando como é feita a representatividade dessas mulheres. Para tanto, analisaremos dois filmes com mulheres lésbicas como personagens principais: “Como esquecer”, de Malu de Martino, e “Elvis e Madona”, de Marcelo Laffitte, ambos lançados em 2010. A utilização do cinema como ferramenta para análise histórica surge com o advento da Escola do *Annales*, que inaugura uma nova concepção para análise histórica e, por consequência, uma nova abordagem sobre as fontes e objetos de estudos. Nesse contexto as produções cinematográficas começaram a ganhar espaço como objeto de análise do historiador. Optou-se, assim, pelo cinema, pois, através dessa ferramenta é possível compreender aspectos importantes sobre determinada sociedade. Abordaremos elementos do *star system* americano e sua utilização no Brasil, e como esse modo de fazer cinema ajudou a criar a imagem de um conceito de mulher ideal, que, por sua vez, é amplamente explorada pelo mercado de consumo. Em contraponto a esse modo de fazer cinema será utilizada a teoria feminista do cinema. Apresentamos um panorama histórico do movimento feminista e, em seguida, do feminismo lésbico, com destaque para relações do pensamento lésbico com a teoria queer. As três principais autoras escolhidas para esta reflexão são: Monique Wittig, Gayle Rubin e Adrienne Rich. O aporte teórico da pesquisa é construído com os estudos culturais e as principais teorias de representação, identidade, gênero e sexualidade, com base em autores como Stuart Hall e Judith Butler. Para análise dos filmes, utilizaram-se as ideias da narrativa fílmica, com o circuito da cultura. O discurso do filme foi analisado pela visão da teoria queer, que procura desconstruir os padrões heteronormativos da sociedade.

Palavras-chave: Lesbianidade; Cinema; Teoria queer.

ABSTRACT

This dissertation aims to discuss how Brazilian cinema approaches the theme of lesbianism on screens, questioning how these women are represented. We will analyze two movies with lesbian women as main characters: "How to Forget" by Malu de Martino and "Elvis and Madona", both released in 2010. The use of cinema as a tool for historical analysis comes with the advent of the School of Annales, which inaugurates a new conception for historical analysis and, consequently, a new approach to the sources and objects of study, in this context, film productions began to gain space as an object of analysis for the historians. Therefore, cinema was opted because through this tool it is possible to understand important aspects about a certain society. We will address elements of the American star system, and its use in Brazil, and how this mode of filmmaking helped to create the image of an ideal woman concept that, in turn, is widely exploited by the consumer market, as opposed to this mode of making cinema, it will be used the feminist theory of cinema. We present a historical overview of the feminist movement followed by lesbian feminism with emphasis on lesbian thought relations with queer theory. The three authors chosen for this reflection are: Monique Wittig, Gayle Rubin and Adrienne Rich. The theoretical support of the research is built with cultural studies and the main theories of representation, identity, gender and sexuality, through authors such as Stuart Hall and Judith Butler. For the analysis of the films, we used the ideas of film narrative, with the circuit of culture. The discourse of the film was analyzed by the view of queer theory, which seeks to deconstruct the heteronormative patterns of society.

Keywords: Lesbianism; Cinema; Queer theory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. CINEMA NO MUNDO	28
1.1. RELAÇÃO CINEMA-HISTÓRIA	32
1.2. STAR SYSTEM: A IMAGEM FEMININA	37
1.3. O STAR SYSTEM COMO FENÔMENO SOCIAL	40
1.4. A MULHER NO CINEMA BRASILEIRO	43
1.5. O CINEMA DE MULHERES: A TEORIA FEMINISTA DO CINEMA	51
2. HISTÓRICO DO MOVIMENTO FEMINISTA	59
2.1. O FEMINISMO DO SÉCULO XIX E A LUTA SUFRAGISTA	61
2.2. PARA ALÉM DO VOTO: O PESSOAL É POLÍTICO!	67
2.3. A TERCEIRA ONDA E AS MUDANÇAS DE PERSPECTIVAS NO FEMINISMO	73
2.4. O FEMINISMO NO BRASIL	80
3. (RE) EXISTÊNCIAS DAS LESBIANIDADES	90
3.1. TRAJETÓRIA DA LESBIANIDADE NO BRASIL	102
3.2. CONCEITOS IMPORTANTES	110
3.2.1. IDENTIDADE	110
3.2.2. REPRESENTAÇÃO	114
4. “COMO ESQUECER” E “ELVIS E MADONA”: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA LESBIANIDADE DO CINEMA BRASILEIRO	120
4.1. CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO	120
4.2. FORMAS TEXTUAIS	126
4.3. COMPARAÇÃO ENTRE OS DOIS FILMES	148
4.4. ELEMENTOS COMPLEMENTARES AO TEXTO	149
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
REFERÊNCIAS	160

INTRODUÇÃO

Tudo em mim quer me revelar
Meu grito, meu beijo, meu jeito de desejar
O que me preocupa, o que me ajuda, o que eu escolho para
amar (Zelia Ducan)

A história das mulheres por muito tempo foi deixada de lado pela narrativa acadêmica tradicional. O texto considerado fundador da produção acadêmica sobre a mulher no Brasil foi a tese de livre docência com o título “A mulher na sociedade de classe: mito e realidade”, defendida em 1967 por Heleieth Saffioti e com orientação de Florestan Fernandes, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, da Universidade Estadual de São Paulo (Unesp).

A tese de Saffioti só foi publicada em 1976 pela editora Vozes. Era um momento em que “a discussão acadêmica sobre a condição das mulheres iniciava-se, mas também de resistência de diversos tipos” (SCHUCK, 2018, p.36). Assim, no final dos 1970 as mulheres começam a ser objeto de pesquisa; os mais diversos tipos de mulheres, da burguesia às escravas. Porém, quando se trata da lesbianidade observa-se que no meio acadêmico pouco se tem produzido sobre essas mulheres. A problemática da lesbianidade está diretamente ligada à invisibilidade, o que acarreta consequências historiográficas, sociais e políticas, e um dos desafios da historiografia é tematizar a mulher lésbica como um objeto relevante à ciência histórica.

Assim, a escolha pelo tema abordado se deu basicamente por dois principais motivos: a) a escassa produção sobre o tema no meio acadêmico e b) por uma necessidade pessoal, o trabalho pode ser entendido também como meu olhar sobre a minha história enquanto mulher lésbica e feminista.

Dessa forma, abordar a representação da lesbianidade no cinema brasileiro na minha dissertação de mestrado tem como motivação a vontade de fazer um estudo sobre algo que é muitas vezes deixado de lado, e outro motivo é de cunho pessoal, pois desde muito pequena não conseguia me reconhecer nas representações de menina/mulheres que via no cinema. Esses sentimentos de não reconhecimento, de invisibilidade ou de um padrão que

não me representava talvez não representem também outras tantas mulheres. Assim, contribuir para o conhecimento dos estudos lésbicos, que ainda é muito escasso, não é a narrativa da história oficial nem das grandes revoluções; a história das lésbicas e das mulheres como um todo não está nos livros didáticos, e somos sujeitos silenciados. A invisibilidade é uma violência simbólica praticada cotidianamente contra as lésbicas, negando-nos o direito de existir.

Cheryl Clarke afirmou, no final dos anos 1980, que “ser lésbica em uma cultura misógina, racista, capitalista e homofóbica (...) é um ato de resistência” (CLARKE, 1988, s/p). Essa é uma declaração ainda extremamente atual e pertinente, sobretudo no Brasil, país internacionalmente conhecido como o que mais assassina LGBTQ+ nas Américas, conforme os dados da Associação Internacional de lésbicas, gays, bissexuais, trans e intersexo (ILGA)¹. Além disso, é também o país que mais mata travestis e pessoas trans no mundo, de acordo com a organização não governamental *Transgender Europa* (TGEU)².

A cada 20 horas um LGBT é barbaramente assassinado ou se suicida vítima da LGBTfobia, o que confirma o Brasil como campeão mundial de crimes contra as minorias sexuais. Segundo agências internacionais de direitos humanos, matam-se muitíssimo mais homossexuais e transexuais no Brasil do que nos 13 países do Oriente e África onde há pena de morte contra os LGBT (MICHELS, 2018, p.1).

Ser LGBT no Brasil é lutar constantemente pelo direito de existir. A mulher lésbica desafia um dos pilares centrais do patriarcado: a heterossexualidade. “Un punto de partida para un análisis lesbiano de la opresión de las mujeres, porque se presupone que la origem de la sociedad humana está fundamentado necessariamente en la heterossexualidade” (WITTIG, 1992, p.33). Assim, entende-se a heteronormatividade como um regime político que tem como finalidade a manutenção da dominação masculina.

¹ <https://ilga.org/>

² <https://tgeu.org/>

Busco na fala e na vivência de outras mulheres lésbicas me enxergar, pois a história e a luta por respeito e pelo direito de amar outra mulher é também a minha história. Nenhuma narrativa histórica se faz de modo solitário; é necessário o uso de teóricos que fundamentaram a pesquisa, assim como a aplicação de metodologias específicas para alcançar o objetivo desejado.

TEORIA E HISTÓRIA

Marc Ferro (1992) foi o primeiro historiador a dizer que “cinema é História”. Para o autor, o filme não é só um produto, mas um agente da história. Sendo assim, deve ser usado pelo historiador como uma fonte historiográfica capaz de representar a realidade, sendo, ao mesmo tempo, produto dessa sociedade e influenciador dela. Dessa forma o cinema pode ser entendido como uma prática capaz de produzir efeitos na sociedade. É neste sentido que o filme se torna um objeto de análise crítica e científica da realidade. Busco compreender o cinema como ficção através do *star system*³ como um fenômeno social e influenciador de toda uma corrente do cinema mais comercial em todo o mundo, e que no Brasil não foi diferente. Em seguida, demonstro como esse fenômeno chega ao Brasil e influencia a nossa forma de fazer e ver o filme. Procurou-se demonstrar como o *star system* afeta a forma como a mulher é vista na sociedade a partir das principais vertentes da representação feminina no cinema.

Nesse percurso, lançamos mão da abordagem teórico-metodológica de Robert Stam (2008), Marc Ferro (2010), Jorge Nóvoa (2008), Stuart Hall (2016), entre outros, para analisar a relação entre Cinema, História e representação. Já existe a constatação de que no cinema a mulher é vista a partir de uma visão masculina. Trata-se de uma indústria que impõe padrões sobre nós e como devemos nos relacionar; são padrões de beleza, de sucesso, e bem-estar. O cinema fundamentado no modelo *star system* exhibe estereótipos perversos sobre masculinidade e feminilidade, que define como nós devemos agir, vestir e falar. No fim das contas, esses estereótipos só servem aos opressores. Assim, discurso sobre a forma que o *star system* utiliza

³O modelo *star system* surgiu na década de 1920 nos Estados Unidos, e funcionava na exposição da figura das atrizes, que era identificada com um tipo específico de personagem.

para a construção da mulher submissa ou usada como fetiche, eliminando assim a subjetividade feminina.

Em seguida, contextualizo a teoria feminista do cinema, abordando também a teoria *queer*. Para trabalhar a teoria feminista do cinema lançamos mão de autores como Teresa de Lauretis (1984/1987), Claire Johnston (1976), Laura Mulvey (1983) e E. Ann Kaplan. Em relação à teoria *queer* preferencialmente usaremos Judith Butler e Richard Miskolci.

Em relação ao percurso histórico do movimento feminista hegemônico, foram realizados recortes temporais e espaciais com enfoque na Europa e nos Estados Unidos para problematizar as grandes transformações e marcos do movimento feminista, posteriormente traçando o perfil dos movimentos feministas e do movimento lésbico no Brasil.

Para entender melhor a construção de papéis atrelado à lesbianidade, faz-se necessária uma compreensão das relações de poder entre os gêneros, com enfoque nos conceitos abordados pelas escritoras e filósofas Joan Scott (1991), Gayle Rubin (1993), Judith Butler (2017) e Adrienne Rich (2010). Para abordar a construção histórica das mulheres lésbicas, trabalhou-se com os conceitos de Jules Falquet (2004), Audre Lorde (1988), Tania Navarro Swain (1999) e Monique Wittig (1970), com enfoque nas teorias feministas pós-estruturalistas para teorização do sujeito universal, rejeitando as noções de identidades essenciais de gênero.

Um percurso historiográfico parte das primeiras manifestações do movimento lesbofeminista brasileiro, em 1979, e alcança os dias atuais por meio de recortes temporais mais relevantes da trajetória desses grupos, a fim de compreender processos essenciais para a formação da identidade lesbofeminista brasileira. Por último, faremos uma reflexão sobre as representações das lesbianidades no cinema brasileiro com análise de dois filmes.

Não existe um jeito único ou certo de ser lésbica, e ser lésbica não resume nenhuma mulher. Ainda assim, em uma sociedade em que a heterossexualidade é compulsória, desviar-se disso é perigoso tanto para a integridade física quanto mental das lésbicas; a sexualidade se torna uma questão central para a vida e uma pauta necessária para a atuação política.

O ponto comum entre as pensadoras incluídas no trabalho é a necessidade de se romper com o esquema tradicional das tradições filosóficas ocidentais, que se baseiam em esquemas dicotômicos de pensamento, desconstruindo, assim, o pensamento binário.

PERCURSO METODOLÓGICO

Nessa parte do trabalho serão apresentadas as metodologias utilizadas na análise de dois filmes e o processo de delimitação do *corpus* de pesquisa. Serão descritos os princípios de análise utilizada pela categoria do circuito da cultura que será adaptada para ao propósito da pesquisa, e usaremos também as concepções de Casseti e Chio (1999) acerca da metodologia de análise textual.

A utilização do circuito da cultura se faz presente como uma das possibilidades para investigação no campo do audiovisual. O circuito da cultura se decompõe em eixos, que são: representação, identidade, produção, consumo e regulação.

O CIRCUITO DA CULTURA

O objetivo da pesquisa é analisar como são representadas as personagens lésbicas no cinema brasileiro. A delimitação temporal corresponde aos anos de 1990 a 2010, e o período escolhido refere-se ao que ficou conhecido como cinema da retomada. Como o nome sugere, foi uma época de grande fôlego para o cinema nacional. Segundo estudiosos, foi uma época em que surgiram muitos filmes abordando temáticas sociais e na qual houve um aumento da participação feminina. A partir disso, questiona-se como as mulheres lésbicas foram representadas nesse momento do cinema brasileiro.

Para isso realizou-se um levantamento dos filmes brasileiros com personagens lésbicas como centrais na trama. Localizamos, a partir desse levantamento, 9 filmes, entre os anos de 1990 e 2010. De 1990 a 2003 o

levantamento dos filmes foi feito no site Filme B⁴, que tem um vasto banco de dados sobre o cinema brasileiro. De 2004 a 2010 o levantamento foi feito através do catálogo de filmes da Ancine, disponibilizado no próprio site da Agência⁵.

Foram utilizados então dois critérios para delimitar o *corpus* de pesquisa. De acordo com Rosário, a “elaboração de critérios para a seleção do *corpus* tem fundamental importância, sobretudo para que se obtenha a adequação e a pertinência do *corpus* ao objeto/problema investigado” (ROSÁRIO, 2006, p. 7). Optou-se por selecionar filmes que trazem pelo menos uma personagem lésbica como central no enredo, que abordassem o contexto atual em torno dos direitos LGBTT, e que os dois filmes se diferenciasssem nas representações das lésbicas e trouxessem visões distintas sobre a temática. Elegemos também a teoria *queer* como base para a pesquisa e análise. Outro fator importante para a escolha do filme era que direção/roteiro fosse realizado por mulheres, e o único que se encaixou nessa característica foi “Como esquecer”.

Assim, os filmes selecionados foram “Como esquecer” (2010), de Malu de Martino e “Elvis e Madona” (2010), de Marcelo Laffitte. Utilizando o método Casseti e Chio (1999), que consiste em um processo dividido em decomposição e funciona como uma descrição seguida da recomposição, ou seja, a interpretação do filme, realizamos uma análise de elementos da narrativa, como o próprio enredo, a relação em casal e com os familiares, a relação com os núcleos de convivência, o contato físico e, por fim, foi observado se algum deles carrega em seu discurso um posicionamento queer ou se desconstrói de alguma forma a visão estereotipada da lesbianidade que normalmente é demonstrada nas telas de cinema.

Para entender o circuito da cultura é preciso compreender o conceito de cultura, que é um dos principais nas ciências humanas. Segundo Williams (1969), “o conceito de cultura e a própria palavra, em seus usos gerais

⁴O Filme B é um portal especializado no mercado audiovisual no Brasil. Toda segunda e terça-feira, o boletim Filme B apresenta os resultados das bilheterias nos cinemas e reúne as principais notícias da indústria no Brasil e no mundo. Fonte: <http://www.filmeb.com.br/>

⁵A ANCINE – Agência Nacional do Cinema é uma agência reguladora que tem como atribuições o fomento, a regulação e a fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil, é uma autarquia especial, vinculada ao Ministério da Cidadania, com sede e foro no Distrito Federal. Fonte: <https://www.ancine.gov.br/publicacoes/catalogo-cinemabrasil>

modernos, surgiram no pensamento inglês, no período comumente chamado da Revolução Industrial” (WILLIAMS, 1969, p. 11). Terry Eagleton (2005) destaca que, ao longo da história, ocorreu evolução nesse conceito:

A palavra, assim, mapeia em seu desdobramento semântico a mudança histórica da própria humanidade da existência rural para a urbana, da criação de porcos a Picasso, do lavrar o solo à divisão do átomo [...] Talvez por detrás do prazer que se espera que tenhamos diante de pessoas ‘cultas’ se esconda uma memória coletiva de seca e fome (EAGLETON, 2005, p. 10)

Terry Eagleton (2005) salienta ainda, que:

Se a palavra ‘cultura’ guarda em si os resquícios de uma transição histórica de grande importância, ela também codifica várias questões filosóficas fundamentais. Neste único termo entram indistintamente em foco questões de liberdade e determinismo, o fazer e o sofrer, mudança e identidade, o dado e o criado. (EAGLETON, 2005, p. 11)

Segundo Cevasco (1999), Raymond Williams foi um dos pioneiros nos estudos culturais, o autor entender que estudar a cultura “pode ser a porta de entrada para uma crítica empenhada, que visa entender o funcionamento da sociedade com o objetivo de transformá-la”. (CEVASCO, 1999, p.76). Assim, para Raymond Williams:

A história da ideia de cultura é a história do modo por que reagimos em pensamento e em sentimento à mudança de condições por que passou a nossa vida. Chamamos cultura a nossa resposta aos acontecimentos que constituem o que viemos a definir como indústria e democracia e que determinaram a mudança das condições humanas. [...] A ideia de cultura é a resposta global que demos à grande mudança geral que ocorreu nas condições de nossa vida comum. (WILLIAMS, 1969, p. 305).

Williams (1969) trata a teoria da cultura “como a teoria das relações entre os elementos de um sistema geral de vida”, enquanto “cultura em expansão” (WILLIAMS, 1969, p. 12). Para o autor, a afirmação da cultura enquanto modo de vida é uma forma de explicar as experiências comuns e, a partir da interpretação, transformá-las. De modo que “cultura significava um estado ou um hábito mental ou, ainda, um corpo de atividades intelectuais e

morais; agora, significa também todo um modo de vida” (WILLIAMS, 1969, p. 20).

Raymond Williams define a cultura como o sistema de significações e, através dela, uma determinada ordem social é “comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada” (WILLIAMS, 1992, p. 13). Desta forma,

[...] há certa convergência prática entre (i) os sentidos antropológico e sociológico de cultura ‘como modo de vida global’ distinto, dentro do qual percebe-se, hoje, um ‘sistema de significações’ bem definido não só como essencial, mas como essencialmente envolvido em *todas* as formas de atividade social, e (ii) o sentido mais especializado, ainda que também mais comum, de cultura como ‘atividades artísticas e intelectuais’, embora estas, devido à ênfase em um sistema de significações geral, sejam agora definidas de maneira muito mais ampla, de modo a incluir não apenas as artes e as formas de produção intelectual tradicionais, mas também todas as ‘práticas significativas’ – desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade – que agora constituem esse campo complexo e necessariamente extenso (WILLIAMS, 1992. p.13).

O autor pensa a cultura como uma articulação de diversos elementos. Williams divide esses elementos em três níveis:

1. Cultura como “ideal”. Nessa definição, a cultura é um estado ou processo de perfeição humana, definidos nos termos de certos valores absolutos ou universais. A análise da cultura torna-se aqui, essencialmente, a descoberta e descrição, em vidas e trabalhos, daqueles valores que podem ser vistos como compondo uma ordem atemporal, ou como fazendo referência permanente à condição humana universal.
2. Cultura como “documentação”. A cultura é o corpo dos trabalhos intelectuais e imaginativos em que o pensamento e a experiência humana ficaram variada e detalhadamente registrados. A análise da cultura, nessa perspectiva, cabe à atividade crítica, que descreve e valoriza a concepção e a experiência, bem como os detalhes de linguagem, forma e convenções em que estas se fazem ativas. Essa atividade crítica pode ser: 1) um processo de “análise ideal”, isto é, a tentativa de expor o “melhor que tem sido pensado e escrito no mundo”

(WILLIAMS, 2001, p. 57); 2) um processo que, mesmo interessado na tradição, enfatiza o trabalho particular sendo estudado (buscando sua clarificação e valoração); 3) uma modalidade histórica de crítica, que examina trabalhos particulares procurando relacioná-los às sociedades e tradições particulares em que apareceram.

3. Cultura como “modo de vida”. Nessa definição, de natureza social ou sociológica, a cultura refere-se a estilos de vida particulares, articulados por meio de significados e valores comuns, oriundos de instituições e expressos no comportamento ordinário. A análise da cultura torna-se, aqui, a clarificação desses significados e valores, sejam eles implícitos ou explícitos. Tal análise abrangerá a crítica histórica já referida em “b” — ou seja, a análise de trabalhos intelectuais em referência às sociedades e tradições particulares nas quais foram criados —, mas incluirá também o exame de elementos do modo de vida que os seguidores da segunda definição provavelmente não considerariam “cultura” (a organização da produção, a estrutura da família, as instituições que expressam ou governam as relações sociais, as formas da comunicação social etc.). Novamente, a análise irá variar, no âmbito dessa definição, de uma ênfase no “ideal” (a descoberta de valores absolutos ou universais, ou pelo menos mais altos ou baixos), passando pelas práticas “documentadoras”, desta feita voltadas à clarificação de um modo de vida particular, até o estudo propriamente dito de significados e valores particulares, buscando não tanto compará-los (como forma de estabelecer uma “escala”), mas, pelo estudo desses modos de mudança, “descobrir certas ‘leis’ ou ‘tendências’ gerais, pelas quais o desenvolvimento social e cultural como um todo pode ser mais bem compreendido” (WILLIAMS, 2001, p. 58 apud AZEVEDO, 2017, p. 211)

Assim, o nível ideal corresponde a cultura como um todo: o documental se utiliza de obras intelectuais que já existem; já o social se refere ao modo como vive a sociedade. Assim sendo, “a análise da cultura é a tentativa de descobrir a natureza da organização que constitui o complexo dessas relações”

(WILLIAMS, 2003, p. 56). O autor defende que não deve haver uniformidade de cultura e que essa cultura desse servir para promover mudanças.

Materialismo cultural, sociologia da cultura são, então, esforços para demarcar uma área emergente [...] do pensamento sobre cultura e sociedade. Trata-se então de delimitar um campo de estudos que possibilite a realização de análises que são barradas pelas posições disponíveis. No caso desta exposição de um ponto de vista teórico contemporâneo, portanto atuante em um espaço cultural minado por teorias especializadíssimas, vale a pena ressaltar não só o que o materialismo cultural nos possibilita realizar, mas também a que nos possibilita resistir. (CEVASCO, 2001, p.171)

Desse modo, o materialismo cultural de Williams Raymond se abstém de reconhecer um estatuto especial para as obras (o autor, fala especificamente da literária, mas pode-se expandir para os outros tipos):

a questão é examinar as relações entre as condições materiais de produção e de recepção das obras sem colocar nenhuma condição que as coloque à parte, em um domínio separado da vida social, mesmo que for para elevá-la como promessa de liberação humana (CEVASCO, 2001, p.179).

Para Ortiz, “os Estudos Culturais caracterizam-se por sua dimensão multidisciplinar, a quebra das fronteiras tradicionalmente estabelecidas nos departamentos e nas universidades” (ORTIZ, 2004, 121).

No caso dos estudos culturais na disciplina de história seu desenvolvimento ocorreu na História Social no pós-guerra com foco na cultura popular.

Os Estudos Culturais preocupam-se em interpretar não só forma com determinadas manifestações culturais se localizam no vasto espectro do intrincado circuito de produção cultural, como ainda a forma como tais manifestações interactivam com dinâmica ideológicas, de classe, raça, gênero, orientação sexual, nacionalidade (PARASKEVA, 2001, p.11).

Johnson (1999) define três premissas principais nos estudos culturais, que são:

A primeira é que os processos culturais estão intimamente vinculados com as relações sociais, especialmente com as relações e as formações de classe? Com as divisões sexuais, com a estruturação racial das relações sociais e com as

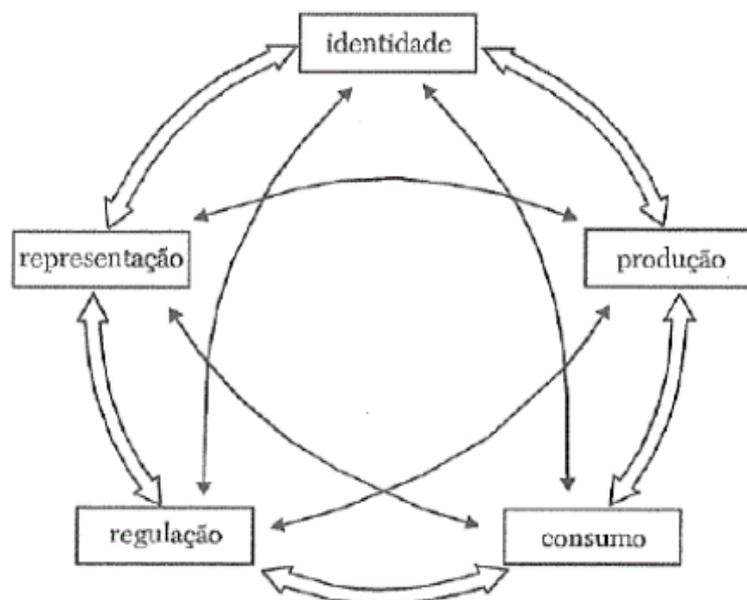
pressões de idade. A segunda é que cultura envolve poder, contribuindo para produzir assimetrias nas capacidades dos indivíduos e dos grupos sociais para definir e satisfazer suas necessidades. E a terceira, que se deduz das outras duas, é que a cultura não é um campo autônomo nem externamente determinado, mas um local de diferenças e de lutas sociais. (JOHNSON, 1999, p.12).

Baseado nos estudos culturais, será utilizado o circuito da cultura proposto por Paul Du Gay e outros pesquisadores, como Stuart Hall, Linda James e Richard Johnson. Paul Du Gay divide o circuito em categorias, que são a Representação, Identidade, Produção, Consumo e Regulação.

Lembre que isso é um circuito. Não importa muito onde o circuito inicia, já que você tem de fazer toda a volta, antes do estudo estar completo. E mais, cada parte tomada do circuito reaparece na próxima. Então, tendo iniciado na Representação, as representações tornam-se um elemento na parte seguinte, isto é, de como as identidades são construídas. E assim sucessivamente. Nós separamos essas partes do circuito em diferentes seções, mas no mundo real elas continuamente se sobrepõem e se entrelaçam de modo complexo e contingente (DU GAY et al., apud FILHO; MORAIS; LISBOA, 2014, p.2-4).

Dessa forma, a representação refere-se a um sistema simbólico, que é capaz de gerar identidades, que, através de associação, regulam a vida social e, por consequência, promovem o consumo do artefato cultural.

FIGURA 1 - Circuito da Cultura.



Fonte: Du Gay et al. (Apud FILHO; MORAIS, 2014, p.70)

Segundo Hall (2016), o circuito da cultura se sustenta porque se constrói uma cultura de significados compartilhados. Assim, “é capaz de fazer isso porque opera com um *sistema representacional*” (HALL, 2016, p.18). Para Johnson (2010), ao ler as formas de representação, é preciso que se “compreenda que estamos sempre analisando a representação de uma representação” (JOHNSON, 2010, p.107).

No circuito da cultura o conceito de identidade “trata do posicionamento dos sujeitos no interior das representações e está relacionado aos processos de subjetivação do indivíduo e de sua caminhada na direção do tornar-se sujeito” (FILHO; MORAIS,2014, p.74). Stuart Hall acrescenta que a representação:

está intimamente ligada a identidade e conhecimento (...) Sem esses sistemas de “significação”, seríamos incapazes de adotar tais identidades (ou mesmo de rejeitá-las) e conseqüentemente incapazes de fomentar ou manter essa realidade essencial que chamamos de cultura (HALL, 2016, p.25).

Seguindo com os componentes presentes no circuito da cultura, existe uma conexão entre as instâncias da regulação e da produção, em relação aos meios de produção.

À esfera da regulação corresponde a noção de regramento, isto é, leis, normas e convenções através das quais as práticas sociais são ordenadas e políticas culturais são implementadas, cuja abrangência pode incluir tanto o direito universal quanto específicas legislações nacionais (FILHO, MORAES, LISBOA, 2014, p.6).

Por fim, o circuito da cultura completa-se com o consumo, através do “conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos” (CANCLINI, 1999, p.77).

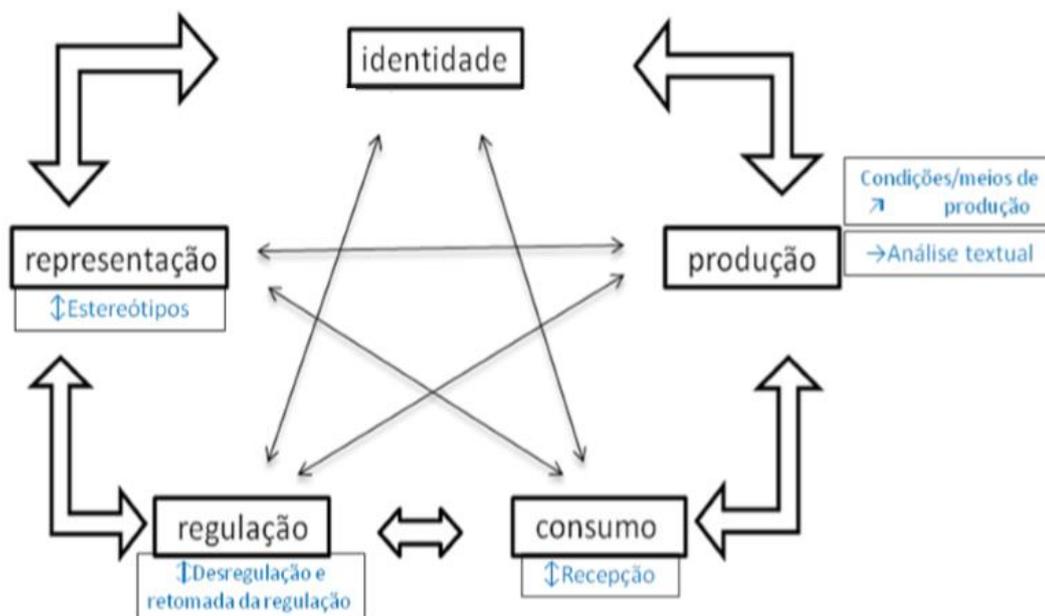
Stuart Hall, no seu modelo de codificação/decodificação, deixa claro que o processo de produção “não é isento de seu aspecto ‘discursivo’: ele também se constitui dentro de um referencial de sentidos e ideias” (HALL, 2006, p.389). Para o autor a produção e a circulação são “momentos” no processo de produção. O codificador é o produtor e o decodificador é quem recebe a mensagem.

Para Augusto Amorim (2011), o modelo codificação/decodificação sustentado por Hall não é capaz de dar conta do cinema de forma completa, pois, “pensar numa realidade do cinema no Brasil, que, sob o ponto de vista de estruturação de campo transnacional, é periférico no sentido da existência de um padrão cultural hegemônico oriundo dos EUA” (AMORIM, 2011, p. 55).

Isso ocorre, pois o “habitus narrativo determina e define o padrão de distribuição e exibição de filmes. Conseqüentemente, também estabelece o padrão de consumo e adesão a determinados filmes com perfil narrativo” (AMORIM, 2011, p.135). Quando observamos o caso brasileiro, em que, segundo Augusto Amorim, apenas 10% da população brasileira frequenta o cinema, não tem como “abarcan a una pequeña minoria, es imposible formar mercados simbólicos donde puedan crecer campos culturales autónomos” (CANCLINI, 1999, p. 65).

Assim, adaptamos circuito da cultura ao objeto de pesquisa para ser usado no cinema.

FIGURA 2 - O circuito da cultura para mídias audiovisuais



Fonte: Du Gay et al. (Apud FILHO; MORAIS, 2014, p.83)

ANÁLISE TEXTUAL

Analisar um filme é sinónimo de decompor esse mesmo filme. E embora não exista uma metodologia universalmente aceite para se proceder à análise de um filme (Cf. Aumont, 1999) é comum aceitar que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar (Cf. Vanoye, 1994). (PENAFRIA, 2009, p.1).

Dessa forma, o objetivo da análise é explicar o funcionamento de um determinado filme e propor uma interpretação para ele. Segundo Manuela Penafria (2009), é preciso entender que o filme é o ponto de partida para análise no momento da decomposição e o filme também é ponto de chegada na fase de reconstrução do filme.

Para a análise de um filme, deve-se adotar um esquema. Penafria (2009) demonstra os tipos de análise, que são: análise textual; análise de conteúdo; análise poética; análise da imagem e do som. Cada tipo de análise instaura a sua própria metodologia e, para isso, a autora propõe duas maneiras de se analisar um filme. A primeira refere-se ao filme enquanto obra individual “e possuidora de singularidades que apenas a si dizem respeito” (PENAFRIA,

2009, p.7). Já na segunda, a análise deve considerar o filme como o resultado de várias relações, ou seja, “o seu contexto social, cultural, político, económico, estético e tecnológico” (PENAFRIA, 2009, p.7).

Nesta pesquisa, a análise é baseada nas categorias de análise fílmica de Casetti e Chio (1999). Foram selecionadas quatro principais categorias analíticas:

- O enredo: análise dos aspectos mais contextuais da história, do eixo narrativo principal e do desenrolar da trama.
- O casal: relação do casal principal, como se tratam, como se portam e seus diálogos.
- As relações: relação das personagens protagonistas com as suas respectivas famílias e com os seus núcleos de convivência.
- Elementos complementares ao texto, tais como cenário, trilha sonora, mostrando como eles influenciam na narrativa.

Após a realização das etapas de análise será possível ter uma perspectiva representacional das mulheres lésbicas presentes nos filmes e observar se há nos discursos um posicionamento queer. O posicionamento queer ocorre quando se faz uma crítica dos discursos hegemônicos presentes na sociedade. Assim, a própria teoria queer dará suporte para entender se as personagens distanciam-se dos padrões heteronormativos através da desconstrução das normas impostas.

CAPÍTULOS

No que se refere à estrutura do trabalho, este ficou dividido em introdução, quatro capítulos de desenvolvimento e as considerações finais. No primeiro capítulo, analisou-se o surgimento do cinema com os irmãos Lumière até sua utilização como fonte para o historiador. Em seguida, demonstramos o *star system* como fenômeno social e sua importância na construção da imagem feminina dentro do cinema hegemônico. Como contraponto para esse cinema comercial surge a teoria feminista do cinema e sua tentativa de romper com o cinema tradicional.

Já no segundo capítulo, discutiu-se o movimento feminista, inicialmente com o enfoque nos Estado Unidos e Europa, partindo do conceito das três ondas. A escolha desse tipo de abordagem se deu como uma opção narrativa e não como um conceito historiográfico limitador e definitivo. Ainda nesse capítulo mostramos o desenvolvimento do feminismo no Brasil.

No terceiro capítulo, desenvolvemos uma análise do feminismo lésbico, sua construção como objeto de análise, sua história e as aproximações e divergências com o feminismo “heterossexual”. Trabalhamos com a noção de interseccionalidade, pois entendemos a importância de reconhecer as posições de privilégios de determinados sujeitos, ou seja, não é possível analisar uma coletividade partindo do pressuposto de que todos são iguais. A interseccionalidade nos ajuda a perceber as diferentes formas de opressão.

No quarto capítulo, iniciou-se com a análise de cada um dos filmes, para depois ser feita uma comparação entre o filme “Como esquecer” e “Elvis e Madona”. Por fim, as considerações finais.

1. O CINEMA NO MUNDO

Segundo Meirelles (1997), a partir do momento em que homens e mulheres começaram a registrar o mundo que habitavam nas paredes e tetos de cavernas, fica nítido que cada figura ou séries de figuras gravadas seguiam uma disposição estética que sugeria a ideia de movimento. Assim, as pinturas rupestres são uma das manifestações que recriam em imagens o mundo em que essas pessoas viviam e como elas se viam. Eles não estavam produzindo fontes; estavam contando suas histórias. Para Schlanger (1992), esses padrões comportamentais são impressos nos lugares e paisagens, onde haveria persistências que representariam o conjunto do comportamento humano. Portanto, as escolhas dos lugares para a reprodução dos registros rupestres estariam diretamente relacionadas aos aspectos culturais e étnicos dos grupos pré-históricos que habitavam esses lugares. Embora não seja possível estabelecer com precisão o significado das pinturas rupestres, pode-se afirmar que essa é uma das primeiras tentativas humanas de estabelecer comunicação.

Ao longo da história, homens e mulheres tentaram se comunicar de diferentes formas, e para isso criaram inúmeras invenções até se chegar à forma de se fazer cinema como se conhece atualmente. Assim, várias invenções marcaram o percurso cinematográfico.

Em linhas gerais, o cinematógrafo foi o resultado de uma série de experiências anteriores, como as sombras chinesas, passando pela lanterna mágica do século XVII ou, pelos aparelhos da Física prática e recreativa. Essas iniciativas tinham um mesmo objetivo: captar a realidade em movimento. (LEITE, 2003. p. 11).

No século XVIII, existiram muitos experimentos de inventores diferentes que reproduziram aparelhos que fizessem uma imagem apresentar movimento, dentre os quais podemos citar Joseph Plateau, Thomas Edison, Hannibal Goodwin. Por isso a invenção do cinema não tem uma data definida, mas atribui-se aos experimentos dos irmãos Lumière como o início para a arte cinematográfica. Os irmãos Lumière criaram o cinematógrafo no final do século XIX e, segundo registro em 1895, pela primeira vez um filme foi projetado

publicamente em uma tela. Essa projeção, que marcou a história do cinema, aconteceu no Salão Grand Café, em Paris. Foram filmes de curta duração e com cenas simples, entre elas a de um trem chegando a uma estação. Segundo relatos da época, a cena parecia tão real que alguns expectadores correram do local com medo de serem atropelados. Em pouco tempo, todas as grandes cidades da Europa tinham filmes em exibição. Até então, os filmes não narravam uma história em sequência. Em 1898, isso muda e o cinema passa a contar uma história completa. Segundo o historiador inglês Eric Hobsbawm:

desde o momento que o filme se tornou arte, seus pioneiros passaram a investir na história, as suas produções, sob a aparência de representação, doutrinaram e glorificaram o mundo burguês em franca expansão, nas duas primeiras décadas do século (HOBBSAWM, 1995, p.195).

Sem dúvida o cinema encontra primeiro a História: nos primórdios do cinema já havia câmeras filmando personagens e acontecimentos, principalmente os relacionados às famílias reais. Um dos primeiros atos políticos captados pela câmera foi a morte da sufragista Emily Wilding Davison (1872 – 1913), atropelada pelo cavalo do rei da Inglaterra durante as corridas de Ascot em 1913. A cena foi transmitida nos noticiários por toda a Europa. Nessa época ainda ocorria um desprezo muito grande com o cinema, que era considerado uma arte inferior. Os historiadores tradicionais estavam preocupados com economia, política, com as guerras mundiais, além do fato de que o cinema ainda não era apreciado pela elite intelectual.

O primeiro trabalho de destaque sobre a temática do cinema foi realizado pelo teórico de cinema Siegfried Kracauer (1899-1966), que escreveu a obra "De Caligari a Hitler: História psicológica del cine alemán".

Este libro no se ocupa meramente del cine alemán en cuanto tal, sino que intenta darnism en un sentido específico, um conecimento mayor de la Alemania prehitleriana. Mi tesis consite en que pueden revelarse, por medio de un análisis del cine germano, las profundas tendencias psicológicas diminantes en Alemania de 1918 a 1933 (KRACAUER, 1985, p.9)

Assim, o autor analisa a filmografia alemã até o início da década de

1930 (séc. XX), buscando compreender como os filmes podem representar uma mentalidade coletiva de uma nação e a formação do nazismo. “Kracauer consegue, pela primeira vez e de modo sistemático, tratar as películas alemãs da primeira metade do século XX como fontes de conhecimento sobre a história” (NÓVOA, 2008, p. 38). Segundo Kracauer, os filmes de uma nação refletem sua mentalidade de forma mais direta que outros meios artísticos, e para isso ele cita dois motivos. “Primero, las películas nunca son el resultado de una obra individual... en segundo lugar, las películas se dirigen e interesan a la multitud anónima” (KRACAUER, 1985, p. 13). Kracauer realizou uma reflexão profunda para compreender a importância do cinema como instrumento de propaganda no governo de Hitler, assim como a importância dos elementos que constituem uma determinada sociedade na produção cinematográfica. Para o autor, o filme se torna importante por seu dispositivo psicológico, muitas vezes inconscientes.

