

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

ALESSANDRO GARCIA PAULINO

**A VISIBILIDADE LÉSBICA NAS PEDAGOGIAS DO CINEMA**

São Carlos – SP

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

ALESSANDRO GARCIA PAULINO

**A VISIBILIDADE LÉSBICA NAS PEDAGOGIAS DO CINEMA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Educação. Linha de pesquisa: Educação, cultura e subjetividade.

Orientador: Prof. Dr. Nilson Fernandes Dinis

São Carlos – SP

2019





# UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Educação

## Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Tese de Doutorado do candidato Alessandro Garcia Paulino, realizada em 28/02/2019:

Prof. Dr. Nilson Fernandes Dinis  
UFSCar

Profa. Dra. Andrea Braga Moruzzi  
UFSCar

Prof. Dr. Cláudia Maria Ribeiro  
UFLA

Profa. Dra. Andreia Aparecida Marin  
UFTM

Prof. Dr. Alan Victor Pimenta de Almeida Pales Costa  
UFSCar

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Andreia Aparecida Marin e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ão) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa

Prof. Dr. Nilson Fernandes Dinis

## DEDICATÓRIA

Dedico a grande mãe, a Deusa e a todas as mulheres lésbicas que resistem aos assujeitamentos  
e as invisibilidades.

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Nilson Fernandes Dinis, pelo acolhimento nessa caminhada e nessa viagem. Durante esses quatro anos você me possibilitou vivenciar inúmeras experiências mediante o compartilhamento de suas histórias, de suas crenças e acima de tudo na sua perspectiva sobre a educação. Com você imergi em outros olhares sobre o que é realizar pesquisa e tive a oportunidade de aprender e reaprender a todo instante. Sou muito grato pelos seus ensinamentos e pelo seu companheirismo.

Aos professores Alan Pimenta e Jorge Leite Jr pelas contribuições preciosas na banca de qualificação na possibilidade de se pensar diferente, pelas indicações de caminhos alternativos e de novos meandros para se pensar a tese. Na indicação de bibliografias e de olhares outros sobre a escrita.

Às professoras Andrea Moruzzi e Andrea Marin e ao professor Alan Pimenta pela disponibilidade, pelo tempo e pelas contribuições na defesa da tese, os encaminhamentos foram de grande importância e validade.

À professora Cláudia Maria Ribeiro que desde 2006 torna o conceito de amizade foucaultiano como fato concreto. Sou imensamente agradecido por todos os acolhimentos e pelas possibilidades de continuarmos mergulhando juntos nas afetividades, nas produções, no campo educativo, nos projetos. Você é parte disto.

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação e pela linha de Educação, Cultura e Subjetividade pelo apoio.

A Capes pela possibilidade da realização do doutorado por meio da bolsa.

Aos amigos e às amigas de São Carlos pelas possibilidades de tornar a pós-graduação mais suave e de poder encarar uma cidade desconhecida com outros olhares menos agoniados. Toda minha gratidão!

Ao amigo Hamilton em especial pelo acolhimento em seu lar, pelos infindáveis locais apresentados, na apresentação da gastronomia, pelas risadas constantes e experiências compartilhadas durante todo o percurso.

Aos amigos Bruno, Daniel, Diego e Natan que mesmo pela distância física se fazem presença energética e espiritual nessa viagem.

À Rafaela e Hérica por todo o companheirismo e atenção, sem vocês nada disso teria sentido. Realizo mais um passo nessa caminhada pensando em vocês, mulheres lésbicas que lutam contra o silenciamento e resistem ao sistema normativo.

Ao namorado Michael pela cumplicidade durante boa parte dessa empreitada acadêmica. Por me dar acalento, equilíbrio e serenidade, pela sua confiança nas minhas intencionalidades e pela presença constante em me fazer crer que tudo isso seria possível.

Ao meu pai Antônio, minha mãe Mariana, minha tia Maria Luzia, meu tio Paulo e minha avó Francisca sinônimos incontestáveis de amor.

## RESUMO

Este trabalho centra-se nas temáticas de gênero e sexualidade no cinema, no intuito de realizar uma analítica das produções cinematográficas brasileiras que abordem em sua narrativa as lesbianidades. Os caminhos investigativos que conduziram esse estudo levaram a um levantamento dos filmes, consultados em bases de domínio público, e recorreu-se também aos trabalhos teóricos e técnicos dos estudos sobre o cinema para pensar como as pedagogias da imagem produzem discursos sobre a lesbianidade. Foram catalogados 9 (nove) filmes com período temporal de 2000 a 2016. Os nove filmes selecionados passaram por novos critérios de recorte: o primeiro deles foi o de que, dentre os filmes selecionados, houvesse a presença de narrativas lésbicas sem que essas relações apresentassem, de alguma forma, trios amorosos heterossexuais, ou algum tipo de fetichização masculina nos momentos afetivos vividos pelas personagens das películas; o segundo se refere necessariamente à presença de um protagonismo ou antagonismo lésbico frente aos filmes assistidos. Mediante esse processo foram selecionados, na etapa final da pesquisa, dois filmes, sendo eles *Flores Raras* (2013), e *Como esquecer* (2010). A principal hipótese levantada seria a de invisibilização e silenciamento da personagem lésbica no cinema brasileiro visto a escassa produção na área. Por fim, elaboramos, por meio das análises de *Flores Raras* (2013) e *Como esquecer* (2010), considerações sobre a perspectiva da visibilidade, na qual o cinema brasileiro tem instaurado sobre as lesbianidades uma fórmula que preconiza um sofrimento exacerbado das personagens como se os processos de resistência fossem mecanismos extremamente difusos e complexos nas relações.