Os soviéticos e os nazistas foram os pioneiros a encarar o cinema em toda sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura (FERRO, 2010, p. 52).

O filme torna-se tanto um objeto de prestígio quanto um instrumento de propaganda. No caso da experiência Norte-americana, é possível observar que, desde as suas origens, deu-se destaque especial aos confrontos bélicos:

Por volta de 1915, quando as indústrias cinematográficas instalaram-se em Hollywood, a experiência anterior dos empresários do setor aconselhou a continuidade de produções inspiradas em momentos de conflitos armados. Dois anos depois, quando a opinião pública norte-americana mostrava-se avessa à participação direta dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial (1914-1918), por orientação governamental os filmes que pregavam o pacifismo foram retirados imediatamente de cartaz, sendo substituídos por películas que enfatizavam a necessidade de luta armada para a defesa da democracia (BERTOLLI FILHO, 2016, p. 84).

A partir da década de 1930, as companhias cinematográficas mudaram a forma de fazer cinema com o intuito de torná-lo mais lucrativo, e para isso criam dois “sistemas”, que colocavam Hollywood em posição de destaque.

O primeiro deles foi o Star-System, no qual um seleto grupo de artistas tornou-se fundamental para um determinado estúdio, sendo intensamente promovido na mídia mundial, tornando-os conhecidos em todo o planeta e, em consequência, responsáveis por bilheteiras altamente lucrativas. (BERTOLLI FILHO, 2016, p. 85).

O segundo modelo predominou até o início da década de 1950: “foi o Studio-System, pelo qual a produção, a distribuição e a exibição das películas eram controladas pelas companhias cinematográficas, sem intermediários” (BERTOLLI FILHO, 2016, p. 85). O desenvolvimento desses dois modelos de produção cinematográfica foi de fundamental importância para evolução e expansão do cinema norte-americano.

Essa expansão visava ganhar mercado consumidor e exposição dos valores morais da sociedade americana, pois no período “a filmografia germânica reivindicava a localização do positivo no povo alemão e o negativo nas comunidades Aliadas, o contrário ocorria com o Cinema produzido em Hollywood” (BERTOLLI FILHO, 2016, p.93). O cinema Hollywoodiano criou a Liga Antinazista, e a partir desse momento muitos estúdios cinematográficos empregaram profissionais que fugiram da Alemanha e da Europa Oriental. Apesar dessa atmosfera antinazista, muitos produtores mostravam-se receosos de realizarem filmes que se opunham aos nazistas de forma declarada. Isso acontecia principalmente por interesses econômicos, pois a Alemanha era um grande consumidor das películas feitas em Hollywood.

Um fato importante sobre os filmes de Hollywood dessa época, no entanto, é que eles eram muito populares na Alemanha nazista. Entre vinte e sessenta novos títulos americanos chegavam às telas na Alemanha todo ano até a eclosão da Segunda Guerra Mundial, e influenciaram todos os aspectos da cultura alemã. Um observador casual que andasse pelas ruas de Berlim veria a evidência disso por toda parte. Havia filas de gente para entrar nos cinemas, fotos de estrelas de Hollywood nas capas das revistas e resenhas apaixonadas dos últimos filmes nos jornais (URWAND, 2014, p. 7).

Essa popularidade dos filmes americanos gerava muito lucro aos estúdios, e existiam aproximadamente duas mil empresas norte-americanas com filiais na Alemanha.

Ben Urwand (2014) utilizou-se de um conjunto de documentos para argumentar que os estúdios de Hollywood foram coniventes com o nazismo. O autor afirma que esses estúdios, para manterem a entrada dos seus filmes no mercado alemão, além de não se oporem ao regime nazista, foram coniventes com a imposição da censura imposta por Joseph Goebbels (1897-1945), ministro da propaganda de Hitler, como também a propaganda do regime. Segundo o autor, foram encontrados cerca de vinte filmes alterados por oficiais alemães, ou personagens judeus cortados na produção final.

Assim, a indústria cinematográfica hollywoodiana reunia todas as condições para que o cinema fosse utilizado como reprodução tanto do estilo de vida americano como de ideias e valores que os estúdios desejassem retratar.

No final da década de 1930 a supremacia da indústria cinematográfica norte-americana era absoluta - Hollywood produzia mais filmes que todas as demais indústrias cinematográficas do mundo reunidas (LEITE, 2003, p. 34-35).

Apesar de o cinema fazer parte da vida das pessoas e representar um objeto importante para análise da sociedade, a "ciência da história" negligenciou o cinema até os anos de 1970. Com a ascensão da Nova História, a possibilidade de utilização de novas fontes foi, finalmente, afirmada no campo historiográfico. Citando Jacques Le Goff, Kornis afirma:

No limite, não existe um documento verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo (...) é preciso começar por desmontar, demolir esta montagem [a do documento], desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos (KORNIS, 1992, p. 238).

Com a ascensão da Nova História o cinema é colocado como um novo objeto/documento para ser utilizado pelo historiador, conforme observaremos no próximo tópico.

1.1. RELAÇÃO CINEMA-HISTÓRIA

A terceira geração da escola dos *Annales* procurou novos temas, objetos

e abordagens. Assim o cinema se insere nesse novo campo de possibilidades, como a pintura, a fotografia etc. Esses objetos “foram incluídos no elenco de fontes dignas de fazer parte da história e possíveis de leitura por parte do historiador” (CARDOSO; MAUAD, 1997, p.402). Um dos motivos para o cinema ser negligenciado por tanto tempo é o fato de que até então os historiadores acreditavam que o cinema de ficção só se manifesta como real em relação ao imaginário da sociedade. O que antes era um problema agora se torna uma importante forma de análise da sociedade, pois a História das mentalidades buscava compreender exatamente o que antes era negligenciado, que é o imaginário coletivo.

Marc Ferro foi o pioneiro no universo historiográfico a teorizar e aplicar o estudo da relação cinema-história. Para Moretti (2003), Ferro é leitura obrigatória para qualquer pessoa interessada na relação Cinema e História. Segundo Jorge Nóvoa e Barros (2008), a expressão cinema-história permite simultaneamente que se dê nome a uma problemática-objeto, e uma epistemologia específica "implica em uma relação que não admite a superposição de um termo pelo outro, mas sim a interação de ambos" (NÓVOA e BARROS, 2008, p.7). Marc Ferro foi o responsável por cunhar esse termo e dar visibilidade a essa relação no artigo "O Filme: uma contra-análise da sociedade?", publicado em 1971 e republicado em 1974 em uma obra em três tomos, que constitui uma espécie de manifesto da Nova História.

Ferro escreveu também o verbete sobre a "imagem" em outro manifesto da Nova História com data de publicação de 1978. No livro "Cinema e História" o autor discute, nos diversos capítulos, a relação entre história e cinema, através da análise de determinados filmes, como, por exemplo, "O encouraçado Potemkin" (Serguei Eisenstein, 1925), "O judeu Suss" (Veit Harban, 1940) e o "Terceiro Homem" (Carol Reed, 1954). Através da investigação desses filmes, Ferro corrobora com a afirmação de que o cinema foi utilizado por membros da elite com o objetivo de manter sua posição. Assim como diferentes governos, utilizou o cinema como instrumento de propaganda de suas ideias e propostas. O autor afirma que:

Desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde a sua origem, sob a aparência da

representação, doutrinam e glorificam. Na Inglaterra mostram essencialmente a rainha, seu império, sua frota; na França preferiram filmar as criações da burguesia ascendente: um trem, uma exposição, as instituições republicanas (FERRO, 2010, p.13).

Assim sendo, para Marc Ferro o cinema pode funcionar como um instrumento de legitimação dos valores transmitidos por determinada sociedade, que seria reforçado através do uso de elementos históricos. "Eisenstein já havia observado que toda sociedade recebe as imagens em função de sua própria cultura" (FERRO, 2010, p.19). Para Nóvoa e Barros (2008), mesmo a obra cinematográfica mais "ilógica", menos linear, mais surrealista é "filha do seu tempo", sendo assim condicionada por seu tempo, ou seja, quer dizer algo sobre ele, esteja o autor consciente ou inconsciente.

Dessa maneira, é necessário analisar aspectos do momento de produção do filme, a conjuntura histórica, social e política no momento específico da película, a fim de compreender quais aspectos da situação presente estão representados (FERREIRA, 2009, p.188).

Para Ferro (2010), a utilização do filme pelo historiador seria possível com base na aplicação da ideologia das análises marxistas, e assim o autor propõe que o cinema pode realizar uma contra-análise da sociedade.

Não se trata da estética ou da história do cinema. Ele (o filme) está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cuja significação não é somente cinematográfica. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza (FERRO, 2010, p. 32).

Para Ferro (2010), o filme não é só um produto, mas um agente da História: "um filme, seja ele qual for, sempre vai além de seu próprio conteúdo. Além da realidade apresentada" (FERRO, 2010, p. 47). Para o autor, por trás de toda imagem está expressa a ideologia dos realizadores e da sociedade, havendo, assim, uma contra-análise da sociedade em que a ideologia estava na base de sustentação de um filme, que só poderia ser revelado ao se analisar o não visível. Assim, "concordâncias ou discordâncias com a ideologia, ajudam a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não visível

através do visível" (FERRO, 2010, p. 33). Segundo o historiador, só dessa forma é possível compreender não apenas a obra, mas também a realidade que ela apresenta. Dessa forma, "partindo de um conteúdo aparente - um western -, a análise das imagens e a crítica das fontes permitiram assinalar o conteúdo latente do filme" (FERRO, 2010, p.38). Assim sendo, a partir da análise do conteúdo aparente das imagens, além da utilização de outras fontes históricas, é possível descobrir o conteúdo latente presente, a zona de realidade não visível no filme, que é transportado de forma consciente ou inconsciente pelos realizadores do filme. Ferro (2010) também destaca que, além de tornar-se um agente, o cinema também motiva a tomada de consciência histórica, criando, assim, uma memória fílmica.

O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e Pensadores conseguiam ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu constituir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável mostrar. Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas (FERRO, 2010, p. 31).

Dessa forma, um filme sempre vai além do seu próprio conteúdo. Ferro (1992) reforça a importância do cinema para o debate histórico. A utilização do cinema como fonte ainda é relativamente recente e por isso muitos historiadores têm dificuldade de lidar com esse tipo de documento, que inclui a sonoridade, imagens, cores, personagens fictícios ou não. Todos esses elementos geram um significado. Eduardo Morettin (2003) critica o pensamento de Ferro, alegando que o cinema não é expressão direta de projetos ideológicos. O cinema, para Morettin, produz tensões próprias. O autor assim argumenta:

Não acreditamos, no entanto, que a análise das relações entre cinema e história possa ser elucidada a partir das dicotomias "aparente" – "latente", "visível" – "não-visível" e "história" – "contra-história". A ideia proposta pelo historiador de que o cinema não é uma expressão direta dos projetos ideológicos que lhe dão suporte deve ser ressaltada: um filme apresenta, de fato, tensões próprias (MORETTIN, 2003, p. 15).

Para Morettin, essas tensões não são expressão direta de projetos ideológicos que têm como faces opostas a “história” e a “contra-história”. Essa análise se torna problemática, pois perde de vista o caráter polissêmico da imagem. Porém, o autor entende que pensar o cinema desse jeito é possível, dependendo da forma de análise empregada pelo historiador. O historiador, ao utilizar o cinema como fonte/documento da história, entende que é a própria ciência histórica que possui legitimidade para julgar o que é objeto da história, é o próprio historiador que decide quais são os documentos históricos úteis para sua pesquisa.

Estudar o cinema de um ponto de vista histórico é analisar como homens e mulheres se veem e se representam.

O historiador deve se dar conta que a montagem do filme é o resultado de uma seleção de representações de uma realidade cujo critério de escolha foi estabelecido pelo autor, da mesma maneira como o historiador seleciona os documentos que considera expressões da realidade para ordenar e fundamentar o seu trabalho histórico (MEIRELLES, 1997, p. 115-116).

Nesse sentido, o trabalho de seleção do historiador se assemelha a uma montagem cinematográfica. Para Albuquerque Júnior:

O que se chama de evidência é fruto das perguntas que se fazem ao documento e ao fato de que, ao serem problematizados pelo historiador, transforma-se, em larga medida, em sua criação. O acontecimento, o evento em História não é, pois, um dado transparente, que se oferece por inteiro, ou em sua essência, mas é uma intriga, um tecido que vai ser retramado e refeito pelo historiador (ALBUQUERQUE JR, 2007, p. 63).

Assim, a seleção dos documentos feita pelo historiador é entendida como uma montagem. O filme passa a ser um documento quando o historiador consegue observar as “evidências históricas” que julgar necessárias para o desenvolvimento da sua pesquisa. Assim, “a realização de um filme seja ficção ou documentário assemelha-se ao trabalho do historiador na construção da História” (MEIRELLES, 1997, p.115). Dessa forma, torna-se importante que o historiador valorize o cinema como documento para análise historiográfica. O processo de análise fílmica é tanto o filme exibido na tela quanto o trabalho de

produção do filme. “Ao se utilizar o filme como objeto de estudo, é essencial salientar o fato de que esse é uma produção coletiva, que envolve expectativas, desejos, concepções de mundo de um número de agentes” (FERREIRA, 2009, p.190). O filme é fabricado para um público específico e que demonstra uma intencionalidade.

Não se deve deter-se somente na crítica voltada a veracidade dos fatos apresentados, mas debater os significados das representações expostas na película, e qual é o interesse para que tais informações, distorcidas em favor da ficção ou não, sejam passadas para o público (FERREIRA, 2009, p.196).

Dessa forma, o historiador deve questionar o filme como um documento, por exemplo, como foram apresentadas as mulheres nos filmes durante o cinema novo, ou identificar quais são os papéis reservados aos negros no cinema Brasileiro. O historiador deve buscar compreender por que motivos as representações são evidenciadas e quais as intenções em sua manutenção.

1.2. STAR SYSTEM: A IMAGEM FEMININA

O modelo *star system* surgiu na década de 1920 nos Estados Unidos. Foi um movimento que sustentou e convencionou o modo de fazer cinema em Hollywood. O cinema baseado no *star system* deu sustentação para a construção da narrativa clássica cinematográfica, além de ter sido um dos responsáveis pela formação do imaginário social no ocidente.

O cinema norte-americano clássico serviu e serve como modelo para se fazer cinema em todo o mundo, sendo exemplo para ser seguido na sua produção e realização, mais também em sua forma de representação, ultrapassou suas fronteiras e povoou o imaginário ocidental (GUBERNIKOFF, 2009, p.68).

Para entender o cinema narrativo clássico, faz-se necessário compreender o específico cinematográfico, ou seja, a montagem, a iluminação, a composição de imagens, o enquadramento fotográfico, o movimento da câmera etc., ou seja, aquilo que se convencionou chamar de linguagem cinematográfica, que é a soma de todos esses elementos com a finalidade de construir significados para o filme.

A construção da imagem - cenário, figurino, maquiagem, etc - a composição da imagem na tela, o movimento dentro do quadro dos atores, gera significados relativos à especificidade do enredo. O enquadramento combinado com a movimentação da câmera pode induzir a uma dada significação dentro da narrativa. A decoupage, ou seja, a divisão do filme em planos, cenas e sequências, conduz à criação de uma temporalidade e de uma especificidade àquela narrativa/trama. O trabalho da câmera em planos mais fechados leva a uma densidade psicológica do personagem, ressaltando detalhes da expressão e, principalmente, a montagem em continuidade, institucionalizada pelo cinema clássico (GUBERNIKOFF, 2009, p. 68).

A soma de todos esses elementos gera um significado para o filme. É a representação de um mundo que o cinema deseja alcançar e que nos meios teóricos do cinema é conhecido como a "impressão da realidade".

De acordo com Ismail Xavier, o discurso cinematográfico de Hollywood passa a contar com as seguintes características: A tentativa de reproduzir fielmente as aparências imediatas do mundo natural, montagem "invisível", com o objetivo de produzir a ilusão de realidade (LEITE, 2003, p. 37).

De acordo com Gubernikoff (2009), o objetivo principal é o de criar uma verossimilhança com a realidade, desse modo passando a ideia de um mundo real. A produção de significado no cinema se origina de uma pluralidade de discursos.

As primeiras estrelas de cinema, no início do século, eram extremamente jovens e, nesse sentido, Gubernikoff assevera que:

Juventude e beleza passaram a ser considerações essenciais no cinema e, conseqüentemente, a decência era rigidamente observada. A partir daí, começou a idealização dos encantos femininos, que normalmente giravam em torno de características como candura, vivacidade e educação primorosa (GUBERNIKOFF, 2016, p. 54).

Para fazer contraposição a essa mulher com característica quase virginal, até certo ponto indefesa e incapaz, surgem outros estereótipos, como o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o perfil da mulher como megera, sendo a primeira com conotação positiva e a outra representa a rejeição e a antipatia.

O *star system* cria de forma sistemática, baseado em estereótipos na

figura dos atores, padrões de beleza e de comportamento. Berardo Bueno (2012) afirma que através das representações fílmicas se percebem arquétipos, que são conceitos que permanecem no inconsciente através da repetição, enquanto os estereótipos são conceitos pré-concebidos de padrões sociais na atualidade, funcionando de maneira limitada e generalizada, geralmente sobre um determinado grupo. No arquétipo, essa “construção psicológica varia de acordo com cada indivíduo, mas mantém um padrão original, um significado comum, pois está relacionada ao imaginário social ou inconsciente coletivo” (BERARDO BUENO, 2012, p. 24).

Dentro desse contexto, as estrelas têm suas imagens moldadas para se enquadrarem em padrões bem definidos. Assim:

o cinema clássico narrativo constrói suas personagens baseadas em rótulos e estereótipos, ou seja, características padronizadas esperadas para cada grupo social, masculinidade e feminilidade, características e padrões de comportamento para os mocinhos e bandidos (ALVES; COELHO, 2015, p.162).

Muitos desses rótulos e estereótipos os atores e atrizes já possuem, porém o cinema intensifica esses papéis de gênero. Como diz Judith Butler (2017), os papéis de gênero são socialmente definidos:

Atos, gestos e atuação, entendidos em termos gerais são performativos, no sentido de que a essência ou a identidade que por outro lado pretende expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos (BUTLER, 2017, p.235).

No caso do cinema, esses papéis são acentuados. Isto é, se as características de feminilidade e masculinidade são uma performance, no cinema esses estereótipos de feminilidade e masculinidade são intensificados. Esse padrão estabelecido pelo cinema norte-americano passa a ditar as referências de moda, de comportamento e de estilo de vida. O mais comum é que as mocinhas/boazinhas sejam sempre brancas, magras e heterossexuais; no caso dos heróis, são sempre corajosos e fortes. O cinema reproduz um modelo de feminino e masculino. O cinema hegemônico estigmatiza as pessoas.

O cinema busca um discurso de fácil entendimento. Como “a maioria do

público consumidor do cinema hegemônico está acostumada com os padrões de comportamentos esperados para os corpos masculinos e femininos” (ALVES; COELHO, 2015, p.162), os filmes são elaborados a partir de elementos culturais reconhecidos pela maioria da sociedade, e, dessa maneira, acabam selecionando e reforçando determinado tipo de construção social, que passa a ser reproduzido como verdade absoluta.

Portanto, o cinema norte-americano não só propagou uma forma de produção e distribuição de filmes, mas também de valores e ideologias enraizados socialmente.

O cinema está diretamente implicado à produção e reprodução de significados, de valores e ideologias, tanto na sociabilidade quanto na subjetividade, é melhor entendê-lo como uma prática significativa, um trabalho de simbiose: um trabalho que produz efeitos de significação e de percepção, auto-imagem e posições subjetivas, para todos aqueles envolvidos, realizadores e espectadores, é, por tanto, um processo semiótico no qual o sujeito é continuamente engajado, representado e inscrito na ideologia” (LAURENTIS, 1978, p. 37).

Desde o início o cinema Hollywoodiano foi conivente com as ideologias patriarcais, reproduzindo e incentivando a representação da mulher submissa e frágil. É óbvio que existem filmes que fogem à regra.

1.3. O STAR SYSTEM COMO FENÔMENO SOCIAL

Do ponto de vista do público, o *Star System* pode ser considerado como um fenômeno social, em que as estrelas do cinema são cultuadas como deusas do Olimpo. Pode-se perceber uma mitologia que se situa no limite entre crença e o divertimento, entre a estética, a mágica e a religião (GUBERNIKOFF,2016, p. 70-71).

O *star system* como fenômeno social se explica, pois a tela funciona como um espelho para o espectador, criando uma “projeção-identificação”. “Nesse processo o espectador cria uma identificação afetiva com o espetáculo” (GUBERNIKOFF,2009, p. 70). Outro fator que explica o fenômeno do *star system* é a evolução histórica e social da burguesia e o desenvolvimento da economia capitalista, sendo o cinema um produto do capitalismo. A evolução

da economia capitalista interfere em todo o processo de produção, divulgação exibição etc., que fundamenta a produção cinematográfica norte-americana.

A mitologia que envolve o *star system* justifica-se em função da evolução da vida burguesa e envolve mais fortemente as mulheres e os adolescentes, que agem de forma culturalmente ativa e integradora na sociedade. Eles podem ser considerados os elementos de modernidade em nossa sociedade". (GUBERNIKOFF, 2016, p. 71).

O cinema a partir do *star system* se constituiu como uma arte comercial, retratando os anseios da sociedade capitalista. Para demonstrar tais desejos criam-se as imagens das deusas, transformando as atrizes em mercadoria. A figura da estrela de cinema é uma invenção fabricada por Hollywood. Como diz Dyer, "a imagem geral da estrela pode ser vista como uma versão do sonho americano, organizado em torno dos temas do consumo, do sucesso e da banalidade" (DYER apud LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.121). Até a criação do *star system* não existia a menção aos atores e diretores, apenas dos produtores, porém se percebeu que, para o filme fazer sucesso comercial, era vital investir nos atores/atrizes e na popularidade deles com o público. Assim, a indústria moderna do cinema se desenvolve com base no *star system*. "Dessa forma as estrelas se impõem como um 'produto' estético" (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.121).

Mary Pickford foi a primeira atriz a personificar a ideia hollywoodiana de estrela. A atriz ficou conhecida por representar a jovem ingênua. Percebendo que essa fórmula deu certo, surgiram outras estrelas, como Theda Bara, a primeira a criar uma identificação com a *femme fatale*⁶, enquanto Mae west triunfa com a figura da vamp⁷, e Louise Brooks era a melindrosa⁸. Já o herói⁹ foi o modelo de sucesso encontrado pelo cinema para a figura masculina. O herói tradicional foi criado como carga afetiva no filme, para gerar um sentimento de identificação com o público. Esse herói personificado na figura

⁶Arquétipo feminino que representa a mulher fatal. Geralmente ela engana o herói para obter algo que deseja.

⁷Arquétipo de mulher sedutora, geralmente perversa e cruel. Mas, diferente da *Femme Fatale*, não é obrigatoriamente uma criminosa. Tem como característica a frieza.

⁸Termo característico dos anos 1920 usado para se referir ao estilo de vida das mulheres jovens que utilizavam roupas curtas e cortavam seus cabelos estilo Chanel.

⁹É normalmente representado pela figura masculina. O herói padrão é um personagem modelo, que reúne as qualidades necessárias para superar um problema.

masculina, de alguma maneira, era melhor, mais capaz e mais competente que os outros.

Cada uma dessas atrizes criou uma "identidade" com cada uma dessas características, e o público identificava nelas esse perfil. Assim, essas atrizes faziam filmes diferentes, mas em todos eles demonstram essas características. Sendo assim:

Criações artificiais, as estrelas femininas clássicas sempre estão elegantemente vestidas, penteadas e maquiadas de forma estudada, oferecem uma imagem de perfeição ideal da feminilidade associada ao glamour, ao sexy, ao luxo, à opulência (LIPOVOTSKY; SERROY, 2015, p. 121).

Toda essa produção faz com que as estrelas sejam construídas como uma "marca" de fácil reconhecimento. Quando o público identificava a atriz do filme já sabia que características determinada personagem teria. Assim, escolhia-se o filme de acordo com sua identificação com atriz/personagem, pois, como já foi elucidado, o enredo do filme mudava, mas as características das estrelas não, ou pouco mudavam, mantendo a essência que as caracterizava.

A partir de então, o star system já faz parte integrante da indústria cinematográfica, que começa a trabalhar com arquétipo, como a jovem inocente, a vamp, a prostituta e a divina (GUBERNIKOFF, 2016, p. 71).

A partir de 1930 ocorre uma penetração lenta, mas gradual do cinema em todas as camadas sociais. A princípio de caráter popular, o cinema, como diz Gubernikoff (2016), se eleva "aos níveis psicológico da individualidade burguesa". O cinema passa a representar o modelo burguês e estruturado de acordo com o inconsciente da sociedade patriarcal.

Com o passar dos anos, a lógica dos arquétipos femininos se modernizou, mas manteve-se a lógica da padronização das mulheres. "Por trás da representação do corpo feminino como objeto de consumo e da utilização de estereótipos, reafirma a distinção de papéis de homens e de mulheres. Não só refletindo a sociedade como influenciando-a" (ALVES, 2010, p. 03). O cinema se impõe como modelo cultural e estético e mudou a maneira de ser e de se comportar em sociedade, porém um dos principais problemas está na falta de diversidade desses modelos e na imposição de um padrão.

1.4. A MULHER NO CINEMA BRASILEIRO

Na história da cinematografia brasileira pode-se observar uma forte influência do sistema patriarcal e de seus valores, já que a participação da mulher na sociedade nunca foi total. Os mesmos conceitos se reproduzem, o da mulher como objeto ou como não participante da sociedade produtiva, já que a cultura oficial sempre esteve nas mãos das classes dominantes. (GUBERNIKOFF, 2016, p. 82).

O resultado é que quase sempre as mulheres eram vistas como apêndice dos homens, e sua função na tela é para suprir a necessidade deles. Muitas vezes essas “personagens eram subjugadas por estereótipos que as aprisionavam ao lugar de mãe e donas de casas” (HOLANDA; TEDESCO, 2017, p.10), sempre bonitas e com habilidades de sedução. As mulheres que estavam fora desse quadro, como as solteiras e as que trabalhavam, de acordo com Munerato e Oliveira, "ou são feias e/ou más, ou abandonaram suas convicções em troca do amor de um homem" (MUNERATO; OLIVEIRA 1982, p.23 *Apud* HOLANDA;TEDESCO, 2017, p. 10). Assim, pode-se observar que no início dos filmes no Brasil existia o traço do determinismo em função do papel da mulher na sociedade. Pode-se observar também que poucos filmes tentam subverter esse determinismo.

As primeiras atrizes no Brasil passaram por um processo muito difícil, já que não era muito bem aceito a mulher trabalhar fora do lar. Inclusive a própria definição da palavra atriz diz muito a respeito de como essas mulheres eram vistas na sociedade. Atriz é uma simuladora. O trabalho em locais públicos colocava as mulheres em situação de suspeita. Segundo a Historiadora Sueann Caulfield (2000, p. 121 *apud* Holanda; Tedesco 2017, p. 25), "como essas profissões expunham as moças aos espaços públicos, elas ficavam sob suspeitas de 'prostituição clandestina' pela polícia e outras autoridades públicas". As atrizes que iniciam no cinema mudo brasileiro estavam sujeitas aos julgamentos moralizantes do período. Por causa do conservadorismo do cinema mudo no Brasil, muitas atrizes se ligavam a alguma figura masculina. "Não é de estranhar, portanto, que muitas delas se amparassem em figuras masculinas de reconhecimento de autoridade (pais, maridos) para legitimar seu trabalho nos filmes e a exposição pública que isso acarretava" (ARAÚJO, 2017,

p.26). Nesse aspecto o trabalho feminino passava pela autorização por parte da figura masculina. Essa mentalidade "pequeno-burguesa" não só limita a representação das mulheres como também torna invisível o trabalho desempenhado por personagens femininas no filme.

Gubernikoff (2016) destaca a importância da pornochanchada, pois ajuda na criação de uma "identidade feminina". A pornochanchada explorava, principalmente, o erótico feminino, contribuindo, assim, para endossar um dos estereótipos de que mulher e desejo são partes de um mesmo par correlato. A partir disso, vários estereótipos são explorados: o paquera, o corno, o homossexual, o velho, a viúva, a virgem etc.

A virgindade é um tema recorrente na pornochanchada, pois representa um sistema baseado no desequilíbrio das relações. Para Simões (1984), tradicionalmente a mulher mostrada no cinema brasileiro articula-se em dois níveis: "como objeto erótico para as personagens na tela e para o espectador na sala escura, havendo uma perfeita interação entre essas duas séries de olhares" (SIMÕES, 1984, p. 13 *apud* GUBERNIKOFF, 2016, p.84).

O Cinema Novo surgiu como resposta ao cinema tradicional. Um dos nomes mais influentes desse período foi Glauber Rocha, que se propunha a repensar o país. Glauber Rocha acreditava que era necessário fazer filmes que educassem a população.

A experiência do cinema moderno no Brasil foi um diálogo prolongado entre a Chanchada, o Neorealismo italiano, a Nouvelle Vague e tantos outros cinemas vivos a nos guiar, a nos iluminar, que a partir de um mosaico de peculiaridades de um e outro: linguagem, estética, autoria, montagem, música, fez surgir o Cinema Novo (BRASILIANSE, 2017, p. 60).

Com o tempo, o movimento do Cinema Novo foi se tornando mais politizado e próximo à realidade das camadas populares e trabalhadora, sendo considerado um dos cinemas mais politizados da América Latina.

Até então, para os diretores e produtores do cinema brasileiro, não se mostrava a realidade brasileira, e na proposta do cinema novo deveria se buscar uma identidade e uma realidade nacional.

Em relação à representação das mulheres, em boa parte dos filmes do cinema novo, elas estão em busca de uma identidade, assim como o povo. O

Cinema Novo buscava refletir sobre as questões feministas.

Segundo Silva (2012), o período da ditadura é marcado por mudanças culturais e comportamentais:

(...) se as mulheres, durante os anos 1960, estiveram ausentes, enquanto cineastas, no panorama cinematográfico brasileiro, a partir dos anos 1970, elas dirigiram vários filmes, colocando em evidência as questões relativas à subjetividade e ao corpo feminino, questionando igualmente a família e o autoritarismo patriarcal (SILVA, 2012, p. 14).

Essa mudança na representação das mulheres nos filmes, além do Brasil, esteve presente, também, em vários países da América Latina. Esse processo de empoderamento¹⁰ feminino se deu em um movimento em que o país passava por períodos de autoritarismo.

As ideias feministas, recrudescidas desde os anos 1960 nos Estados Unidos e em países europeus, circulavam no Brasil, criticando e reelaborando a problemática da dominação masculina e do papel atribuído às mulheres na sociedade. Em diálogo com os valores da contracultura" (CAVALCANTE, 2017, p, 60).

O movimento feminista brasileiro contesta o modelo de feminilidade difundido na sociedade, e essa tendência se manifesta também no campo do cinema.

É exatamente a partir dos anos 1970 que cresce o número de mulheres no mercado de trabalho do cinema. Também cresce o número de mulheres ocupando cargos de direção de equipes, e de filmes dirigidos por mulheres ou homens em que

¹⁰“Empoderamento” é um termo polissêmico, mas na perspectiva feminista parece haver um consenso em torno de alguns pontos importantes de acordo com Sahah Mosedale (2005):

a) para se “empoderar” alguém ter que ser antes “desempoderado” - ex. as mulheres enquanto um grupo;

b) ninguém “empodera” outrem – isto é, trata-se de um ato auto-reflexivo de “empoderar-se”, ou seja, a si própria (pode-se, porém, “facilitar” o desencadear desse processo, pode-se criar as condições para tanto);

c) empoderamento tem a ver com a questão da construção da autonomia, da capacidade de tomar decisões de peso em relação às nossas vidas, de levá-las a termo e, portanto, de assumir controle sobre nossas vidas;

d) empoderamento é um processo, não um simples produto. Não existe um estágio de empoderamento absoluto. As pessoas são empoderadas, ou desempoderadas em relação a outros, ou então, em relação a si próprias anteriormente. (MOSEDALE, Sarah 2005, p.243-244 *apud* SARDENBERG, Cecília, 2006, p. 1)

a heroína principal é uma mulher. E mesmo quando as mulheres não são protagonistas, elas passam a ocupar papel de maior destaque na trama, de personalidade forte, decididas, emancipadas (CAVALCANTE, 2017, p. 370-371).

Nessa fase foi criada a Empresa Brasileira de Filmes S. A. – Embrafilme (1969) – estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes, que impulsionou a produção de filmes nesse período. A partir da década de 1970, é possível observar uma mudança na participação e representação das mulheres nos filmes brasileiros, em particular naqueles dirigidos por mulheres.

Maria do Rósario Nascimento e Silva, Vera de Figueiredo e Adélia Sampaio inserem-se na perspectiva de cineastas que articularam ideias feministas em seus filmes. Frequentaram os mesmos espaços de sociabilidade de cineastas e de demais produtores culturais daqueles anos, participando de circuitos do cinema e das artes em geral. Ocuparam o espaço público e problematizaram em seus filmes os papéis sociais atribuídos às mulheres - mas não apenas isso, evidentemente -, construindo de direcionando o olhar para diferentes modos de existência, que, ao inventar novos personagens e percursos, desestabilizam, já no ato de fazer filmes, os comportamentos que lhe eram socialmente reservados (CAVALCANTE, 2017, p. 61).

O primeiro filme com temática lésbica produzido no Brasil foi dirigido por Adélia Sampaio, que é também considerada a primeira cineasta negra. O filme em questão é “Amor Maldito”, de 1984. “Amor maldito” mostra o romance entre Fernanda (Monique Lafond) e Sueli (Wilma Dias). O roteiro é inspirado em um caso real que foi veiculado na imprensa escrita no início dos anos 1980.

Adélia Sampaio levou para a tela o tema da lesbianidade, num momento em que o próprio feminismo brasileiro havia secundarizado aspectos da agenda feminista da segunda onda, relativos às "políticas do corpo" e ao questionamento da heteronormatividade (CAVALCANTE, 2017, p. 71).

Antes do filme de Adélia já existiam filmes dirigidos por homens em que duas mulheres se relacionavam em cena, porém não exista a problematização dessa relação, só existindo a cena para o prazer masculino. Assim, “o tema da lesbianidade, enfatiza-se, é central apenas no filme de Adélia” (CAVALCANTE, 2017, p.73).

Por causa do tema abordado, o filme de Adélia foi todo rodado em sistema de cooperativa, em que todos os participantes, da direção aos atores, receberam apenas ajuda de custo. A Embrafilme classificou o tema como absurdo e por isso não ofereceu financiamento, e a empresa decidiu não patrocinar o filme, mesmo depois de “Amor Maldito” ser apresentado em um festival fora do Brasil.

Apesar de Adélia ter recebido 3 financiamentos para produzir longas-metragens pela Embrafilme, após o sucesso de seus curtas (lançou curtas exibidos na época com filmes como “E.T.” de Steven Spielberg, “Nosferatu” de Werner Herzog, pois a lei do curtametragem era embasada pelo percentual do filme estrangeiro que seria exibido junto com o curta), a Embrafilme reduziu o orçamento até chegar ao ponto de vetar por completo o filme alegando que jamais poderia produzir panfletagem à homossexualidade. Foi alegado que pessoas estariam “pregando esta doença” (referindo-se ao relacionamento entre pessoas do mesmo sexo) (SAMANTHA, 2016, s/p).

Em março de 1990, o presidente eleito Fernando Collor¹¹ decidiu pôr fim ao Ministério da Cultura – que se tornou parte do Ministério da Educação – e encerrou também as políticas culturais exercidas pelo Estado. No caso do cinema, o então governo extinguiu a Embrafilme (órgão responsável pelo financiamento, coprodução e distribuição dos filmes nacionais) e o Concine (órgão responsável pelas normas e fiscalização da indústria e do mercado cinematográfico no Brasil, controlando a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais). Com o fim da Embrafilme, em 1990, ocorreu uma queda na produção de filmes no Brasil.

Um ano depois foi criada a Lei de Incentivo à Cultura (8.313/91), conhecida como a Lei Rouanet. A lei tem como objetivo apoiar e investir em projetos culturais através de dedução no imposto de renda do valor investido em patrocínios culturais.

Em 1992 ocorreu o impeachment do presidente Fernando Collor, e o vice-presidente Itamar Franco¹² tomou posse. Para tentar recuperar a produção

¹¹Collor foi o primeiro presidente da República a ser eleito de forma direta desde 1960. Foi eleito em 1989, assumiu a presidência em 1990 e sofreu o impeachment em 1992.

¹²Foi o 33º presidente da República, tendo governado entre 1992 e 1995.

cinematográfica, foi criada a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, que funcionava dentro do Ministério da Cultura. Em 1993 entrou em vigor a Lei 8.685, conhecida como Lei do Audiovisual. Nesse mesmo ano, a Revista da USP publicou uma edição sobre o cinema brasileiro. Já nesse momento o professor Teixeira Coelho apontava para a retomada da produção.

(...) o retorno do financiamento federal para o cinema, somado à definição de uma Lei de Audiovisual e à polêmica participação de um banco estadual em alguns outros projetos, significa a retomada possível, embora tímida, de uma produção reduzida a quase nada nos últimos anos (...) é quase um renascimento (COELHO, 1993, p.07).

Os principais teóricos do período não concordam em relação às datas de início e término do cinema da retomada. Segundo Marson (2006), Lúcia Nagib trabalha com o período de 1994 a 1998, enquanto Luiz Zanin Oricchio (2003) define o período da retomada de 1995 a 2002. Já Pedro Butcher faz a análise de 1993 a 2005, enquanto a Revista Contracampo destaca que o cinema da retomada corresponde a toda a década de 1990.

O termo "retomada", embora difundido pela crítica e reverberado na obra de Nagib (2002) como um movimento de efusividade criativa que compreende a segunda metade dos anos 1990, não é unanimidade, sobretudo por ser associado a uma conotação de recomeço (DANTAS, SANTOS e NOLASCO, 2017, p.187).

Luiz Oricchio (2003) considera que o cinema da retomada possui proposta estética. O autor considera que existe uma estética específica presente na forma, na reocupação de representar o papel brasileiro e nas temáticas utilizadas. “O ‘Cinema da Retomada’ se refere ao mais recente ciclo da história do cinema brasileiro, surgido graças a novas condições de produção que se apresentaram a partir da década de 90” (MARSON, 2006, p.11). O filme que marca o início do cinema da retomada foi Carlota Joaquina - Princesa do Brasil, de 1995. O filme foi dirigido por Carla Camurati e teve participação feminina em todo o processo de produção. Foi estrelado, dirigido, escrito e produzido por mulheres.

Com o cinema da retomada, houve uma “abertura para a pluralidade, para a diversidade temática e a de gênero cinematográfico; investiu-se em

aparato tecnológico, tornando a produção nacional tão interessante quanto uma estrangeira de qualidade” (LIMA, 2010, p.03).

O período correspondente ao cinema da retomada foi sinônimo de diversidade, tanto temática como uma abertura para a participação feminina. Como se pode observar nas tabelas seguintes, foi a partir da década de 1990 que ocorre um aumento da participação feminina em todos os processos produtivos.

TABELA 1 - Perfil direção no Brasil 1970 - 2016

	Direção				
	Décadas				
	1970	1980	1990	2000	2010-2016
Homens brancos	79%	91%	82%	97%	90%
Mulheres brancas	0%	1%	9%	3%	10%
Mulheres amarelas	0%	2%	9%	0%	0%
Homens amarelos	0%	2%	0%	0%	0%
Homens sem informação	21%	5%	0%	0%	0%

Na função de direção os dados que mais se destacam são: presença apenas de homens entre os filmes de grande público da década de 1970, com índice elevado de diretores sem informação sobre a cor; por outro lado, a participação de mulheres brancas aumentou timidamente e chega a 10% nos últimos 6 anos (2010- 2016).

Fonte: Boletim GEMAA 2: Raça e Gênero no Cinema Brasileiro (1970-2016). <http://gema.iesp.uerj.br/boletins/boletim-gemaa-2-raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-1970-2016/> . Acesso em: 28 jun. 2018.

TABELA 2 - Direção no Brasil de 1970 a 2016

	Roteiro				
	Décadas				
	1970	1980	1990	2000	2010-2016
Homens brancos	71%	71%	73%	72%	70%
Mulheres brancas	1%	5%	18%	19%	18%
Homens negros	1%	2%	5%	3%	3%
Mulheres sem informação	2%	0%	0%	2%	2%
Homens sem informação	24%	21%	5%	2%	8%

Entre as/os roteiristas, a proporção de mulheres brancas aumentou a partir da década de 1990 e tem se mantido estável. Ainda que baixa, essa participação é superior à de mulheres negras, que só aparecem em um filme na década de 1980.

Fonte: Boletim GEMAA 2: Raça e Gênero no Cinema Brasileiro (1970-2016). <http://gema.iesp.uerj.br/boletins/boletim-gemaa-2-raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-1970-2016/> . Acesso em: 28 jun. 2018.

TABELA 3 - Perfil do elenco principal dos filmes de 1970 a 2016

	Elenco Principal				
	Décadas				
	1970	1980	1990	2000	2010-2016
Homens brancos	52%	52%	41%	47%	46%
Mulheres brancas	40%	34%	49%	32%	32%
Homens negros	4%	8%	10%	19%	15%
Mulheres negras	1%	1%	0%	2%	5%
Mulheres sem informação	1%	3%	0%	0%	0%
Homens sem informação	1%	3%	0%	0%	0%

Os homens brancos predominam nos elencos principais dos filmes. Na década de 1990 as mulheres brancas predominaram nessa atividade. Os negros, por sua vez, são pouco representados, sobretudo as mulheres negras, com apenas 5%.

Fonte: Boletim GEMAA 2: Raça e Gênero no Cinema Brasileiro (1970-2016). <http://gema.iesp.uerj.br/boletins/boletim-gemaa-2-raca-e-genero-no-cinema-brasileiro-1970-2016/>. Acesso em: 28 jun. 2018.

A pesquisa produzida pelo GEMAA (Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ações Afirmativas), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, mostra que, apesar das mudanças políticas e sociais no País e as mudanças na estrutura de produção no cinema nacional, a direção/produção e os personagens principais dos filmes em sua grande maioria ainda são compostos por homens brancos. O cinema no Brasil ainda é marcado por muita desigualdade de gênero e raça.

Dos filmes mudos às produções mais recentes, é possível observar a criação da imagem da mulher brasileira moldada por estereótipos que vão da prostituta à dona de casa, da empregada à musa, sempre se constatando seu destino trágico (ROSSETTI; SANTOS; CARDOSO, 2014, p.75).

Quando observamos a representação da mulher no cinema brasileiro, fica nítido que foi pouco abordada a relação entre duas mulheres, e quando isso aconteceu foi de maneira estereotipada, servindo muitas vezes para naturalizar a heterossexualidade. A mulher lésbica ainda ocupa um lugar de submissão.

O cinema cria subjetividades, e, ao criar uma personagem, existe a introdução de um elemento no imaginário da população. É fundamental pensar o que o cinema brasileiro faz com as mulheres, mais especificamente a mulher lesbiana. Uma questão fundamental no cinema é que quem faz o filme, em geral, é o homem, e o homem faz seus filmes a partir de um olhar masculino.

Cineastas mulheres mudam esse olhar, não pelo ponto de vista da "natureza feminina", mas certamente do ponto de vista das histórias vividas, da capacidade que cada sujeito histórico e político tem de colocar certas questões. Por isso é importante a afirmação de Gonzalez (1983):

O fato é que, enquanto mulher negra, sentimos a necessidade de aprofundar a reflexão, ao invés de continuarmos na repetição e reprodução dos modelos que nos eram oferecidos pelo esforço de investigação das ciências sociais. Os textos só nos falavam da mulher negra numa perspectiva sócio-econômica que elucidava uma série de problemas propostos pelas relações raciais. Mas ficava (e ficará) sempre um resto que desafiava as explicações (GONZALEZ, 1983, p.225)

Muitas feministas negras, lésbicas e chicanas atuam como forasteiras de dentro a partir das suas vivências, e reivindicam uma autodefinição, sendo assim capazes de se posicionar, confrontando os paradigmas dominantes. É importante entender que não estamos falando de vivências individuais, mas de vivências partilhadas por determinado grupo social, o que faz, por exemplo, que as mulheres lésbicas tenham experiências compartilhadas. Assim, “não se trataria de afirmar a experiências individuais, mas entender como o lugar social que certos grupos ocupam restringem oportunidades” (RIBEIRO, 2017, p.34). Existindo, assim, uma hierarquização do saber, “seria preciso, então, desestabilizar e transcender a autorização discursiva branca, masculina cis e heteronormativa e debater como as identidades foram construídas nesses contextos” (RIBEIRO, 2017, p.18).

1.5. O CINEMA DE MULHERES: A TEORIA FEMINISTA DO CINEMA

Uma questão importante para as mulheres é o tema da representação. Desde os primórdios do feminismo, briga-se por e sobre representação. Na atualidade, as mídias exercem um papel fundamental nas formas de representações, e, de modo específico, falaremos do cinema.

O cinema, como toda arte, é representação, “Qualquer obra cinematográfica – seja um documentário ou pura ficção – é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da Sociedade que a produziu” (BARROS, 2008, p. 53). Nesse sentido o cinema se torna importante

como instrumento para análise social. Muitas vezes o cinema intensifica estereótipos e imaginários coletivos.

Robert Stam (2003) diz que após o Maio de 1968¹³ a teoria cinematográfica passou a se amparar em três pensadores que contribuíram, cada um deles, através de sua área de pesquisas: O Marxismo de Althusser¹⁴ forneceria a teoria da sociedade e da ideologia; a Semiótica, a teoria da significação de Saussure¹⁵, e a Psicanálise de Lacan¹⁶ com a teoria do sujeito. Esses três autores contribuíram para o desenvolvimento de novas temáticas na teoria do cinema.

Segundo Stam (2003):

as primeiras manifestações feministas nos estudos de cinema ocorreram com o surgimento dos festivais de cinema de mulheres em Nova York e Edimburgo em 1972, juntamente com livros populares do começo da década de 1970 (From Reverence to Rape, de Molly Haskell; Popcorn vênus, de Marjorie Rosen; Women and sexuality in the new film, de Joan Mellon) (STAM, 2003, p.194).

Robert Stam acrescenta que “esses livros em geral enfatizam questões de representação da mulher, especialmente por meio de estereótipos negativos” (STAM, 2003, p. 194). A indústria cinematográfica desde o seu início restringiu as possibilidades de representação do feminino.

A intenção feminista era investigar as articulações de poder e os mecanismos psicossociais na base da sociedade patriarcal, com objetivo último de transformar não apenas a teoria e crítica do cinema, mas também as relações sociais genericamente hierarquizadas em geral (STAM, 2003, pág.193).

¹³O Maio de 1968 foi um movimento que teve como característica vários protestos que se iniciaram com as manifestações estudantil para pedir reformas no setor educacional. Com o crescimento das manifestações e o apoio de outros setores como os operários, sindicatos e movimentos de esquerda. As reivindicações se ampliaram com outras pautas, como reformas estruturais do governo.

¹⁴Louis Althusser foi um filósofo francês que ficou conhecido por sua teoria dos Aparelhos ideológicos do Estado, onde constrói um pensamento sobre a sociedade a partir do marxismo

¹⁵Ferdinand Saussure foi um filósofo Suíço, pai da linguística moderna, baseada no conceito de significante e significado.

¹⁶Jacques Lacan foi um psicanalista francês que trabalhou, de maneira diferente, o conceito do inconsciente apresentado por Freud, construindo a célebre teoria da fase do espelho, entre outras, pautadas na significação.

Ou seja, a teoria feminista do cinema é uma vertente ativista que busca ir além do objeto analisado e atuar dentro da sociedade como um todo. Porém, o pertinente aqui é o que elas deduziram de sua investigação. O feminismo fornece uma base metodológica e teórica de grande escala, com implicações em diversas áreas de reflexão sobre o cinema.

Em termos de autoria, a teoria feminista do cinema criticou o masculinismo de 'clube do Bolinha' da teoria do autor, ao mesmo tempo possibilitando o resgate 'arqueológico' de autoras como Alice Guy-Blache (supostamente a primeira cineasta profissional do mundo) (...) e Gilda de Abreu e Carmen Santos no Brasil (...) e logo revisitaram a questão autoral de uma perspectiva feminista, exemplificada por autoras como Germaine Dulac e Agnes Varda (STAM, 2003, p. 194-195).

No Brasil os destaques são Gilda Abreu¹⁷ e Carmem Santos¹⁸, que buscaram discutir a questão autoral através de uma perspectiva feminista. Outro ponto importante foi a busca por uma linguagem cinematográfica capaz de expressar o desejo feminino. A teoria feminista do cinema também provocou o surgimento de uma reflexão sobre estilo, sobre hierarquias e processos de produção industriais (O papel das mulheres no processo de produção) e sobre as teorias de espectadoriedade (O olhar feminino, o masoquismo etc.).

A primeira teoria feminista centrava-se em objetivos práticos de conscientização e na denúncia das imagens midiáticas negativas da mulher, bem como em preocupações mais teóricas (STAM, 2003, p. 195).

A princípio a crítica era feita na forma de representação das mulheres. Os filmes criam vários estereótipos, porém a crítica feminista vai além desses conceitos para investigar como o cinema constrói o seu espectador.

¹⁷Uma das primeiras diretoras do Brasil, foi atriz, cantora, roteirista, escritora e compositora. Dirigiu três longas-metragem. Seu primeiro filme como protagonista foi "bonequinha de seda", em 1936. Como diretora, sua estreia foi em "O Ébrio" (1946).

¹⁸Carmem Santos foi também uma das primeiras mulheres a produzir um filme no Brasil. Atriz, roteirista, cineasta e empresária. Buscou romper com a dicotomia Vamp x Virgem. Seu primeiro papel como atriz foi Urutau (1919). Fundou sua produtora, Brasil vox Films, em 1935, que passou a se chamar Brasil Vita Filmes.

Segundo Stam, em “Women’s cinema as counter cinema”, Claire Johnston (1976) destaca que os personagens masculinos no cinema normalmente são figuras ativas e altamente individualizadas, enquanto as personagens femininas parecem com entidades abstratas. “Ao mesmo tempo, Johnston reivindicava uma produção cinematográfica feminista que combinasse tanto com o distanciamento reflexivo quanto o jogo do desejo feminino” (STAM, 2003, p.196). A narrativa do cinema tradicional determina que o personagem masculino seja ativo, enquanto a personagem feminina é passiva. “O cinema é considerado pelas feministas como uma prática cultural que representa mitos sobre mulheres e a feminilidade, assim como sobre homens e a masculinidade” (SMELIK, 2007, s/p).

Nesse contexto surge o conceito do “olhar masculino”, que se torna uma forma concisa para a análise dos mecanismos complexos no cinema que envolve “estruturas como o voyeurismo, o narcisismo e o fetichismo. Esses conceitos ajudam a entender como o cinema é feito sob medida para os desejos masculinos” (SMELIK, 2007, s/p).

Esses conceitos são discutidos no trabalho da teórica e cineasta britânica Laura Mulvey, no texto “Prazer visual e Cinema Narrativo” (1983). A autora utiliza os conceitos de Lacan e Althusser para afirmar o caráter genérico da narrativa. Para Mulvey (1983), o cinema coreografa três tipos de “olhar”: o da câmera, o das personagens olhando-se umas às outras e o do espectador. Para Mulvey (1983), que analisava nessa época o cinema clássico hollywoodiano dos anos 40 e 50, esses três olhares era fundamentalmente masculinos. A escopofilia, ou seja, o prazer em observar algum objeto, segundo ela, só aconteceria no cinema se partisse do olhar masculino.

A mulher, desta forma, só existe na cultura patriarcal como significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa ao seu lugar como portadora de significado, e não produtora de significado (MULVEY, 1983, p. 438).

De acordo com Mulvey (1983), o cinema codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante, prevalecendo assim o prazer visual

masculino, transformando a mulher em objeto duplamente erótico: para o personagem masculino do filme e para o espectador.

Apesar de pioneiro, o seu texto seria criticado, e desde a publicação do seu manifesto, em 1975, muito se desconstruiu sobre essa exclusividade do olhar masculino no cinema. David Rodowick(1991) afirmou que “a teoria de Mulvey era determinista, eliminava o espaço da viabilidade histórica e era (...) insensível às várias formas pelas quais as mulheres subvertiam, redirecionam ou sabotam o olhar masculino” (RODOWICK 1991 *apud* STAM, 2003, p.197). Muitas teóricas, como Teresa de Lauretis (1984), Gertrud Koch (1980) e Claire Johnston (1976), questionaram essa não possibilidade do prazer visual das mulheres, diante da imagem cinematográfica. É importante destacar que “a presença de personagens femininas como protagonistas, ou com grande importância dentro da trama, podem possuir uma força mais aparente do que real” (MULVEY, 1983, p. 445). Isto é, elas podem ser o ponto central da narrativa, mas a força que desenvolve a narrativa é a figura masculina.

Trabalhando essa questão da narrativa e de olhar masculino, E. Ann Kaplan lança na década de 1980 o livro “A mulher e o cinema – os dois lados da câmera”. Centrado nas questões psicanalíticas, a autora reflete sobre os filmes feitos e dirigidos por mulheres no cinema alternativo. O chamado cinema alternativo tenta fugir dos estereótipos, assim como criar novos olhares sobre as mulheres. “As mulheres foram forçadas a desenvolver uma semiótica do cinema que pudesse incluir uma teoria de referência, já que a opressão da formação social nos é impingida diariamente” (KAPLAN, 1995, p. 127).

Ann Kaplan (1995) considera que as personagens femininas podem possuir o olhar e fazer do personagem masculino seu objeto visual, mas, sendo mulher, seu desejo não tem nenhum poder. A autora defende que não existe um olhar fundamentalmente masculino, mas devido às estruturas do inconsciente é necessário estar na “posição” masculina.

Até então, as autoras não percebiam a possibilidade que uma mulher também dispõe de um olhar de interesse na imagem de outra mulher. “Gertrud Koch é uma das poucas feministas que desde cedo reconheceu que mulheres também poderiam desfrutar da imagem da beleza feminina no cinema”. (SMELIK, 2007, s/p), sugerindo, assim, um prazer homoerótico.

Em uma autocrítica, Laura Mulvey escreve “Afethoughts on visual pleasure”, assumindo que não havia considerado o melodrama e a própria capacidade que a mulher possui de sabotar o olhar masculino.

Segundo Teresa de Laurentis (1984), em seu livro *Alice Doesn't: Feminism, Semiotic, Cinema: A Introduction*, “a mulher se identifica com a imagem de feminilidade proposta pelo filme, governada pelo mecanismo mítico de sua própria história. Isso quer dizer que cada um vai ao cinema com sua própria história, de sua própria subjetividade” (GUBERNIKOFF, 2016, p.132).

Para Laurentis (1984) o sistema que representa o olhar no cinema se articula através de duas formas de registro: o narrativo e o visual.

Tanto nos estudos críticos quanto na prática feminista de cinema, a experiência da plateia feminina vem nos proporcionando uma análise mais sutilmente articulada do modo pelo qual as mulheres apreciam filmes e formas cada vez mais sofisticadas de interpelação na cinematografia (LAURENTIS, 1984, p. 222).

De acordo com Teresa de Laurentis (1987) o cinema se caracteriza como uma das tecnologias de criação de subjetividades. Para a autora, as análises deveriam mudar no sentido de incluir as diferenças entre as mulheres e não realçar apenas as diferenças sexuais de gênero. Robert Stam (2003), ao escrever sobre De Laurentis, considera:

Tecnologias sociais complexas – instituições, representações, processos – modelam os indivíduos, destinando-lhe um papel, uma função e um lugar. Os homens e as mulheres são solicitados de maneiras diferentes por essas tecnologias, e têm investimentos conflitantes nos discursos e práticas da sexualidade (STAM, 2003, p. 198).

A subjetividade e a experiência feminina estão ligadas necessariamente numa relação específica com a sexualidade.

A sexualidade enquanto uma construção e uma (auto-) representação; e nesse caso, com uma forma masculina e outra forma feminina, embora na conceitualização patriarcal ou androcêntrica a forma feminina seja uma projeção da masculina, seu oposto complementar, sua extrapolação (LAURENTIS, 1987, p. 222).

Dessa forma, a sexualidade é percebida como um atributo ou uma propriedade do masculino.

Surgiram várias críticas à teoria feminista do cinema pois esta se baseava na dicotomia masculino/feminino, e essa dicotomia “precisa ser desconstruída. O medo era de que essa oposição binária acabaria de alguma forma associando as questões do prazer e da identificação com a diferença anatômica” (SMELIK, 2007, s/p), além do fato de ser essa posição exclusiva no masculino/feminino bastante limitante, pois demonstra “sua incapacidade de lidar com outras diferenças, por exemplo classe, raça, idade e preferência sexual” (SMELIK, 2007, s/p).

Dessa forma, a teoria feminista do cinema acabou não enxergando a experiência das mulheres lésbicas, negras, de classes sociais e de idades distintas, demonstrando, assim, uma incapacidade para lidar com as diferenças.

A teoria feminista dos anos 80 se viu a um só tempo dividida e estimulada por tensões relacionadas a raça, classe e orientação sexual. Enquanto as “feministas radicais” se concentravam na desigualdade entre os gêneros, as “feministas culturais” focalizavam as diferenças biológicas inatas entre homens e mulheres, desta feita, porém, em favor das mulheres, vistas como ternas, comunicativas, ecológicas e amparadoras por natureza. Também havia tensões entre feminismo heterossexual e o lésbico (...). Se os anos 80 revelaram que a teoria do cinema fora normativamente branca e europeia, também tornaram evidente que está fora normativamente heterossexual (STAM, 2003, p. 288).

As lésbicas feministas foram as primeiras a criticar a tendência heterossexual da teoria do cinema feminista. “A revista *Jump Cut* publicou uma edição especial sobre lésbicas e cinema (1981): para nós, o lesbianismo às vezes parece ser o vazio no coração da crítica de cinema feminista” (SMELIK, 2007, s/p). Apesar de a teoria feminista ter mudado o foco para analisar também o olhar feminino no cinema, o prazer das espectadoras lésbicas foi ignorado.

Para a autora Adrienne Rich (2010), o cinema, a literatura e as artes como um todo reforçam as instituições de controle da mulher e escondem a escolha de direcionamento afetivo de mulheres por outras mulheres. Segundo a autora, a mulher é tradicionalmente controlada através de instituições como a

maternidade, família tradicional, casamento e heterossexualidade. A heterossexualidade é, portanto, uma “instituição política que retira o poder das mulheres” (RICH, 2010, p.19), ocorrendo a invisibilidade da existência lésbica na História e na cultura.

Jackie Stacey (1995) chama a atenção para a necessidade de um modelo mais flexível do olhar cinematográfico, para que não permaneçam as análises baseadas no binarismo que esquematiza a homossexualidade em uma oposição entre masculinidade e feminilidade. Teresa de Lauretis fez críticas a Stacey por considerar apenas a identificação da mulher enquanto um vínculo feminino, em lugar de entender também como identificação sexual. Stacey destaca os “estudos do olhar feminino no cinema [e] ela não está interessada em um público exclusivamente lésbico, mas com o possível homoerotismo de todas as mulheres da plateia” (SMELIK, 2007, s/p). As críticas também vieram das feministas negras, “que criticaram o foco exclusivo em diferenças sexuais e sua incapacidade de lidar com desigualdade racial.” (SMELIK. 2007, s/p).

2. HISTÓRICO DO MOVIMENTO FEMINISTA

Quando falamos em ondas feministas é importante deixar claro que estamos fazendo um recorte sobre as reivindicações das mulheres do período. Esse recorte dá-se a partir do século XIX e falaremos inicialmente sobre a Europa e os EUA, o que não quer dizer que não existiam reivindicações antes desse período e em outros lugares.

O feminismo não aconteceu e “evoluiu” ao mesmo tempo no mundo todo, e os avanços para as mulheres ocorrem muitas vezes de forma pontual em cada lugar do mundo. Ainda existem muitos países regidos por códigos/leis nos quais as mulheres são proibidas de dirigir ou não podem sair de casa sem a companhia do marido ou parente do sexo masculino.

Segundo o Banco Mundial 2018:

alcançar a igualdade de gênero de fato continua a ser um enorme desafio, muitas mulheres em todo o mundo não têm voz nem podem tomar decisões para si própria e suas famílias, sobretudo nos países em desenvolvimento (BANCO MUNDIAL, 2018, p.43).

Segundo Castillo (2017), com base nos dados do Banco Mundial existe no mundo todo um total de 34 países em que o estupro não é punido se ele for casado com a vítima ou se após o acontecido se casar com a mulher vítima do estupro. Um país que deu um passo importante foi a Índia, onde, apesar da brecha jurídica, a Suprema Corte resolveu que o ato sexual será considerado um estupro se a esposa for menor.

Por mais que o movimento feminista tenha conseguido avançar e conseguir alguns dos seus objetivos, ainda é muito pouco, principalmente quando observamos alguns países. Segundo o relatório da ONU, Mulheres, a América Latina é um dos lugares mais perigosos em relação ao feminicídio.

Observando os dados recentes da situação da mulher no mundo, fica claro que é falsa a alegação de que existe um histórico do movimento feminista. O que existe, na verdade, é um apanhado de determinado período que representa o enfoque do movimento feminista, na luta de algumas mulheres em um período determinado.

Assim, apesar de não haver um único posicionamento do movimento feminista, é possível identificar certos paradigmas ou ideologias predominantes que se revelam em reivindicações e pautas de determinada época (SAFFIOTI, 1987, p. 105).

As reivindicações das mulheres sempre existiram, porém o tempo, o pensamento, a conjuntura da época vão definir os tipos de reivindicações. Na historiografia do século XV ao XVIII, encontramos mulheres que se dedicaram a denunciar sua condição de opressão. No século XV, é possível encontrar um pequeno número de mulheres que tiveram acesso à educação e a uma profissão, e essa participação nessas duas esferas foi uma das principais molas propulsoras da emancipação feminina. No final da idade média, destaca-se na literatura a poetisa e filósofa franco-italiana Christine de Pizan, que “foi reconhecida como autora brilhante ainda em vida, compôs inúmeras baladas e poemas, inclusive uma biografia do rei Carlos V, além de obras educativas para mulheres e textos de caráter memorialístico e biográfico” (KARAWEJCZYK, 2017, p.91). Christine defendia a educação igualitária e exaltava a participação feminina na sociedade. Em sua obra-prima, *Cidade das Damas*,

afirma serem homens e mulheres iguais por sua própria natureza. Refuta as generalizações que imputam inferioridade ao sexo feminino e condena a dupla moral, pela qual o mesmo ato é crime quando praticado pela mulher e apenas pequeno defeito quando pelo homem” (ALVES; PITANGUY, 1985, p.19).

Christine de Pizan também ficou conhecida por fazer críticas a misoginia. Segundo Calado (2006):

A luta contra a cultura misógina está presente desde Epistre au Dieu d’amour, ao seu último livro, Le Ditié de Jeanne d’Arc, escrito em 1429, um ano antes de sua morte. Obra louvável pela coragem em homenagear uma mulher, que venceu os limites da sua condição feminina, lutando contra as injustiças do seu tempo e que, por sua ousadia, foi acusada de bruxaria e jogada viva à fogueira, dois anos depois de receber a homenagem de Christine de Pizan. Sua obra foi a primeira e única feita a Jeanne d’Arc enquanto viva. (CALADO, 2006, p.34).

Apesar de reconhecer a importância de Christine de Pizan para a discussão do papel da mulher na sociedade da época, é importante salientar que a autora tem uma visão eurocêntrica e não questiona a igualdade política

ou econômica, pois acreditava que as mulheres deveriam exercer os papéis destinados a elas pela sociedade. Legates ressalta “que as virtudes mais admiradas por Christine de Pizan nas mulheres eram a humildade, passividade e capacidade de obedecer” (LEGATES, p. 108 *apud* OLIVEIRA, 2007, p.740).

Algumas mulheres foram ímpares e assumiram uma postura audaciosa, como algumas rainhas poderosas, guerreiras. Porém, nesse momento ainda não pode ser conferido o termo “feministas” para essas mulheres, pois os estudiosos do tema asseguram ao contexto social e político da Revolução Francesa (1789) o surgimento do feminismo moderno, que se deu no contexto do iluminismo.

A consciência de gênero e as primeiras ideias feministas foram identificadas, historicamente, no bojo das transformações políticas e econômicas da Europa setecentista, conforme Sardenberg & Costa que analisam detalhadamente esse contexto em “Feminismos, feministas e movimentos sociais” (1991). O Feminismo surge e se organiza como movimento estruturado, a partir do fenômeno da modernidade, acompanhando o percurso de sua evolução desde o século XVIII, tomando corpo no século XIX, na Europa e nos Estados Unidos, transformando-se, também, em instrumento de críticas da sociedade moderna (SILVA, 2008, p.1).

A partir desse momento, as mulheres se autodenominam feministas e formam grupos para lutar por suas demandas, e algumas das primeiras mobilizações giram em torno das condições igualitárias de trabalho, direito a votar e ser votada etc.

2.1. O FEMINISMO DO SÉCULO XIX E A LUTA SUFRAGISTA

O iluminismo foi um movimento intelectual que enfatizava a razão e a ciência como formas de desvendar o universo. “A Revolução Francesa é, assim, a revolução do seu tempo, e não apenas uma revolução” (HOBSBAWM, 1996, p.13). E suas exigências foram delineadas na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789). “Este documento é um manifesto contra a sociedade hierárquica de privilégios da nobreza, mas não um manifesto a favor de uma sociedade democrática e igualitária” (HOBSBAWM, 1996, p. 20). Em seu primeiro artigo diz que “os homens nascem e vivem livres e iguais perante

as leis”. Quando falavam “os homens”, de fato estavam falando só deles, e as mulheres que participaram ativamente no processo revolucionário, redigiram manifestos, mobilizaram-se em motins, não se viram fazendo parte na hora de receber os benefícios das conquistas adquiridas. É nesse momento que o movimento feminista ganha suas características, pois as mulheres perceberam que precisavam de um discurso próprio.

Para Joan Scott, o paradoxo que envolve a Revolução Francesa se dá na própria noção de pensamento liberal no que se refere ao individualismo.

O feminismo era um projeto contra a exclusão política da mulher: seu objetivo era eliminar as ‘diferenças sexuais’ na política, mas a reivindicação tinha de ser feita em nome das ‘mulheres’ (um produto do próprio discurso da ‘diferença sexual’). Na medida em que o feminismo defendia as ‘mulheres’, acabava por alimentar a ‘diferença sexual’ que procurava eliminar (SCOTT, 2002, p.27).

Os pensadores do iluminismo invocaram a “diferença sexual” para limitar universalidade dos direitos individuais.

As feministas não apenas apontavam as incoerências; tentavam também corrigi-las, demonstrando que elas também eram indivíduos, de conformidade com os parâmetros de individualidade de sua época, fato reconhecido por vários textos da própria legislação civil [francesa]. Não podiam, porém, evitar (ou revolver) o problema de sua presumida diferença sexual. As feministas discutiam ao mesmo tempo a relevância e a irrelevância de seu sexo, a identidade de todos os indivíduos e a diferença das mulheres. Recusavam reconhecerem-se mulheres nos termos ditados pela sociedade e, ao mesmo tempo, elaboravam seu discurso em nome das mulheres que inegavelmente eram. As ambigüidades da noção republicana de indivíduo (sua definição universal e corporificação masculina) eram assim discutidas e postas a nu nos debates feministas. (SCOTT, 2002, p.38).

Em 1791, apenas dois anos depois da Revolução, Olympe de Gouges criou *A Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã*.

A Declaração de 1791 não é uma simples imitação da Declaração de 1789, onde a palavra Homem é apagada e substituída por Mulher. Olympe de Gouges inscreve a mulher até então esquecida, demonstrando, dessa forma, que a nação é efectivamente bissexuada e que a diferença sexual não pode

ser um postulado em política, nem na prática da cidadania (ESCALLIER, 2010, p.1).

Assim, Olympe de Gouges escreveu a declaração proclamando que a mulher possuía direitos naturais idênticos aos dos homens e que, por consequência, tinha o direito de participar, direta ou indiretamente, da formulação das leis e da política em geral. Apesar de ter sido ignorada pela convenção, a declaração de Gouges é o primeiro documento público em favor dos direitos das mulheres. A declaração é o símbolo representativo do feminismo democrático que reivindica igualdade política entre homens e mulheres. A autora defende a igualdade na diferença, fugindo da interpretação tradicional dos direitos naturais. Em 1793, Olympe de Gouges foi decapitada e todas as mulheres proibidas de qualquer atividade política.

Na Inglaterra, Mary Wollstonecraft, considerada uma das fundadoras do feminismo na Europa, escreveu sua obra mais famosa de 1792, um livro intitulado *Em Defesa dos Direitos da Mulher*. Defensora dos princípios apontados por Rousseau no que diz respeito aos “direitos naturais” no que se refere a liberdades, a escritora, entretanto, faz críticas ao filósofo com relação a mulher.

Rousseau escreveu que as meninas deveriam “ser acostumadas cedo à restrição”, “conhecer seus deveres” (domésticos), “amar esses deveres” e aprender a “suportar injustiças até mesmo da... mão [de seu marido]”, porque qualquer desejo de liberdade, “somente multiplicaria o sofrimento da esposa e os maus tratos do marido”. Para as mulheres, somente a posição de subalternidade “benigna” deveria ser reservada (ROCHA, 2009, p. 125).

Para Rousseau, as mulheres eram naturalmente inferiores ao homem, e Mary Wollstonecraft contestou o pai da Revolução Francesa ao argumentar que “as mulheres não eram naturalmente inferiores aos homens, elas apenas não recebiam condições necessárias de educação para manifestar e desenvolver potenciais” (ROCHA, 2009, p.128). Dessa forma, a inferioridade da mulher, segundo ela, “adviria unicamente de sua educação”. Suas ideias são verdadeiramente revolucionárias.

Já no século XVIII, Mary Wollstonecraft relata em seus livros a exclusão das mulheres na educação, sendo esse um dos fatores que colocaria fim às desigualdades. Mary também defende a importância do voto feminino e a

igualdade dentro do casamento, principalmente em relação aos bens da esposa e o direito ao divórcio. A autora defende que as escolas fossem menos rígidas, bem como ensinassem para meninos e meninas as tarefas domésticas.

No século XIX, ocorre a consolidação do sistema capitalista e a nascente industrialização, o que altera profundamente a ordem econômica, social e política, ocorrendo repercussões nas formas de organização do trabalho como um todo e principalmente para a mão-de-obra feminina. Naquele momento, existe a crença de que o capitalismo poderia levar a mulher à emancipação, pois daria espaço para as mulheres trabalharem, e assim elas sairiam do espaço doméstico/privado e iriam para a esfera pública, porém isso não aconteceu.

De fato, o capitalismo abre espaço para a mulher no mercado de trabalho, pois, com a expansão das produções fabris, o número de mulheres no mercado de trabalho aumentou consideravelmente. Quando as mulheres ingressam no mercado de trabalho, elas vão fazer parte de um grupo que será ainda mais explorado que os homens. As condições de trabalho nas fábricas eram extremamente piores para as mulheres. Trabalhavam muito e de forma precária, para receber um salário muito menor, comparado ao dos homens.

A exploração não é igual, pois existe um recorte de classe e de raça no capitalismo. As mulheres surgem como mão-de-obra barata, principalmente por serem menos valorizadas e também porque a renda delas é tida como secundária. As mulheres passam a enfrentar também a dupla jornada de trabalho: após o expediente nas fábricas, elas tinham que fazer as tarefas domésticas.

O ambiente das fábricas era sujo, os funcionários trabalhavam mais de 18 horas por dia e não existiam direitos trabalhistas.

Várias manifestações trabalhistas começaram a surgir em todas as partes da Europa e das Américas. A exploração dos operários e os métodos desumanos adotados no início da industrialização constituíram as raízes desses movimentos sindicais trabalhistas. Os trabalhadores organizaram-se para lutar por melhores e mais justas condições de trabalho (ROCHA, 2009, p.153).

As mulheres lutam junto ao movimento operário contra as explorações sofridas nas fábricas e por melhoria nas condições de trabalho, e percebem que a opressão sofrida não era igual entre homens e mulheres.

As mulheres já estavam envolvidas nos vários movimentos de reforma trabalhista, mas necessitavam de uma manifestação que defendesse, especificamente, os direitos femininos na sociedade. Realizou então a primeira convenção dos direitos da mulher em Seneca Falls, Nova Iorque, em 1848 (ROCHA, 2009, p.153).

A convenção entrou para história como o marco inicial de feminismo no Ocidente e aconteceu como um desfecho dos acontecimentos que ocorreram em Londres, em 1840, quando as delegadas que participavam da Convenção Mundial contra a escravidão foram impedidas de participar dos debates sobre a abolição do trabalho escravo.

Duas das mais ativas participantes da *Convenção Mundial contra a Escravidão*, de 1840, as americanas Elizabeth Cady Stanton e Lucretia Mott, decidiram responder ao insulto “profundo e gratuito”, organizado, ainda que com um intervalo de quase uma década, a célebre Convenção de Seneca Falls. Dessa forma, o movimento feminista, com destaque para o norte-americano, nasceu sob o impulso da luta contra a escravidão de africanos e seus descendentes (GONÇALVES, 2006, p. 15-16).

Segundo estudiosos, a convenção foi o primeiro esforço organizado de libertação das mulheres. Durante a convenção foi redigida a “Declaração dos Sentimentos” nos mesmos moldes da “Declaração da Independência dos Estados Unidos”, que denunciava as restrições preconceituosas sofridas pela mulher e propunha metas que possibilitariam a ascensão feminina. O movimento permaneceu no papel, mas marcou a história e serviu de inspiração para o futuro.

O que marca esse primeiro período de atuação do movimento feminista foi a reivindicação por direitos iguais de cidadania, como o direito a educação, propriedades privadas e posse de bens, direito ao divórcio, entre outras reivindicações. O auge desse período foi a luta pelo direito ao voto feminino, conhecida como a luta sufragista, que aconteceu em diversos países do mundo:

Entre os inúmeros fatores que irão distinguir a militância feminista do século XIX, do “verdadeiro feminismo”, “feminismo sistemático” “novo feminismo”(…) da segunda metade do século XX, destaca-se a luta pela cidadania que se consubstanciou nas manifestações pela conquista do sufrágio universal dentro do núcleo mais ativo do movimento das mulheres no oitocentos (GONÇALVES, 2006, p. 28).

Matos (2010) explica que a primeira onda, impulsionada pelo paradigma do liberalismo, funda-se na ideologia burguesa e na busca por um conceito ampliado de cidadania, incluindo as mulheres, os homens negros e parte das camadas populares.

No contexto da ampliação da cidadania, através dos direitos civis e políticos, surge a luta sufragista. As mulheres defendiam que o direito ao voto possibilitaria o acesso das mulheres ao parlamento, o que aumentaria as chances de mudança nas leis e instituições. A reivindicação pelo direito ao sufrágio mobilizou as mulheres por sete décadas em diferentes países e regiões do mundo.

O movimento, que abrange 3 gerações numa luta incansavelmente retomada, adquiriu, nos últimos anos da campanha, uma feição violenta, tendo as sufragistas sofrido inúmeras prisões (ALVES; PITANGUY, 1985, p.44).

Essa fase ficou conhecida como aquela que reuniu a luta em busca de igualdade formal, estando ligada às mulheres brancas e às de classe média. Tal fase pouco transformaria a estrutura patriarcal.

Se o movimento sufragista não se confunde com o feminismo ele foi no entanto, um movimento feminista, por denunciar a exclusão de mulher da possibilidade de participação nas decisões públicas (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 48).

A Constituição dos Estados Unidos foi promulgada em 1787, mas somente em setembro de 1920 foi ratificada a 19ª Emenda Constitucional, permitindo que as mulheres pudessem votar, terminando assim uma luta iniciada 72 anos antes.

Em 1865, John Stuart Mill propõe ao parlamento inglês um projeto de lei concedendo o direito de voto às mulheres. No ano seguinte, funda-se o Comitê para o sufrágio feminino. Em 1903, funda-se também em Manchester o grupo *Women's Social and Political Union*, que se organizou em quatro tipos

principais de militância responsável pelas técnicas de propaganda: o responsável pela desobediência civil, o grupo da não violência ativa e o que exercia a violência física. O grupo exerceu influência em vários grupos dos movimentos de mulheres no mundo ocidental. O movimento sufragista inglês só alcança o direito ao voto em 1928, uma luta que se estendeu por mais de 6 décadas.

A luta pelo direito ao voto feminino teve maior organização e força na Inglaterra e nos Estados Unidos, porém o primeiro país a conceder o voto às mulheres foi a Nova Zelândia, em 1893.

2.2. PARA ALÉM DO VOTO: O PESSOAL É POLÍTICO!

As décadas de 1930 e 1940 representaram um período em que as mulheres adquiriram, de modo formal, o direito que haviam reivindicado, pois poderiam votar e ser votadas, frequentar universidades, escolas e ingressarem no mercado de trabalho.

Nestas décadas ocorre um refluxo na organização das mulheres. Nos países em que ocorre a ascensão do nazi-fascismo esse refluxo também pode ser compreendido pelo forte esquema repressivo que abafava quaisquer outra forma de contestação social (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 49-50).

Esse período é marcado pela preparação e início da segunda Guerra Mundial (1939-1945). Assim, era necessário gerar uma estrutura que assegurasse economicamente o país. Valorizava-se, dessa forma, a participação da mulher no mercado de trabalho para liberar a mão-de-obra masculina para as frentes de batalhas.

A participação feminina era muito importante. Sem ela, seria impossível manter os padrões necessários. A adesão das mulheres foi geral. Milhões de mulheres invadiram as fábricas, ocupando as diversas funções que antes eram destinadas aos homens (ROCHA, 2009, p. 164).

A organização dos países envolvidos nas guerras era importante para a manutenção dessa luta, e a participação feminina não se restringiu ao “front

interno”, mas também com o trabalho de enfermeiras no campo de atendimento aos feridos, próximo aos campos de batalhas.

É com o final da guerra e o retorno da força de trabalho masculina, que a ideologia que valorizava a diferenciação de papéis por sexo, atribuindo à condição feminina o espaço doméstico, é fortemente reativada, no sentido de retirar a mulher do mercado de trabalho para que ceda seu lugar aos homens (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 50).

O papel estatal e midiático teve fundamental influência no retorno da mulher ao espaço doméstico. As propagandas nesse período exaltam a figura da dona-de-casa servil ao marido, do papel de esposa e mãe e do fomento à indústria de beleza e estética.

Em 1949, Simone de Beauvoir escreveu o primeiro volume da obra *O segundo sexo – Fatos e Mitos*, e no final do mesmo ano lançou o segundo volume – *A experiência vivida*. O livro de Beauvoir foi uma voz isolada nesse momento de transição do movimento feminista. Refletindo sobre a condição da mulher na sociedade, denunciando as raízes culturais da desigualdade sexual, seu livro contribuiu para uma investigação referente à biologia, psicanálise, às dimensões sociais e políticas.

Simone de Beauvoir estuda a fundo o desenvolvimento psicológico da mulher e os condicionamentos que, ao invés de integrá-la a seu sexo, tornam-na alienada, posto que é treinada para ser mero apêndice do homem. Para a autora, em nossa cultura é o homem que se afirma através de sua identificação com seu sexo, e esta autoafirmação, que o transforma em sujeito, é feita sobre a sua oposição com o sexo feminino, transformando em objeto, e visto através do sujeito (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 52).

Os dois volumes do *Segundo sexo* são considerados o marco inicial da prática discursiva da situação feminina. O livro de Simone de Beauvoir foi importante, pois as discussões que a autora apresenta em seus livros são fundamentais para a renovação do feminismo da década de 1960.

Ninguém nasce mulher: Torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o

macho e o castrado que qualificam o feminino (BEAUVOIR, 1990, p.13).

A segunda onda do movimento feminista ressurgiu por volta dos anos de 1960, unindo-se ao movimento *hippie*, com a finalidade de questionar padrões impostos na sociedade.

Assim, diversas teóricas feministas começaram a questionar o reforço de tais papéis culturais e sociais e procuraram retomar certas conquistas atingidas pelo ingresso no mercado do trabalho, como: o espaço público (ainda que precarizado e desvalorizado); o ingresso nas universidades; e a conquista de democracia representativa, de forma a romper os entraves das reivindicações formais da primeira onda feminista. (BITTENCOURT, 2015, p. 201).

Em 1983, Betty Friedan escreveu *A Mística Feminina* e se utilizou dos princípios teóricos de Simone de Beauvoir para sustentar sua tese. O livro de Friedan seleciona mulheres que correspondessem ao ideal da “rainha do lar” para fazerem uma série de entrevistas e depoimentos reais.

No livro, Betty Friedan compara o ofício de dona de casa aos campos de concentração nazista.

Enquanto eu as ouvia a velha frase alemã ecoava em minha mente: << Kinder, Küche, Kirche>>, o slogan com o qual os nazistas decretaram que a mulher deveria ser novamente limitada ao seu papel biológico (FRIEDAN, 1971, p. 35).

A autora faz uma comparação entre os prisioneiros, que, pela situação de encarceramento, perdem sua personalidade, pois são forçados a renunciar a sua própria individualidade. “Ao ingressar num campo de concentração, os prisioneiros eram bruscamente isolados de seus interesses” (FRIEDAN, 1971, p. 263).