**Palavras-chave:** Diferenças. Lesbianidades. Gênero. Sexualidades. Pedagogias do cinema.

## ABSTRACT

The present study focuses on the themes of gender and sexualities in the cinema, with the aim of analyzing the Brazilian cinematographic productions that approach in their narrative the lesbianities. The investigative paths conducted on this study led to a survey of films consulted on public domain repositories, and also the theoretical and technical works of the studies on the cinema were used to think how image pedagogies produce discourses on lesbianity. Nine (9) films from 2000 to 2016 were cataloged. These nine films selected went through the following new inclusion criteria: films that have lesbian narratives without some form of heterosexual amorous trios, or some type of male fetishization between the affective moments lived by the characters of the films, and films that present a lesbian protagonism or antagonism as part of the watched films. Through this process, the following two films were selected in the final stage of the research: *Flores Raras* (2013) and *Como Esquecer* (2010). The main hypothesis raised would be the invisibility and silencing of the lesbian character in Brazilian cinema because of the scarce production in the area. Finally, we obtained through analyzes of *Flores Raras* (2013) and *Como Esquecer* (2010) considerations about the perspective of visibility, in which the Brazilian cinema has established on the lesbianities a formula that conveys an exacerbated suffering of the characters as if the processes of resistance were extremely diffuse and complex mechanisms in the relations.

**Keywords:** Differences. Lesbianities. Genre. Sexualities. Pedagogies of cinema.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Lota e Samambaia.....	68
Figura 2 - Lota, Mary e o banho .....	69
Figura 3 - Nacionalidade e localidade.....	70
Figura 4 - O caju e o desejo.....	71
Figura 5 - Lota e Bishop: contrastes afetivos .....	72
Figura 6 - Lota, Brasil e seu pertencimento .....	73
Figura 7 - O Brasil não é para iniciantes.....	74
Figura 8 - O adeus.....	75
Figura 9 - A outra Júlia .....	109
Figura 10 - A Júlia .....	110
Figura 11 - Trópicos e Escandinávia .....	111
Figura 12 - A queda .....	112
Figura 13 - Amarras .....	113
Figura 14 - Braços, beijos e desejos.....	114
Figura 15 - Um outro adeus.....	115
Figura 16 - A chuva e os devaneios da perda.....	137
Figura 17 - Água e o erotismo .....	138
Figura 18 - Júlia e o mar.....	139
Figura 19 - Mar, chuva e desejo .....	139

## SUMÁRIO

1	INICIANDO OS DIÁLOGOS: TRAJETÓRIAS E MOTIVAÇÕES .....	13
2	TRILHAS PERCORRIDAS: TEORIZAÇÕES E A PESQUISA QUALITATIVA .....	18
2.1	IMBRICANDO FEMINISMOS, GÊNERO E SEXUALIDADES NA PESQUISA QUALITATIVA .....	21
2.2	A TEORIA QUEER E SUA PERSPECTIVA NA PESQUISA QUALITATIVA.....	25
2.3	CAMINHOS INVESTIGATIVOS .....	27
2.4	O EU TELESPECTADOR .....	29
2.4.1	Cinema como pedagogia .....	30
2.4.2	Outras possibilidades de pensar cinema e educação .....	33
2.5	ESTUDOS CULTURAIS E DA MÍDIA.....	35
2.6	PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO PELAS IMAGENS: MODOS DE ENDEREÇAMENTO .....	39
3	SEXUALIDADES .....	45
3.1	LESBIANIDADES .....	52
3.1.2	Topofobia e espacialidades .....	52
3.1.2	Silenciamentos e discursos a respeito das lesbianidades.....	55
3.1.3	Entre sapatões, sapatilhas e heterossexualização compulsória: possibilidades de pensar o corpo e a existência lésbica .....	59
4	DEFRAGMENTANDO IMAGENS: <i>FLORES RARAS</i> .....	65
4.1	RECORTES .....	66
4.1.1	Cena 1: Chegada ao Brasil.....	66
4.1.2	Cena 2: O banho.....	68
4.1.3	Cena 3: O almoço.....	69
4.1.4	Cena 4: Observação.....	70
4.1.5	Cena 5: Lota e Bishop .....	71
4.1.6	Cena 6: Pertencimento e diferença nacional.....	72
4.1.7	Cena 7: Golpe e sentimento de Bishop .....	73
4.1.8	Cena 8: Morte .....	74
4.2	IMAGEM E PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO: ENTRELACANDO TEORIAS....	75
4.2.1	Armário, heterotopia ou como entendemos Samambaia .....	75
4.2.2	Corpos, gênero e sexualidades .....	82
4.2.3	Lota x Bishop: pensando (des)colonialidadese feminismos.....	86