A autora entende que os mesmos mecanismos são impostos às donas de casa. Assim, a vida da dona de casa seria a completa anulação de si mesma. As comparações parecem muito pesadas, quando se analisam as duas situações. O objetivo de Friedan não é criticar as mulheres que escolhem seguir a vida doméstica, mas, sim, criticar a cultura machista que impõe para as mulheres esse papel. Assim, muitas mulheres tornam-se um conceito mistificado na figura da “rainha do lar”.

Kate Millett publicou o livro *Política Sexual*, no final dos anos 70. No livro ela questionava a dominação masculina, fazendo uma análise histórica da relação entre os sexos, “afirmando que o sistema patriarcal é um sistema universal de dominação prevalente em todas as culturas, e que penetra as religiões, as leis, costumes de todas as civilizações” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 53).

Millett também questionou a ideia de gênero. Foi ela que introduziu o conceito na teoria feminista. Entendia o gênero como algo socialmente determinado, e criticava, assim, o determinismo biológico que reforçava a dominação sexual. Essa dominação era baseada no poder, na dominação e na hierarquia, que Millett chamou de “patriarcado”.

O patriarcado é o sistema que perpetua a opressão e a subordinação feminina. Esta opressão não encontra legitimação na biologia ou na natureza, mas faz parte de um sistema cultural que coloniza as mulheres (OLIVEIRA, 2017, p. 50).

Assim, a supremacia masculina é construída socialmente. Millett também descreveu a economia da política sexual, o uso da força contra as mulheres, incluindo os fenômenos de maternidade compulsória e do estupro. Muito do que foi posteriormente debatido pelas correntes feministas está previsto em seu livro.

Também no final dos anos 1970, Juliet Mitchell publica *A condição da mulher*, em que “busca formular uma teoria que permita compreender tanto os aspectos gerais da discriminação de sexo quanto a sua especificidade nas diferentes classes sociais” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 54). Mitchell faz um escrito sobre a mulher e afirma que “a libertação feminina condicionava-se à transformação das quatro estruturas em que se integra a mulher: produção, reprodução, socialização, e sexualidade” (SOIHET, 1997, p. 292).

Nesse período, que começa a partir da década de 1960 e vai até o final da década de 1980, as feministas estão preocupadas com a questão da igualdade e o fim da discriminação, além de lutarem também pelos direitos ao seu próprio corpo e problematizarem acerca das diferenças entre gênero, sexo e orientação sexual. Nessa fase de 1960 a 1980 o movimento feminista

consegue desmistificar a ideia de papéis sociais inerentes para homens e mulheres.

O termo gênero foi apropriado pelas feministas americanas, que, pela primeira vez, usaram para defender o caráter social das distinções baseadas no sexo. Assim:

A palavra indica uma rejeição ao determinismo biológico implícito no uso de termos como “sexo” ou “diferença sexual”. O gênero se torna, inclusive, uma maneira de indicar as “construções sociais” – a criação inteiramente social das idéias sobre os papéis próprios aos homens e as mulheres (SOIHET, 1997, p. 279).

É importante destacar que esse termo foi proposto por aqueles que defendiam que a pesquisa sobre as mulheres transformaria os paradigmas da História. A definição de gênero para Joan Scott se divide em:

duas partes e diversos subconjuntos, que estão interrelacionados, mas devem ser analiticamente diferenciados. O núcleo da definição repousa numa conexão integral entre duas proposições: (1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder (SCOTT, 1991, p.86).

Dessa forma o gênero seria a primeira instância pela qual o poder se articula. Segundo Joan Scott, o conceito de gênero ordena toda a vida social, influenciando, assim, a construção do poder.

Assim, a relação de poder entre os sexos consiste em critérios sociais do que é biológico. Ser “homem” ou ser “mulher” são criações culturais, e por isso são aprendidas por meio da socialização.

Para Bittencourt, além dessas problematizações, “ainda há a importante contribuição do questionamento da dicotomia artificial dos espaços públicos e privados, ressaltando que o “pessoal” ou o privado são espaços políticos e que devem ser desvelados” (BITTENCOURT, 2015, p. 201).

Uma das técnicas exploradas pelas feministas desse período era transformar a experiência individual em experiência coletiva, fortalecendo as mulheres através da conscientização coletiva. Dessa forma, a ideia de coletividade torna-se a base do movimento feminista, multiplicando-se, assim, vários grupos organizados que congregam as atividades do movimento

feminista em torno de pontos comuns de ação. Tais grupos surgiram inicialmente nos EUA e Europa.

O processo de socialização das experiências permitiu às mulheres constatarem que os problemas vivenciados no seu cotidiano tinham raízes sociais e demandavam, portanto, soluções coletivas (SARDENBERG, 2018, p.16).

Surge em 1969 o manifesto do grupo feminista Redstockings, que trouxe a expressão “o pessoal é político” e que se tornou o principal slogan desse momento.

Por ter vivido tão intimamente com nossos opressores, isoladas uma das outras, ficamos impedidas de ver nosso sofrimento pessoal como uma condição política. Isso cria a ilusão de que o relacionamento de uma mulher com seu homem é uma questão de interação entre duas personalidades únicas e pode ser elaborado individualmente. Na realidade, cada tipo de relacionamento é um relacionamento de classe e os conflitos entre homens e mulheres individuais são conflitos políticos que só podem ser resolvidos coletivamente (Manifesto de Redstockings em MORGAN, 1970: 533-534 *Apud* SARDENBERG 2018, p. 17).

“O pessoal é político” e os grupos feministas se dedicavam na conscientização política como forma de empoderamento das mulheres enquanto coletividade.

Surgida da própria especificidade do movimento de mulheres. São os chamados “grupos de reflexão” ou de “auto-consciência”, grupos pequenos e informais, construídos unicamente por mulheres(...) Nesses grupos, a mulher descobre que suas experiências, suas dificuldades, frustrações e alegrias não são isoladas nem frutos de problemas unicamente individuais, mas, ao contrário, são compartilhadas por outras mulheres (ALVES; PITANGUY, 1985, p.66-67).

Esse conceito de coletividade criou uma união entre mulheres enquanto movimento capaz de provocar alterações na sociedade. As mulheres perceberam que havia algo que as unia, pois todas as mulheres já sofreram algum tipo de opressão só pelo fato de serem mulheres. Essa afirmação contribuiu para legitimar as reivindicações das mulheres na esfera política.

Em 1970, ocorreu na França o *Mouvement de Libération des Femmes* (MLF), que mobilizou manifestações nas quais as mulheres exigiam o direito à contracepção gratuita e ao aborto legal e seguro. No ano seguinte, o jornal

Nouvel Observateur publicou o “*Manifesto das 343*”, em que várias mulheres admitiam ter feito aborto ilegal. O manifesto foi redigido por Simone de Beauvoir e assinado por diversas intelectuais, feministas e artistas francesas, dentre elas Christine Delphy, Catherine Deneuve, Monique Wittig e Françoise d’Eaubonne.

Muitas delas, incluindo Simone de Beauvoir, nunca haviam feito aborto. Apesar das severas críticas e do alvoroço causado na sociedade da época, o movimento obteve sucesso e, em 1975, o aborto foi legalizado na França.

Por volta de 1977, o movimento feminista fragmentou-se em diversas tendências, algumas mais voltadas para a descriminalização do aborto, outras centradas na igualdade profissional entre homens e mulheres.

O próprio movimento feminista, também influenciado por outras organizações políticas e movimentos sociais, critica seu caráter burguês-liberal de outrora, fazendo recortes de classe e raça, relações de poder e transversalidade de opressões estruturais para além do gênero” (BITTENCOURT, 2015, p.201).

Abre-se espaço para a participação das mulheres negras e lésbicas, que, até então, eram extremamente subjugadas (também dentro do movimento feminista). A participação dessas mulheres fortalece o feminismo com suas demandas, provocando assim novas discussões para o feminismo, o que culminou na emergência da terceira onda.

2.3. A TERCEIRA ONDA E AS MUDANÇAS DE PERSPECTIVA NO FEMINISMO

Os anos 90 foram marcados por diversas mudanças profundas na sociedade ocidental. Tivemos o fim da União Soviética e a queda do muro de Berlim. As ditaduras na América Latina também começaram a se dissolver, o neoliberalismo e o hiperconsumismo se espalharam com toda força pelo mundo (FRANCHINI, 2017, s/p).

Uma questão norteadora desse novo momento do feminismo está na crítica do conceito de mulher universal pregado pelo feminismo ocidental, com isso excluindo todas as outras representações das mulheres que não se encaixavam no padrão ocidental. Buscava-se, assim, um feminismo plural,

reformulando conceitos como patriarcado, dicotomia do público-privado, as ideias de identidades múltiplas.

Em 1989, Kimberlé Creenshaw introduziu à luta feminista a ideia de interseccionalidade enquanto uma ferramenta para que mulheres atingidas por vários tipos diferentes de opressão (raça, classe, sexualidade) pudessem analisar sua condição (FRANCHINI, 2017, s/p).

Lorde (1979) afirma haver uma construção social que representa e localiza as mulheres negras em outros lugares que não no lugar do protagonismo e da produção acadêmica. Mulheres negras são representadas ora como dotadas de sexo, erotizadas e hiperssexualizadas, ora como a mãe preta, como aquelas que seriam mais capazes de cuidar dos outros, o peito que amamentaria a todos. Segundo Lélia Gonzalez (1988), existem três atribuições que predominam para qualificar as mulheres negras, que são a mulata, a doméstica e a mãe preta. Stuart Hall, no ensaio “O espetáculo do outro”, explica a importância da criação de estereótipos na representação da diferença racial. Assim, o estereótipo funciona para ditar o que é o “normal e o aceitável e o anormal e o inaceitável. Então, exclui ou expulsa tudo que não se encaixa, que é diferente” (HALL, 2010, p. 430).

Para Leila Gonzales, as mulheres negras têm sua humanidade negada e são vistas como “corpos animalizados”, ou seja, são:

Burros de carga do sexo (de que as mulatas brasileiras são um modelo) expressão das relações patriarcais racistas. Desse modo, se constata como a super exploração sócio-econômica se faz aliada à super exploração sexual das mulheres amefricanas (GONZALEZ, 1988, p. 139).

O esquecimento das mulheres negras é interseccional, e se dá numa articulação de forças, que tanto colocam as mulheres negras na base da pirâmide, quanto desconsideram a sua capacidade de produzir intelectualmente.

Para a ciência, as mulheres negras possuem um duplo não-pertencimento: são mulheres e negras; não são tomadas como sujeitos produtores do conhecimento, já que esse lugar sempre foi dos homens brancos.

Quando digo que sou uma feminista negra, quero dizer que reconheço que o meu poder bem como as minhas opressões primárias resultam na minha negritude e da minha feminilidade e que assim, sendo, as minhas lutas em ambas as frentes são inseparáveis (LORDE, 2009, s/p).

Ao mesmo tempo em que grifa as diferenças e a alteridade intragrupo ao dizer que "dentro da comunidade lésbica eu sou negra e dentro da comunidade negra eu sou lésbica" (LORDE, 2009, s/p), Audre Lorde assinala a importância de se empreender uma ação política conjunta contra os diversos vetores de opressão, afirmando não ser para ela eficaz escolher apenas uma opressão para combater. Não há, assim, hierarquias de opressões. "Eu não posso me dar ao luxo de lutar apenas uma forma de opressão somente eu não tenho como acreditar que liberdade de intolerância é direito de um grupo particular" (LORDE, 2009, s/p).

Audre Lorde denunciava a opressão que ocorre dentro do movimento feminista, sendo as mulheres negras subjugadas pelas feministas brancas.

As mulheres brancas que dominam o discurso feminista nos dias de hoje raramente questionam se a sua perspectiva sobre a realidade das mulheres corresponde verdadeiramente às expectativas vividas pelas mulheres como coletivo. Igualmente não estão conscientes do ponto a que suas experiências refletem enviesamentos de raça e classe, apesar da maior consciência sobre isso nos últimos anos. O racismo abunda nos escritos das feministas brancas, reforçando a supremacia branca e negando a possibilidade de articulação política de mulheres para lá das fronteiras étnicas e raciais (HOOKS, 2015, p.195).

Bell Hooks (2015) aborda as dificuldades e a marginalidade das mulheres negras de se tornarem intelectuais, já que o racismo e o sexismo institucionalizados reforçam a ciência e a universidade como um lugar (ainda) majoritariamente branco.

É importante também destacar os trabalhos das autoras do feminismo chicano como a noção de fronteira e identidades híbridas.

Para Anzaldúa (2005), a consciência mestiça promove um deslocamento na maneira como enxergamos a realidade e na maneira como nos comportamos, possibilitando uma nova forma de pensar/falar, caracterizada por um movimento que se distancia dos ideais e objetivos estabelecidos pela

consciência ocidental, em direção a uma epistemologia que inclui, ao invés de excluir.

Comecei a pensar: Sim, sou chicana, mas isso não define quem eu sou. Sim, sou mulher, mas isso também não me define. Sim, sou lésbica, mas isso não define tudo que sou. Sim, venho da classe proletária, mas não sou mais da classe proletária. Sim, venho de uma mestiçagem, mas quais são as partes dessa mestiçagem que se tornam privilegiadas? Só a parte espanhola, não a indígena ou negra.” Comecei a pensar em termos de consciência mestiça. O que acontece com gente como eu que está ali no entre-lugar de todas essas categorias diferentes? O que é que isso faz com nossos conceitos de nacionalismo, de raça, de etnia, e mesmo de gênero? Eu estava tentando articular e criar uma teoria de existência nas fronteiras. [...] Eu precisava, por conta própria, achar algum outro termo que pudesse descrever um nacionalismo mais poroso, aberto a outras categorias de identidade (ANZALDÚA *apud* COSTA E ÁVILA, 2005, p. 691).

Assim, uma consciência mestiça privilegiaria aquilo que há de mais subalterno, pois privilegiaria o trânsito, a multiplicidade que forma os sujeitos subalternos, e assim, como salienta Anzaldúa (2005), a encruzilhada que promove o encontro entre aquilo que os marca. Uma consciência mestiça não iria visibilizar apenas um único ideal de sujeito, assim como têm feito os paradigmas modernos, que se estruturam a partir de um lugar determinado, que visibilizam sujeitos específicos nas estruturas de poder. O lugar de onde a mestiça fala é por si só um lugar de encruzilhada, de encontro, de intersecção.

A crítica contemporânea ao universalismo feminista feita por mulheres de cor e do terceiro mundo centra-se na reivindicação de que a intersecção entre raça, classe, sexualidade e gênero vai além das categorias da modernidade. Se mulher e negro são termos para categorias homogêneas, atomizadas e separáveis, então sua intersecção mostra-nos a ausência das mulheres negras – e não sua presença (LUGONES, 2014, p.935).

Segundo Lugones (2014), a chegada dos colonizadores criou as categorias hierarquizadas de gênero com o homem assumindo o modelo patriarcal. “Quero enfatizar que a lógica categorial dicotômica e hierárquica é central para o pensamento capitalista e colonial moderno sobre raça, gênero e sexualidade” (LUGONES, 2014, p. 935). A autora busca compreender a resistência à colonialidade do gênero a partir da perspectiva da diferença

colonial. Assim, a autora compreende a hierarquia dicotômica entre o humano e o não humano como a dicotomia central da modernidade colonial, sendo essa diferenciação fundamental para formação do sujeito ocidental, tal como pontua Dias, ao fazer referência ao pensamento de Lugones:

O pensamento da autora é importante para demonstrar como a construção do conceito de gênero foi utilizada pelos colonizadores para legitimar a dominação e transformar as estruturas sociais das sociedades colonizadas. Também, como o sistema colonial de gênero apagou e destruiu identidades, e continua a ser perpetuado pelas sociedades como sendo a única forma de interpretação e vivência (DIAS, 2015, p.12).

Por mais que falasse do lugar e sobre o lugar de subalternidade das mulheres, o feminismo hegemônico sempre falou também a partir de um lugar de colonialidade de poder e saber, já que invisibilizava as mulheres negras e as outras mulheres que não estavam no perfil tomado como sujeito ideal e universal do feminismo.

A destruição deste sujeito mulher, único, universal e pouco representativo das diferenças e da diversidade intra-categorial, leva ao alargamento do horizonte da prática feminista (OLIVEIRA, 2017, p.70).

Essa nova epistemologia fala a partir de uma consciência outra, que não a hegemônica, promovendo um deslocamento no lugar geopolítico e corpopolítico do sujeito que fala. Como os lugares epistêmicos étnico-racial/sexual/de gênero sempre estiveram desvinculados do discurso hegemônico, criou-se um mito de que havia um conhecimento universal, que fala de todos e por todos, o que no caso do feminismo produziu um lugar universal do sujeito do feminismo: a mulher – sem raça, sexualidade, classe, origem, etc. “O mestizo e o queer existem nessa época e nesse ponto de *continuum* evolucionário com um objetivo. Somos uma mistura que prova que todo sangue é intricadamente ligado entre si, e que somos de almas similares”. (ANZALDÚA, 2005, p. 712).

O conceito de interseccionalidade foi cunhado pela Kimberlé Crenshaw em 1989. A autora entendia que as bases do feminismo consideravam apenas

as vivências das mulheres brancas e que as mulheres negras viviam em uma encruzilhada, sentindo, assim, o impacto de diversas formas de opressão.

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, construindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (CRENSHAW, 2002, p.177).

Então, a interseccionalidade seria uma forma de relacionar as consequências das sobreposições entre as formas de subordinação. Para Carla Akotirene, “a interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado” (AKOTIRENE, 2018, p.14). Várias autoras, como Bell Hooks, Patricia Hill Collins e Angela Davis, afirmam que a interseccionalidade é um elemento determinante que distingue as trajetórias das mulheres.

A interseccionalidade inicia um processo de descoberta, nos alertando para o fato de que o mundo a nossa volta é sempre mais complicado e contraditório do que nós poderíamos antecipar. (...) Ela não provê orientações estanques e fixas para fazer a investigação feminista (...). Ao invés disso, ela estimula nossa criatividade para olhar para novas e frequentemente não-ortodoxas formas de fazer análises feministas. A interseccionalidade não produz uma camisa-de-forças normativa para monitorar a investigação (...) na busca de uma ‘linha correta’. Ao invés disso, encoraja a cada acadêmica feminista a se envolver criticamente com suas próprias hipóteses seguindo os interesses de uma investigação feminista reflexiva, crítica e responsável (DAVIS, 2008, p. 79 apud HENNING, 2015, p.99).

Butler (2017) faz suas discussões através da interação entre o movimento feminista e o movimento LGBT, discutindo as questões de gênero, interseccionalidades, diversidade sexual, dentre outras presentes na teoria queer. Assim, a autora vai fazer também uma oposição radical à dicotomia homem/mulher, que parte do pressuposto de uma heterossexualidade compulsória. A autora vai apontar que as relações

heterossexuais são naturalizadas nos mais diversos espaços sociais, mesmo no pensamento feminista, fazendo o uso do termo “heteronormatividade” para abordar a orientação heterossexual como norma. Assim, não é possível assumir uma identidade unitária feminina.

A política pós-identitária defendida pela teoria queer encerra uma contradição em termos, uma vez que o ponto de partida de toda a ação política é a produção de uma identidade deva ser absoluta, imutável ou irrevogável (MIGUEL E BIROLI, 2014, p. 82).

Butler (2017) ressalta sobre o problema político pelo feminismo ao supor um sujeito definido pelas “mulheres” que não pode ser reconhecido por “termos estáveis ou permanente” (BUTLER, 2017, p.18). Ela explica que essa noção de mulher está associada a uma identidade comum que não só limita o sujeito, como também não dialoga com as intersecções como raça, classe, etnia, sexual ou regional, além do fato de o gênero não se constituir totalmente de forma coerente e consistente. Ademais, a noção frequente de que a opressão das mulheres é única, singular e a mesma em todo o mundo favorece, um movimento de universalizar práticas sexistas ocidentais. Para Butler (2017), ao universalizar o patriarcado, o movimento feminista acentua a relação binária masculino/feminino e, por consequência, reforça a matriz heterossexual.

Quando Judith Butler questiona a distinção entre sexo e gênero, a autora traz a discussão da heterossexualidade compulsória (RICH, 2010) como discurso hegemônico. Tanto o sexo quanto o gênero são construídos socialmente. A autora também defende que as identidades são performativamente construídas.

Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreo e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade” (BUTLER, 2017, p. 235).

Dessa forma, os atos que formam as identidades de gênero estão relacionados tanto por sinais corporais, mas também por meio dos discursos coletivos que constroem os gêneros.

Para Teresa de Lauretis (1987), é importante salientar o gênero enquanto tecnologia. Critica o conceito de “diferença sexual”, ao afirmar que o gênero não deve estar centralizado na diferença entre homens e mulheres, pois isso acaba servindo de obstáculo para os questionamentos referentes às próprias mulheres.

A primeira limitação do conceito de “diferença(s) sexual (ais)”, portanto, é que ele confina o pensamento crítico feminista ao arcabouço conceitual de uma oposição conceitual de uma oposição universal do sexo (a mulher como a diferença do homem, com ambos universalizados: ou a mulher como diferença pura e simples e, portanto, igualmente universalizada), o que torna muito difícil, se não impossível, articular as diferenças entre mulheres e Mulher, isto é, as diferenças entre as mulheres ou, talvez mais exatamente, as diferenças nas mulheres (LAURETIS, 1987, p. 207).

As mulheres não são mais compreendidas em termos estáveis e inevitáveis, mas, sim, como um produto histórico constantemente construído e reconstruído. Um dos principais questionamentos em relação a esse sujeito fixo do feminismo é que ele se pautava, muitas vezes, por uma identidade em comum, enquanto cada um tem sua própria experiência de ser mulher, o que também tem imbricações com nossas relações de classe, etnia, raça etc.

2.4. O FEMINISMO NO BRASIL

Assim como aconteceu nos EUA e Europa, as inquietações das mulheres no Brasil começaram na segunda metade do século XIX. Já nas primeiras revoltas na construção do Brasil existem registros da participação feminina, tais como:

na Insurreição Pernambucana (1645), a expulsão dos Holandeses (1654), a Revolta dos Bárbaros do Nordeste (1650-1720), a Inconfidência Mineira (1789), a Inconfidência Baiana (1798), a Balaiada (1838/1841), a Revolução Pernambucana de 1817, a Confederação do Equador (1824), a Revolta dos Malês (1835), a Sabinada (1837/1838), a Farroupilha (1835/1845)” (MELO; TOMÉ, 2018, p. 72).

Melo e Tomé destacam que em todas essas revoltas inúmeras mulheres anônimas foram marcantes por sua atuação nas principais manifestações que ocorreram no Brasil, apesar de não constarem na história “oficial”. Mas, assim como nos Estados Unidos, os primeiros registros da participação feminina ocorreram na luta abolicionista.

Destaca-se, nesse momento, a republicana, abolicionista e feminista Nísia Floresta (1810-85). Nísia marcou a história das lutas feministas no Brasil, ao publicar em Recife (PE) seu livro *Direitos das Mulheres e injustiça dos Homens* (1832), o primeiro a ser publicado no Brasil abordando os direitos das mulheres à educação e ao trabalho.

O livro de Nísia Floresta normalmente é ligado ao nome da inglesa Mary Wolstonecraft (1757-1797), por ser a autora o nome mais forte em defesa da mulher no decorrer do século XIX e por alguns estudiosos entenderem que sua obra se baseia no livro *Vindications of the rights of womam*. Nísia afirmava que seu livro era uma tradução livre do livro de Wolstonecraft. Para Pallares-Burk (1996), o livro *Direito das mulheres e injustiça dos homens* é, na verdade, uma tradução do livro de Mary Worley Montagu (1682-1762), que escreveu *Woman not inferior to man*, em 1739, com o pseudônimo Sophie, que teria se inspirado no livro *De l'egalité dex sexes*, de François Poullan de La Barre (1673). Observando esse cenário, fica difícil definir a verdadeira autoria do livro publicado no Brasil. Independentemente de como Nísia Flores desenvolveu seu livro, ele foi importante por sua identificação com a defesa dos direitos das mulheres.

De fato, o livro publicado por Nísia Floresta provocou reflexão sobre o status social das mulheres, já que defendia a participação feminina em postos de comando. Em uma sociedade patriarcal, escravocrata e recém-saída da condição de colônia, Nísia Floresta foi uma mulher incomum (CAMPOI, 2011, p.199).

Apesar das questões que envolvem a autoria, é considerado um livro fundador do feminismo no Brasil, conferindo a Nísia o título de “precursora do feminismo no Brasil”.

Nísia defendia a educação, trabalhou como educadora e, em 1838, fundou o colégio Augusto no Rio de Janeiro, oferecendo aulas para meninas. O colégio tinha um currículo inovador, mesclando o tradicional ensino baseado

em trabalho manual com conhecimentos em português, línguas estrangeiras (latim, francês, italiano e inglês), geografia e história do Brasil. Entendia que a igualdade na formação de mulheres e homens era fundamental para o progresso da sociedade. Por ser uma educadora, Nísia acreditava que o caminho para a emancipação da mulher estava na educação.

Em 1842, Nísia já promovia, no Rio de Janeiro, conferências sobre a Abolição e a República, “fato extraordinário já para alguém do sexo masculino, quanto mais para uma mulher” (HAHNER, 1981, p.14).

É importante entender que Nísia Floresta escreve a partir do contexto Europeu, excluindo as vivências e resistência de mulheres não brancas no Brasil. As sociedades indígenas viviam em um sistema baseado nos seus costumes e suas tradições, quando foram submetidas ao colonialismo, que acabou modificando valores dessas sociedades. As mulheres indígenas sempre tiveram participação na luta dos povos indígenas, mas sempre foram excluídas e silenciadas.

A exclusão do sujeito mulher nas anotações de cronistas e naturalistas não parece desnuda de propósitos claros; pode-se perceber a evidente motivação preconceituosa sobre os habitantes do Novo Mundo, especialmente com as mulheres que são retratadas com os piores predicados tais como lascivas sexuais, parideiras e depravadas (TORRES, 2015, p. 13).

Essa imposição do modelo de feminismo Eurocentrado inviabiliza também mulheres negras. Para Lélia Gonzalez, “o feminismo latino-americano perde muito de sua força ao fazer distração de um dado da realidade de maior importância: o caráter multirracial e pluricultural das sociedades da região” (GONZALEZ, 1988, p. 135).

Em 1884, a Assembleia Legislativa da Província do Ceará aboliu a escravidão na província. O exemplo cearense espalhou-se pelas diversas províncias e multiplicou-se o número de organizações que lutavam pela causa abolicionista. Pela primeira vez as mulheres aparecem como protagonistas das ideias abolicionistas e republicanas. Já no final da década a luta pelo direito ao voto surge no cenário nacional. Em 1891, na Assembleia Constituinte, foi debatida a questão do direito de voto para as mulheres, e a jornalista Josefina

Álvares de Azevedo (1851 - 1905), editora do jornal *A Família*, escreveu em 1890 a peça teatral *O Voto Feminino*, que obteve enorme sucesso de público na Capital Federal – Rio de Janeiro.

No final do século XIX, ocorre um aumento no acesso à educação e, alicerçado no Slogan proposto pela Josefina Azevedo: “mulher instruída, mulher emancipada”, cresceu, assim, a participação feminina na luta pelo direito ao voto. A luta feminista ganhou destaque, pois as mulheres conseguiram ingressar em vários espaços da sociedade e estavam em movimentos constitucionistas e nos movimentos sociais.

A primeira Constituição Republicana, promulgada em 1891, deu direito a voto aos cidadãos maiores de 21 anos, mas deixava as mulheres de fora. Essa derrota causa uma grande desmobilização das mulheres que só voltam a se mobilizar pelo direito de votar na primeira década do século XX,

tendo como mentora a professora Leolinda de Figueiredo Daltro (1860 – 1935), junto com um grupo de mulheres fundou em 1910 o Partido Republicano Feminino recebendo em 1911 o registro oficial e durante 8 anos realizaram manifestações em prol do direito ao voto feminino (MELO; THOMÉ, 2018, p.89).

Durante o século XIX várias mulheres criaram jornais que visavam esclarecer as leitoras, conforme afirma Telles (1997):

Muitas vezes, esses jornais pertenciam a mulheres de classe média, algumas das quais investiram todos os seus recursos neles. Eram tanto que chegaram a formar uma rede, de norte a sul, atentos às publicações e ações das mulheres (TELLES, 1997, p.426).

Em 1918, o Rio Jornal publica em sua seção “Rio Feminina” o artigo “Somos Filhos de Tais Mulheres”, escrito por Bertha Lutz (1894-1976), influenciada pelos movimentos sufragistas na Inglaterra e nos EUA.

As mulheres russas, finlandesas, dinamarquesas e inglesas (...) já partilham ou brevemente partilharão do governo, não só contribuindo com o voto como podendo ser elas próprias eleitas para o exercício do Poder Legislativo (...) Só as mulheres morenas continuam, não direi cativas, mas subalternas (...) Todos os dias se lêem nos jornais e nas revistas do Rio apreciações deprimentes sobre a mulher (LUTZ *apud* PINTO, 2003, p. 23).

Em 1922 foi organizado o 1º congresso Feminista, coordenado por Bertha Lutz, que também foi a principal responsável pela criação da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF).

A FBPF definia em seus estatutos suas principais reivindicações: além do voto feminino, a instrução da mulher, a proteção às mães e à infância, e uma legislação reguladora do trabalho feminino (ARANGO, 2016, p.313).

O Estado do Rio Grande do Norte foi o primeiro a adotar o sufrágio feminino em 1927, tendo Dona Júlia Barbosa Cavalcanti como a primeira mulher eleitora listada no Brasil. Cinco anos depois, o governo Getúlio Vargas promulgou o novo Código Eleitoral, garantindo o direito de voto às mulheres brasileiras.

Essa prerrogativa seria exercida, pela primeira vez, na eleição da Assembleia Nacional Constituinte de 1934. Assim, o Brasil se tornou o quarto país da América a estabelecer o voto feminino. Antes dele haviam concedido o Canadá, Estados Unidos e Equador (GARCIA, 2015, p.16).

Depois de ter alcançado o direito ao voto, assim como em outros lugares do mundo, houve um período de refluxo do movimento feminista por causa da conjuntura política do país. Em 1937 inicia-se no Brasil o período do Estado Novo, sendo proibido qualquer tipo de mobilização de cunho reivindicatório.

Com a redemocratização do país a partir de 1943-1945 várias mulheres participaram nas campanhas nacionais. “As mulheres vão as ruas para defender a entrada do Brasil na guerra contra o totalitarismo nazi-fascista, lutam pela anistia dos presos políticos brasileiros” (BANDEIRA; MELO, 2010, p.13).

A partir de 1964, época também de desmobilização por causa do regime militar, não existia espaço para organizações de cunho popular, porém muitas mulheres continuavam participando de movimentos organizados que se opunham ao regime. As mulheres resistiram de diversas formas, organizando-se em clubes de mães, associações, comunidades eclesiais de base.

As mulheres militantes encarnavam um papel duplamente transgressor: transgrediam enquanto agentes políticos ao se insurgirem contra a ditadura, e também, transgrediam ao

romper com os padrões tradicionais de gênero. (FERREIRA, 1996, p.152).

Para Elizabeth Ferreira, a junção desses dois fatores fazia com que ocorresse distinção nas acusações entre homens e mulheres. As mulheres eram duplamente acusadas por serem terroristas e mulheres.

O feminismo brasileiro nasceu e se desenvolveu em um difícil paradoxo: ao mesmo tempo que teve que administrar as tensões entre uma perspectiva autonomista e a sua profunda ligação com a luta contra a ditadura militar no Brasil, foi visto pelos integrantes desta mesma luta como um sério desvio pequeno-burguês (PINTO, 2003, 45).

As feministas vivam nesse fogo cruzado, e por isso o feminismo precisou se impor e conviver com a diversidade dos movimentos dos quais fazia parte, sem perder sua particularidade. A grande maioria das mulheres militantes esteve de alguma forma envolvida contra a ditadura, e muitas delas foram presas, perseguidas e exiladas durante o regime militar.

Segundo Sarti (1988), as questões relacionadas às mulheres ganham espaço com a “abertura” política do país.

Grande parte dos grupos declararam-se abertamente feministas e abre-se espaço tanto para reivindicação ao nível de políticas públicas, quanto para o aprofundamento da reflexão sobre a condição específica da mulher (SARTI, 1988, p.41).

No ano de 1975, a ONU (Organização das Nações Unidas) declara que aquele seria o Ano Internacional das Mulheres, “sob o lema “Igualdade, Desenvolvimento e Paz”. Tema central: a eliminação da discriminação da mulher e o seu avanço social” (ONU¹⁹). Contribuindo para o fortalecimento dos movimentos feministas, o período 1975-1985 é escolhido também como a década da mulher.

O ano internacional da mulher foi particularmente importante porque serviu de pretexto para discussão e organização das mulheres, num contexto em que os canais de participação política estavam fechados. As comemorações do Ano abriram caminho para os primeiros agrupamentos coletivos femininos,

¹⁹ <http://www.onumulheres.org.br/planeta5050-2030/conferencias/>

vinculado em sua grande parte aos partidos e as organizações de esquerda (clandestinos nessa época) (SANTI, 1988, p. 41).

Para comemorar a data foram organizados dois eventos importantes: o primeiro com o apoio da ONU e grupos informais e privados de mulheres e o segundo, organizado pelo movimento feminino pela anistia. Este último evento foi importante pela participação das mulheres, que até então estavam exiladas.

A partir desses eventos multiplicam-se os grupos de mulheres em todo o país. É “no contexto do movimento feminista organizado da década de 1970 que se coloca com intensidade a luta para reformar o Código Penal em relação ao aborto” (PIMENTEL; VILLELA, 2012, p.1). Ocorrem também os debates em torno da sexualidade e o direito ao prazer. Nesse momento a pílula anticoncepcional foi muito importante, pois “a libertação de centenas de milhões de mulheres do fardo da gravidez indesejada teve enorme impacto social. Essa descoberta foi a principal causa da ‘revolução sexual feminina’ da década de 1970” (ROCHA, 2009, p.170).

As mulheres negras e as lésbicas se organizam cada vez mais para terem maior visibilidade as questões específicas que as atingiam por causa da cor e da sexualidade.

O principal desafio para o movimento de mulheres negras em 1970 era estabelecer quais eram as questões essenciais para as mulheres negras, de um lado, e qual seria a melhor forma de desenvolvimento e aplicabilidade dos conceitos feministas, com fins a organizar o feminismo negro (LEMOS *apud* SANTOS, 2009, p. 277).

Em 1984, foi realizado o I Encontro Estadual de Mulheres Negras, em São Paulo. Quatro anos depois, em 1988, realizou-se o I Encontro Nacional de Mulheres Negras, com participação de grupos organizados de várias regiões do Brasil. O objetivo era traçar estratégia de ação em favor das mulheres negras. Durante toda a década de 1980, foram formados vários coletivos políticos de mulheres negras em todo o Brasil. Nesse processo de visibilização dos impactos singulares do racismo sobre as mulheres, destacamos o papel das intelectuais negras Lélia Gonzalez (1945-1994) e Beatriz Nascimento (1942-1995).

Neste contexto de diversidade e mobilização, surgiu em São Paulo o Grupo Lésbico Feminista, pioneiro ao tratar das questões da lesbianidade

dentro do movimento feminista e da questão da mulher dentro do movimento LGBT.

Em 1985, o então Presidente José Sarney encaminhou ao Congresso Nacional projeto de lei propondo a criação do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (CNDM) tinha como objetivo promover políticas para eliminar a discriminação contra a mulher e garantir sua participação nas atividades políticas, econômicas e culturais do país.

O Conselho Nacional dos Direitos da Mulher foi criado junto ao Ministério da justiça, com orçamento próprio, tendo sua presidente *status* de ministro. Era composto por 17 conselheiras, nomeadas pelo ministro da justiça, por um Conselho Técnico e por uma Secretaria Executiva (PINTO, 2003, p.72).

Sob a presidência de Jaqueline Pitanguy, o Conselho lançou em dezembro de 1985 a Campanha Mulher e Constituinte, com a “Convocatória Constituinte para valer tem que ter palavra de mulher”.

A CNDM foi fundamental para a constituinte. Um grupo de mulheres se reuniu para a criação de um documento que posteriormente foi entregue aos constituintes chamada “Carta das Mulheres”.

A “Carta das mulheres”, promovida pelo CNDM mas de autoria de um conjunto muito amplo de mulheres chamadas a Brasília, foi o documento mais completo e abrangente produzido na época, e possivelmente um dos mais importantes elaborados pelo feminismo brasileiro contemporâneo (PINTO, 2003, p.75).

Segundo Celi Regina Pinto (2003), o documento defendia a justiça social, a criação do Sistema Único de Saúde (SUS)²⁰, o ensino público e gratuito, autonomia sindical²¹, reforma agrária²². No que diz respeito aos direitos da mulher, defendia maior participação das mulheres no mercado de trabalho, direito de propriedade, sociedade conjugal, entre outras propostas.

²⁰Sistema de saúde pública do Brasil. Foi criado pela Constituição Federal de 1988 e regulamentado pela lei nº 8.080/90.

²¹Autonomia sindical é o que permite a possibilidade de empregados e trabalhadores se organizarem internamente sem o controle do Estado.

²²A reforma agrária é um programa de governo que tem por objetivo proporcionar a redistribuição das propriedades rurais, efetuando a democratização da terra na sociedade.

Segundo Pinto (2003), o documento se destaca quando comparado aos produzidos no período em dois pontos específicos, que são referentes à questão da violência contra mulher, “expresso numa detalhada proposta de defesa da integridade física e psíquica das mulheres, redefinindo o conceito de estupro e sua classificação penal” (PINTO, 2003, p.73). As mulheres solicitavam também a criação de delegacias especializadas para atender as mulheres vítimas de abusos. O segundo ponto diz respeito ao aborto: “a carta não propõe explicitamente a legalização da prática, mas postula um preceito constitucional que abriria caminho para uma posterior discussão do tema” (PINTO, 2003, p. 75).

De 1985 a 1989, o conselho foi bastante atuante como órgão responsável pela articulação das demandas do movimento feminista. Apesar da sua importância, o conselho teve vida curta. Quando Fernando Collor chega ao poder, o CNDM perde parte do seu orçamento e, para piorar as novas indicações para o conselho, não prezava, como nos anos anteriores, por mulheres que lutavam pela causa feministas.

A partir dos anos 1990, amplia-se a agenda do movimento feminista, e ocorre no Brasil um ciclo de conferências promovido pela ONU. O marco inicial desse momento foi a realização da ECO 92, na cidade do Rio de Janeiro, ocorrendo o Fórum das Organizações Não Governamentais. Dentro desse Fórum ocorre o Planeta Fêmea, que contou com a participação do movimento de mulheres brasileiras. “Este foi um espaço privilegiado que promoveu o encontro de feministas do mundo inteiro, e a partir de amplas discussões elaboraram a Agenda 21 das Mulheres” (MELO e SCHUMACHER, 2005, p.05). Ainda na década de 1990 as conferências sobre Direitos Humanos (Viena, 1993) e População e Desenvolvimento (Cairo, 1994) trataram de assuntos de interesses específicos da agenda feminista. “O apogeu desse processo de integração internacional da luta das mulheres se deu com a realização da IV Conferência Mundial da Mulher (Beijing/1995)” (SCHUMACHER, 2005, p.02).

O período de preparação para Beijing renovou as energias do movimento feminista brasileiro e encorajou o surgimento de diversos fóruns locais que não existiam ou que estavam inativos. A elaboração da conferência mundial da mulher representou um aprofundamento entre o movimento feminista Brasileiro e o feminismo latino-americano.

Mais de 800 organizações de mulheres estiveram envolvidas no processo. Cerca de 4.000 representantes de 25 fóruns estaduais se reuniram no Rio de Janeiro e aprovaram a Declaração das Mulheres Brasileiras para a IV Conferência Mundial sobre a Mulher, que foi formalmente entregue ao governo brasileiro (ARTICULAÇÃO DE MULHERES BRASILEIRAS, 2000, p. 2).

Toda essa movimentação e organização do movimento feminista gerou debate acerca da sexualidade que “auxiliou na reflexão sobre ser mulher, sua identidade” (CASSAB; OLIVEIRA, 2014, p.6), outro debate foi em relação à liberdade feminina. A partir da década de 1990 surge também uma grande discussão em torno da multiplicidade do movimento feminista. Assim:

a existência de muitos feminismos era amplamente reconhecida, assim como a diversidade de pontos de vista, enfoques, formas organizativas e prioridades estratégicas feministas nos anos noventa (ALVAREZ, 1994, p. 278).

Com a redemocratização na maioria dos países latino-americanos reconfigurou a agenda feminista, ocorre um aumento na participação nos governos e um crescimento das ONGs e Instituições para promoção de políticas públicas. As feministas no Brasil fortaleceram os movimentos de massa e estão reconhecendo a pluralidade dentro do próprio movimento.

Várias iniciativas têm se edificado ao longo das duas últimas décadas que procuram tematizar as transversalidades de opressões e o reconhecimento das sujeitas protagonistas de sua transformação a partir de uma identidade comum, como é o caso no Brasil das mulheres negras (Rede de Mulheres Negras), lésbicas (Articulação Brasileira de Lésbicas – ABL), transexuais (Transfeminismo), camponesas (Movimento de Mulheres Camponesas – MMC), da Marcha Mundial de Mulheres, que debate a relação entre classe e gênero etc.

A diversidade de movimentos se estrutura de forma descentralizada, e esses grupos ressaltam, em especial, as reivindicações de políticas públicas com recortes específicos.

3. (RE) EXISTÊNCIAS DAS LESBIANIDADES

A teoria feminista não pode mais afirmar ou meramente declarar uma tolerância ao “lesbianismo” como um “estilo de vida alternativo”, ou fazer alusão às lésbicas. Uma crítica feminista da orientação compulsoriamente heterossexual das mulheres já está longamente atrasada (RICH, 2010, p. 22).

Pensar a história das mulheres lésbicas é observar uma história que foi marcada por processos de invisibilidade. A história das mulheres sofreu por muito tempo um processo de silenciamento: ser uma mulher que ama outra mulher é sofrer de dupla invisibilidade. O apagamento da existência lésbica ocorre de diversas formas:

da destruição dos registros existentes sobre lésbicas – poemas, memórias, escritos, fotos -, à transformação de lésbicas e sociedades lésbicas existentes em mitos – como as amazonas, passando pela internação compulsória de lésbicas em manicômios e conventos a tratamentos de tortura realizados pela medicina, psicologia e pelas igrejas cristãs, incluindo ainda o casamento forçado entre lésbicas e homens. A história lésbica é, portanto, difícil de resgatar em meios aos silêncios e violências que acometeram essas mulheres, mas é também uma história de luta e resistência, de mulheres que ainda que sem referências positivas e sem conhecimento de tradição e continuidade da existência lésbica ousam repetidamente construir novas narrativas, memórias e registros sobre si mesmas e suas iguais (DINIZ, 2017, s/p).

Para Navarro-Swain (1999), a história impõe o silêncio na temática da lesbianidade, exercendo a política do silêncio, que é a melhor aliada da política do esquecimento. O que não é dito não é lembrado. Porém, há registros em várias culturas e épocas distintas que fazem referência a mulheres que se relacionam sexualmente e/ou afetivamente com outras mulheres.

Na Índia na época pré-védica, se encontram mitos que falam do papel destacado das mulheres e esculturas muito explícitas de relações sexuais entre mulheres (Thadani, 1996). Em Zimbábue, a recém desaparecida Tsitsi Tiripano e o grupo lésbico-gay GALZ no qual militava, são uma prova fidedigna de que o lesbianismo existe em culturas africanas (Aarmo,1999). Em Sumatra, Indonésia, as tomboys são mulheres "masculinas" que estabelecem relações afetivas com outras mulheres (Blackwood, 1999) (FALQUET, 2013, p.3).

Porém, cada uma dessas sociedades interpreta de formas diferentes a relação entre duas mulheres “e sua visibilidade e legitimidade variam enormemente” (FALQUET, 2013, p.4).

Segundo Falquet (2013), no começo do século XVIII alguns historiadores documentaram o aparecimento do termo “tribadismo” ou “tríbade”, do grego “esfregar”, designando uma prática sexual para se referir à relação entre duas mulheres.

Outro termo para designar a lesbianidade foi safismo, que remete à poetisa nascida na ilha grega de Lesbos no século VI a.C. Segundo Navarro-Swain, a poetisa “mantinha uma escola para moças nos arredores de Mitilene onde aprendiam a arte da poesia e da música. Considerada uma das maravilhas da antiguidade por seus contemporâneos” (NAVARRO-SWAIN, 2000, p. 29-30). Safo foi apagada da história oficial e teve sua obra destruída.

As dificuldades conceituais que os contemporâneos tinham com respeito a sexualidade lesbiana se refletem na carência de uma terminologia adequada. A sexualidade não existia; portanto, tampouco existiam lesbianas. Uma vez que a palavra lesbiana aparece uma vez no século XVI na obra de Brantome, não foi de uso corrente até o XIX, e inclusive então foi aplicada antes a certos atos em lugar de uma categoria de pessoas. (BROWN, 1989 *apud* FLORES, 2003, s/p).

No entanto, algumas outras definições passaram a existir, conforme os grupos começaram a se organizar. O uso do termo lésbica faz parte de um debate político, pois antes era comum o uso de termos como “homossexual feminina” ou “mulher gay”, apesar da importância de se diferenciar homossexualidade e heterossexualidade. Mas também se faz bastante necessário o uso de um termo específico para falar da relação entre duas mulheres:

usar o termo “lésbica”, portanto, permite evitar a confusão entre práticas que se bem são todas homossexuais, não têm em absoluto o mesmo significado, as mesmas condições de possibilidade nem sobretudo o mesmo alcance político segundo o sexo de quem as leva a cabo (FALQUET, 2013, p.7-8).

A lesbianidade como movimento social surge no final dos anos 1960, quando as lésbicas ainda não se constituíam como grupo autônomo, fazendo parte de outros dois movimentos.

O movimento lésbico se desenvolve em estreita vinculação ideológica e organizativa com outros dois movimentos muito fortes: por um lado, o movimento feminista chamado de "Segunda Onda", e por outro, com o movimento homossexual, que se vai construindo rapidamente depois da "insurreição urbana" de 1969 em Stonewall (FALQUET, 2013, p.9).

Só no ano de 1970 as mulheres começaram a se apropriar da palavra "lésbica", no bojo dos movimentos feministas. Assim, "a palavra lésbica se refere a um lesbianismo político, que se planteia como uma crítica em atos e um questionamento teórico ao sistema heterossexual de organização social" (FALQUET, 2013, p.8).

Como forma de se proteger, a comunidade lésbica e gay se reunia em lugares fechados, os quais, além de serem um espaço de sociabilização, eram um espaço de debate. Já dentro do movimento feminista elas eram "só" mulheres. Nesse contexto as mulheres lésbicas viviam uma contradição: dentro do movimento feminista elas lutavam pela causa coletiva das mulheres, mesmo as que não fossem diretamente beneficiárias (como anticoncepcional e aborto), mas não havia espaço na agenda feminista para as demandas das lésbicas, e dentro do movimento gay elas não estavam livres do machismo.

Betty Friedan foi uma das fundadoras em 1966 da Organização Nacional para as Mulheres (NOW – Nacional Organization Woman). Em uma conferência para combater a discriminação de gênero na sociedade americana, chamou as integrantes que se declaravam lésbicas de "lavender menace" (ameaça lavanda). Para Friedan e outras integrantes do grupo, as lésbicas eram uma ameaça, pois depreciariam a reputação do movimento feminista, afastando as mulheres por medo de serem confundidas com lésbicas. Durante muito tempo o movimento feminista via as lésbicas como contaminadoras na imagem das feministas.

Da mesma forma que dentro das organizações de direitos dos gays, as lésbicas se sentiam marginalizadas e percebiam que dentro do movimento gay não exista o interesse de acabar com o sexismo na sociedade, além da

reprodução sistemática do machismo dentro das organizações e o apagamento das lésbicas.

Depois do episódio envolvendo a Betty Friedan, um grupo de lésbicas rompeu com a NOW e se organizou em diversos grupos lésbicos, como o Lavander Menace, The Killer Dyke e lésbicas revolucionárias. Cada grupo tinha uma estratégia de ação.

FIGURA 3 - Rita Mae Brown



FIGURA 4 - Integrantes do Lavander Menace.

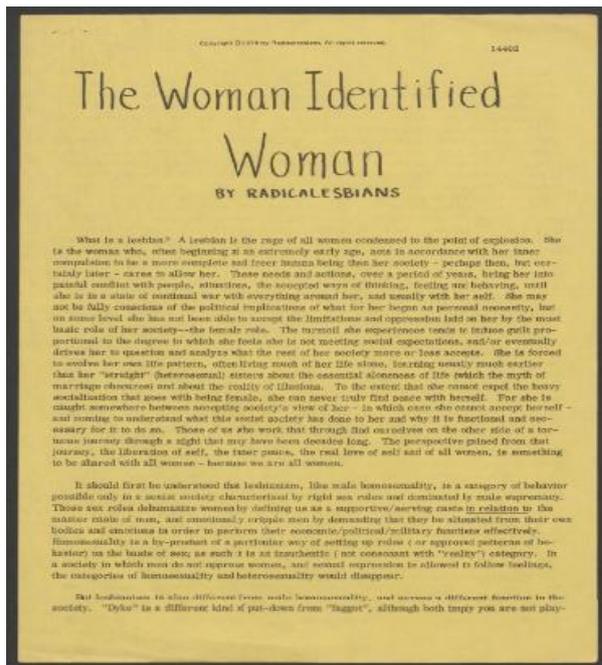


Escritora Rita Mae Brown junto com algumas companheiras interrompem o Second Congress to Unite Women organizado pelo NOW para protestar contra o apagamento dos direitos lésbicos na agenda feminista.

Fonte: Diana Davies (1970) New York Public Library Digital Collections. Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/905174ad-6c62-e353-e040-e00a18061c98>.

Um dos grupos criados foi o Lavender Menace, que participou do congresso organizado pelo NOW. As lésbicas cortaram as luzes do evento e, quando a luz voltou, um grupo formado por aproximadamente 40 mulheres ocupou os corredores, subiu no palco e, com suas camisas com a frase com que Friedan as identificou, “Lavander Menace”, elas gritavam exigindo que o movimento feminista também reconhecesse e lutasse pelas demandas das mulheres lésbicas. Nesse congresso elas entregaram o manifesto “The Women Identified Women”.

FIGURA 5 - Manifesto The Women Identified Women



Fonte: <https://repository.duke.edu/dc/wlmpc/wlms01011>

O manifesto foi escrito de forma coletiva, e entre seus principais nomes estão os de Rita Mae Brown, Ellen Shumsky, Lis Hart, Artemis March e Barbara XX. O manifesto contém dez parágrafos e é considerado um dos marcos fundadores do feminismo lésbico. No manifesto o grupo define a lesbianidade da seguinte forma:

O que é ser uma lésbica? Uma lésbica é a revolta de todas as mulheres, condensada no ponto de explodir. É a mulher que começa muitas vezes em tenra idade a agir de acordo com sua compulsão interior, tornando-se um ser humano mais completo e livre do que sua sociedade quer permiti-lo. As lésbicas, portanto, não estão dispostas a aceitar as limitações e opressões que lhes são impostas pelo mais básico papel social: o papel de fêmea (WOLF, 1979, p. 63 *apud* MOTT, 1987, p.12-13).

As lésbicas do grupo *Radicalesbians* defendiam que “as lésbicas estavam na vanguarda pela libertação das mulheres, porque sua identificação com outras mulheres desafiava as definições tradicionais da identidade feminina em termos de parceiros sexuais masculinos” (ANTONINO, 2018, s/p). Esse pensamento vai reconhecer a lésbica também com uma identificação política.

Com emergência destes grupos e destas reações começa a surgir, dentro do feminismo radical, uma corrente de pensamento muito marcada com a preocupação de uma

identificação política lésbica, como uma forma de expressão feminista (OLIVEIRA, 2017, p. 84).

Uma contribuição importante é o trabalho de Gayle Rubin (1994), para quem é necessário analisar as causas da subordinação social das mulheres. Rubin faz uma crítica às questões da desigualdade sexual e para isso ela apresenta o termo “sistema sexo/gênero”, explicando que usa esse termo por não conseguir um mais apropriado. Esse sistema é composto por “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” (RUBIN, 1994, p.3).

No texto “O tráfico de mulheres: notas sobre a economia política do sexo”, Rubin (2012) faz uma separação entre natureza (a fêmea) e cultura (a mulher domesticada). Essa separação posiciona o sexo em um lugar biológico, enquanto gênero aberto, e se transforma de acordo com o contexto social.

Dessa forma, Rubin vai caracterizar o sistema sexo/gênero como uma economia política em que a divisão sexual e social do trabalho constrói o sistema de gênero. “O gênero é então concebido como produzido culturalmente, construído a partir das relações sociais, em especial as relações de parentesco, que instaura a diferença e cria, a partir do sexo biológico” (SILVA, 2019, p.286). Dessa forma, a opressão não é universal, mas um produto de relações sociais específicas, e não pode mais ser vista como algo próprio das relações de homens e mulheres. “Na perspectiva adotada por Rubin (1994), o conceito de gênero ganha centralidade, em detrimento dos usos, até então comuns, da noção de patriarcado, para discutir os sistemas de opressão e exploração das mulheres” (SILVA, 2019, p. 287).

Dois pontos importantes no pensamento de Rubin são a construção da mulher como social e cultural e o sistema sexo/gênero como relações de poder. Outra contribuição de Rubin (1994) é a importância dada à heterossexualidade obrigatória como uma das condições desse sistema. Para uma divisão sexual do trabalho funcionar é necessária a dependência entre os sexos: “A razão de ser do tabu da similaridade entre homens e mulheres, intimamente ligado ao tabu da homossexualidade – anterior ao do incesto e mais fundamental do que este último” (FALQUET, 2012, p.19). Anos mais tarde, no final dos anos 1970,

Monique Wittig e Adrienne Rich, escritoras e militantes feministas, retornam esse raciocínio para a questão da lesbianidade.

Adrienne Rich (2010) retoma a questão da heterossexualidade obrigatória no seu artigo “Heterossexualidade compulsória e existência lésbica”. A autora denuncia a heterossexualidade forçada como norma e a subsequente invisibilização da lesbianidade.

O texto foi escrito em parte com a proposta de desafiar o apagamento da existência lésbica de boa parte da literatura acadêmica feminista, um apagamento que eu sentia (e sinto) ser não apenas antilésbico, mas também antifeminista em suas consequências, além de distorcer igualmente a experiência das mulheres heterossexuais (RICH, 2010, p. 19).

Para Rich, a heterossexualidade é uma instituição política que retira o poder das mulheres. A noção de "existência lésbica" e “continuum lésbico” parece fundamental para conferir historicidade às lésbicas e suas trajetórias. “A existência lésbica inclui tanto a ruptura de um tabu quanto a rejeição de um medo compulsório de vida” (RICH, 2010, p.36). É um conceito que marca uma posição política muito importante, ao permitir enxergar as existências lésbicas em diferentes contextos históricos e territórios.

Já o conceito de heterossexualidade compulsória e os exemplos que a autora traz em seu artigo ajudam a pensar em como a heterossexualidade é imposta às mulheres desde muito cedo e a partir das mais diversas estratégias: cerceamento da fala, comportamento, relações sexuais, relações familiares e de amizade etc.

Do mesmo modo, podemos dizer que há um conteúdo político-feminista nascente no ato de escolher uma mulher como amante ou companheira diante da heterossexualidade institucionalizada. Mas para que a existência lésbica concretize esse conteúdo político de forma definitivamente libertadora, a escolha erótica deve aprofundar-se e expandir-se através da identificação consciente entre mulheres – no feminismo lésbico (RICH, 2010, p. 43).

Rich assinala a construção de uma verdadeira “sororidade” feminista de forma política para libertação comum de todas as mulheres.

É fundamental que entendamos o feminismo lésbico em seu sentido mais profundo e radical, como sendo o amor por nós mesmas e por outras mulheres, o compromisso com a

liberdade de todas nós, que transcende a categoria de 'preferência sexual' e a de direitos civis, para tornar-se em uma política de formular perguntas de mulheres, que lutam por um mundo no qual a integridade de todas — e não de umas poucas eleitas — seja reconhecida e considerada em cada aspecto da cultura (Rich, 1983 *apud* FALQUET, 2013, p.12).

Seguindo uma outra ordem de ideias e quase simultaneamente, a francesa Monique Wittig, radicada nos Estados Unidos, vai problematizar o conceito de pensamento heterossexual e analisar a produção de gênero a partir desse pensamento.

Para Wittig (2012), o pensamento gay não consegue se desvencilhar das estruturas de dominação nas quais é produzido. Dois homens juntos continuam se beneficiando dos privilégios da masculinidade hegemônica.

Nesse sentido, o que diferencia o pensamento lésbico do pensamento gay é que este último não consegue se desvencilhar das estruturas de dominação nas quais é produzido. O máximo que se consegue, sobre a identidade gay, é vê-la como marcada pela posição do sujeito feminino e, portanto, pela subalternidade do sujeito feminino. Não há, no pensamento gay, nem nas práticas gays, segundo a Monique Wittig, o mesmo potencial de subversão, de transgressão das normas da sociedade heterocentrada, heteronormativa, patriarcal, etc., porque dois homens juntos continuam se beneficiando dos privilégios da masculinidade hegemônica (GROSSI, 2018, p.89).

Sua análise é vinculada ao feminismo materialista, um feminismo que tinha preocupação com as questões materiais, de classe. A autora retoma a noção de “classes de sexos”, em que as mulheres e os homens são considerados categorias políticas e que uma não existe sem a outra. O elemento central na análise não é tanto o patriarcado, mas o sistema heterossexual.

Wittig (2012) afirma que “lésbicas não são mulheres”, pois para ela não ser mulher é uma forma de tentar escapar das relações de poder masculino, da sociedade patriarcal, das relações heterossexuais. Wittig assim explica:

Além disso, 'lésbica' é o único conceito que conheço que está mais além das categorias de sexo (mulheres e homens), porque o sujeito designado (lésbica) não é uma mulher, nem no sentido econômico, nem no político, nem no ideológico. Porque de fato, o que constitui uma mulher, é uma relação social

específica a um homem, relação que outrora estivemos chamando por 'servaje' [5], relação que implica obrigações pessoais e físicas, tanto como obrigações econômicas (assignação à residência, tediosas tarefas domésticas, dever conjugal, produção ilimitada de filhos e filhas, etc.), relação da qual escapam as lésbicas, ao negarem-se a tornar-se ou serem heterossexuais. Somos fugitivas da nossa própria classe, da mesma maneira que as e os escravos norte-americanos o eram quando escapavam da escravidão e se tornavam mulheres e homens livres. Quer dizer que para nós é uma necessidade absoluta: nossa sobrevivência exige contribuir com todas nossas forças para a destruição da classe das mulheres que é apropriada pelos homens. E isso somente pode ocorrer por meio da destruição da heterossexualidade como sistema social, baseado na opressão e apropriação das mulheres pelos homens, que produz um corpo de doutrinas sobre a diferença entre os sexos para justificar esta opressão (WITTIG, 2001 *apud* FALQUET, 2013, p. 13).

Segundo a autora, é nossa tarefa histórica como mulheres definir em termos materialistas o que é opressão, para tornar evidente que as mulheres são uma classe, o que significa que as categorias "homem" e "mulher" são categorias políticas e econômicas, e não são eternas.

Segundo Wittig (2012), a destruição da classe das mulheres, da qual os homens se apropriam, só será possível pela destruição da heterossexualidade.

Neste sentido é que Miriam Grossi vai dizer que o central em sua produção é:

Entender que se autodenominar lésbica não é apenas o amor entre mulheres - o que já é muito importante, também. Mas é para além do amor entre mulheres, é a posição política que nós assumimos enquanto mulheres que nos automeamos lésbicas. Em uma sociedade onde as mulheres são subalternizadas e onde as mulheres só têm valor através do vínculo com um homem, em geral o marido ou o pai, se colocar de fora desses vínculos é, em si, um ato político fundamental (GROSSI, 2018, p. 89).

Wittig abre espaço para um movimento lésbico autônomo, expandindo o espaço para novas análises e práticas que sacodem o feminismo pelas bases, fortalecendo a constituição de um verdadeiro feminismo lésbico. De maneira simultânea, aparece uma série de críticas à hegemonia do modelo lésbico (e feminista) branco, ocidental e de classe média.

No início dos anos 1980, Glória Anzaldúa e Cherrie Moraga criam o projeto de um livro que unia mulheres e lésbicas "de cor" dos Estados Unidos.

As mulheres não brancas afirmam sua luta. “Denunciam o sexismo e a lesbofobia dos movimentos progressistas e anti-racistas, mas também o racismo e classismo que se manifestam no movimento feminista e lésbico” (FALQUET, 2013, p.19).

A autora “chicana” Anzaldúa critica o pensamento binário e propõe a construção de uma sociedade “mestiza” ancorada em noções de resistência, deslocando o pensamento do sujeito hegemônico e focando no feminismo da diferença. Assim, o lugar da mestiça é por si só um lugar de encruzilhada, de intersecção.

Como mestiza, eu não tenho país, minha terra natal me despejou; no entanto, todos os países são meus porque eu sou a irmã ou a amante em potencial de todas as mulheres. (Como uma lésbica não tenho raça, meu próprio povo me rejeita; mas sou de todas as raças porque a queer em mim existe em todas as raças.) Sou sem cultura porque, como uma feminista, desafio as crenças culturais/religiosas coletivas de origem masculina dos indo-hispânicos e anglos; entretanto, tenho cultura porque estou participando da criação de uma outra cultura, uma nova história para explicar o mundo e a nossa participação nele, um novo sistema de valores com imagens e símbolos que nos conectam um/a ao/à outro/a e ao planeta. Soy un amasamiento, sou um ato de juntar e unir que não apenas produz uma criatura tanto da luz como da escuridão, mas também uma criatura que questiona as definições de luz e de escuro e dá-lhes novos significados (ANZALDÚA, 2005, p.707-708).

O que Anzaldúa enfatiza é a fronteira do “não lugar”. Cheryl Clarke aborda diversas questões relevantes para discutir o lesbianismo como um ato de resistência. Para a autora se entender como lésbica é preciso se rebelar contra o patriarcado. “A mulher que toma uma mulher como amante vive perigosamente no patriarcado” (CLARKE, 1988, s/p). A autora critica também homens que não são brancos, afirmando que homens de todas as classes e cores podem colonizar mulheres, limitando suas prerrogativas sexuais, produtivas, reprodutivas e nossas energias. Clark enfatiza a diversidade dentro do grupo de lésbicas.

Não há um só tipo de lesbiana, não há apenas um tipo de comportamento lésbico, e não há apenas um tipo de relação lésbica. Igualmente, não há um só tipo de resposta às pressões que as mulheres sofrem para viver como lesbianas. Uma visibilidade lésbica maior na sociedade não quer dizer que todas as mulheres que estão envolvidas com mulheres em

relações sexuais sentimentais se chamem lésbicas e nem que se identifiquem com uma comunidade lésbica específica (CLARKE, 1988, s/p).

A partir de 1990, a norte-americana Judith Butler e a italiana Teresa de Lauretis fizeram uma nova leitura do conceito de gênero e da heterossexualidade, dando, assim, início às bases teóricas do movimento queer.

O termo teoria queer foi utilizado pela primeira vez pela pesquisadora Teresa de Lauretis em uma conferência realizada na universidade da Califórnia, em 1990, para nomear os estudos de sexualidade.

A expressão do termo “queer” constitui uma apropriação radical de um termo que tinha sido usado anteriormente para ofender e insultar, pelo menos em parte, na sua resistência a definição - por assim dizer - fácil (SALIH, 2012, p. 19).

O nome *queer* faz referência ao xingamento utilizado contra gays, lésbicas, travestis e pessoas desconformes quanto ao gênero nos Estados Unidos; quer dizer literalmente, “estranho”, “anormal”, “bizarro”, o que coube perfeitamente à linha de estudos que pretende demonstrar o caráter político da normalidade e da anormalidade. A teoria queer parte de uma nova forma de pensar a realidade social. Assim, Miskolci explica:

De forma geral, heterossexismo explicita quando a heterossexualidade é tomada como um dado, pressuposta ou esperada em teorias, normas jurídicas ou mesmo em relações sociais cotidianas. Heteronormatividade se refere às normas sociais que impõem não necessariamente a heterossexualidade em si, mas seu modelo a outras relações, inclusive entre pessoas do mesmo sexo. A matriz heterossexual designa a expectativa social de que os sujeitos terão uma coerência linear entre sexo designado ao nascer, gênero, desejo e práticas sexuais. (MISKOLCI, 2016, p. 14)

Desse modo, a heterossexualidade compulsória/heteronormatividade são conceitos que foram construídos culturalmente, sendo necessário com eles romper para se respeitarem as diversas identidades de gênero e sexuais.

A Teoria Queer tem um duplo efeito: ela vem enriquecer os estudos gays e lésbicos com sua perspectiva feminista que lida

com o conceito de gênero, e também sofisticada o feminismo, ampliando seu alcance para além das mulheres (MISKOLCI, 2016, p. 32).

Existem vários teóricos e cada um deles traz definições acerca dos conceitos para a teoria queer. Santos (2005) diz que a teoria queer parte de cinco ideias centrais:

1. As identidades são sempre múltiplas, compostas por um número infinito de “componentes de identidade”, tais como, classe, orientação sexual, etnia etc.
2. Qualquer identidade é arbitrária, instável e excludente, pois exclui o silenciamento de outras experiências de vida.
3. A teoria queer não defende o abandono total da identidade enquanto categoria política, mas propõe, na verdade, que se reconheça o seu significado permanentemente aberto e fluido.
4. A teoria queer considera que a política de homossexualidade centrada no homossexual reforça a dicotomia homo/hetero. Assim, a teoria queer considera a heterossexualidade e a homossexualidade como “categorias de conhecimento”.
5. Por fim, a teoria queer representa uma proposta de teorização geral sobre a sexualização de corpos, identidades e relações sociais.

Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante - homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags. É o excêntrico que não deseja ser integrado e muito menos tolerado. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira ao centro e nem o quer como referências; um jeito de pensar que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do entre lugares, do indecível. Queer é um corpo estranho que incomoda perturba, provoca e fascina” (LOURO, 2004, p.7- 8).

Assim, a teoria queer propõe o questionamento às epistemes, ou seja, é uma teoria de empoderamento dos corpos subalternos e que busca novos olhares a respeito das identidades de gênero, das sexualidades.

Para Butler (2017), gênero é um ato intencional, um gesto performativo que produz significados.

Esses atos, gestos e atuação, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou a identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade (BUTLER, 2017, p. 235).

Butler sugere que a realidade é fabricada em função dos discursos (social e público). Desse modo, o gênero é uma performance:

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável (BUTLER, 2017, p.195).

Assim, se o gênero é uma fabricação, os gêneros não poderiam ser caracterizados nem como verdadeiros nem como falsos. Um dos deslocamentos do pensamento de Butler seria o fortalecimento das teorias queer, dos movimentos de gays, lésbicas e transgêneros.

A aproximação das teorias lésbicas e feministas com a teoria queer contribui para a crítica do sujeito universal (homem branco, cis²³, heterossexual).

3.1. TRAJETÓRIA DA LESBIANIDADE NO BRASIL

O movimento lésbico no Brasil surge no início de 1979, quando um grupo de lésbicas ingressou no SOMOS, primeiro grupo homossexual do país, e juntas iniciaram sua atuação política.

²³CISGÊNERO (do grego cis = em conformidade com; conforme + gênero). A pessoa que se encontra bem ajustada ao rótulo de identidade de gênero (mulher ou homem) que recebeu ao nascer em função do seu órgão genital exposto. Indivíduos — “cisgêneros” estão, portanto, de acordo e normalmente se sentem confortáveis nos códigos de conduta (incluindo vestuário) e papéis sociais atribuídos ao gênero a que pertencem, ao contrário de indivíduos transgêneros, que de muitas e variadas formas se sentem desajustados em relação aos rótulos de gênero que originalmente receberam ao nascer (LANZ, 2014, p. 296).

No começo do grupo, poucas mulheres participaram. Elas assistiam a uma ou outra reunião, mas com outra lésbica eram escassas no grupo, acabavam se afastando. Também existia uma determinada misoginia entre alguns membros masculinos, o que certamente incomodava as mulheres (GREEN, 2015, p. 193).

Pouco tempo depois, as mulheres perceberam que sofriam de uma dupla opressão e que era necessário criar um espaço próprio, e decidiram então atuar como um subgrupo dentro do Somos, o Grupo de Ação Lésbico-Feminista (LF), que se separou definitivamente do SOMOS, tornando-se um grupo independente. O LF passa a integrar a coordenação do II e III Congresso da Mulher Paulista, que ocorreu em 1980 nas dependências da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

A participação das lésbicas na coordenação desde II Encontro não foi bem-aceita, já que pela primeira vez se colocava a questão da sexualidade e do prazer sexual da mulher como uma possibilidade e um direito (FERNANDES, 2015, p.129).

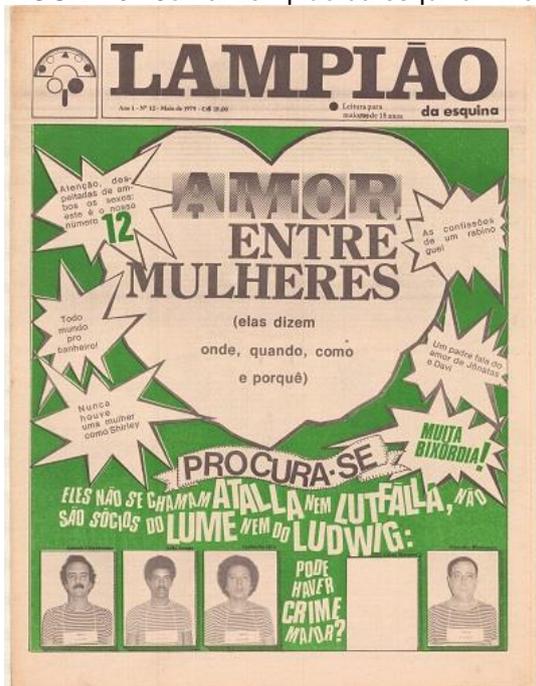
Segundo Fernandes (2015), a presença das lésbicas na coordenação e no congresso causou alguns problemas, e, na tentativa de minimizar os conflitos, foi utilizado o nome do Grupo Somos no lugar de Lésbico-Feminista. A participação das lésbicas no II Congresso já começou traumática, quando no primeiro dia o painel com o título “Amor entre Mulheres” foi destruído. No início elas resolveram permanecer juntas em um único grupo, porém perceberam que isso limitava o alcance das reivindicações e decidiram se espalhar pelos diversos grupos. No final do encontro a sensação de rejeição foi visível, pois não se alcançou o impacto desejado.

Nesses congressos, as lésbicas defendiam que as mulheres lutassem pelo direito ao prazer e à sua sexualidade; que rompessem com o círculo de opressão e subordinação masculina que não aceitava o desejo da mulher e que tomassem conhecimento de que heterossexualidade era imposta a todas as mulheres como a única sexualidade “normal” (FERNANDES, 2018, s/p).

Em abril de 1979, os editores do Jornal o Lampião da Esquina, com publicação dirigida para o público homossexual, convidaram as integrantes do

LF a escreverem um artigo sobre lésbicas, com matéria intitulada: “Nós também estamos aí”. O artigo foi publicado no jornal de número doze, em maio de 1979, no exemplar comemorativo de um ano do Jornal.

FIGURA 6 - Jornal Lampião da esquina - maio de 1979



Fonte: <https://fpabramo.org.br/2017/06/12/csbh-o-lampiao-da-esquina-primeira-publicacao-lgbt-do-brasil/> Acesso em: 28 de outubro de 2018.

Pela primeira vez, em um ano de existência do jornal, as lésbicas tiveram a oportunidade de falar delas mesmas e protestaram contra o apagamento da existência lésbica.

Nós estamos atrasadas porque temos medo, receio, cagaço mesmo de viver o que somos. Porque não construímos o espaço do nosso viver. Porque vivemos na clandestinidade. Nós estamos atrasadas, mas não queremos fazer isso virar um **mea culpa**, um muro de lamentações. Sabemos e conhecemos a existência da repressão. E não falamos apenas daquela do camburão, do cassetete, da bomba de gás. Falamos daquela que está presente nas nossas relações na família, no emprego, com os amigos, na escola. Falamos da repressão que, pelos mais variados mecanismos – meio de comunicação, educação, religião, etc. –, nos diz o que somos ou devemos ser, querer, desejar, na tentativa de nos amoldar. Diz o que é natural, normal, certo, justo e bom para nós mulheres (LAMPIÃO, 1979, p. 7).

Ou seja, o “atraso” das lésbicas deve-se a um conjunto de fatores, e não só pela demora de se ter uma matéria publicada no Jornal Lâmpião da Esquina. Na verdade, o grande “atraso” era causado pela repressão da ditadura e das práticas sociais e culturais, que reforçam o papel sexual da mulher através da heterossexualidade compulsória.

Em 1980, aconteceu o I Encontro Brasileiro de Homossexuais (EBHO), em São Paulo, que contou com a participação de 200 integrantes de diferentes estados. “Com presença majoritária de gays, o LF esteve presente trazendo discussões sobre as lésbicas, o machismo e o feminismo” (FERNANDES, 2018, s/p). O I EBHO foi marcado por muita discórdia e tensões dentro do movimento homossexual, que não comportava mais a diversidade de posicionamentos para continuar como um único grupo. Isso ficou mais explícito depois da passeata do 1º de Maio de 1980, realizada em São Bernardo do Campo. Os representantes do SOMOS que participaram da passeata entendiam que existia uma forte repressão aos homossexuais como forma de a ditadura abafar o surgimento de novos movimentos sociais. Essa participação foi um marco na criação do movimento LGBT. No período da ditadura militar existiam formas de repressão voltada para contravenções morais. A população LGBTs sofria com espancamentos, torturas e prisões em rondas policiais.

Muitas lésbicas feministas compareceram espontaneamente ao Primeiro de Maio e, junto aos outros homossexuais do Somos, carregaram uma faixa “Contra a discriminação ao (à) trabalhador (a) homossexual” (FERNANDES, 2005, p. 141).

A participação de alguns dos integrantes do grupo na passeata de primeiro de maio causou uma divisão entre eles. Na reunião geral que aconteceu em 17 de maio, as integrantes do LF reconheceram que não fazia mais sentido continuar dentro do Somos, e “as lésbicas se retiraram de forma definitiva do grupo, [e] o que fizeram foi tornar pública uma situação que já havia de fato, qual seja, a autonomia total do LF o nome então foi mudado para Grupo de Ação Lésbica Feminista (GALF) (FERNANDES, 2018, s/p).

FIGURA 7 - passeata de 1º de maio de 1980



Grupo SOMOS na passeata de 1º de maio de 1980. Fonte: <https://www.dw.com/pt-br/cnv-revela-como-ditadura-perseguiu-homossexuais/a-18116656>

O GALF “atuou fortemente contra a onda de prisões arbitrárias, de torturas e de extorsão” (FERNANDES, 2018, s/p). As travestis e as lésbicas foram uma das mais atuantes contra a opressão policial. O Ato público de 13 de junho de 1980, que ocorreu em São Paulo, é considerado a 1ª passeata LGBT da cidade de São Paulo e aconteceu exatamente contra a violência policial. Estima-se que mais de mil pessoas marcharam pela liberdade das prostitutas, LGBTs e negros/negras.

FIGURA 8 - Delegado Richetti



Delegado José Wilson Richetti era o responsável pelas rondas policiais. Uma das travestis presas.

Fonte: <http://memorialdademocracia.com.br/card/lgbt-e-prostitutas-denunciam-violencia>

FIGURA 9 - Travesti algemada - São Paulo



Outra forma de resistência foi a criação do boletim das lésbicas no Brasil em janeiro de 1981, sendo a primeira publicação lésbica brasileira, intitulada ChanacomChana, um folhetim que fazia edições propondo novos sentidos para a lesbianidade. A partir dos escritos de Lessa (2008), entende-se que as

publicações do Chanacomchana se centram no esforço da reapropriação da fala das mulheres lésbicas, indo de encontro a um sistema que, não conseguindo suprimir as existências das lésbicas, invisibiliza suas pautas. “O GALF também buscou intervir nos debates nacionais suscitados pela formação da assembleia constituinte e a elaboração da nova constituição (KUMPERA, 2018, p.9). As ativistas do GALF atuavam dentro dos guetos, normalmente os bares da capital paulista frequentado por lésbicas, onde vendiam boletins, panfletavam folhetos sobre a situação das lésbicas e divulgavam as atividades do grupo. Na primeira edição, o GALF definiu o que pretendia com o boletim CHANACOMCHANA:

O BOLETIM CHANACOMCHANA é um espaço criado por mulheres lésbicas para mulheres lésbicas e todas as pessoas que queiram debater, conversar e se divertir conosco. Queremos que ele seja um veículo de informação, discussão, humor, namoro, poesia e sonho para todas que o fizerem e para quem for lê-lo também (CHANACOMCHANA, 1982, p. 2).

O Ferro's Bar foi o local mais frequentado pelas lésbicas feministas e as do GALF, onde estabeleceram seu ativismo. Vendiam os boletins ChanacomChana e também distribuía filipetas, convidando as frequentadoras para participarem do grupo.

Na noite de sábado, 23 de julho de 1983, algumas ativistas do GALF estavam vendendo o boletim ChanacomChana dentro do Ferro's, em certo momento, o proprietário, os seguranças e o porteiro quiseram expulsá-las à força (FERNANDES, 2015, p. 145).

Segundo Kumpera (2018), após esse acontecimento, as militantes do GALF organizaram a primeira manifestação política lésbica do Brasil, em 19 de agosto de 1983. Com o apoio de grupos feministas heterossexuais e militantes gays, elas conseguiram entrar no bar. Rosely Roth, uma das integrantes do GALF, subiu em uma mesa para denunciar as agressões físicas e exigiu que o dono se explicasse diante da imprensa. Depois das manifestações, o dono do bar se comprometeu a permitir a venda dos boletins no interior do estabelecimento.

FIGURA 10 - Rosely Roth no Ferro's Bar



Rosely Roth no Ferro's Bar local ficou marcado na história como de lazer e resistência de grupos lésbicos em São Paulo. Fonte: .<<http://www.umoutroolhar.com.br/2018/08/19-de-agosto-primeira-manifestacao-lesbiana-contra-discriminacao-no-brasil.html>>. Acesso em: 04 de janeiro de 2019.

Em 1988, o GALF se encerra, dando origem à Rede de Informação Um Outro Olhar. A partir de 1995 tornou-se uma organização não-governamental, com vários projetos voltados especificamente para população lésbica. Hoje é um site sobre o universo LGBT, com destaque para a temática lesbiana.

A partir da década de 1990, a organização formada por lésbicas começou a se fortalecer atuando em grupos mistos ou ativistas independentes, atuando em fóruns, redes, grupos de pesquisas e partidos políticos. Os grupos vão se multiplicando e buscando maior visibilidade.

Em 1990, morre Rosely Roth, umas das principais articuladoras do movimento lésbico brasileiro, e, em sua homenagem,

lançou-se o dia 19 de agosto como o Dia Nacional do Orgulho Lésbico. Esta data não é assumida por todas as lésbicas organizadas do país, pois em 1996 durante o I Seminário Nacional de Lésbicas (SENELE), adotou-se o dia 29 de agosto como sendo o Dia da Visibilidade Lésbica (TOSI, 2016, s/p).

Um marco importante para a organização lésbica foi a realização do I SENALE – Seminário Nacional de Lésbicas, em 1996, no Rio de Janeiro. O SENALE, enquanto “espaço construído por e para lésbicas, visa dar visibilidade e fortalecer a organização política, debatendo temas de interesse como

sexualidade, saúde, gênero, combate à violência, diversidade, entre outros” (CFESS, 2009, p.2). No I SENAILE, foi escolhido o 29 de agosto como Dia Nacional pela Visibilidade Lésbica. “A data surgiu da necessidade coletiva de visibilizar um segmento que, historicamente, ocupou o espaço da invisibilidade” (CFESS, 2009, p. 1-2). Desde esse momento os SENAILE “vêm aglutinando grupos de lesbiana de diferentes regiões do país e sua importância decorre de crescente participação de grupos visando a discussão de questões referentes às políticas afirmativas para a lesbianidade no Brasil” (LESSA, 2007, p.94).

O amadurecimento político do movimento de lésbicas, tanto durante os SENAILE, como nas ações realizadas em seminários, encontros, atividades culturais dentre outros, foi importante para, durante o III Fórum Social Mundial, em Porto Alegre, em janeiro de 2003, realizar-se a Oficina de Visibilidade Lésbica, no planeta Arco-íris, que contou com a participação de mulheres lésbicas e bissexuais de vários estados do Brasil e com a presença de ativistas de outros países. O V SENAILE foi de grande importância na construção de novas bases no movimento nacional, pois foi criada durante a sua realização a Liga Brasileira de Lésbicas (LBL), que está dividida por região: LBL – Sul, LBL – Sudeste, LBL – Norte, LBL – Nordeste e LBL – Centro-Oeste. Em sua carta de princípios define que:

A LBL foi criada e inspirada por mulheres lésbicas que ousaram e ousam falar do amor entre mulheres e da lesbianidade como uma das formas de orientação, expressão e identidade sexual e desta como um direito sexual e, portanto, um direito humano (LBL, 2007, s/p.).

A própria LBL assim se define:

uma expressão do movimento social, de âmbito nacional, que se constitui como espaço autônomo e não institucional de articulação política, anticapitalista, antirracista, não lesbofóbica e não homofóbica e de articulação temática de mulheres lésbicas e bissexuais, pela garantia efetiva e cotidiana da livre orientação e expressão afetivo-sexual (LBL, 2007, s/p.).

A LBL se soma a outros grupos e movimentos de mobilização para lésbicas, combatendo a heteronormatividade e dando visibilidade ao amor

entre mulheres. Os SENALE continuam acontecendo e são realizados em diferentes estados e regiões do país. No VIII SENALE/RS, o nome foi alterado para SENALEBI, garantindo também a visibilidade das mulheres bissexuais.