4.2.4 “ <i>One art</i> ”: Solidão e suicídio .....	95
4.2.5 Outras possibilidades enunciativas: lesbianidades e resistências .....	103
5 DESFRAGMENTANDO IMAGENS: <i>COMO ESQUECER</i> .....	107
5.1 RECORTES .....	108
5.1.1 Cena 1: Júlia e Antônia.....	108
5.1.2 Cena 2: A foto e o fogo .....	109
5.1.3 Cena 3: Júlia e os trópicos .....	110
5.1.4 Cena 4: O revólver .....	111
5.1.5 Cena 5: A corda.....	112
5.1.6 Cena 6: Um piquenique inusitado .....	113
5.1.7 Cena 7: Como esquecer? .....	114
5.2 IMAGEM E PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO: ENTRELAÇANDO TEORIAS..	115
5.2.1 A perspectiva/metáfora da viagem: deslocamentos e caminhadas .....	115
5.2.2 Amarras, vidros e armas: do amor à dor.....	125
5.2.3 A construção do corpo lésbico e estéticas da existência: repetição, amargura e frieza	134
5.2.4 O mar, o banho e as águas: um mergulho nas imagens.....	136
6 É POSSÍVEL ENCERRAR? ... ..	144
REFERÊNCIAS .....	149
REFERÊNCIAS FÍLMICAS.....	157

## 1 INICIANDO OS DIÁLOGOS: TRAJETÓRIAS E MOTIVAÇÕES

Iniciei meus estudos na Universidade Federal de Lavras – UFLA/MG e desde a graduação em Química (Licenciatura) venho desenvolvendo, mediante projetos de extensão e pesquisa, o trabalho com as temáticas de cinema, gênero e sexualidades. O interesse por esses temas resultou na produção do trabalho de monografia intitulado “Vergonha nunca mais: homossexualidades e políticas de identidade” (2010), onde alinhei o cinema com a formação inicial na discussão do curta-metragem intitulado “*Shame no more*” (1999), e da dissertação “Cinema, gênero e sexualidades na formação inicial de professores e professoras” (2013), no qual também desenvolvi o prisma da formação nas temáticas de gênero e sexualidades mediante a problematização de dois longas-metragens, sendo eles: “*Breakfast with Scot*” (2007) e “*Tomboy*” (2011).

Ambas as pesquisas me impulsionaram a continuar os trabalhos envolvendo o cinema, as relações de gênero e as sexualidades; dessa forma, tive a oportunidade de ingressar no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) com uma proposta inicial que envolvia o trabalho com o cinema e formação, o que não diferia do que eu já havia proposto em trabalhos anteriores, exceto pelo fato da mudança dos longas-metragens e também na possibilidade de trabalhar com professoras/es em exercício. O projeto fora aplicado em uma licenciatura de modo experimental utilizando outras metodologias, entretanto, observamos diversas defasagens que impediram a continuidade da execução.

Entre idas e vindas, após pensar e refletir sobre quais caminhos poderíamos percorrer, sem deixar de lado a perspectiva do cinema e dos estudos de gênero e sexualidades, optamos por desmembrar o trabalho inicial e substituindo a proposta de campo para uma proposta de cunho teórico qualitativo, que foi uma novidade para mim, visto que até então não me imaginava realizando determinado tipo de trabalho. Fiquei ansioso com a nova proposta optando dessa forma por trabalhar com a temática das lesbianidades no cinema brasileiro.

O interesse pelo cinema surgiu a partir da minha própria vivência como telespectador de uma nova onda de películas no qual as relações de gênero e sexualidades eram focos centrais, ou basicamente quando o cinema *queer* começa a ganhar significado dentro do mercado das imagens. Temos nota por meio da película “*The Celluloid Closet*” de 1995, baseado na obra de Vito Russo - traduzido para “*O outro lado de Hollywood*” sobre a direção de Rob Epstein/Jeffrey Friedman (Sony Pictures Classic) que, desde 1895, já se pensava no cinema como campo fértil para a problematização das homossexualidades.

Outro aspecto a ser mencionado nesse contexto, é que desde o projeto inicial o intuito seria o de trabalhar com o cinema nacional. Meu anseio era o de poder desbravar o que as/os cineastas brasileiras/os estavam produzindo e de como essas produções afetavam o imaginário e os processos de subjetivação por meio das imagens. A intenção de não explorar o cinema estrangeiro deu-se pela necessidade de poder alinhar os processos de invisibilização ou visibilização das lesbianidades pensando em nosso próprio território. Não era nossa intenção trabalhar com personagens e culturas diferentes daquelas em que estávamos inseridos.