Assim como as mulheres negras que, ao longo de mais de uma década, tentam incorporar suas demandas dentro da agenda política do movimento feminista, as lésbicas feministas lutam pela desconstrução da invisibilidade lésbica e contra a lesbofobia, presentes tanto na sociedade, como dentro do próprio movimento feminista.

3.2. CONCEITOS IMPORTANTES

3.2.1. IDENTIDADE

Dentro da historiografia o tema da Identidade ganha força nos estudos da pós-modernidade e do multiculturalismo. A identidade pode ser entendida como o “produto de uma intersecção de diferentes componentes, de discursos políticos e culturais e de histórias particulares” (WOODWARD, 2000, p. 38). O conceito é “importante para examinar a forma como a identidade se insere no ‘círculo da cultura’ bem como a forma como a identidade e a diferença se relacionam com o discurso sobre a representação” (WOODWARD, 2000, p.16).

Para Silva (2000), de início parece ser fácil definir "identidade". A identidade é simplesmente aquilo que se é: "sou brasileiro", "sou negro", "sou heterossexual", "sou jovem", "sou homem". A identidade assim concebida parece ser uma positividade ("aquilo que sou"), uma característica independente, um "fato" autônomo. “Nessa perspectiva, a identidade só tem como referência a si própria: ela é autocontida e auto-suficiente” (SILVA, 2000, p.74). Nessa mesma linha, a diferença é o que o outro é. Essas definições só existem uma em referência à outra. Para Silva (2000) identidade e diferença são vistas como mutuamente determinadas, e o autor deixa claro que tanto a identidade quanto a diferença são construídas e definidas nas relações sociais e culturais.

Elas não só são definidas como também impostas, elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem

hierarquias; elas são disputadas. A identidade e diferença estão, pois, em estreita conexão com a relação de poder: o poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes (SILVA, 2000, p.81).

Assim, segundo Silva (2000), a diferenciação é o processo central pelo qual a identidade e a diferença são produzidas, existindo, assim, um mundo do “nós” e “eles”. Isso significa classificar, e toda classificação é baseada em hierarquia. “Deter o privilégio de classificar significa também deter o privilégio de atribuir diferentes valores aos grupos assim classificados” (SILVA, 2000, p.76-77). A classificação mais utilizada foi estruturada a partir de oposições binárias. Ou seja, em torno de classificações polarizadas. Assim, a identidade é construída no interior das relações de poder, e devem ser repensadas as “possibilidades subversivas da sexualidade e da identidade nos próprios termos do poder” (BUTLER, 2017, p. 65).

Segundo Hall, o conceito de identidade “é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para definitivamente ser posto a prova” (HALL, 2005, p. 8). Para isso, o autor identifica três concepções diferentes para identidade. O sujeito do Iluminismo, que é baseado no indivíduo totalmente centrado, unificado e dotado de capacidade de razão. Já para o sujeito sociológico, a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade. Com a fragmentação da identidade surge o sujeito pós-moderno como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. “A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’” (HALL, 2011, p.13).

Stuart Hall (2000) entende que diferentes indivíduos não conseguem se ligar a uma definição de identidade. Para o autor, a “identidade” é um processo constante de construção e que está sempre se modificando, e assim as identidades são construídas historicamente. Segundo Hall, as identidades são fragmentadas, tornando-se uma “celebração móvel”.

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão continuamente deslocadas (HALL, 2005, p.12-13).

Os estudos têm se diversificado para compreender os sujeitos como plural e politicamente construídos. As identidades não são rígidas.

O movimento entre fronteiras coloca em evidências a instabilidade da identidade, é nas próprias linhas de fronteiras, nos limiares, nos interstícios, que sua precariedade se torna mais visível. Aqui, mais do que a partida ou a chegada, é cruzar a fronteira, é estar ou permanecer na fronteira, que é o acontecimento crítico. Neste caso, a teorização cultural contemporânea sobre gênero e sexualidade ganha centralidade (SILVA, 2000, p.89).

Para Silva (2000), a identidade não tem uma essência fixa, estável, definitiva, mas uma construção, uma relação, um ato performativo. Butler entende que atos e gestos são performativos “no sentido de que a essência ou a identidade que por um lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos” (BUTLER, 2017, p. 235). Esse ato performativo sugere que o gênero, assim com a noção de identidade, não tem status ontológico, ou seja, a identidade “original” é fabricada.

São fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem a realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito em função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia e pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno de externo e, assim, institui a integridade do sujeito (BUTLER, 2017, 235).

Dessa forma, para Butler o gênero é uma performance, pois se manifesta através de ações e atos discursivos que reforçam o gênero do sujeito. Para a autora, a identidade de gênero é um efeito e não a causa da expressão. Assim, “não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero. Identidade é performativamente constituída pelas próprias “expressões” que são ditas como seus resultados” (BUTLER, 2004, p.57). Ou seja, “a “unidade” do gênero é um efeito de uma prática reguladora que busca uniformizar a identidade do gênero por via da heterossexualidade compulsória”

(BUTLER, 2017, p. 67). A heterossexualidade compulsória é uma das formas de disciplinar o gênero.

Assim, se a identidade de gênero é uma fabricação, os gêneros não podem nem ser verdadeiros nem falsos. “A noção de uma identidade original ou primária do gênero é frequentemente parodiada nas práticas culturais do travestimos e na estilização sexual das identidades *butch/femme*” (BUTLER, 2017, p.237). Por conseguinte, é impossível determinar a autenticidade das identidades. Assim, “o gay é para o hetero não o que uma cópia é para o original, mas, em vez disso, o que uma cópia é para uma cópia (...) o original nada mais é do que uma paródia da ideia do natural e do original” (BUTLER, 2017, p. 211). Está claro que a ideia de paródia defendida pela autora não presume a existência de um original. Dessa forma, “a paródia que se faz é da própria ideia de um original” (BUTLER, 2017, p. 238).

Judith Butler aponta que a base da identidade de gênero se estabiliza com a repetição dos atos ao longo do tempo.

Se os atributos de gênero não são expressivos, mas *performativos*, então constituem efetivamente a identidade que pretensamente expressariam ou revelariam. A distinção entre expressão e performatividade é crucial. Se os atributos e atos de gênero, as várias maneiras como o corpo mostra ou produz sua significação cultural, são *performativos*, então não há identidade preexistente pela qual um ato ou atributo passa ser medido; não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero verdadeira se revelaria uma ficção reguladora (BUTLER, 2017, p. 243-244).

O fato de o gênero ser criado através de performances significa que a própria noção de masculinidade e feminilidade também são construídas, segundo Butler:

como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora da estrutura restritiva da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2017, p. 244).

É preciso superar as identidades fixas e desconstruir as representações estáveis.

A desconstrução da identidade não é a desconstrução da política; ao invés disso, ela estabelece como políticos os próprios termos pelas quais a identidade é articulada (...) se as identidades deixassem de ser fixa como premissas de um silogismo político, e se a política não fosse mais compreendida como um conjunto de práticas derivadas dos supostos interesses de um conjunto de sujeitos prontos, uma nova configuração política surgiria certamente das ruínas da antigas (BUTLER, 2017, p.256) .

Uma possibilidade, para a autora, é tornar visível e revelar essas estruturas e processos, para que eles possam ser subvertidos, criando uma cultura inteligível, e, assim, confundindo o próprio binarismo e denunciando sua não “inaturalidade” fundamental. Deste modo, a identidade deve ser entendida como uma prática.

3.2.2. REPRESENTAÇÃO

O termo representação, de caráter polissêmico, transita em diferentes áreas de conhecimento e debate, assumindo significados variados conforme cada contexto. Segundo o livro a “Teoria Cultural de A a Z”, Sedgwich e Edgar,

em termos sociais, a representação tem (a) um significado político (...) e (b) um significado mais sutil, que ligou as práticas e normas de representação e que pode, por exemplo ser usado na mídia de massa, para expor imagens de grupos sociais específicos (SEDGWICK e EDGAR, 2003, p. 286).

Para Sandra Pesavento (2006), as representações são operações mentais e históricas, que dão sentidos ao mundo, e por si sós não têm significado. “A representação é um conceito que se caracteriza pela sua ambiguidade de *ser* e *não ser* a coisa representada” (PASAVENTO,2006, p.49). Pasavento (2006) entende o mundo como um lugar sempre qualificado, construído socialmente pelo pensamento. Dessa forma, “o imaginário existe em função do real que o produz e do social que o legitima, existe para confirmar, negar, transfigurar ou ultrapassar a realidade” (PASAVENTO, 2006, p. 50). Assim, o imaginário consiste de representações sobre o mundo do “vivido, do visível e do experimentado, mas também sobre os sonhos, desejos e medos de cada época, sobre o não tangível nem visível, mas que passa a existir e ter força de real para aqueles que vivenciam” (PASAVENTO, 2006, p.50).

Partindo desse conceito de representação de Pasavento, pode-se perceber uma semelhança com o conceito de “tradição inventada”, de Eric Hobsbawm, no seu livro de mesmo nome, em que define “tradição inventada” como “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas” (HOBSEAWM, 1984, p.9). Tais práticas podem ser de natureza ritual ou simbólica e “visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado” (HOBSEAWM, 1984, p.9).

Segundo Roger Chartier (1990), a representação pode ser usada enquanto instrumento teórico-metodológico de análise da história cultural:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (...). As percepções do social não são de forma alguns discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio. Ocupar-se dos conflitos de classificações ou de delimitações não é, portanto, afastar-se do social – como julgou uma história de vistas demasiado curtas -, muito pelo contrário, consiste em localizar os pontos de confronto tanto mais decisivos quanto menos imediatamente materiais (CHARTIER, 1990, p.17).

Com essa afirmação Roger Chartier enquadra o conceito de representação como instrumento teórico-metodológico que abarca um campo histórico particular, sendo capaz de interiorizar as lutas simbólicas pelo poder e dominação e, ao mesmo tempo, exteriorizar essas lutas. Dessa forma, para compreender as representações, Chartier entende como importante a noção de campo, definida por Bourdieu. Assim, o campo é o objeto ou fenômeno em permanente movimento. O campo também está em constante confronto em

determinado espaço social, sempre em posição de tensão, luta e poder. De acordo com Bourdieu, todo campo “é um campo de forças e um campo de lutas para conservar ou transformar esse campo de forças” (BOURDIEU, 1997, p. 22-23). Assim, os campos podem ser formados por indivíduos ou instituições, os quais criam os espaços onde as relações se estabelecem. Deste modo, é a “estrutura das relações objetivas entre os diferentes agentes” (BOURDIEU, 1997, p. 23). Assim, é o lugar que os agentes ocupam na estrutura das relações que indica suas tomadas de posição.

Stuart Hall (1997, p. 24) apresenta contribuições importantes para problematizar as noções de representação, que ele denomina como reflexiva, intencional e construcionista, apontando diferentes panoramas de “representação” em estudos culturais, apresentando tanto fragilidades quanto pontos fortes desses panoramas, como integrantes de um “conjunto complexo e ainda experimental de ideias em um projeto inacabado” (HALL, 1997, p. 63).

As representações estão inseridas num campo de poder. Assim, quem tem o poder de representar tem também o de definir e legitimar as identidades representadas.

Na definição pós-estruturalista, a representação é concebida unicamente em sua dimensão de significante, isto é, como sistema de signos, como pura marca material. A representação expressa-se por meio de uma pintura, de uma fotografia, de um filme, de um texto, de uma expressão oral. A representação não é, nessa concepção, nunca, representação mental ou interior. A representação é aqui, sempre marca ou traço visível, exterior [...] o conceito de representação incorpora todas as características de indeterminação, ambigüidade e estabilidade atribuído a linguagem (SILVA, 2000, p. 90-91).

Para Silva (2000), a representação é um “sistema de significação”, porém o autor condena a relação entre significado e significante como operação correspondente, pois não é possível ter uma representação única e fechada, pois a representação é sempre incerta e indeterminada. Nessa perspectiva, a representação não deve ser entendida como reflexo da realidade, mas como uma construção discursiva. É importante “tornar visíveis as relações de poder envolvidas no processo de representação” (SILVA, 2006, p.53).

No processo de representação é importante entender a noção de estereótipo, que pode ser entendido como uma forma de representação. “O

estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação, de uma dada realidade. É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa de representação” (BHABHA, 1998, p. 117). Nessa concepção, não existe diversidade de representações. Hall (2016) diz que o estereótipo reduz a representação a poucas características.

No estereótipo a complexidade do outro é reduzida a um conjunto mínimo de signos: apenas o mínimo necessário para lidar com a presença do outro sem ter de se envolver com o custoso e doloroso processo de lidar com as nuances, as sutilezas e as profundidades da alteridade (SILVA, 2006, p.51).

O estereótipo reduz a complexidade de uma pessoa a poucas características de fácil compreensão, e depois de reduzi-la, exagera e simplifica.

Stuart Hall (2016), quando traz a questão da representação, desenvolve também o conceito de estereotipagem, que são práticas representacionais. Hall, define quatro aspectos, que são: 1. A construção da “alteridade” e exclusão; 2. Estereótipo e poder; 3. O papel da fantasia; e 4. O fetichismo.

O primeiro ponto é que a estereotipagem reduz, essencializa, naturaliza e fixa a “diferença” (...) Em segundo lugar, a estereotipagem implanta uma estratégia de “cisão”, que divide o normal e aceitável do anormal e inaceitável (...) O terceiro ponto é que a estereotipagem tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder. Este geralmente é dirigido contra grupos subordinados ou excluídos (HALL, 2016, p. 191-192).

O poder, além de restringir e inibir, também deve ser entendido como produtor de novos discursos, de novos conhecimentos, gerando, assim, a circularidade do poder.

A circularidade do poder é especialmente importante no contexto da representação. O argumento é que todos – os poderosos e os sem poder – estão presos, *embora não de forma igual*, na circulação do poder. Ninguém – nem suas vítimas aparentes, nem seus agentes – consegue ficar completamente fora do seu campo de operação (HALL, 2016, p. 197).

Bhabha (1998) expressa que o poder inclui o dominador e o dominado em seus circuitos. Uma das formas dessa “circularidade” de poder é que as pessoas “podem ficar presas na armadilha do estereótipo, confirmando-o inconscientemente pela própria forma com que tentam opor-se e resistir” (HALL, 2016, p.199).

Para Hall (2016), o problema nessa armadilha do estereótipo é ficar preso nessa estrutura binária. Como exemplo, ele cita a questão da masculinidade negra, que por vezes é representada como “infantilizada”, como forma simbólica de “castrar” o homem negro ou o estereótipo do excessivamente bem-dotado. O problema dessa estrutura binária é que os negros ficam obrigados a “ir e voltar interminavelmente entre um e outro, muitas vezes sendo representados como os dois ao mesmo tempo” (HALL, 2016, p. 200).

A introdução da dimensão sexual nos leva para a prática representacional do fetichismo.

O fetichismo nos leva para o reino onde a fantasia intervém na representação; para o nível no qual aquilo que é mostrado ou visto na representação só pode ser entendido em relação ao que não pode ser visto, ao que não pode ser mostrado. O fetichismo envolve substituir o “objeto” por uma força perigosa e poderosa, mas proibida (HALL, 2016, p. 206).

A pessoa “fetichizada” é transformada em objeto. O fetichismo também envolve a rejeição, por fazer uma “marcação da diferença”. Ou seja, envolve o desejo e a negação. O fetichismo “é uma estratégia para ter tudo ao mesmo tempo: tanto para representar, quanto para não representar o objeto de prazer e desejo que é considerado tabu, perigoso ou proibido” (HALL, 2016, p.209).

Por fim, o fetichismo dá permissão ao voyeurismo. Freud chamou a força obsessiva do fetichismo de “escopofilia”. Para Mulvey, “o fetichismo é uma estrutura que desautoriza o conhecimento em favor da crença, em oposição à curiosidade, sugerindo a ideia de uma relação mais dialética entre fetichismo e curiosidade” (MALUF; MELLO; PEDRO, 2005, p.348). Assim, o “olhar” nunca é desinteressado.

A diferença entre representação e representatividade está na forma de exposição das “minorias”. Em uma sociedade machista, racista, LGBTfóbica e gordofóbica, o cinema e os meios de comunicação como um todo se

restringem a representar quem está fora desse padrão, e, quando dão espaço para essas “minorias”, as suas representações são marcadas por estereótipos.

Ou seja, não é só porque um filme contém um personagem negro ou gay que ele realmente represente o que é ser negro e o que é ser gay. Não é só se ver na tela, mas se identificar de alguma forma. O personagem precisa ter voz.

Essa é a grande diferença entre representatividade e uma representação na tela. Enquanto a primeira retrata uma pessoa ou grupo social de forma bem mais fiel à realidade, a segunda pode ser uma forma de reforçar ainda mais os preconceitos, como, por exemplo, o famoso amigo gay afeminado e engraçado que serve como a veia cômica do filme, ou o personagem gordo que é todo atrapalhado. Representatividade vai além de colocar alguns (ou um) personagens na trama. Representatividade é sobre ocupar todos os espaços com voz ativa. Obviamente que cada pessoa tem a sua subjetividade, tem sua própria narrativa. Assim, a representatividade é importante, mas nunca será completa.

4. “COMO ESQUECER” E “ELVIS E MADONA”: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DA LESBIANIDADE NO CINEMA BRASILEIRO

Através das categorias do circuito de cultura serão analisadas as condições de produção. A parte referente à cultura vivida não será abordada aqui, pois entende-se que já foi apresentado um panorama da lesbianidade na história do Brasil. Partiremos, então, para as condições de produção dos filmes, com os dados obtidos com o apoio cultural, patrocínios, e, em seguida, para a análise proposta por Cassetti e Chio (1999), abordando as quatro categorias que já foram pré-determinadas para interpretar a narrativa cinematográfica: o enredo, o casal, as relações e elementos complementares ao texto. Por fim, será feita uma análise comparada entre os dois filmes numa perspectiva queer.

4.1. CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO

Trabalhar com cinema no Brasil nunca foi tarefa fácil, principalmente após a extinção da Embrafilme, que, além de patrocinar a produção, também fazia a distribuição e exibição dos filmes nacionais. “O fim da Embrafilme levou ao colapso o antigo sistema de produção, distribuição e exibição de filmes nacionais” (LEITE, 2005, p.120). Mesmo com defeitos na sua atuação, “o cinema brasileiro tinha um ponto de referência” (LEITE, 2005, p.120).

A retomada do cinema brasileiro se deu sobretudo com as novas leis de incentivos fiscais. O governo Lula, por intermédio do Ministério da Cultura, aperfeiçoou a Lei do Audiovisual. Foi no seu governo também que o Banco do Brasil lançou o Fundo de Financiamento da Indústria Cinematográfica (Funcine). “O cinema brasileiro se recompôs, mas não conseguiu resolver muitos de seus problemas estruturais” (LEITE, 2005, 137).

Observando a tabela abaixo é possível perceber que no período entre 1995-2010 houve algumas oscilações no número de produção. Em 2010, ano nos dois filmes analisados, foram lançados 75 filmes, dos quais apenas os dois analisados contêm personagens lésbicas como protagonistas.

TABELA 4 - Filmes nacionais lançados 1995 – 2010

Total de Filmes Lançados por Ano	
Ano de Lançamento	Total de filmes
1995	14
1996	18
1997	21
1998	23
1999	28
2000	23
2001	30
2002	29
2003	30
2004	49
2005	45
2006	72
2007	78
2008	79
2009	84
2010	75
Total	698

Fonte: SALIC / ANCINE

Nos filmes analisados nesta dissertação, “Como esquecer” e “Elvis e Madona”, procuramos analisar os dados concretos sobre seus financiamentos, patrocínios e como aconteceram. Então, fizemos a análise das condições de produção a partir de afirmações dos diretores e produtores em entrevistas ou notícias e através da constatação de parceiros no próprio filme em seus créditos. Uma outra fonte importante foi o Sistema de Informações da ANCINE e o site Filme B.

O filme “Como esquecer” foi lançado oficialmente no Festival do Rio em 15 de outubro de 2010 e foi bem recebido pela crítica, recebendo vários prêmios em festivais. A produtora Elisa Tolomelli recebeu muitos “nãos” no momento da captação de dinheiro, procurou a mesma distribuidora que lançou no Brasil “O segredo de Brokeback Mountain”, e deu certo. Conseguiu a Europa Filmes.

Segundo os dados do Sistema de Acompanhamento de Distribuição em Salas (SADIS), “Como esquecer” foi um dos 10 títulos de maior público da

Europa Filmes, que foi coprodutora e distribuidora do filme em 2010. Dos 10 filmes, 6 são brasileiros. “Como esquecer” obteve um público de 32.475 espectadores.

TABELA 5 - Maiores públicos da Europa - 2010

Título	País	Data Lançamento	Cópias	Salas	Público	Renda (R\$)	% Renda sobre total
Muita calma nessa hora *	Brasil	12/11/2010	76	89	671.717	5.838.342,30	35,49%
Lula, O Filho do Brasil **	Brasil	01/01/2010	150	180	424.247	3.532.777,95	21,48%
O Segredo dos Seus Olhos	Argentina	26/02/2010	26	26	328.128	3.274.349,01	19,91%
Federal	Brasil	29/10/2010	51	63	113.420	985.378,16	5,99%
A Jovem Rainha Vitória	EUA	18/06/2010	17	37	97.576	948.114,15	5,76%
Segurança Nacional	Brasil	07/05/2010	26	37	37.410	285.368,77	1,73%
Quando me Apaixonoo	EUA	06/08/2010	0	12	34.642	364.836,20	2,22%
Como esquecer	Brasil	15/10/2010	8	22	32.475	280.320,79	1,70%
Sonhos Roubados	Brasil	23/04/2010	22	29	28.562	199.440,08	1,21%
A Mente que Mente	EUA	15/01/2010	12	14	26.498	256.963,92	1,56%

Fonte: SADIS/SAM/ANCINE

No *Making of* do filme “Como esquecer” a produtora Elisa Tolomelli contou que teve muita dificuldade para captar recursos para sua produção.

A dificuldade maior foi justamente levantar o filme, né? Colocar o filme de pé. Em vários quesitos, a começar pela captação de recursos, né? Que foi bem difícil, é bem difícil as empresas quererem associar sua marca com um filme de temática gay, né? Todo mundo acha lindo, maravilhoso, mas na hora de chegar junto é bem complicado.

Do ponto de vista de produção, a gente teve que fazer certas adaptações para conseguir filmar com o dinheiro que a gente tinha. Uma das soluções foi eu abrir a minha casa pra produção entrar e produzir o “como esquecer” todo dentro da minha casa. O único cômodo que safava era o meu quarto o resto estava todo tomado pela produção. Então, também não era condições ideais para ninguém, era tudo meio apertadinho e tal, mas foi um dos filmes mais bacanas de produção que eu já tive. Tanto pelo resultado que a gente teve de colocar todo o dinheiro que a gente tinha na tela, não teve um centavo de desperdício. Quanto da parceria que a gente teve com essa equipe que chegou junto com a gente. Foi dez, estou muito feliz com o filme.”

(*Making of* disponível no canal EH! Filmes)

Segundo os dados coletados pelo observatório do cinema e do áudio visual, o filme “Como esquecer” teve recursos captados através de mecanismo de incentivo para produção audiovisual. Através da Lei 8.685/93 (Lei do áudio visual), porém, no site a ANCINE explica as formas de fomento disponibilizado para o cinema e que pode se dar através de diferentes mecanismos diretos e indiretos.

O apoio indireto a projetos audiovisuais se dá por meio de mecanismos de incentivo fiscal dispostos na Lei 8.313/91 (Lei Rouanet), na Lei 8.685/93 (Lei do Audiovisual) e na Medida Provisória 2.228-1/01. Esses dispositivos legais permitem que os contribuintes, pessoas físicas e jurídicas, tenham abatimento ou isenção de determinados tributos, desde que direcionem recursos, por meio de patrocínio, coprodução ou investimento, a projetos audiovisuais aprovados na ANCINE (ANCINE, s/p).

Ou seja, o valor que consta no documento produzido pela coordenação observatório do cinema e do audiovisual, não se refere a valores investidos no filme, mas às formas de dedução fiscal. No mesmo documento, consta um valor de 37.039,77 de outras fontes, às quais não tivemos acesso.

Ainda na entrevista presente no *Making of* do filme, Tolomelli diz que o valor para a produção do filme foi de 900 mil reais.

A gente teve uma equipe que jogou muito junto com a gente e isso permitiu a gente filmar com 900 mil reais, não estourar nenhum centavo. E estamos com o filme pronto com pouca variação do que havia pensando no começo (EH! FILMES).

A produtora explica também que o filme foi pensando desde o roteiro ao lançamento comercial do filme. E acrescenta que, por mais que o filme tenha tido dificuldade de ter patrocinadores, por outro lado, teve três patrocinadores que desde o começo acreditaram no filme. “Com isso foi possível enquanto filme levantar essa questão do relacionamento entre duas mulheres; foi feito uma série de debates e de ações, onde foi possível levar a questão da diversidade sexual para a sociedade civil” (EH! FILMES). Tolomelli, na entrevista, não citou quais eram os três patrocinadores, mas no site EH! Filme, que é mantido por ela, faz referência ao programa BB DTVM, a Petrobras, à Secretaria de Políticas Públicas para as mulheres e a Clear Channel.

No cenário brasileiro, uma das maiores contribuições para a produção cinematográfica no país vem do Banco do Brasil, através da BB DTVM, por meio de apoios e patrocínios. No caso da Petrobras, o patrocínio é feito através do Programa Petrobras Cultural, que é uma forma de patrocínio em que a empresa, através de processos de seleção, elege projetos para os quais destinarão parte de sua verba. O filme foi escolhido por meio da Seleção Pública de 2010, em que a Companhia democratiza o acesso à verba de patrocínio e procura refletir em seus resultados a diversidade étnica e regional do Brasil.

O filme “Elvis e Madona” tem uma trajetória bem diferente do filme “Como esquecer”, e começou a ser gravado em 2007, mas o dinheiro do orçamento foi insuficiente. Então, em 2008, foram filmadas as quatro cenas que faltavam, e o filme foi finalizado em 2009. O lançamento foi no Festival do Rio, em 2010, assim como o outro filme analisado. “Elvis e Madona” participou de mais de 50 festivais nacionais e internacionais, ganhando 20 prêmios. Todo esse reconhecimento, entretanto, não foi suficiente para garantir seu lançamento.

O filme é uma produção independente, realizada pela Laffilmes e pela Focus Films e distribuído pela Pipa Filmes.

Em entrevista ao jornal “O Globo”, o diretor Laffitte fala sobre o que espera para o seu primeiro longa-metragem: “Fechamos com a distribuidoras Pipa e Espaço Filmes, e pretendemos lançar de 30 a 40 cópias em setembro - afirma o diretor, que não vê a hora de conferir a reação do grande público”. (BRITTO, 2010, s/p)

O filme teve uma circulação bem mais modesta em relação ao esperado pelo diretor. Segundo o Filme B (2012), foram apenas 14 cópias, que circularam por 38 salas, A SALIC ANCINE contabiliza um público de 11.340 pessoas e uma renda de 87.287,23. O público foi bem abaixo do que se esperava: “O filme não teve dinheiro para campanha de divulgação, foi distribuído por uma microempresa (a Pipa), não ultrapassou o festivo circuito dos festivais, não saiu das páginas de artes e espetáculos” (REVISTA DE CINEMA, 2011, s/p).

Vale ressaltar que ainda existe uma lacuna em relação à contabilização do público/renda, pois no Brasil não se contabilizam as participações em

festivais, ou seja, tanto “Como esquecer” como “Elvis e Madona” têm um público maior do que os dados oficiais.

Após a boa repercussão no Festival do Rio, em 2010, e ter previsão de estreia no circuito comercial em 28 de janeiro de 2011, o filme só foi lançado 9 meses depois. Em relação a isso, o diretor Marcelo Laffitte comentou, em entrevista:

Nosso problema é com a distribuição. Nos últimos anos, a produção cinematográfica no Brasil avançou a olhos vistos. (...) Porém, infelizmente, a distribuição não acompanhou esse ritmo e o nosso mercado se ressentiu. Existem alguns distribuidores especializados em blockbusters nacionais, assim como também existem os que são especializados em filmes de arte, e ambos têm um limite anual na quantidade de filmes que podem trabalhar. Mas o filme médio brasileiro, onde eu encaixo Elvis & Madona, não tem canais de distribuição competentes e com experiência (DOIS TERÇOS, 2011, s/p).

Assim, Laffitte aponta para umas das grandes dificuldades de produzir filmes no Brasil: a competição desleal entre os filmes que se enquadram no formato blockbuster²⁴ e os que estão a margem. Esses filmes não conseguem tanto espaço de distribuição e exibição no circuito nacional.

A produção do filme estava orçada em R\$ 1,2 milhões e foi vencedor do concurso anual de baixo orçamento promovido pelo Ministério da Cultura em 2005, o que não foi suficiente para terminar o filme.

Imagine um diretor estreante tentar fazer um filme de ‘viado’ no início dos anos 2000?! Foi difícil e quase que não acontece. Só conseguimos vencer o concurso na terceira tentativa, em 2005, e o dinheiro só foi sair em 2007. E o dinheiro do MinC não foi suficiente para terminar o filme. São muitos personagens, muitas locações diferentes, muitas cenas de rua. O concurso da Oi Telecomunicações nos permitiu terminar o filme (BEZERRA, 2011, s/p).

Para o diretor, o fato de não ter conseguido os patrocínios foi importante pela liberdade de fazer o filme sem amarras, dedicando uns dos prêmios a esse fato. "Aos não patrocinadores porque há 10 anos tento fazer esse filme e

²⁴Blockbuster significa uma obra com apelo comercial, grande orçamento e massiva divulgação.

se alguém tivesse me patrocinado naquela época, não teria feito essa história do que jeito que ela está hoje” (ALMEIDA, 2010, s/p). O filme conseguiu o fomento indireto pela Lei do Audiovisual (8.685/03).

A criação e manutenção de políticas públicas culturais são fundamentais para a dignidade de toda uma comunidade, pois “com as políticas culturais não se pretende cobrir as mesmas necessidades culturais que são baseadas na diferenciação e, acima de tudo, na procura da diversidade e no incentivo à diversidade” (SEMPERE, 2011, p. 117). Assim, as políticas públicas voltadas à cultura, especificamente, de fomento ao cinema são importantes para a produção que reflita sobre questões que permeiam a vida das populações oprimidas.

4.2. FORMAS TEXTUAIS

A escolha desses dois filmes se deu por alguns fatores. O filme “Como esquecer” traz em praticamente todo o seu processo mulheres, da direção à câmera, do figurino à composição da trilha sonora. Ao longo do trabalho disserto sobre a importância do olhar feminino, e “Como esquecer” é o único filme em todo o período trabalhado que tratava do tema da lesbianidade e com mulheres em todo o processo criativo. Em entrevista para Fernando Império do site Sala de Cinema, a diretora Malu de Martino explica sua preferência em abordar “o universo feminino”. A diretora fala sobre a representação da mulher na mídia.

Digo no sentido de se apresentarem de maneira forte e não simplesmente como corpos expostos para deleite e prazer de voyers potenciais. Entretanto, acho que ainda há muito a ser feito. Para mim, o universo feminino é um campo confortável de trabalho por eu fazer parte dele, mas, mais do que isso me sinto direcionada aos projetos que de alguma maneira possam contribuir para essa mudança de mentalidade (IMPÉRIO,2010, s/p).

Já o filme “Elvis e Madona” apresenta uma realidade diferente do primeiro, pois não é comum assistir filmes que abordam o relacionamento lésbico entre uma travesti e uma mulheres cis. Marcelo Laffitte traz para o cinema esse relacionamento, e por isso foi importante também fazer a análise

desse filme, para, posteriormente, fazer uma análise comparativa dessas duas narrativas.

Como Esquecer

Ano: 2010

Direção: Malu De Martino

País: Brasil

“Como esquecer” é um filme dirigido por Malu de Martino, com roteiro do baseado na obra literária “Como esquecer – Anotações quase inglesas”, de Miriam Campelo. A sinopse assim indica:

Júlia (Ana Paula Arósio) é uma professora de literatura inglesa, 35 anos, que luta para reconstruir sua vida depois de viver uma intensa e duradoura relação amorosa com Antônia. Em meio a uma série de conflitos internos e diante da necessária readaptação para uma nova vida, não disfarça sua dor enquanto narra suas emoções.

Ao longo do filme, ela encontrando e se relacionando com outras pessoas que também estão vivendo, cada uma a seu modo, a experiência de ter perdido algo muito importante em suas vidas.

Uma trama instigante que fala de pessoas comuns enfrentando os desafios de superar as dores do passado e a busca por uma nova chance de encontrar a felicidade (EH! FILMES).

O filme se inicia com os versos da música Retrato em Preto e Branco, de Chico Buarque, na voz de Elis Regina. “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”. Essa introdução já apresenta o teor triste do filme.

Junto com imagens de vídeo caseiro de uma viagem, mostrando os momentos de felicidade do casal, quando tudo são flores, as imagens feitas por uma câmera doméstica mostram Londres, as cores nos jardins, e Júlia (Ana Paula Arósio) é o centro das atenções. Seu sorriso demonstra a felicidade do momento. Logo em seguida dá-se início ao ciclo depressivo da personagem, que permanece assim até o final do filme, quando demonstra o processo de

cura. As cores presentes no seu relacionamento dão lugar ao cinza. E Júlia se pergunta: “O que será o contrário do amor?”

FIGURA 11 - Flores em Londres



FIGURA 12 - Julia em Londres



Fonte: Figuras 11 e 12 <https://www.flickr.com/photos/comoesquecer/page2>

FIGURA 13 - Júlia em viagem a Londres



FIGURA 14 - Júlia no seu apartamento



FIGURA 15 - Julia chorando ao olhar fotos



FIGURA 16 - Julia assistindo TV



Fonte: Figuras 11 a 16 retiradas do filme “Como Esquecer”

O filme é narrado em “off” pela protagonista e evidencia um pouco da sua personalidade, mesclando o seu momento presente e lembranças de viagens feitas com a ex-companheira, Antônia, que é a pessoa que está sempre filmando Julia. Antônia não tem “rosto”, ela é ausência. Júlia pergunta

ao seu amigo Hugo (Murilo Rosa): “Você conhece algo mais real do que um fantasma?”. Júlia deve aprender a lidar com essa ausência, com o fantasma de Antônia, com o sofrimento pela perda e a dor de se sentir abandonada depois de tanto tempo de relação. Assim, a narrativa do filme trata do processo de recuperação de Júlia após o fim de um relacionamento de mais de 10 anos.

O tema principal do filme são as dores emocionais causadas pelo término de um relacionamento. Júlia sofre pela ausência de Antônia, Hugo está de luto por seu companheiro que morreu e Lisa (Natália Lage) foi abandonada pelo namorado após ele descobrir que ela estava grávida. Juntos eles tentam se readaptar a essa nova realidade, quando vão morar em um subúrbio do Rio de Janeiro. Para Hugo, a mudança vem das atitudes exteriores. Uma “terapia alternativa”, como sair, beber, beijar na boca. Júlia tem outra percepção: “Mudar é mudar por dentro, Hugo. Exige tempo, recolhimento, solidão”, pois “não há mudança sem trauma”.

No início, Júlia não queria morar com Hugo e Lisa, mas reconhece que “dividir a casa com outras pessoas pode nos dar um calor de rebanho, mas é também uma perturbação contínua.” Com o desenrolar da trama, cada personagem desenvolve, a partir do seu estilo de vida e personalidade, uma forma para lidar com a perda.

FIGURA 17 - Júlia, Lisa e Hugo



FIGURA 18 - Júlia consolando Lisa



Fonte: Figuras 17 a 18 retiradas do filme “Como esquecer” (2010)

A mudança de endereço traz um novo brilho à narrativa, principalmente na figura de Carmem Lygia (Bianca Comparato), uma aluna dedicada e que

demonstra interesse pela professora, tentando sempre estreitar o envolvimento entre elas. Júlia sempre deixa claro que a relação delas está no limite profissional, e a chegada da prima de Lisa, Helena (Arieta Correa), que vai fazer uma visita, é o primeiro sinal de interesse de Júlia. Por coincidência ou não, após conhecer Helena, Júlia começa a observar o mundo com outros olhos, com possibilidades de se envolver com outras pessoas. Com o andamento da narrativa, o que antes era cinza vai ganhando cores, como a casa, as ruas e a própria Júlia.

FIGURA 19 - Carmem Lygia na universidade



FIGURA 20 - Carmem Lygia na casa de Júlia e seus amigos



FIGURA 21 - O encontro entre Júlia e Antônia



Fonte: Figuras 19 a 21 retiradas do filme “Como esquecer” (2010)

No luau de despedida de Helena, ela diz para Júlia: “Desde a primeira vez que te vi, você já mudou muito”. Reflexo da sua mudança interior, e mesmo com interesse em Helena, Júlia entende que não tem espaço para outro relacionamento, pois “o amor exige muito e eu tenho pouco para dar”.

O filme é sobre o luto, mas é também sobre o trabalho interno necessário para seguir em frente. É muito comum em filmes que retratam fins de relacionamentos mostrar a mulher em busca de um amor ideal. Júlia decide que continuar sozinha é fundamental diante da dependência emocional em que se encontra mergulhada, pois precisa amadurecer seus sentimentos e ter autonomia afetiva.

“Como esquecer” termina com a música “Coming home”, de K.D. Lang, que, diferente do início do filme, mostra agora uma tristeza mais doce. O filme sai do lugar comum ao não colocar a superação de um fim de relacionamento em uma substituição de parceiros, como diz Júlia: “o caminho mais fácil, usar uma pessoa para esquecer a outra”. Júlia precisa se conhecer antes de voltar a se relacionar. “Agora preciso descobrir o que sobrou de mim mesma”. E, assim, ela está pronta para seguir em frente.

“Como esquecer” permite se deparar com os dias “comuns”, demonstrando as alegrias e dores que qualquer ser humano pode passar ao longo da vida, independentemente da orientação sexual, e, assim, o filme busca humanizar os sujeitos homoeróticos. Júlia e Hugo são pessoas comuns, estando inclusive próximos do que é entendido numa sociedade conservadora como “normalidade”. Ao longo do filme nenhum dos personagens LGBTQs buscam subverter a norma, mas eles também não negam sua sexualidade. Nenhum dos personagens sofre algum tipo de sanção por isso.

Observando as características desses personagens, são pessoas brancas, com peso “adequado”, com trabalhos, pertencem à classe média, e, nesse sentido, é importante pensar o conceito de interseccionalidade.

A “interseccionalidade” é, pois, uma ferramenta de análise que nos ajuda a perceber como diferentes conjuntos de identidades têm impacto na forma como se acede aos direitos e às oportunidades. É nos pontos de intersecção que nos apercebemos das diferentes experiências de opressão e de privilégio. Todavia, não devemos olhar a combinação das diferentes identidades como uma mera soma, mas sim

perceber que a combinação das mesmas é que produz experiências substantivamente diferentes. Deste modo, podemos perceber por que razão (ou razões) algumas mulheres são marginalizadas e discriminadas, enquanto outras beneficiam de posições de privilégio (BRANCO, 2008, p.110).

Partindo desse conceito, é possível deduzir que se Júlia fosse negra, periférica, ou tivesse uma performance que fugisse do padrão de feminilidade, sua aceitação enquanto mulher lésbica seria completamente diferente. Para Butler, “a norma que governa a inteligibilidade social da ação” (BUTLER, 2014, p. 253) estabelece as relações entre o dentro e o fora da norma. Mesmo se identificando como lésbica e gay, os personagens estão próximos da “normalidade”, pois não estão susceptíveis como outros sujeitos que estão fora da norma.

Júlia é uma professora de literatura, mais especificamente literatura inglesa, e no decorrer do filme se fazem referências a diversas autoras inglesas, como Virginia Woolf e Emily Brontë, com várias citações de *O morro dos Ventos Uivantes*. E também a *Cassandra Rios*. Julia ganha de presente uma coleção de dvds baseado nos livros de *Sarah Watters*. Virginia Woolf combateu a moral vitoriana e até hoje é referência para o movimento feminista. Sarah Watters sempre teve em seus livros protagonistas lésbicas. Cassandra Rios é considerada a primeira escritora brasileira a trabalhar a lesbianidade e o erotismo. Desta maneira, é interessante observar o espaço dado às vozes e aos dilemas femininos no filme.

Outras questões também são abordadas, principalmente através da relação de Júlia com seus amigos. Um dos questionamentos de Júlia é se, após mais de 10 anos de relacionamento, ela não teria direito a nada. Essa é uma questão muito importante em relação aos direitos LGBTI. Como Antônia tem um poder aquisitivo maior, acaba por arcar com a maior parte das despesas da casa, deixando Júlia com contas para pagar, como, por exemplo, o aluguel. Então, os três amigos conversam sobre os direitos na união estável homoafetiva. Lisa explica que Hugo tem direito aos bens do companheiro falecido, pois ele deixou um testamento em nome de Hugo, ao passo que Júlia, por não ter constituído nada com Antônia, não teria direito a partilha de bens e nem a pensão alimentícia. Como o filme se passa em 2010, ainda não existia a

equiparação entre a união estável homoafetiva e heterossexual. Em 2011, o Supremo Tribunal Federal reconheceu por unanimidade a união estável para casais do mesmo sexo. Após a decisão do STF, não há mais que se diferenciar união estável homo e heteroafetiva. Em 2013, o Conselho Nacional de Justiça, na resolução nº 175, de 14 de maio de 2013, “Dispõe sobre a habilitação, celebração de casamento civil, ou de conversão de união estável em casamento, entre pessoas de mesmo sexo” (Portal CNJ – Atos Administrativos, 2013, s/p). Assim, na conjuntura atual Júlia poderia ter alguns direitos que em 2010 não teria.