Ao adentrarmos nesse terreno e nessas escolhas nos deparamos com algumas dificuldades. A primeira delas foi ter que excluir da pesquisa as produções cinematográficas produzidas em festivais de cinema nacionais, como, por exemplo, o Festival *Mix Brasil* devido à dificuldade de acesso ao material produzido. Esse fato ocorreu devido ao não catalogamento e disponibilidade do acervo ao público. Por essa razão, foi definido que utilizaríamos apenas os filmes que foram comercializados em escala. Mesmo com esse parâmetro tivemos dificuldades de localizar os filmes, pois não havia um banco de dados específico.

A escolha da temática sobre as lesbianidades e sua in(visibilidade) no cinema, tornou-se um tema profícuo, visto que não haviam muitos trabalhos aliando a perspectiva do cinema, entretanto, tornou-se também um campo de preocupação. Nessa escrita tomo como base não querer ocupar o papel da mulher e muito menos o da mulher lésbica, visto que sou um homem gay escrevendo sobre, mas sim possibilitar novos meandros para compartilhamentos e possíveis referências do que a produção cinematográfica tem narrado e enunciado a respeito de seus corpos, seus desejos e suas sexualidades.

Dessa forma, saliento que a justificativa e a intencionalidade nessa tese é pensar que campo fértil é esse e de como as lesbianidades são apresentadas no cinema brasileiro, como essas narrativas são pensadas e construídas quando no enredo há a presença dessas temáticas. Existe um silenciamento quando pensamos nas produções a respeito das mulheres lésbicas? Quais narrativas são construídas a partir do protagonismo das lesbianidades nas películas brasileiras? Todos esses questionamentos impulsionaram a realização da pesquisa e para o levantamento de hipóteses.

Mediante esses delineamentos foram delimitados o problema de pesquisa, o objetivo geral bem como os objetivos específicos, a saber: problema de pesquisa que se designa na seguinte pergunta: o que o cinema brasileiro tem produzido no que se refere às temáticas das lesbianidades e qual seu impacto nos estudos sobre gênero e sexualidades? Dessa forma,

esperamos que esse questionamento central possa abraçar as infindáveis possibilidades para se trabalhar com os temas abordados.

Nesse tocante, foi elencado um objetivo geral e três objetivos específicos, na busca de delinear os aspectos metodológicos. Dessa forma compreendemos o primeiro da seguinte maneira: Problematizar o que o cinema brasileiro tem produzido nos últimos anos sobre a temática das lesbianidades. Para os objetivos específicos enumeramos: 1) Elaborar um levantamento filmográfico que aborde as perspectivas das lesbianidades; 2) Realizar um recorte e uma descrição das imagens mediante ao levantamento filmográfico e por fim 3) Selecionar uma amostra desse levantamento no intuito de problematizar as imagens frente às perspectivas de gênero e sexualidades.

Nesse sentido, de modo inicial, na tentativa de trabalhar com o problema de pesquisa e os objetivos traçados, a tese fôra dividida em alguns capítulos para que pudéssemos percorrer as várias possibilidades de problematizar o cinema, as relações de gênero e as sexualidades. Portanto, a divisão desse trabalho delineou algumas possibilidades, sendo a primeira delas a exploração dos campos metodológicos da pesquisa e de como esses temas poderiam ser profícuos para a discussão dos filmes analisados, bem como dar suporte aos caminhos investigativos que são traçados nessa pesquisa de cunho qualitativo.

Dessa forma, procuramos abordar no segundo capítulo algumas possibilidades de entender algumas ferramentas conceituais, como, por exemplo, os feminismos, as relações de gênero, as sexualidades e teoria *queer* na pesquisa qualitativa, de modo a entender como essas temáticas são potentes instrumentos para a produção de conhecimento que está imbricada sempre as perspectivas de poder e saber. O intuito de desenvolver essas concepções está centrado na possibilidade de fazer estremecer as instituições, incluindo aqui nesse trabalho a indústria cinematográfica, de modo a desestabilizar as narrativas e discursos que outrora possam normatizar ou normalizar os sujeitos.

Optamos por explorar também nesse segundo capítulo a junção entre as concepções da educação e cinema pelo fato de estar inserido nesse campo e querer salientar a importância de uma pedagogia das imagens, do olhar, possibilitando, dessa forma, que o “eu pesquisador” estivesse inserido nesse processo que considero singular, visto que os processos subjetivos causados pelas imagens recaem sobre mim. Digo isso, na tentativa de justificar que este

trabalho percorre uma análise a partir da minha visualização. Opero aqui no que a narrativa<sup>1</sup> fílmica tem a dizer sobre as mulheres lésbicas. Dessa forma, torno a dizer, e com cuidado, que minha análise está cerceada pelo meu olhar em contribuição com o referencial teórico.

Encerro as escritas no segundo capítulo com a possibilidade da discussão sobre os estudos culturais e como essa corrente tem sido relevante para pensarmos nas questões das diferenças e, fundamentalmente, da cultura e seu cunho político. Considerei importante, também nessa sessão, explorar os embates e aproximações que os estudos culturais têm com as teorias do cinema. Ao encerrar esse capítulo tenho a preocupação de inserir a contribuição da teoria do cinema frente aos modos de endereçamento, para que possam fazer valer a ideia de que as imagens esperam algo de nós, ou a na clássica pergunta: “quem este filme pensa que você é?”.

No terceiro capítulo, me dispus a dialogar com as temáticas específicas do campo das sexualidades para que posteriormente pudéssemos navegar pela ótica das lesbianidades. Realizamos um percurso por alguns teóricos como, por exemplo, Foucault, no intuito de localizar nosso entendimento ou possível entendimento sobre o campo da história da sexualidade, pela hipótese repressiva e pelo dispositivo da sexualidade. Consideramos necessária essa discussão para que pudéssemos entender o campo também das lesbianidades. Dessa forma, utilizamos os referenciais clássicos brasileiros e internacionais para podermos situar a questão da mulher lésbica no contexto nacional.

No capítulo 4, iniciamos as análises envolvendo um dos filmes selecionados, no caso *Flores Raras*. Foi possível alavancar as discussões de cinco tópicos sendo o primeiro deles destinado a discussão das heterotopias, espacialidades e da topofobia e o segundo estaria voltado para discutir as sexualidades e os corpos. Em sequência, nos debruçamos, no tópico três, nas questões envolvendo as perspectivas coloniais. No tópico quatro nos preocupamos com as temáticas de morte e solidão. E por fim, no tópico cinco, a reflexão sobre outras possibilidades enunciativas sobre as lesbianidades e resistências.

No último capítulo, continuamos as análises a partir do segundo filme selecionado *Como esquecer*. Levando em consideração seus meandros, propusemos quatro tópicos de

---

<sup>1</sup> É de interesse colocar em evidência o conceito de narrativa fílmica que buscamos compreender, segundo Aumont e Marie (2006, p. 209), baseando em estudos da narratologia fílmica algumas definições, a saber: 1) “Uma narrativa conta uma história; por conseguinte, ela superpõe ao tempo imaginário dos acontecimentos contados, o tempo do próprio ato narrativo”, 2) “Uma narrativa é produzida por alguém (ou por uma instância semi-abstrata, tal como a produção de filmes de ficção); por conseguinte, ela se oferece a mim não como a realidade, e sim como a mediação da realidade, que tem traços de não realidade [...]”, 3) “[...] a unidade de narrativa é o acontecimento: a narrativa é relativamente indiferente à sua formatação (Bremond), e podem se considerar amplamente equivalentes narrativas escritas, orais, cinematográficas de uma mesma sequência de acontecimentos”.

problematização. O primeiro tópico foi destinado a problematização da metáfora da viagem bem como seus deslocamentos e caminhadas. Para o tópico dois, imbricamos as discussões sobre o amor e a dor baseadas nas imagens fragmentadas. Para o tópico três, o enfoque foi sobre a construção do corpo lésbico e estéticas da existência: repetição, amargura e frieza e, por fim, no quarto tópico, mergulhamos no mar, no banho e nas águas mediante aos seus imaginários e suas simbologias na película.

Por fim, gostaríamos de ressaltar que nessa escrita não temos o intuito da resolução de todas as questões envolvendo os silenciamentos das lesbianidades no cinema brasileiro. Nesse sentido, gostaríamos de ir além e analisar quais discursos se apresentam sobre a mulher lésbica nas imagens, como parte de nossos objetivos já citados anteriormente. Essa escrita não pretende ser um fechamento, ou se constituir como uma verdade, ou ter a ambição de ser tomada como única. Nossa intenção é fazer florescer possíveis discussões e problematizações a partir do que fora constatado frente às produções e o material empírico selecionado.

## 2 TRILHAS PERCORRIDAS: TEORIZAÇÕES E A PESQUISA QUALITATIVA

As trilhas que foram percorridas nessa tese estão delineadas levando em consideração o que as metodologias pós-estruturalistas podem nos dizer a respeito do fazer pesquisa, principalmente quando pensamos no trabalho com as mídias e, sobretudo, com o cinema e suas teorias.

É importante ressaltar que essa tese tem cunho qualitativo e se constitui em um trabalho teórico para pensar e problematizar o cinema brasileiro no que se refere à temática das lesbianidades e quais narrativas e modos de subjetivação têm sido produzidas em torno dessas produções imagéticas.

Dentro dessa perspectiva, ressalto a produção de conhecimento na área de ciências humanas e, principalmente, no campo da educação que é central nessa pesquisa, pensando na forma de quebrar o mito da produção estatística e quantitativa como única produção de validade e confiança no cenário acadêmico. No prefácio do livro organizado por Meyer e Paraíso (2012), Denise Gastaldo (2012, p.9) enumera duas características de produzir conhecimento baseado nesses princípios das produções estatísticas/quantitativas na busca da problematização: o primeiro deles se refere à “mítica possibilidade de generalização de resultados e o segundo se designa na crença da neutralidade do/a pesquisador/a<sup>2</sup>, que seria alguém separado do contexto do estudo”.