Mesmo que esteja fora do tema central, um ponto importante foi abordar de forma natural a temática do aborto da personagem Lisa. No filme são expostos os motivos que levaram Lisa a fazer o aborto, e em seguida a personagem aparece chorando, enquanto Julia, que no início não tinha muita afinidade com ela, a consola. A cena demonstra bastante sensibilidade e, por ainda ser um tabu na sociedade, é um tema que deve ser abordado, por ser ainda hoje uma das principais pautas da luta feminista, ou seja, o direito ao aborto seguro e legal. O filme não demonstra ou cita como foi feito o aborto, mas Lisa chega em casa bem.

O fato de os personagens principais serem lésbicas ou gays não gera nenhum tipo de surpresa ou desconforto em nenhum dos núcleos de convivência, seja na hora em que a dona do imóvel vai cobrar o aluguel atrasado, quando vai mudar o tipo de conta no banco (que era conjunta com a ex-companheira) ou na vida profissional na universidade. O filme não discute a lesbofobia, pois representa uma sociedade em que a diversidade sexual já é uma constante, a normalidade está presente em todos os aspectos e é importante neutralizar as relações, o que foge completamente da realidade.

A diretora Malu de Martino, em uma entrevista, apontou a importância da abordagem do tema de maneira naturalizada, mas as manchetes de divulgação do filme demonstram que o relacionamento lésbico não é considerado tão natural, como pode ser observado nas matérias publicadas na internet e nos jornais. Títulos como "Veja a cena do beijo gay de Arósio", "Veja beijo gay de Ana Paula Arósio", "Ana Paula Arósio faz lésbica com cena de masturbação", entre outros.

FIGURA 22 - Reportagem Veja São Paulo²⁵



FIGURA 23 - Reportagem Jornal Extra²⁶



FIGURA 24 - Reportagem R7²⁷



FIGURA 25 - Reportagem G1²⁸



Duas coisas importantes de se observar é o enfoque exclusivamente no teor sexual e o fetiche na relação entre duas mulheres, o que não ocorre ao longo do filme. Basicamente o filme tem duas cenas. A primeira, em que Júlia se masturba no banheiro, quando lembra de Antônia. A cena é bonita e ao mesmo tempo triste. A segunda é a relação sexual entre Júlia e Helena. As poucas cenas em que o filme retrata o corpo feminino se demonstram sensibilidade e delicadeza, o que é bem diferente do *voyeurismo* masculino com que se está acostumado nas representações das relações lésbicas.

²⁵Fonte: Figura 22 <https://vejasp.abril.com.br/blog/cinema-filmes/veja-beijo-gay-de-ana-paula-arosio-em-8216-como-esquecer-8217/>

²⁶Fonte: Figura 23 <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/ana-paula-arosio-da-beijo-gay-no-filme-como-esquecer-veja-cena-362552.html>

²⁷Fonte: Figura 24 <https://entretenimento.r7.com/cinema/noticias/ana-paula-arosio-faz-lesbica-com-cena-de-masturbacao-em-filme-20100523.html>

²⁸Fonte: Figura 25 <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/10/filme-tenta-quebrar-preconceito-diz-arosio-sobre-como-esquecer.html>

FIGURA 26 - Júlia e Helena



Fonte: Figura retirada do filme “Como esquecer” (2010).

Outro ponto importante para se observar nas manchetes dos jornais é a não utilização da palavra lésbica. Há uma predominância dos termos “gay” e “mulher homossexual” para se referir a Júlia. É importante o uso do nome lésbica para identificar a personagem. As mulheres que se relacionam com outras mulheres passaram a se autoidentificar como lésbica, termo que ainda causa muito incômodo, e, apesar de a sociedade ainda ser preconceituosa, o termo gay está mais naturalizado.

O feminismo demonstrou amplamente que a opressão patriarcal coloca as mulheres em uma posição social estruturalmente muito diferente da dos homens em quase todas as culturas que se conhecem. Para viver seu corpo, exercer sua sexualidade e simplesmente, viver, as mulheres se encontram em condições bastante menos vantajosas que os homens, embora sejam estes homossexuais. Usar o termo “lésbica”, portanto, permite evitar a confusão entre práticas que se bem são todas homossexuais, não têm em absoluto o mesmo significado, as mesmas condições de possibilidade nem sobretudo o mesmo alcance político segundo o sexo de quem as leva a cabo (FALQUET, 2013 p.7-9).

A lésbica vai de encontro a uma sociedade machista e misógina, e se identificar como lésbica é um ato político. Usar outros termos é mais uma forma de invisibilizar essas relações.

Outra questão para a qual cabe ressalva é a higienização das lésbicas. A branquitude ainda é o modelo representado como ideal, o que coloca as pessoas brancas em situação de privilégio.

uma mulher Negra diz que ela é uma mulher Negra, uma mulher branca diz que ela é uma mulher, um homem branco diz que é uma pessoa. Branquitude, como outras identidades no poder, permanecem sem nome. É um centro ausente, uma identidade que se coloca no centro de tudo, mas tal centralidade não é reconhecida como relevante, porque é apresentada como sinônimo de humano. Em geral, pessoas brancas não se veem como brancas, mas sim como pessoas. A branquitude é sentida como a condição humana (KILOMBA, 2016, p. 17).

O filme “Como Esquecer” toma a branquitude como modelo situado na classe média. Todas as mulheres que fazem parte do núcleo central da trama são brancas, com rostos harmônicos e peso “ideal”, ocorrendo uma invisibilização de pessoas não brancas e periféricas.

O silêncio, a omissão, a distorção do lugar do branco na situação das desigualdades raciais no Brasil têm um forte componente narcísico, de autopreservação, porque vem acompanhado de um pesado investimento na colocação desse grupo como grupo de referência da condição humana. Quando precisam mostrar uma família, um jovem ou uma criança, todos os meios de comunicação social brasileiros usam quase que exclusivamente o modelo branco (BENTO, 2002, p.6).

Apesar das críticas em relação a alguns pontos do filme, uma personagem como Júlia representa algo é positivo, tendo em conta que até os anos 90 “o retrato social do homossexual feito pelo cinema brasileiro é, no mínimo, drástico. Pois, dos filmes analisados, poucos se preocuparam em dar um tratamento humanístico ou viram o homossexual como um ser que tem direito de escolha sexual” (MORENO, 1995, p.137).

“Como esquecer” é um filme em que a sexualidade de Júlia não é a grande discussão, sendo o pano de fundo para o grande dilema da narrativa a dor da separação, embora seja possível pontuar a importância do filme em mostrar tantos personagens LGBTs com personalidades diferentes.

Elvis & Madona

Ano: 2010

Direção: Marcelo Laffitte

País: Brasil

Antes de analisar o filme propriamente dito, é importante fazer uma diferenciação entre sexo biológico, identidade de gênero e travesti. Sexo biológico significa características corporais que diferenciam entre o que é macho e o que é fêmea em determinada espécie, ou seja, o que é herdado biologicamente.

Ao contrário de todas as outras espécies animais desse planeta, o comportamento humano não é herdado geneticamente, mas aprendido, através de um lento e complexo processo de socialização. Portanto, não é o sexo macho que determina o comportamento masculino de uma pessoa, mas o aprendizado social do que é ser macho, numa determinada sociedade, época e lugar do planeta (LANZ, 2014, p. 329).

Dessa forma, o sexo biológico não pode determinar o que é ser homem ou mulher, pois se reconhecer como homem ou mulher é uma construção social. “O que importa, na definição do que é ser homem ou mulher, não são os cromossomos ou a conformação genital, mas a auto-percepção e a forma como a pessoa se expressa socialmente” (JESUS, 2012, p. 8). Para a bióloga americana Anne Fausto-Sterling, as características biológicas dos corpos estão ultrapassadas: “La cultura occidental está plenamente comprometida com la idea de que existen sólo dos sexos. Incluso el lenguaje niega otras posibilidades” (FAUSTO-STERLING, 1993, p.80). A própria noção do dito “sexo biológico” é uma construção social, cultural, histórica, mediada e protagonizada pelo saber biomédico. Assim, “o sexo, tanto no mundo de sexo único como no de dois sexos, é situacional; é explicável apenas dentro do contexto da luta sobre gênero e poder” (LAQUEUR, 2001, p.23).

Já a forma como cada pessoa se expressa socialmente é a sua identidade de gênero. Segundo O Manual de Comunicação LGBT (2015), podemos definir como:

[...] uma experiência interna e individual do gênero de cada pessoa, que pode ou não corresponder ao sexo atribuído no

nascimento, incluindo o senso pessoal do corpo (que pode envolver, por livre escolha, modificação da aparência ou função corporal por meios médicos, cirúrgicos e outros) e outras expressões de gênero, inclusive vestimenta, modo de falar e maneirismos. Identidade de gênero é a percepção que uma pessoa tem de si como sendo do gênero masculino, feminino ou de alguma combinação dos dois, independente de sexo biológico. Trata-se da convicção íntima de uma pessoa de ser do gênero masculino (homem) ou do gênero feminino (mulher) (ABGLT, 2015, p.16).

Partindo desses conceitos, podemos agora definir travesti. A travesti é uma das identidades presentes no grupo transgênero.

Transgênero é um termo “guarda-chuva”, destinado a reunir debaixo de si todas essas identidades gênero-divergentes, ou seja, identidades que, de alguma forma e em algum grau, descumprem, ferem e/ou afrontam o dispositivo binário de gênero (LANZ, 2014, s/p).

É frequente a associação entre travesti e o fato de se ter feito (ou não) a cirurgia de readequação sexual como uma forma para não legitimar a sua identidade feminina, o que é transfóbico e equivocado, pois não são as genitais que definem as identidades de gênero.

A ideia de Marcelo Laffitte na hora de escrever o roteiro do filme surgiu no final dos anos de 1990, quando estava participando do Festival de Miami e viu na televisão local algo que chamou sua atenção. “Era uma briga entre um rapaz e seu pai travesti que, depois de uma ausência de anos, voltou para casa e rouba a mulher do filho” (OLIVEIRA, 2010, s/p). Laffitte decidiu escrever a partir dessa história e assim surgiram os personagens “Elvis e Madona”.

A partir de um encontro inusitado, surge a história de amor entre Elvis, uma entregadora de pizzas, e Madona, uma travesti que sonha em produzir um espetáculo de Teatro de Revista, nascendo uma atração que logo se transforma em desejo, paixão e amor, numa trajetória que mistura muito humor, drama e alguma dose de suspense (SINOPSE FILMOW, s/p).

Para criar uma comédia romântica típica hollywoodiana é preciso que duas pessoas se conheçam em uma ocasião cotidiana. “As histórias tentam se aproximar do espectador, transportando o sonho do grande amor para cenários corriqueiros, facilmente identificáveis, comuns” (LIMA, 2010, p.25). As duas

peças são de mundos diferentes (classe social, por exemplo), e uma das peças ainda vive de alguma forma um relacionamento problemático. Apesar de parecerem diferentes, eles se identificam um com o outro de várias formas e formam um bom casal. Após muitos apuros, podem finalmente terminar juntos (para sempre!). Essa é a fórmula que Laffitte usa para desenvolver o filme “Elvis e Madona”, porém foge da narrativa tradicional, ao inserir o par romântico com um relacionamento lésbico com uma travesti.

Madona (Ígor Cotrim) surge pelas ruas de Copacabana com seus cabelos loiros e muita atitude, e em algum lugar próximo está Elvis (Simone Spoladore), de moto e roupa de couro.

FIGURA 27 - Madona



FIGURA 28 - Elvis



Fonte: Figuras 27 e 28 retiradas do filme *Elvis & Madona* (2010)

Elvis é uma mulher lésbica que ama fotografia e sonha em ser fotógrafa de um jornal, mas, como ainda não conseguiu esse emprego e precisa pagar as contas, trabalha como *motogirl* e como freelancer para completar a renda. Diferente de Madona, Elvis nasceu em uma família burguesa. Após a família perder tudo, Elvis vai trabalhar como entregadora de pizzas, o que suscitou o encontro entre as duas.

FIGURA 29 - O encontro



Fonte: Retirada do filme Elvis & Madona (2010)

Madona é uma travesti que não conseguiu concluir o ensino médio, já trabalhou com prostituição e filme pornô, abandonou as duas profissões, mas, se fosse preciso, ela voltaria a fazer filme pornô para conseguir dinheiro. Madona trabalha como cabelereira em um salão de beleza durante o dia e eventualmente faz shows em boates à noite para conseguir juntar o dinheiro de realizar seu sonho de fazer um “show no teatro”. Madona vive um drama pessoal, pois frequentemente ela é agredida por seu ex-companheiro, o “vilão” João Tripé (Sérgio Bezerra), que, ao descobrir que ela tem dinheiro guardado, vai até a sua casa para roubar esse dinheiro.

Nesse meio tempo, Elvis chega para entregar a pizza e as duas se conhecem. A curiosidade dos nomes faz surgir uma simpatia imediata entre elas, que se tornam amigas, e, posteriormente, têm um relacionamento amoroso.

Madona parece alguém sozinha, sem família, já que seu pai abandonou a família e a mãe estava morta, mas possui amigas que realmente prezam pelo seu bem-estar. Um dia, Madona chega para trabalhar no salão, quando um dos seus melhores amigos percebe que ela foi agredida. Seus amigos e companheiros de trabalho aconselham que ela faça uma denúncia contra João Tripé, mas ela prefere não envolver a polícia, pois, quando recorreu à polícia em outro momento, foi agredida e teve seu apartamento revistado. Seus

amigos resolvem fechar o salão para tentar fazê-la se sentir melhor, e para isso mudam o seu visual como forma de melhorar a sua autoestima.

FIGURA 30 - Madonna e seus amigos no salão



Fonte: Figura retirada do filme Elvis & Madonna (2010)

Madona combina com Elvis para tirar novas fotos dela no show na boate. O que chama a atenção é que antes do show um homem na plateia grita "'sai daí, viado", o que soa um tanto quanto estranho, já que dá a entender que é uma boate LGBT, e ninguém fala nada. Madona responde de forma debochada que é "viado" mesmo, e começa o seu show. Quando está para acontecer o primeiro beijo das duas, algum vizinho grita: "Para com a putaria, hein, pederasta!". Elvis se incomoda e responde, enquanto Madona apenas diz: "Ah, Elvis, essa gente é dodói, preconceituoso".

Normalmente Madona tenta amenizar as situações de preconceito, seja com deboche ou simplesmente ignorando. Elvis é um pouco mais reativa.

Após a tentativa do primeiro beijo, as duas começam a estreitar a relação. Quando Elvis fala sobre os seus sentimentos em relação a Madona, é possível observar a perplexidade de Madona, o que ressalta sua solidão por não se sentir amada.

- Elvis: Eu nunca tive nada com uma mulher que não é uma mulher, mas que é uma mulher. Pô, eu tenho que encarar muita parada sinistra pra ser quem eu sou, sabe. Viver longe da minha família, da minha cidade. Eu acho que eu não vou encarar isso não. Eu vou indo.

- Madona: Não, não! Você não vai sair daqui de casa desse jeito! Não vai sair daqui enquanto não disser por que tem vergonha de mim.

- Elvis: Eu não tenho vergonha de você, Madona.

- Madona: Tem certeza?!
- Elvis: Você não tá entendendo nada...

Então Elvis diz que está apaixonada por ela, e Madona pede para que ela repita, pois ela não acredita que isso possa acontecer com ela. “Repete, mesmo que seja mentira. Eu preciso ouvir você dizendo: ‘Eu estou apaixonada por você’.”. As duas são pessoas carentes e encontram uma na outra um conforto contra a solidão. O diálogo é bem interessante, e mais uma vez o diretor não aprofunda essa discussão, e aparentemente elas se resolvem imediatamente.

FIGURA 31 - Primeiro beijo



FIGURA 32 - Depois delas fazerem sexo



Fonte: Figuras 31 e 32 retiradas do filme *Elvis & Madona* (2010).

Madona é retratada como a típica “travesti” representada em filmes, sempre maquiada, com roupas e acessórios que remetem a feminilidade. Inclusive representa comportamentos que são atribuídos ao gênero feminino, como ser submissa, delicada, chorona. Elvis se veste de forma masculina e acaba por representar a performance de masculinidade, mas também mostra uma delicadeza e se reconhece como uma mulher, apesar do nome.

O sentido que se atribui às roupas e aos acessórios liga-se a um campo mais amplo de significados que extrapola a ideia de um gosto pessoal, vinculando-se às normas de gênero de estabelecerem determinadas formas de cobrir os corpos-sexuados (BENTO,2006, p.163).

O filme mostra que são duas mulheres, mas em vários aspectos o casal acaba por reforçar um modelo hegemônico baseado em uma relação heteronormativa, quando reproduz em sua relação a necessidade de uma

representação feminina e outra masculina, e o filme reforça alguns estereótipos na relação. Madona sempre faz o trabalho doméstico, por exemplo.

Esse enfoque tende a reforçar exatamente a estrutura binária heterossexista que cinzela os gêneros em masculino e feminino e impede uma descrição adequada dos tipos de convergência subversiva e imitativa que caracterizam as culturas gay e lésbicas (BUTLER, 2017, p.120).

Uma cena importante para pensar essa desconstrução de gênero é quando Elvis descobre que está grávida e as duas vão ao médico para fazer uma ultrassonografia, quando surge esse diálogo:

- Médico: Está tudo bem com o bebê, tudo saudável.
 - Madona: Doutor e o sexo?
 - Médico: Bem... Deixe-me ver. Indefinido!
- Elas riem
- Médico: É sério... a perninha está na frente e não consigo ver.

Essa cena coloca uma questão para se pensar, pois demonstra bem como um ser que ainda nem nasceu já carrega expectativas e anseios sobre seu gênero. A pergunta não é só curiosidade, é uma forma de se estabelecer estereótipos. A partir do momento em que o médico diz “tem vagina”, é menina; “tem pênis”, é menino. Tudo a sua volta começa a se adequar ao que a sociedade entende por coisas de menino e de menina.

Os papéis de gênero caracterizam-se como um conjunto de comportamentos e condutas que foram reproduzidos por um longo período na história da humanidade pelas mulheres e pelos homens, compreendidos como naturais, adequados, próprios ou desejáveis para uma pessoa de acordo com seu sexo. Tais padrões adquiriram essa compressão, de um modelo ideal a ser seguido, ao longo do tempo, em outras palavras, por serem reproduzidos por tanto tempo assumem a ideia de serem naturais às mulheres e aos homens. (SILVA; BRABO, 2016, p.131).

As definições rígidas de papéis de gênero desconsideram as inúmeras possibilidades de expressão e das subjetividades individuais. Judith Butler critica essa dualidade de gênero ao afirmar que as pessoas apresentam

inúmeras identidades, impossíveis de serem compartimentadas em um binarismo.

A graça da situação com o médico está exatamente no fato de que elas não deveriam se preocupar com o suposto gênero da criança, pois elas mesmas não se encaixam nos padrões de gênero impostos pela sociedade.

O casal aparenta uma boa sintonia, e a única briga acontece quando Elvis precisa contar para a família que está grávida e ela não quer a companhia de Madona.

- Madona: Você tem vergonha de mim!

- Elvis: Dá um tempo pra minha cabeça, caralho.

Elvis não tem uma boa relação com sua mãe, aparentemente pela diferença de personalidade entre elas e por Elvis se identificar como lésbica desde muito cedo. A relação com o pai é mais tranquila. Elvis expressa isso quando se declara para Madona, dizendo o quanto foi difícil se aceitar e viver a sexualidade dela enquanto mulher lésbica e que para isso teve que sair do interior onde ela morava, ficar longe da família. Depois de tudo pelo que passou, ela está assustada em apresentar Madona, pois a família, sendo conservadora, vai ter uma grande dificuldade de entender e aceitar a relação delas.

Para agradar sua companheira, Madona resolve cortar o cabelo e usar roupas masculinas, criar uma performance masculina, para ser aceita pela família de Elvis. Essa correção é uma forma de corresponder à lógica sexo-identidade-desejo. Porém, mesmo com roupa masculina, ela não é capaz de se passar por um homem “legítimo”.

FIGURA 33 - Madona como Adailton



Fonte: Figura retirada do filme *Elvis & Madonna* (2010).

Apesar das diferenças e da família estar desconfiada de que tem algo de “errado” na apresentação do casal, a mãe de Elvis, quando se refere a Adailton (Madona), diz: “uma pessoa”. Apesar das diferenças, a mãe de Elvis faz questão de afirmar que, independentemente de qualquer coisa, eles ainda são uma família e afirma que tem orgulho da filha. Fica subentendido que o orgulho independe do tipo de relacionamento que Elvis tem, mas também pode ser o fato de que agora a filha se relaciona com um homem e está grávida.

Nesse sentido é nítido, em muitos filmes, como a mulher que se identifica como lésbica tem sua sexualidade questionada, pois existe a fixação do homem em mudar a sexualidade de uma lésbica, uma vez que uma lésbica sempre pode não o ser ou pode deixar de sê-lo. Só falta o homem certo. No filme, há a representação do *Motoboy*, que está sempre investindo em Elvis, sendo invasivo ou soltando piadas com o dono da pizzaria, quando ela não está com eles.

O “vilão” é o personagem mais caricato e fora do tom, e serve para criar o drama, mas não convence. João Tripé tenta algumas vezes separar o casal e entrega o dvd do filme pornô que fez com Madona, mas em nenhum momento realmente ameaçou o relacionamento delas. Com a morte dele, o casal pode viver seu relacionamento em paz.

Madona se declara para Elvis depois que ela descobriu o filme: “Você é que mais importa na minha vida, você me faz acordar melhor, querendo ser alguém melhor. Você está em tudo o que eu faço. Em tudo o que eu penso. Nada mais importa”. E continua: “esse show é só um sonho. Que pode ou não ter outro, mas você não, você me deu vida, você me deu amor de verdade. Você me deu Angel”.

Madona consegue dinheiro suficiente para realizar seu show no teatro. As duas conseguem o que tanto desejam. Elvis consegue um contrato no jornal e Madona realiza seu sonho de fazer um show em um teatro e cantar a música Super-Homem, a canção de Gilberto Gil.

Um dia, vivi a ilusão
de que ser homem bastaria,
que o mundo masculino tudo me daria
do que eu quisesses ter.
Que nada
minha porção mulher que até então se resguardara
é a porção melhor que trago em mim agora.
É que me faz viver.
Quem dera pudesse todo homem compreender.
Oh Mãe, quem dera.
Ser no verão o apogeu da primavera
e só por ela ser.
Quem sabe
o Super Homem venha nos restituir a glória
mudando como um Deus o curso da história
Por causa da mulher.

“Elvis e Madona” quebram alguns paradigmas ao mostrarem uma constituição de família que foge ao padrão, e as personagens permanecem juntas, satisfeitas sexualmente e com seus corpos e, além disso, grávidas, o que é um avanço, uma vez que filmes com temática lésbica normalmente não acabam com “final feliz”.

Butler (2017) fala em gênero como um ato performativo em que não existe uma identidade original, e assim Madona não imita uma mulher, mas tem uma performance da feminilidade, enquanto Elvis vai na contramão, tentando se afastar dessa feminilidade, mas sem deixar de se reconhecer como mulher. Como não existe um sexo essencial, o comportamento atribuído a mulheres e homens é aprendido através das repetições. As regras que legitimam essas performances são as da heteronormatividade.

Historicamente, a prescrição da heterossexualidade como modelo social pode ser dividida em dois períodos: um em que vigora a heterossexualidade compulsória pura e simples e outro em que adentramos no domínio da heteronormatividade. Entre o terço final do século XIX e meados do século seguinte, a homossexualidade foi inventada como patologia e crime, e os saberes e práticas sociais normalizadores apelavam para medidas de internação, prisão e tratamento psiquiátrico dos

homo-orientados. A partir da segunda metade do século XX, com a despatologização (1974) e descriminalização da homossexualidade é visível o predomínio da heteronormatividade como marco de controle e normalização da vida de gays e lésbicas [e transgêneros], não mais para que se tornem “heterossexuais”, mas com o objetivo de que vivam como eles (MISKOLCI, 2009, p.157).

Assim, no filme fica nítido que os personagens enquadram suas relações dentro do modelo heterossexual e, dessa forma, elas “organizam suas vidas a partir do modelo supostamente coerente, superior e ‘natural’ da heterossexualidade” (MISKOLCI, 2009, p. 157). Muitas vezes, ao longo do filme, tem-se a impressão de que é um relacionamento hetero ou algo meio sem definição “uma mulher que não é mulher e um homem que não é homem”. Assim como no filme de Malu de Matino, os jornais atribuem uma supervalorização a um ato sexual das personagens, em “Elvis e Madona”, questionam se o relacionamento das duas personagens não seria uma relação heterossexual, desqualificando Madona e se referindo a ela como homem, quando claramente as duas se reconhecem como mulheres. É também frequente o uso de termos como “o travesti” e “a mulher que não é mulher”. Mais uma vez, a mídia tenta apagar as relações que não se enquadram no padrão “homem e mulher cis”.

Outra questão apresentada no filme é a associação que se faz entre as travestis e pornografia, considerando-se vários fatores que levam a esse trabalho, como a baixa escolaridade causada pela evasão escolar, o que dificulta entrar no mercado de trabalho, a exclusão social e a pobreza, que acabam por levar as travestis a terem como uma das poucas opções o mercado do sexo. Assim, a exploração sexual também é uma consequência da heteronormatividade.

No filme, existe também uma associação entre “trabalhos de mulher”, como o salão de beleza e os cuidados do lar, o que reforça o estereótipo de gênero.

Os signos do cinema (...) estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica – maneira tal que reflete as necessidades patriarcais e o inconsciente patriarcal (KAPLAN, 1983, p.45).

Tirando alguns momentos bem pontuais no filme, nenhuma das duas causam estranheza por onde passam. Madona é uma travesti que não incomoda; Elvis, mesmo que seja “masculinizada”, é uma mulher que parece frágil por causa do seu tamanho e atrai olhares masculinos. Em vários momentos do filme o diretor optou por não aprofundar a discussão, e quando o casal começa a se relacionar existe um estranhamento inicial, mas o filme não problematiza a questão. O diretor decidiu abordar o tema pela via do humor, o que pode ser ótimo, mas em muitos momentos o filme ficou um pouco ridicularizado e com piadas fora de contexto.

4.3. Comparação entre os dois filmes

Cada um a sua maneira, os dois filmes abordam temas poucos convencionais no cinema nacional: o luto nas relações homoafetivas e a relação entre uma mulher lésbica e uma travesti. Apesar dos problemas, é possível se pensar sobre essas relações de forma positiva, o que torna positivo a exibição desses dois filmes em cenário nacional.

Até o final dos anos 80, a lésbica era representada no cinema e na TV, predominantemente, como louca. É nos anos 90 quando essa representação começa a ficar mais diversificada e a ser mais positiva (IBITI, 2019, s/p).

Os dois filmes abraçam essa mudança pós-anos 90 e representam as mulheres lésbicas com naturalidade, atribuindo características positivas para elas.

“Como esquecer” é um drama e “Elvis e Madona”, uma comédia romântica. Dessa forma “Como esquecer” é um filme bem mais denso, que traz bastantes questões importantes em seu discurso. A relação entre duas mulheres é tratada com naturalidade, de forma leve e delicada.

Já “Elvis e Madona” não pretende trabalhar nenhuma questão muito complexa, mesmo que o filme apresente uma relação mais problemática. Por mais que esse filme tivesse tudo para transgredir, reforça muito um padrão de relação heteronormativo. Em “Como esquecer” não se pode entrar no contexto de uma relação de casal, pois ela não existe, e, mesmo assim, é nítido que

existia uma dependência de Julia em relação a Antônia, tanto afetiva como financeira.

Em relação à interseccionalidade, o filme “Elvis e Madona” consegue ampliar as formas de opressão. São pessoas de classes sociais diferentes. Madona tem um histórico de vida que impediu que terminasse o ensino médio. Já Elvis vem de uma família burguesa, é branca e estudou, o que também ocorre com Julia, que é uma mulher branca e professora universitária.

Elvis e Julia não estão no campo da legitimidade só por serem brancas e estudadas, pois seus copos podem ser considerados abjetos em determinados contextos, porém, em relação a Madona, elas estão próximas do que é considerado legítimo pela sociedade.

Essa normalização das mulheres lésbicas faz parecer que existe uma forma legítima para serem mais aceitas, excluindo todas as outras que não se encaixam nesse padrão.

4.4. Elementos complementares ao texto

As cores produzem efeito, podendo criar a sensação de alegria ou tristeza, exaltação ou depressão. As cores exercem uma importante ferramenta, pois correspondem a uma função.

(...) as cores podem produzir impressões, sensações e reflexos sensoriais de grande importância, porque cada uma delas tem uma vibração determinada em nossos sentidos e pode atuar como estimulante ou perturbador na emoção, na consciência e em nossos impulsos e desejos. ... De fato, a cor está amplamente relacionada com os nossos sentimentos (aspectos psicológicos, ao mesmo tempo em que sofre influência da cultura, tornando-se símbolo, além dos aspectos puramente fisiológicos (FARINA, PEREZ e BASTOS, 2011, p.2).

“Como esquecer” apresenta em suas cenas cores cinzentas, principalmente no início do filme, o que remete à sensação de tristeza e depressão. Chama a atenção a presença do vermelho, que sempre está em destaque em peças ou acessórios de roupa, como no caso da menina loira que aparece ao longo do filme, com foco no guarda-chuva vermelho, que fica bem em destaque. O vermelho está presente também na roupa da Carmen Lygia e

na da própria Júlia, quando estava em Londres com Antônia. O vermelho, além de paixão, pode significar coragem e alegria.

FIGURA 34 - Menina aparece na estrada



FIGURA 35 - A menina procurando seu gato



Fonte: Figuras 34 e 35 retiradas do filme “Como esquecer” (2010).

Com o decorrer da narrativa a paisagem vai ganhando cores. Júlia muda um pouco: o que antes era cinza muda para o azul, que representa a sensação de paz, de confiança, que é exatamente o que ela precisa para seguir em frente.

FIGURA 36 - Júlia na Universidade



FIGURA 37 - Encontro com Antônio



Fonte: Figuras 36 e 37 retiradas do filme “Como esquecer” (2010).

Na última cena ela troca de roupa com a menina e arrisca um vermelho, representando o momento de conciliação de Júlia com o passado.

FIGURA 38 - Júlia encontrando a menina loira.



Fonte: Figura retirada do filme “como esquecer” (2010)

Quando Júlia entra na casa pela primeira vez, diz: “A casa, na verdade, até que tinha uma boa estrutura, era o retrato de uma pessoa que já foi bonita um dia, mas não envelheceu bem”. A casa é o reflexo dos moradores, ganha cores e vida à medida que Júlia e Hugo vão reconstruindo suas vidas.

FIGURA 39 – A casa na chegada de Julia.



FIGURA 40 - A casa ganha vida.



Fonte Figuras 39 e 40: <https://www.flickr.com/photos/comoesquecer/page2>

A trilha sonora também possui impacto narrativo na história. O filme começa com a canção Retrato em Preto e Branco, de Chico Buarque, na voz de Elis Regina, que é o auge da tristeza de Júlia. A trilha sonora é composta também por composição original de Bia Paes Leme. Assim, como no início do filme, a música Coming Home, de K.D. Lang, consegue transmitir o sentimento de Júlia com uma tristeza mais doce e conformada.

As cores em “Elvis e Madona” variam entre as cenas para se adaptarem ao tom da narrativa. Quando é mostrada a casa de Elvis, ela é cinza, meio escuro, com cores frias. A casa praticamente não tem decoração, em

contraponto à casa de Madonna, que tem diversas cores em tons quentes, vivos, com adereço para todos os lados, o que demonstra a diferença na personalidade das duas.

FIGURA 41 - Elvis em Casa



FIGURA 42 - Madonna em sua casa



Fonte: Figuras 41 e 42 retiradas do filme “Elvis & Madonna” (2010).

A trilha sonora também cumpre sua função na narrativa. Como o filme “Elvis e Madonna” é uma comédia, o diretor também usa alguns artifícios para gerar o riso, como, por exemplo, o efeito sonoro, quando Elvis mexe no cabelo ou dá um soco no ar, fazendo parecer um desenho animado, que, por repetir tantas vezes, fica um pouco cansativo. Quando se trata de Madonna, a música pode ser entendida como uma forma de colocar para fora os sentimentos que ela tem. Ela canta a música Alma de Mulher – “... Meu corpo é o que você quiser. Sou macho, sou fêmea, mas minha alma é de mulher; caminho por várias vertentes. Minha alma é de mulher, mas meu corpo é o que você quiser” – e termina com Super-Homem, a canção de Gilberto Gil.

Para dar o tom carnavalesco, o diretor convidou o criador do grupo Dzi Croquettes, Bayard Tonelli, o cabeça do debochado grupo de dançarinos travestidos que ficou famoso mundo afora nos anos 70, para colaborar nos figurinos e no visual do elenco. “Outra fonte de inspiração para criar o visual anárquico de ‘Elvis & Madonna’ veio de Roy Lichtenstein, que trabalhava cores e emoções como ninguém em suas pinturas pop. Foi com esse pincel que o diretor de arte Rafael Targat, o fotógrafo Uli Burtin e eu fomos criar a arte do filme com os recursos que tínhamos à mão, e deu no que deu” (BEZERRA, 2011, s/p).

Esta dissertação assumiu como objetivo compreender como as lésbicas são representadas no cinema nacional. Para tal, esta análise apoiou-se na análise fílmica para verificar se as representações se enquadram nas perspectivas do cinema queer.

O cinema queer surgiu nos anos 1990 no cinema independente dos Estados Unidos:

o New Queer Cinema representa um cenário que investe em uma prática discursiva positiva sobre o homoerotismo, em uma época que o público GLBT– gays, lésbicas, bissexuais e travestis, transexuais, transgêneros – estava sendo alvo de uma guerrilha moral devido a crescente expansão da Aids em todo mundo (NEPOMUCENO, 2009, p.1-2).

Um dos pontos de partida era construir práticas representacionais da população LGBT de modo positivo, mostrando pluralidade de sujeitos.

Promover a ruptura com o padrão estético da sissy (gay efeminado), com cenas de erotismo entre mulheres – direcionadas para a libido masculina heterossexual –, ou, ainda, personagens gays vinculadas à criminalidade, monstruosidade, fadadas a finais trágicos reservados aos que se permitiam participar das mais grotescas perversidades. De certa forma, havia uma consciência clara sobre a importância de construir uma auto-representação, cuja aposta política estava vinculada ao compromisso de subverter a imagem hegemônica veiculada sobre a homossexualidade pela indústria cinematográfica (BESSA, 2007, p.265-266).

Ou seja, investindo em uma autorrepresentação, lutando contra o preconceito e criticando a norma imposta da heterossexualidade e partindo da ótica do cinema queer como forma de criar representações da população LGBT de modo positivo, podemos afirmar que os dois filmes conseguem se enquadrar nessa perspectiva, mesmo que em alguns momentos reforcem de algum modo o padrão heterossexual.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Discutir a representação da lesbianidade no cinema brasileiro não foi tarefa fácil, pois a literatura sobre essa temática ainda é muito escassa e não há muitos filmes que trazem essas mulheres em sua narrativa. Existem poucos filmes no cinema brasileiro que abordam o relacionamento afetivo/sexual entre duas mulheres. Como já foi dito ao longo do trabalho, só encontramos 9 filmes de 1990 a 2010 que em sua história tinham personagens lésbicas, mas muitos desses filmes não abordam uma relação, mas um evento pontual. Ainda mais grave são os filmes antes desse período, pois os poucos filmes com essa temática eram exclusivamente para o prazer masculino, com algumas raras exceções.

Para Rich (2010) o cinema e outras artes reforçam o controle sobre a mulher e apagam a existência lésbica.

Las representaciones de lesbianas son menores que las de gays y, sus caracterizaciones, generalmente han seguido a modelos estereotipados de representación de la homosexualidad concebidos desde la heterosexualidad (...) Por ello, refuerzan valores tradicionales, la familia, la monogamia y la estabilidad. También por eso como, las connotaciones eróticas particulares de la homosexualidad se suelen eliminar (SOTO-SANFIEL e IBITI, 2014, p. 277).

Quando observamos o levantamento feito por Antônio Moreno (1995) dos filmes LGBTs produzidos no Brasil, fica claro que as mulheres lésbicas são pouco representadas e que geralmente seus relacionamentos são baseados no modelo heterossexual.

Adriana Ibiti (2014) destaca que no cinema comercial uma lésbica “precisa” ter traços de masculinidade. Se é muito feminina, é uma pseudo-lésbica. Assim, a lésbica “feminina” é representada nas telas, principalmente porque ela parece não-autêntica. Criaram-se no imaginário dois tipos padrões de lésbicas: 1. a que se passa por hetero e está completamente dentro do padrão e por isso é bem mais fácil de vê-las em filmes; 2. a *butch*, que encarna a lésbica masculina, muitas vezes com comportamento agressivo. Essa é a lésbica “verdadeira” e quase não aparece representada, pois não preenche as

ideias heterossexuais sobre o que pode ser sexualmente atrativo em uma mulher (IBITI, 2014, s/p).

Esse tipo de divisão entre lésbica “feminina” e “masculina” aparece nos dois filmes analisados. As personagens lésbicas do filme “Como esquecer” se enquadram no perfil “lésbica feminina”, e no outro filme, Elvis representa a “masculinizada”, mesmo que de forma suavizada, pois Elvis não tem comportamento agressivo.

Muitos filmes usam essa fórmula para enquadrar os relacionamentos lésbicos em um modelo de casal heterossexual e reforçam uma representação dos relacionamentos entre duas mulheres em modelos heteronormativos.

Os filmes “Como esquecer” e “Elvis e Madona” não fogem completamente dessa fórmula, pois se apoiam em valores e referências de relacionamentos heterossexuais para apresentar os relacionamentos dessas mulheres. Porém, eles não tornam essas mulheres um padrão fixo.

É importante observar que os dois filmes trazem representações de lésbicas, mas a narrativa e o discurso que passam são muito diferentes. Isso ocorre, tanto pelo estilo do filme, pois um é comédia romântica e o outro drama, como também pela escolha do diretor de construir uma discussão mais aprofundada sobre alguns temas.

“Como esquecer” aborda as questões referentes à sexualidade de Júlia e seus amigos de forma mais explícita. Os personagens trazem os assuntos de forma clara para as discussões, seja na mesa do bar, na universidade ou com conselhos jurídicos. Ou seja, as demandas e questões do universo e lutas LGBTs são, de fato, tratados no filme. Essa forma de trabalhar tais temas, para além das formas de se relacionar da personagem de Júlia, pode ser importante para que pessoas não-LGBTs possam compreender as questões que envolvem direitos básicos dessa população. A diretora Malu de Martino consegue aproximar a dor de Júlia para quem está assistindo ao filme, o que humaniza as relações lésbicas.

“Elvis e Madona” vai por um caminho oposto, pois o diretor busca, pela via do humor, demonstrar um relacionamento “incomum”, mas não impossível. O filme não trata muito do fato de Madona ser uma travesti, o que poderia ser positivo, se as travestis fossem representadas no cinema de forma mais frequente. As travestis, normalmente, aparecem apenas ligadas a prostituição.

Sabemos que existe um número grande de mulheres na prostituição, mas pouco se questiona sobre os motivos para isso acontecer. Mesmo que o diretor evite abordar preconceitos e dificuldades na aceitação do relacionamento das duas, o filme mostra que em certo momento Elvis fica confusa e em dúvidas sobre o tipo de relação que elas teriam, mas essa discussão não é aprofundada. Mesmo assim, o filme consegue mostrar a relação tão leve e simples que qualquer pessoa aberta à diversidade e à multiplicidade de formas de relacionamentos entende que o que elas têm não precisa necessariamente ter um nome, pois elas se entendem e se amam desse jeito.

Os dois filmes mostram as relações de afeto e carinho entre as mulheres. Há relação sexual, elas se beijam, existem os toques, e esses contatos entre as mulheres (Júlia e Helena - Elvis e Madona) são importantes para afirmar que a relação é afetivo-sexual. Vale destacar que ainda são muito comuns filmes com relacionamentos lésbicos em que fica subentendido que é uma relação. Nos dois filmes analisados os relacionamentos entre elas são claros.

Outro ponto importante na narrativa desses dois filmes é a satisfação sexual dessas mulheres. Em “Como esquecer” essa questão é mais sutil e delicada, mas em nenhum momento demonstra algum tipo de insatisfação. “Elvis e Madona” vai além, pois rompe a ideia de que a genitália define sua identificação como mulher ou homem, pois Madona, em nenhum momento, se sente menos mulher por ter um pênis, pois sua identidade estava para além disso. Assim, como Elvis é uma personagem pouco vista nos filmes brasileiros, por ter uma performance masculinizada, não serve ao fetiche masculino, o que torna a sua representação importante, pois as lésbicas podem romper com a ideia de que a masculinidade é inerente aos homens. Assim, “a *butch* é uma figura socialmente perigosa para a hegemonia patriarcal e não deve ser representada” (IBITI, 2019, s/p). Em “Elvis e Madona” temos um relacionamento formado por duas pessoas que estão completamente fora do padrão socialmente aceito, ou seja, é construída na narrativa fílmica uma relação dissidente.