Se nesse trabalho vamos dialogar com as teorizações dos estudos pós-estruturalistas, os estudos *queer*, os estudos sobre lesbianidades, dentre outros, de fato, optamos pela problematização dessas duas características no tocante a realização da pesquisa. Não é intuito nessa produção a generalização e universalização de verdades sobre os resultados empíricos advindos das análises, mas sim pensar em contextos de pluralidade e de singularidades advindos dos materiais coletados.

No que se refere à neutralidade do/a pesquisador, a busca é a desnaturalização e desconstrução de determinados enunciados e discursos durante os caminhos investigativos. Nesse sentido, Gastaldo (2012, p. 10), nos menciona o fazer dos/as pesquisadores/as que optam por esses meandros:

---

<sup>2</sup> Vamos assumir nessa escrita a possibilidade de questionar o padrão linguístico masculino, optando por privilegiar também em nossos discursos a figura do feminino. Furlani (2003, p. 70), nos ajuda a elucidar esse posicionamento ao dizer que: “Referir-se a meninos e meninas ou a homens e mulheres, sempre na forma masculina, independente da proporção numérica, longe de parecer um ato inofensivo – aprisionado na comodidade da norma instituída – favorece a manutenção de uma tática “superioridade” de um gênero sobre o outro e inviabiliza a menina, a garota, a mulher, a idosa”.

Eles e elas propõem-se a examinar o status quo para desnaturalizá-lo, o que significa envolver-se na ambiciosa tarefa de explorar modos alternativos de pensar, falar e potencialmente fazer determinadas práticas sociais e, concomitantemente, remodelar as metodologias de pesquisa para que elas não se constituam como ferramentas de reprodução social.

Desnaturalização e desconstrução são expressões teóricas que serão sempre lembradas durante essa escrita, no intuito da desconfiança e da indagação da provincialização conceitual, dos cânones metodológicos bem como de todas as discussões que perpassaram essa tese. Ao optar por uma pesquisa qualitativa pós-crítica, reconhecemos determinadas possibilidades e enfrentamentos enquanto pesquisadoras/es. Nesse tocante Denise Gastaldo (2012, p.12) nos elucida sobre a relevância ao optar por esse modo analítico:

É assim que a pesquisa qualitativa pós-crítica pode explicar sua relevância: como uma abordagem teórico-metodológica flexível, inserida em contextos específicos que falam das micropolíticas do cotidiano que constituem e são constituídas pelos discursos dominantes de nossa sociedade, na qual a subjetividades do/a pesquisador/a é uma ferramenta a serviço da investigação, um exercício simultaneamente rigoroso e político permeado pelas relações de poder que pretende estudar.

É necessário adentrarmos no entendimento de um movimento de pensamento que figure uma perspectiva pós-crítica, visto que toda essa escrita estará permeada tanto nas metodologias quanto nas proposições que entrelaçam o texto em si, por suas conceituações teóricas ou próximas a ela. De fato, sobre a alçada pós-crítica temos uma infinidade de estudos, sejam eles os pós-modernos, pós-colonialistas, pós-estruturalistas. Portanto, nos deteremos nesse momento a percorrer os meandros dos estudos pós-estruturalistas.

É importante ressaltar que não há como mencionar o movimento pós-estruturalista<sup>3</sup> sem realizar uma apresentação dos estudos estruturalistas. De fato o que procuramos aqui é traçar a potencialidade que esses estudos podem agregar a essa tese. Para que possamos iniciar esse entendimento, Peters (2000, p. 28), nos diz que o pós-estruturalismo além de ser uma resposta filosófica ao estruturalismo “pode ser caracterizado como um modo de pensamento, um estilo de filosofar e uma forma de escrita, embora o termo não deva ser utilizado para qualquer ideia de homogeneidade, singularidade ou unidade”.

---

<sup>3</sup> É válido ressaltar que a partir do surgimento de um novo modo de pensamento várias nomenclaturas foram surgindo, além da nomeação do termo, neoestruturalismo pós-estruturalista outros como ou mesmo superestruturalismo estavam presentes nos textos teóricos. Outro aspecto a ser mencionado diz respeito a uma confusão teórica entre os termos pós-estruturalismo e pós-modernismo, é válido lembrar que os termos se distinguem tanto da esfera artística com o advento do modernismo quanto na esfera filosófica. Para maiores informações consultar o capítulo “Modernismo e Pós-modernismo” na obra de Michael Peters (2000), “O fim das metanarrativas: o pós-modernismo” de Silva (2010), bem como as obras de Robinson (2008) ou Canclini (2003).

Segundo Sturrock (1986) citado por Peters (2000), o pós-estruturalismo seria definido como uma crítica ou análise do estruturalismo, no sentido de que os pós-estruturalistas agem colocando alguns pressupostos teóricos do estruturalismo contra o próprio estruturalismo, apontando inconsistências. De fato, se formos analisar o trabalho de Peters presente no livro “Pós-estruturalismo e filosofia da diferença”, nos deparamos com uma infinidade de autores e posicionamentos teóricos a respeito desse movimento de pensamento, o que nos instiga nesse momento é desencadear pressupostos que possam nortear metodologicamente e teoricamente a nossa escrita.