A principal crítica que faço aos dois filmes é a falta de diversidade das personagens lésbicas, pois todas (ou quase todas) são mulheres brancas, magras e de classe média, ou seja, estão dentro do padrão considerado normal

e socialmente aceito. Elvis foge um pouco a esse padrão por não ter uma performance feminina, e Madona está completamente fora da “normalidade”, por ser travesti, pobre e sem o ensino médio completo e, por isso, não se enquadra no que é aceito como o certo de “ser mulher”. Considerando-se um país como o Brasil, a diversidade deveria aparecer nos filmes, mas, ao contrário, ocorre uma imposição da branquitude no cinema como um todo, e nos filmes analisados não foi diferente.

É interessante notar que os personagens LGBTs nos filmes parecem estar isolados do mundo. Não se discute a lesbofobia, nem o preconceito de modo geral, uma vez que é importante apresentar a neutralidade das relações. Mas, como não existem tantas produções com a temática lésbica, é importante discutir determinados assuntos, e os filmes passam a impressão de que ser LGBT no Brasil é tranquilo, quando a realidade é outra.

Os dois filmes trazem um discurso positivo para as personagens nos filmes, e pode-se afirmar que conseguem refletir sobre a identidade e o caráter unitário de cada uma das personagens. De acordo com Butler (2017), ser homem ou ser mulher é uma construção cultural, e em “Elvis e Madona” (2010) é clara essa desconstrução, conforme esclarece Preciado (2002):

Los cuerpos se reconocen a sí mismos no como hombres o mujeres, sino como cuerpos parlantes, y reconocen a los otros como cuerpos parlantes. Se reconocen a si mismos la posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes, así como a todas las posiciones de enunciación, en tanto sujetos, que la historia ha determinado como masculinas, femeninas o perversas. Por consiguiente, renuncian no solo a una identidad sexual cerrada y determinada naturalmente, sino también a los beneficios que podrían obtener de una naturalización de los efectos sociales, económicos y jurídicos de sus prácticas” significantes (PRECIADO, 2002, p.18).

Assim, a natureza humana reproduz nos corpos os discursos da heterossexualidade. O sistema heterossexual define os padrões de feminilidade e masculinidade, não existindo, assim, um jeito certo de expressar feminilidade ou masculinidade, pois a sexualidade é uma construção cultural e social e as possibilidades amorosas não se restringem ao binômio homem-mulher.

A partir da observação das relações das personagens com seus núcleos de convivências (família e profissional) e da relação amorosa entre as personagens é possível afirmar que tanto o filme “Como esquecer” quanto “Elvis e Madona” se inserem no rol dos filmes feitos pós-1990 que buscam quebrar a representação estereotipada dos personagens LGBTs. As personagens lésbicas são vistas de forma natural. As três personagens principais dos filmes (Julia, Elvis e Madona) são completamente diferentes, o que demonstra a pluralidade de representações.

É impossível uma representação abarcar todas as subjetividades das mulheres lésbicas, pois nós somos múltiplas. Entretanto, quando um filme retrata a lesbianidade de forma múltipla e positiva, pode ser fundamental para novas produções tratarem a população LGBT com representações mais diversificadas. Por isso é positivo quando um filme tenta quebrar de alguma forma a reprodução sistemática dessas relações para o fetiche masculino.

Ambos os filmes, “Como esquecer” e “Elvis e Madona” tratam de temáticas relacionadas à dimensão da sexualidade e do desejo em suas diversas nuances e possibilidades. Os dois filmes, apesar de não irem totalmente de encontro ao sistema heteronormativo, trazem personagens que representam uma imagem que foge dos estereótipos comuns nos filmes que mostram relacionamentos entre duas mulheres. Além disso, os dois filmes carregam em seu discurso vários temas importantes para a questão LGBT.

Por isso, concluímos que tais filmes se inserem na perspectiva do cinema queer, pois um dos pontos principais para se fazer esse tipo de filme é construir práticas representacionais da população LGBT de modo positivo, mostrando pluralidade de sujeitos.

Ao analisarmos esses dois filmes, percebemos que estamos no caminho de uma representação mais plural, mas que ainda é preciso trabalhar muito para se afastar de um padrão heteronormativo.

É bem provável que personagens lésbicas com representações diferentes e positivas continuem aparecendo, mas é fundamental uma visão contra-hegemônica, que busque a diversidade da realidade brasileira, e filmes que mostrem as identidades lesbianas em sua diversidade são importantes. Mulheres lésbicas precisam ocupar os espaços nas produções

cinematográficas. É importante que se fale das lésbicas e que se mostre sua existência. As lésbicas também precisam falar de si.

REFERÊNCIAS

- ABGLT. **Manual de comunicação LGBT**. 2015. Disponível em: <https://unaid.org.br/wp-content/uploads/2015/09/Manual-de-Comunica%C3%A7%C3%A3o-LGBT.pdf>. Acesso em: 18 out. 2018.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história**. Bauru, Sp: Edusc, 2007.
- AKOTIRENE, Carla. **O que é Interseccioanlidade?**. Feminismos plurais. Ed. Letramento, 2018.
- ALMEIDA, Carol. **Público aplaude comédia ‘Elvis e Madona’ no Festival do Rio**. Portal Terra. 28 set. 2010. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/cinema/publico-aplaude-comedia-elvis-e-madonna-no-festival-do-rio,5738d71d4e13d310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>. Acesso em: 08 jan 2019.
- ALMEIDA, G.; HEILBORN, M. L. **Não Somos Mulheres Gays: identidade lésbica na visão de ativistas brasileiras**. In: *Gênero*. Niterói, V. 9, N. 1, 2. Sem. 2008. P. 225-249.
- ALVAREZ, Sônia. **La (trans) formación del (los) Feminismo (s) y la política de Género em la democratizacion del Brasil**. In: Leon, Magdalena (ONG). **Mujeres y participación política avances x desafios em américa latina**. Bogotá. Tecer mundo, 1994.
- ALVES, Bianca M.; PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo?**. São Paulo. Ed. Abril Cultural; Brasiliense, 1985.
- ALVES, Paula. **A presença Feminina no cinema Brasileiro nos anos 2000**. *Fazendo Gênero* 9. Diásporas, diversidade, deslocamento. 23 a 26 de agosto de 2010.
- _____; COELHO, Paloma. **Discursos, Performatividades e padrões visuais no cinema**. *ACENO*, Vol.2, n.3, p. 159-176. Políticas e poéticas do Audiovisual na contemporaneidade: por uma antropologia do cinema (dossiê). Jan. a Jul de 2015.
- AMORIM, Augusto. **Cinema Brasileiro e Espectadores**. Olinda, PE: Livro Rápido, 2011.

ANTONINO, Duda. **Lesbianismo é uma posição política**. 2018. Disponível em: <<https://medium.com/qg-feminista/lesbianismo-%C3%A9-uma-posi%C3%A7%C3%A3o-pol%C3%ADtica-bbb1aad3845e>>. Acesso em: 08 de janeiro de 2019.

ANZALDÚA, Gloria. **La consciência de la mestiza/ Rumo a uma nova consciência**. Estudos Feminista, 13 (3): 320. Setembro/Dezembro/2005.

ARANGO, Diana Elvira Soto. **Federação Brasileira pelo Progresso Feminino**. Revista. Hist. De la Educación. Latinoamericano. Vol.18, Jan-Jun. 2016.

ARAÚJO, Luciana Corrêa. **Cléo de Verberena e o trabalho da mulher no cinema silencioso Brasileiro**. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. Feminino e Plural: Mulheres no cinema brasileiro. Campinas, SP: Papyrus, 2017.

ARTICULAÇÃO DE MULHERES BRASILEIRAS (AMB). **Políticas públicas para as mulheres no Brasil: Balanço Nacional cinco anos após Beijing**. Brasília: ABM, 2000.

AZEVEDO, Fábio Palácio de. **O conceito de cultura em Raymond Willians**. Revista Interdisciplinar em cultura e sociedade (RICS). São Luís – vol.3.- número especial jul/dez. 2017.

BANCO MUNDIAL. **Relatório anual 2018**. Disponível em: <https://www.worldbank.org/pt/country/brazil>.

BANDEIRA, Lourdes; MELO, Hildete Pereira. **Tempos e memória do feminismo no Brasil**. Brasília: secretaria de políticas para as mulheres, 2010.

BARROS, José D'Assunção. **Cinema e História: entre expressões e representações**. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, J José D'Assunção. Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo – livro 2: A experiência vivida**. 4ª ed. São Paulo: Difusão europeia.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo – sexualidade e gênero experiência transexual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BENTO, Maria Aparecida Silva. **Branqueamento e Branquitude no Brasil**. In: BENTO, Maria Aparecida Silva; CARONE, Iray (Orgs.) Psicologia social do

racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. (25-58)

BERARDO BUENO, Murilo Gabriel. **Cinema e arquétipos femininos: Representação das relações de gênero na filmografia de Tata Amaral.** Dissertação de mestrado, UFG, 2012.

BERTOLLI FILHO, Claudio. **Hollywood contra o Nazismo: A construção cinematográfica do “inimigo alemão” (1939 – 1944).** Revista de cinema, v.3 N. 3, p. 80-115. Set-dez, 2016.

BESSA, Karla. **Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na constituição da subjetividade.** Cadernos pagu (28), janeiro-junho de 2007:257-283.

BEZERRA, Julio. **Amor sem frescura.** Revista de cinema, 2011. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2011/09/amor-sem-frescuras/>. Acesso em: 08 jan. 2019.

BHABHA, Homik. **A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo.** In: O local da cultura. Belo Horizonte: UFMG, 1998

BITTENCOURT, Naiara Andreoli. **Movimentos Feministas.** Revista insurgência. Brasília. Ano 1. V.1 n.1. jan/jun. 2015.

BOLETIM CHANACOMCHANA, nº 1, São Paulo, GALF, 1982

BOUDIEU, Pierre. **Os usos Sociais da Ciência: Por uma sociologia clínica do campo científico.** São Paulo: UNESP. 1997.

BRANCO, Patrícia. **Do gênero à interseccionalidade: Considerações sobre mulheres, hoje e em contexto Europeu.** Julgar – Nº4, 2008.

BRASILIENSE, Maria Bernadete. **A representação do corpo feminino na Nouvelle Vogue e no Cinema Novo, 1962-1972.** Universidade de Brasília, 2017.

BRITTO, Thais. **‘Elvis e Madona’ é o único filme brasileiro de Tribeca em Nova York.** Jornal O Globo. 26 março de 2010. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/elvis-madona-o-unico-filme-brasileiro-no-festival-de-tribeca-em-nova-york-3033783>. Acesso em: 10 maio de 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

_____. **Regulações de gênero.** Cadernos Pagu (42), Janeiro-Junho de 2014. P. 249-274.

- _____. **Undoing Gender**. New York: Routledge, 2004.
- BURKE, Peter. **A escrita da história: Novas perspectivas**. São Paulo: Ed. Universidade Estadual Paulista, 1992
- CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. **A cidade das damas: A construção da memória Feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan**. 2006, 368 p. Tese. (doutorado em letras) – UFPE, Recife.
- CAMPOI, Isabela Candeloro. O livro “**Direitos das mulheres e injustiça dos homens**” de Nísia Floresta: **Literatura, mulheres e o Brasil do século XIX**. História (São Paulo). V.30, n2, p.196-213, ago/dez. 2011.
- CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. **História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema**. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997. p. 401-417.
- CANCLINI, N.G. **Consumidores e Cidadãos: Conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- CASSETTI, Francisco; CHIO, Federico Di. **Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación**. Barcelona: Paidós, 1999
- CASSAB, Lafit Antônia; OLIVEIRA, LAÍS, Paula Rodrigues de. **O movimento feminista: algumas considerações bibliográficas**. Anais do III Simpósio gênero e políticas públicas. Unv. Estadual de Londrina, 27 a 19 de maio de 2014.
- CASTILLO, Elisa. **Infografia: A violência contra a mulher no mundo em quatro mapas**. 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/11/22/internacional/1511362733_867518.html>. Acesso em: 20 de outubro de 2018.
- CAVALCANTE, Alcilene. **Cineastas Brasileiras (Feministas) durante a ditadura civil-militar**. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org.). Feminino e Plural: Mulheres no cinema brasileiro. Campinas, SP: Papyrus, 2017.
- CAVASCO, M. E. B. P. S. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. **Dez lições sobre estudos culturais**. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2008

CFESS MANIFESTA. **Visibilidade Lésbica: Respeito à liberdade de expressão sexual.** Brasília. 2009. Disponível em: http://www.cfess.org.br/arquivos/visibilidade_lesbica.pdf

CHARTIER, Roger. **História Cultural – Entre práticas e representações.** Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand Brasil, 1990.

CLARKE, Cheryl. **Lesbianismo: Um ato de resistência.** 1988 Disponível em: <https://we.riseup.net/sapafem/lesbianismo-um-ato-de-resist%C3%Aancia-cheryl-clarke> Acesso em: 05 de outubro de 2018.

COELHO, Teixeira. **Para não ser alternativo no próprio país: Indústria das imagens, política cultural, integração supranacional.** Revista USP nº 19. São Paulo: USP, 1993.

COLLINS, Patrícia Hill. **Aprendendo com a Outside Within: A significação sociológica do pensamento feminista negro.** Revista Sociedade e Estado. Vol.31. Número 1. Jan/abril. 2016.

CORRÊA, M. Do. **Feminismo aos estudos de gênero no Brasil: Um exemplo pessoal.** Cad. Pagu. Nº16. P.13-30.2011.

COSTA, A.A.A.; SANDENBERG, C.M. **Teoria e Práxis Feministas na academia: os núcleos de estudos obre a mulher nas universidades brasileiras.** Revista Feminismos, v.2, nº2, 2014.

COSTA, Claudia de Lima; ÁVILA, Eliana. **Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o “feminismo da diferença”.** Estudos Feministas, Florianópolis, 13(3): 320, setembro-dezembro/2005.

CRENSHAW, Kimberle. **Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero.** ESTUDOS FEMINISTAS (1). 2002, Pp 177-188.

DANTAS, Daiany; SANTOS, Isaiana; NOLASCO, Renata. **Amor, Plástico e Barulho: Protagonismo e Rivalidade Feminina como Elementos Estéticos e Narrativos no Cinema Pernambucano.** In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (Orgs.). **Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro.** Campinas – SP: Papyrus. 2017.

DIAS, Letícia Otero. **O feminismo Decolonial de María Lugones.** 8º ENEPED. UFGD. 5ª EPEX – Encontro de Ensino Pesquisa e Extensão. UEMS. Janeiro/2015.

DINIZ, J. Péricles. **Quem entre nós pode ser visível? Lesbianidade e resistência em cachoeira.** Dossiê Reverso, 25 set. 2017. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/reverso/quem-entre-nos-pode-ser-visivel-lesbianidade-e-resistencia-em-cachoeira/>. Acesso em: 13 jan.2019.

DOIS TERÇO. **Marcelo Laffitte fala sobre o filme Elvis e Madona.** 21 de set. 2011. Disponível em: <http://www.doistercos.com.br/marcelo-latte-fala-sobre-o-lme-elvis-madonna> Acesso em: 23 de março de 2019.

EAGLETON, Terry. **A ideia de Cultura.** São Paulo: UNESP, 2005.

EH! FILMES. **Making of do filme Como Esquecer.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vcA22X2XkOU>

ESCALLIER, CHRISTINE. **Prefácio declaração dos direitos da mulher e da cidadã de Olympe de Gouges.** Funchal, ed. Nova Delphi, 2010.

FALQUET, Jules. **Romper o tabu da heterossexualidade: contribuições da lesbianidade como movimento social e teoria política.** Cadernos de Crítica Feminista, ano VI, N. 5 – dezembro, 2012. Disponível em: Acesso em 19 de Dez. de 2017.

_____. **Breve resenha de algumas teorias lésbicas.** Buenos Aires: Herética, 2013.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinhos. **A psicodinâmica das cores em comunicação.** São Paulo. 6. Ed. Edgard Blucher Ltda, 2011.

FAUSTO-STERLING, Anne. **Los cinco sexos.** Marzo /Abril 1993 p. 79-89. Disponível em: <https://museo-etnografico.com/pdf/puntodefuga/150121sterling2.pdf> >. Acesso em: 27 de nov. 2019

FERNANDES, Marisa. **Lésbica e a ditadura Militar: uma luta contra a opressão e por liberdade.** In: GREEN, James N; Quinalha, Renan(org.). Ditadura e Homossexualidades: Repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: Edufascar, 2015.

_____. **O movimento das mulheres lésbicas Feministas no Brasil.** Rev. Cult ed. 235. Junho de 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/mulheres-lesbicas-feministas-brasil/>

FERREIRA, Leticia Schmeider. **O cinema como fonte da história: elementos para discussão.** MÉTIS: história e cultura. V.8, n.15, p.185-200, jan-jun. 2009.

FERREIRA, E. F. X. **Mulheres, militância e memória**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

_____. **O filme: Uma contra-análise da sociedade?** In: Le Goff, Jacques, Nora, Pierre. *História: Novos objetos*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1992.

FILHO, Flavi Ferreira; MORAES, Ana Luiza Coiro. **Estudos Culturais aplicados a pesquisas em audiovisuais: o circuito da cultura como instrumental analítico**. *Significação*. V.41, nº 42, 2014.

_____; _____; LISBOA, Maria da Graça Portela. **Os estudos culturais e a pesquisa em Televisão: Uma análise de representação e identidade no Galpão Crioulo**. XII Congresso da Associação Latinoamericana de Investigadores da Comunicação. Peru, 2014.

FILMOW. **Ficha técnica completa – Elvis e Madona**. Disponível em: <https://filmow.com/elvis-madona-t13470/ficha-tecnica/> . Acesso em: 10 de maio de 2019.

FLORES, Valéria. **Tribadismo: A arte do friccionamento**. 2003. Disponível em: <https://we.riseup.net/radfem/tribadismo-a-arte-do-friccionamento>. Acesso em: 08 jan. 2019.

FRANCHINI, B. S. **O que são as ondas do feminismo?** in: *Revista QG Feminista*. 2017. Disponível em: <https://medium.com/qg-feminista/o-que-s%C3%A3o-as-ondas-do-feminismoeeed092dae3a>. Acesso em: Acesso em: 05 de setembro de 2018.

FRIEDAN, Betty. **A mística Feminina**. Editora Vozes Limitada. Petrópolis, RJ. 1971.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve Histórico do movimento feminista no Brasil**. Disponível em: <<http://flacso.org.ar/wp-content/uploads/2015/08/Capitulo-brasil-historia-do-feminismo.pdf>>

GARCIA, Wilton. **Da performance a identidade: estudos contemporâneos**. In: *Stonewall 40+ o que no Brasil?* Salvador, 2010. Org. Leandro Colling. Coleção CULT. (EDUFBA, 2011).

GOLDBERG, A. **Feminismo no Brasil contemporâneo percurso intelectual de um ideário político**. *BIB*, nº 28. p. 42-70, 1989.

GONÇALVES, Andréa Lisly. **História e Gênero**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GONZALES, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. In: SILVA, L.A. et al. Movimentos sociais urbanos, minorias e outros estudos. Ciências Sociais Hoje, Brasília, ANPOCS, n.2, p.223-244, 1983.

_____. **Por um feminismo afrolatinoamericano**. Revista Isis Internacional, Santiago, v.9, p.133-141, 1988.

GROSSI, Miriam Pillar. **Identidade de Gênero e Sexualidade. Antropologia em Primeira Mão**. Florianópolis, p.1-14, 1998.

_____. **O pensamento de Monique Wittig**. Dossiê-Entrevista. Vol. 04, nº 02 – abr-jun, 2018.

GREEN, James N. **O grupo Somos, a esquerda e a resistência à ditadura**. In: GREEN, James N; Quinalha, Renan(org.). Ditadura e Homossexualidades: Repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: Edufascar, 2015.

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

_____. **A Imagem: Representação da mulher no cinema**. Conexão-comunicação, cultura, UCS, Caxias do Sul. V.8, n.15, jan/jun 2009.

HALL, Stuart. **A identidade na pós-modernidade**. 11 ed.,1.reim. – Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

_____. **El espectáculo del “otro”**. Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Colombia; Peru; Equador: IESCP: IEP; UASB; EVIÓN, 2010. P. 419-446.

_____. **Quem precisa da Identidade?**. In: SILVA, Tomaz Tadeu. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

_____. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: ed. PUC – Rio: Apicuri, 2016.

_____. **Codificação/Decodificação**. In: HALL, Stuart; SOVIK, L. (Org.). Da diáspora: Identidade e Mediações Culturais. Belo Horizonte: UFMG. Brasília: UNESCO, 2006.

_____. **Representation: cultural representation and signifying practices**. London: Sage Publications, 1997.

HAHNER, June E. **A mulher Brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HENNING, Carlos E. **Interseccionalidade e pensamento feminista: As contribuições históricas e os debates contemporâneos acerca do entrelaçamento de marcadores sociais da diferença**. Mediações, Londrina, V. 20 N. 2, P. 97-128, JUL./DEZ. 2015

HOBBSAWM, Eric J. **A revolução Francesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (coleção Leitura).

_____. **A era dos Extremos**. Companhia das Letras. 1995.

_____; RANGER, Terence (Orgs.). **A invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti. **Feminino e Plural: Mulheres no cinema brasileiro**. Campinas, SP: Papyrus, 2017.

HOOKS, Bell. **Mulheres Negras: Moldando a teoria feminista**. Revista Brasileira de ciência política, nº 16. Brasília, Janeiro – Abril de 2015.

IBITI, Adriana. **Representação lésbica nos anos 90: categorização da mulher homossexual no audiovisual**. 15 de maio 2019. Disponível em: .<
<https://deliriumnerd.com/2019/05/15/representacao-lesbica-audiovisual-anos-90/>.> Acesso em: 15 jun. 2019

IMPÉRIO, Fernando. **Entrevistas: Mudança de mentalidade**. Sala de cinema. 18 de agosto de 2010. Disponível em: .<
<http://saladadecinema.com.br/2010/08/18/mudanca-de-mentalidade-2/>>. Acesso em: 20 de março de 2019.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos**. 2 ed. Brasília, 2012.

JOHNSON, Richard. **Estudos Culturais: Uma introdução. O que é, afinal, Estudos Culturais?**. In: SILVA,, Tomaz Tadeu da. (Org.). O que é, afinal, estudos culturais?. Belo Horizonte, 2000.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro, ROCCO, 1995.

KARAWEJCZYK, Mônica. **Christine de Pisan, uma feminista no Medievo?!**. Historiæ, Rio Grande, 8 (1): 189-203, 2017.

KILOMBA, G. (2016). **Descolonizando o conhecimento - Uma Palestra-Performance**. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/descolonizando-oconhecimento-uma-palestra/>.

KORNIS, Mônica Almeida. **História e Cinema: Um debate metodológico**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 237-250

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine Alemán**. Publicado em inglês por Princeton University Press (1947). Tradução de Héctor Grossi. 1ª ed. Ediciones Paidós, 1985.

KUMPERA, Julia Aleksandra Martucci. **Resistência Lésbica à ditadura militar no Brasil: Imprensa, ativismo e a redemocratização**. ANPUH. História e Democracia: precisamos falar sobre isso. UNIFESP. Guarulhos – SP. 2018.

LAFFILMES CINEMA. **Making of Elvis & Madona**. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCQSkEJfgN10Grtsb8WYGCaQ> acesso em: 10 jan. 2019

LAMPIÃO DA ESQUINA. **Nós também estamos aí**. pp.7-8. Ano 1. Nº 12 – Maio de 1979. Disponível em: <http://www.grupodignidade.org.br/wp-content/uploads/2019/04/16-LAMPIAO-DA-ESQUINA-EDICAO-12-MAIO-1979.pdf>

LANZ, Leticia. **O corpo da roupa: a pessoa transgênera entre a transgressão e a conformidade com as normas de gênero**. 2014.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo: corpo e gênero dos Gregos a Freud**. Relume-Dumará. Rio de Janeiro, 2001

LAURENTIS, Teresa de. **Alice Doesn't: Femism, Semiotic, cinema: A introduction**. Ed. Imprensa da Universidade de Indiana. 1978

_____. **Tecnologia do Gênero**. Universidade de Indiana, 1987.

LBL. **Carta de princípios**. Junho de 2007. Disponível em: <https://lbnacional.wordpress.com/carta-de-principios/>.

LEITE, Sidney Ferreira. **O cinema manipula a realidade?** São Paulo: Paulus, 2003.

_____. **Cinema Brasileiro: das origens à retomada**. 1ª edição. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo. 2005.

LESSA, Patrícia. **Visibilidade e ação lésbica na década de 1980: Uma análise a partir do grupo ação lésbico-feminista e do boletim Chanacomchana**. Gênero, Niterói, v.8, n. 2, 2008, p. 301-333.

_____. **Lesbianas em movimento: a criação de subjetividades (BRASIL, 1979-2006)**. Brasília, 2007.

LIMA, Cecília A.R. **A comédia romântica em Hollywood: o gosto da “água com açúcar”**. Revista Fronteiras – estudos midiáticos. Vol. 12. Nº 1, jan/abril, 2010.

LIMA, Sumaya Machado. **Lugar de mulher é no cinema... uma reflexão sobre “retomada” no Brasil**. Desfazendo gênero 9. Diáspora, diversidade, deslocamentos. 23 a 26 de agosto de 2010.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

LORDE, Audre. **Textos escolhidos de Audre Lorde**. Difusão Herética: edições lesbofeministas independentes. Disponível em: <https://we.riseup.net/assets/171382/AUDRE%20LORDE%20COLETANEA-bklt.pdf>.

_____. **As ferramentas do senhor não vão destruir a Casa-Grande**. 1979. In: Textos escolhidos de Audre Lorde. Difusão Herética: edições lesbofeministas independentes.

_____. **Não há Hierarquias de Opressão**. In: Textos escolhidos de Audre Lorde. Difusão Herética: edições lesbofeministas independentes. Retirado e traduzido de “I Am Your Sister - COLLECTED AND UNPUBLISHED WRITINGS OF AUDRE LORDE”, Oxford University Press, 2009.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo estranho: Ensaio sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis, RJ: vozes, 1997.

LUGONES, María. **Rumo a um feminismo decolonial**. Estudos Feministas. Florianópolis. Set – Dez. 2014.

MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecília Antakly de; PEDRO, Vanessa. **Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey**. Estudos Feministas, Florianópolis, maio-agosto/2005.

MARSON, Melina Izar. **O cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine**. Campinas, SP: [S.N], 2006.

MEIRELLES, William R. **O cinema como fonte para o estudo de História.** Hist. Ensino, Londrina, v.3, p.113-122, abr. 1997.

MELO, Hildete Pereira De; THOMÉ, Débora. **Mulher e Poder: Histórias, ideias e indicadores.** Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018.

_____; SCHUMAHER Schuma. **A segunda onda feminista no Brasil.** Disponível em: <http://www.mulher500.org.br/wp-content/uploads/2017/06/3_A-segunda-onda-feminista-no-Brasil.pdf>. Acesso em: 18 de jan. 2019.

MEMORIAL DA DITADURA. **LGBT e prostitutas denunciam violência.** Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/lgbt-e-prostitutas-denunciam-violencia>. Acesso em: 12 de jun. 2019.

MICHELS, Eduardo; MOTT, Luiz. **Mortes violentas de LGBT+ no Brasil – Relatório 2018.** Grupo Gay da Bahia – GGB, 2018.

MIGUEL, Luís Felipe; BIROLI, Flávia. **Feminismo e Política: Uma introdução.** São Paulo: Boitempo, 2014.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças.** Belo Horizonte: Autêntica Editora: UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, 2016.

_____. **A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização.** Sociologias, Porto Alegre, ano 11, n.21, pp. 150 – 182. jan/jun, 2009.

MORENO, Antônio do Nascimento. **A personagem homossexual no cinema brasileiro.** Campinas-SP. 1995.

MORETTIN, Eduardo Victorio. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro.** História: questões e debates, Curitiba, n.38, 2003.

MOTT, Luiz. **O lesbianismo no Brasil.** Porto Alegre: Mercado aberto, 1987.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo.** In: Xavier, Ismail. A experiência do cinema: Antologia. Rio de Janeiro: Edições GRAAL, Embrafilme, 1983.

NAVARRO-SWAIN, Tania. **Feminismo e lesbianismo: a identidade em questão.** Cadernos Pagu (UNICAMP), Campinas, São Paulo, v. 12, p. 109-120, 1999.

_____. **O que é lesbianismo.** Coleção primeiros passo. Ed. Brasiliense, 2000.

NEPOMUCENO, Margarete Almeida. **O Colorido Cinema Queer: Onde o desejo subverte imagens.** II Seminário Nacional Gênero e práticas culturais. Culturas, leituras e representações. 2009.

NORIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema.** Rio de Janeiro: José Olympio, p. 95 – 107, 1989.

NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. **Cinema-História: Teoria e representações sociais no cinema.** 2ª.ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

OLIVEIRA, Adriana Vidal De. **A expressão constituinte do feminino: Por uma retomada do processo liberatório da mulher.** Orientador: Adriano Pilatti – Rio de Janeiro: PUC de Direito, 2007.

OLIVEIRA, João Manuel de. **Desobediência de Gênero.** Salvador, BA: Editora devires, 2017.

OLIVEIRA, Alysson. **Único filme brasileiro em Tribeca, "Elvis e Madona" leva diversidade a festival em NY.** Cinema UOL, 24 abril 2010. Disponível em: <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2010/04/24/filme-brasileiro-pretende-levar-diversidade-sexual-a-festival-em-nova-york.htm>. Acesso em: 08 jan. 2019.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: Um balanço crítico da retomada.**

ORTIZ, Renato. **Estudos culturais.** Tempo Social – USP. Junho, 2004.

PALLARES-BURKE, M.L.A. **Nísia Floresta: O carapuceiro e outros ensaios de tradição cultural.** São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

PASAVENTO, Sandra Jathay. **História e História Cultural.** Belo Horizonte: AUTÊNTICA, 2003.

_____. **Cultura e Representações, uma trajetória.** Anos 90, Porto Alegre, V.13, n. 23/24, p.45-58, jan/dez. 2006.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes – conceitos e metodologia(s).** VI Congresso SOPCOM, abril, 2009.

PARASKEVA, João M. **Introdução.** In: PARASKEVA, João M. (Org.). Estudos Culturais, Poder e Educação. Ed. Pedagogo, 2011.

PERROT, Michelle. **Os Excluídos da história: operário, mulheres e prisioneiros.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PIMENTEL, Sílvia; VILLELA, Wilza. **Um pouco da história da luta feminista pela descriminalização do aborto no Brasil.** Ciência e Cultura. Vol.64 nº2. São Paulo Apr/June, 2012.

PINTO, Celi Regina Jardim. **Uma História do Feminismo no Brasil**. Ed. Fundação Perseu Abramo, SP, 2003.

_____. **Feminismo, história e poder**. Ver. Sociol. Polit. Curitiba, vol.18, nº 36, june 2010.

Portal CNJ – Atos Administrativos. **Resolução nº 175, de 14/05/2013**. Disponível em: <http://www.cnj.jus.br/busca-atos-adm?documento=2504> .

Acesso em: 15 fev. 2019

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contra-sexual**. Primeira Edição. 2002.

RAGO, M. **Epistemologia Feminista: Gênero e História**. In: Pedro, J.; Grossi, M. (ONG). Masculino, Feminino, Plural. Florianópolis. Ed. Mulheres, 1998.

REVISTA DE CINENA. **Elvis e Madona**. 07 dezembro de 2011. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2011/12/elvis-e-madona/>. Acesso em: 10 de maio de 2019.

RICH, Adrienne. **“Heterossexualidade compulsória e existência lésbica”**. Bagoas: estudos gays, gêneros e sexualidades. Natal: v. 4, n. 5, jan./jun. 2010, p. 17-44.

RIBEIRO, D. **O que é: Lugar de fala?**. Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017.

RIBEIRO, Marília Andrés. **Arte e Política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60**. In: FABRIS, Annateresa (Org.). (1998). Arte e Política: algumas possibilidades de leitura. São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/Arte.

ROCHA, Patrícia. **Mulheres sob todas as luzes: a emancipação feminina e os últimos dias do patriarcado**. Belo Horizonte: Editora Leituras, 2009.

RODRIGUES, Larisse; BATISTA, Jéssica Juliana; OLIVEIRA, Janine. **Patriarcado heterossexista e resistência Lésbica na pauta do movimento feminista**. In: NOGUEIRA, Leonardo; ERIVAN, Hilário; PAZ, Thais Terezinha; MARRO, Kátia (Orgs). São Paulo: Expressão Popular, 2018.

RODRIGUES, Jorge Caê. **Um Lampião iluminando esquinas escuras da Ditadura**. In: GREEN, James N; Quinalha, Renan(org.). Ditadura e Homossexualidades: Repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: Edufascar, 2015.

ROSA, Susel Oliveira. **Mulheres, Ditaduras e Memórias: “Não imagine que precisa ser triste para ser militante”**. Ed. Intermeios. 2013.

ROSÁRIO, Nísia Martins do. **A via da complementariedade: reflexões sobre a análise de sentidos e seus percursos metodológicos**. In: MALDONADO, Alberto Efendy et al. Metodologia de pesquisa em comunicação: Olhares, trilhas e processos. Porto Alegre: Sulina, 2006.

ROSENSTONE, Robert A. **A História nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROSSETTI, Regina; SANTOS, Roberto Elísio dos; CARDOSO, João Batista Freitas. **A personagem feminina no cinema brasileiro: entre a vontade e o desejo**. Interin. Curitiba, v.18. n 2. p. 71-85. Jul/Dez. 2014.

RUBIN, Gayle. **Pensando Sexo: Notas para uma teoria radical da política da sexualidade**. Tradução de Felipe Bruno Martins Fernandes. Revisão de Miriam Pillar Grossi. 1994.

_____. **O tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo**. SOS corpo. Recife, 1993.

SABAT, R. **Gênero e sexualidade para consumo**. In: LOURO, G.L.;NECCKEL, J.F., GOELLNER, S.V. (Orgs.). Corpos, gênero e sexualidade na educação. 9ª ed, pp. 149-159. Petrópolis: Vozes, 2013.

SAFFIOTI, Heleith. **A Mulher na sociedade de classes: Mitos e realidade**. Petrópolis: Vozes, 1979.

_____. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. São Paulo: Autêntica Editora, 2012.

SAMANTHA, Brasil. **Debate: Por um cinema negro no feminino**. 2016. Disponível em: <https://deliriumnerd.com/2016/12/02/cinema-negro-no-feminino/>. Acesso em: 10 mai. 2019.

SAN/ANCINE – **Superintendência de acompanhamento de mercado**. Agenda nacional de cinema. Mapeamento 2010. Disponível em:

SANTOS, Ana Cristina. **Heteroqueers contra a heteronormatividade: Notas para uma teoria queer inclusiva**. Congresso Heteronormativity – A Fruitful Concept? Department of interdisciplinary Studies of Culture, Norwegian University of Science and Technology, Trondheim, Noruega, 2-4 Junho 2005.

SANTOS, Sônia Beatriz dos. **As ONGs de mulheres negras no Brasil**. Soc. e Cult., Goiânia, v. 12, n. 2, p. 275-288, jul./dez. 2009.

SARDENBERG, Cecília M. B. **O pessoal é político: conscientização Feminista e empoderamento de mulheres.** Inc. Soc, Brasileira, DF, v.11, nº 2, p. 15 – 29, jan/jun. 2018.

_____. **Conceituando “Empoderamento” na Perspectiva Feminista.** I Seminário Internacional: Trilhas do Empoderamento de Mulheres – Projeto TEMPO’. NEIM/UFBA, em Salvador, Bahia, de 5-10 de junho de 2006.

SARTI, Cynthia. **Feminismo no Brasil: Uma trajetória particular.** Cad. Pesquisa, São Paulo (64): 37-47, fev. 1988.

SCHUCK, Elena de Oliveira. **Conhecimento e espaço de poder: Trajetórias de pesquisa acadêmica feminista no Brasil.** Inc. Soc, Brasília, DF, v. 11 n2, p. 30 -43. Jan./jun. 2018.

SCOTT, Joan. **Gênero: Uma categoria útil para análise histórica.** Recife: SOS Corpo, 1991.

_____. **A cidadã paradoxal: as feministas Francesas e os direitos do homem.** Florianópolis: Ed. Mulheres, 2002.

SCHLANGER, Sarah H. **Recognizing persistent places in Anasazi settlement systems.** In: J. Rossignol& L. Wandsnider (eds), Space, time and archaeological landscapes, New York and London: Plenum Press, 1992, p. 91-112.

SCHUMAHER, Schuma. **Panorâmica sobre os trintas anos do feminismo no Brasil.** 2005. Disponível em: < http://www.mulher500.org.br/wp-content/uploads/2017/06/9_Panorama-sobre-os-trinta-anos-do-feminismo-no-Brasil.pdf>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2019.

SEDGWICK, Peter; EDGAR, Andre. **Teoria cultural de A a Z: conceitos-chaves para entender o mundo contemporâneo.** São Paulo. Contexto, 2003.

SEMPERE, Alfons Martinell. **As relações entre políticas culturais e políticas educacionais:** para uma agenda comum. In: COELHO, Teixeira. (org.) Cultura e educação. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2011.

SILVA, Alberto Da. **Quando as mulheres filmam: História e gênero no cinema dos anos da ditadura.** Esboço. Florianópolis – SC: Universidade Federal de Santa Catarina, 2012, v.19, nº 27, p.14-31.

SILVA, Elizabete Rodrigues da. **Feminismo Radical – pensamento e movimento**. Revista Travessias – Educação, Cultura, Linguagem e arte, v.2. nº 3, 2008.

SILVA, Matheus Estevão Ferreira da Silva; BRABO, Tânia Suely Antonelli Marcelino. **A Introdução dos papéis de gênero na infância: Brinquedo de menina e/ou de menino?** Trama Interdisciplinar, São Paulo, v. 7, n. 3, p. 127-140, set./dez. 2016.

SILVA, E.L.S. **A “Ideologia de gênero” no Brasil: conflitos, tensões e confusões terminológicas**. Periódicus, Revista de Estudos Interdisciplinares em gênero e sexualidades. Salvador, n.10, nov. 2018 – abr.2019.

SILVA, Tomaz Tadeu. **A produção social da identidade e da diferença**. In: SILVA, Tomaz Tadeu. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

_____. **O currículo como representação**. In: SILVA, Tomaz (org). O currículo como fetiche: A poética e a política do texto curricular. Belo Horizonte: Autêntica, 2006

SOIHET, Rachel. **História das Mulheres**. In: CARDOSO, Ciro Flamarion, Vainfas, Ronaldo (ONG). Domínios da História: Ensaio de Teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997. 13ª Reimpressão.

SOTO-SANFIEL, Maria Teresa; IBITI, Adriana. **La identificación con personajes de lesbianas: Recepción de audiencias heterosexuales y homosexuales desde una aproximación metodológica mixta**. Revista Latina de Comunicación Social, 69, pp. 275 a 306. 2014.

SMELIK, Anneke. **Feminist Film Theory**. The Cinema Book. 2007. Trad: Teoria do Cinema Feminista, revista USINA, 16ª Edição. Tradução de Thomas Ilg, março 2015.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro. **A mulher vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005

TELLES, Norma. **Escritoras, Escritas, Escrituras**. In: DEL PRIORE, Mary. História das Mulheres no Brasil. Contexto, 1997.

TORRES, Aráides Caldas (org.). **Entrelaçamentos de gênero na Amazônia: silenciamentos, família, corpos e outras intersecções**. Manaus: Valer Editora, 2015.

TOSI, MASCELA. **19 de agosto: Dia Nacional do orgulho lésbico**. 2016. Disponível em: .< <https://medium.com/@marcelactosi/19-de-agosto-dia-nacional-do-orgulho-l%C3%A9sbico-8c11223d471f>>. Acesso em: 08 de jan. 2019.

URWAND, Ben. **A colaboração: O pacto entre Hollywood e o nazismo**. São Paulo. Leya, 2014.

VIEIRA, Helena. **Teoria Queer, o que é isso?** 2015. Disponível em: <https://www.revistaforum.com.br/osentendidos/2015/06/07/teoria-queer-o-que-e-isso-tenso-es-entre-vivencias-e-universidade/>.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

_____. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Palavras-chaves: Um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.

WITTIG, Monique. **Ninguém nasce mulher**. Trad. Hurrah, um grupelho eco-anarquista e Coletivo Bonnot, Departamento de Terrorismo Performático de Gênero, p.1-20, 2012.

WOODWARD, K. **Identidade e diferença: Uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, Tomaz Tadeu. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Porto Alegre:L&PM,2016.

Xavier, Ismail. **O Cinema Brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (coleção Leitura)