Derrida foi de grande importância na compreensão do movimento de pensamento denominado pós-estruturalista, principalmente ao colocar em questão, alguns pressupostos como o ““descentramento” da estrutura, [...] do significado transcendental e do sujeito soberano no poder, [...] na crítica aos conceitos de ser e de verdade, [...] na destruição heideggeriana da metafísica” (PETERS, 2000, p. 31).

Nesse sentido é necessário ressaltar que esses aspectos teóricos são importantes nessa escrita, visto que ao trabalharmos com as temáticas das diferenças, nos propomos também a buscar essas descentralizações, sejam elas no poder sobre os corpos ou até mesmo na crítica aos conceitos de ser e de verdade. Compactuamos nessa escrita com a escolha de possíveis desconstruções de absolutismos, de tendências universalizantes ou de padronizações impostas pela centralidade ou pelas metanarrativas.

Dentro dessa perspectiva a desconstrução é um conceito valioso, visto que advinda do pós-estruturalismo francês pode nos trazer contribuições ao se valer de correntes teóricas ou como formas de pensamento ligadas aos estudos *queer*, das sexualidades e das relações de gênero. Retomando a desconstrução, Peters (2000) nos menciona que autores como Derrida, seguindo Nietzsche, Heidegger e Saussure utilizam o termo como forma de denúncia contra as hierarquias que são concretizadas a partir dos modos binários de divisão social que afetam diretamente os sujeitos e suas relações.

Essa crítica de uma razão universal ou que fundam esses processos hierárquicos compostos pelos sistemas binários tem peso nessa escrita na medida em que nos debruçamos sobre uma tentativa de desconstrução ao longo do texto. Ao utilizarmos as ferramentas dos estudos de gênero e sexualidades optamos por colocar esses binarismos e as verdades absolutas num plano de desconfiança e suspeita, na medida em que os sujeitos das margens – lésbicas, mulheres negras – agora são colocados em evidência.

Outro aspecto a ser mencionado é a dura crítica realizada sobre o sujeito cartesiano-Kantiano. Nietzsche rompe com alguns preceitos Kantianos ao entender algumas concepções:

[...] um sujeito “descentrado” e dependente do sistema linguístico, um sujeito discursivamente constituído e posicionado na intersecção entre as forças libidinais e as práticas sociais [...] como *corporificado* e *generificado*, um ser *temporal* que chega, fisiologicamente falando, à vida e enfrenta a morte e a extinção como corpo, mas que é, entretanto, infinitamente maleável e flexível, estando submetido às práticas e às estratégias de normalização e individualização que caracterizam as instituições modernas (PETERS, 2000, p. 33, grifos do autor).

A busca da compreensão desse sujeito é também preocupação nessa escrita, desse sujeito que mesmo na extinção do corpo é infinitamente flexível, fluído, líquido e maleável, esse sujeito que está cerceado pelos jogos de poder e pelas estratégias de codificação, de enquadramento e de normalização pelas instituições, incluindo aqui nesse caso a indústria cinematográfica. O que gostaríamos também de compreender nessa escrita sobre o sujeito, são as subjetividades e as produtividades das relações que irão se compor diante das análises das imagens, portanto, mediante aos aspectos discutidos nesse tópico consideramos profícuos os estudos pós-estruturalistas comporem a fundamentação teórica desta tese.

## 2.1 IMBRICANDO FEMINISMOS, GÊNERO E SEXUALIDADES NA PESQUISA QUALITATIVA

Segundo Olesen (2006), a pesquisa qualitativa envolvendo a concepção feminista é completamente diversificada e emergente, possuindo diversas correntes teóricas e proposições metodológicas, que em algumas circunstâncias se aproximam ou divergem entre si. Procuraremos nesse subtópico, a partir dos estudos de Olesen (2006) e Gamson (2006), agregar alguns fatores que podem contribuir para o entendimento do trabalho metodológico e qualitativo com as temáticas dos feminismos, dos estudos sobre gênero e sexualidades e também da teoria *queer*.

Continuaremos, nesse primeiro momento, tecer considerações sobre os feminismos e a pesquisa qualitativa; Olesen (2006, p. 219) destaca a possibilidade de “uma pesquisa para as mulheres, e não simplesmente sobre as mulheres”. Consideramos necessário refletir sobre esse aspecto ao dizer da preocupação que esta escrita tem para com as mulheres. Queremos que esta tese, com seus resultados, possa agregar de alguma forma o universo das mulheres lésbicas e que não seja apenas um trabalho descritivo, mas que possamos desconstruir e problematizar estigmas e normalizações identificados quando pensamos esse sujeito no cinema brasileiro.

Situar a pesquisa qualitativa feminista neste trabalho implica em colocá-la dentro uma perspectiva pós-estruturalista, e quando a inserirmos nesse contexto, não podemos deixar de mencionar a não neutralidade e sua não passividade frente aos meandros de confrontos nos campos de poder e saber. Olesen (2006), optando por uma corrente de estudos feministas voltados para uma investigação feminista, dá forças para o entendimento desses aspectos da não neutralidade e não passividade. Sobre a pesquisa feminista qualitativa, Olesen (2006), apoiada em Eichler (1986, 1997), nos apontam que:

[...] a pesquisa feminista qualitativa, em suas diversas variantes, quer seja ou não definida autoconscientemente como feminista, concentra-se nas diversas situações feministas, problematizando-as, e também nas instituições que compõe essas situações. Com o intuito de realizar a justiça social para as mulheres, em contextos específicos, pode referir-se ao exame da problemática para os esquemas teóricos, de políticas ou de ação. [...] (EICHLER, 1986, 1997 *apud* OLESEN, 2006, p. 220).

Complementa: “ou ainda pode apresentar novas ideias geradas na pesquisa para a desestabilização de conhecimentos a respeito de situações opressivas para as mulheres, ou para ação ou para pesquisas futuras” (OLESEN; CLARKE, 1999, *apud* OLESEN, 2006, p. 220).

Dentro dessa compreensão trazida por esses/as autores/as é imprescindível ressaltar que se torna parte desta tese uma intensa problematização principalmente sobre as instituições que compõem situações envolvendo a perspectiva das mulheres e principalmente das mulheres lésbicas. O intuito aqui é procurar diante dos contextos das imagens situações de (des)construções e desestabilizações ou, em outras situações, destacar denúncias sobre normalizações e enquadramentos a respeito do corpo da mulher, de suas subjetividades e seus desejos.

Retomando as contribuições de Olesen (2006) sobre a crescente complexidade da pesquisa qualitativa, a mesma cita diversas linhas de desenvolvimento de estudos emergentes. Podemos citar alguns deles como, por exemplo, o pensamento feminista colonial, a pesquisa lésbica e a teoria *queer* e problematização da branquidade incessante. Dentro do prisma dos estudos lésbicos e da teoria *queer*, Olesen (2006) cita algumas teóricas<sup>5</sup> que são de grande importância para a pesquisa qualitativa envolvendo gênero, sexualidades e os feminismos, dentre elas, a autora cita: Butler (1993) com o seu texto “Corpos que importaram: sobre os

<sup>4</sup> Não é de interesse nessa escrita abusar dos *apuds*, a justificativa de sua usabilidade se deve ao fato da dificuldade de localização da obra original, em muitos casos devido ao seu período temporal ou mesmo pela complexidade em encontrar as obras para consulta ou compra.

<sup>5</sup> Para maiores detalhes sobre as autoras que compõe o panorama sobre as pesquisas envolvendo a pesquisa lésbica e teoria *queer* consultar o quadro informativo no texto de Olesen (2006, p 223), na tabela 8.1 a autora nos elenca uma infinidade de teóricas que compõe as pesquisas qualitativas feministas.

limites materiais e discursivos sobre o sexo”; Susan Krieger (1983) com seus estudos sobre uma comunidade lésbica; Joanne Hall (1991) sobre como a medicina apresenta uma definição hostil para o lesbianismo; e Ellen Lewin (1993) sobre as mães lésbicas, dentre outros.

É importante ressaltar que os trabalhos acima mencionados são de difícil acesso, em primeiro lugar pela data e local de publicação e, em segundo lugar, pela língua escrita. De fato priorizaremos discussões sobre as lesbianidades que estão configuradas no subtópico 3.1, mas nesse momento o nosso intuito é priorizar como entendemos a pesquisa qualitativa envolvendo a perspectiva dos feminismos. Dessa forma, em continuidade, Olesen (2006) menciona que há muito a ser feito envolvendo as abordagens de coleta, da análise e de representação de dados dentro de uma pesquisa. A autora coloca duas questões que são de fundamental importância quando optamos por realizar uma pesquisa qualitativa envolvendo os feminismos.

Segundo Olesen (2006, p. 240) a primeira delas está relacionada à “obstinada necessidade de observar a representação, a voz e o texto de formas a evitar a reprodução da pesquisadora, exibindo em vez disso, a representação das participantes”. Devemos compreender os modos pelas quais lidamos com os/as participantes da pesquisa e de como nos compreendemos enquanto pesquisadores/as, ou mesmo que “não há como escapar da responsabilidade de pesquisador pelo relato, pelo texto e pelas vozes”. Complemento essa questão ao elucidar sobre a complexa não neutralidade e reprodução enquanto pesquisador/a e de como nossos desejos e nossas experiências perpassam as relações de produção de saberes com as mais diversas instituições.

O segundo ponto envolvendo a questão da pesquisa estaria relacionado à validade da produção de conhecimento na pesquisa envolvendo os feminismos. Segundo Olesen (2006, p. 240):

[...] é o problema envolvendo as questões de grande abrangência da credibilidade e da validade, em outras palavras, de como indicar que as alegações feitas são menos falsas, menos impertinentes e menos parciais sem recorrer a padrões positivistas que avaliem a aceitabilidade do conhecimento em termos de um corpus ideal, imutável, de conhecimento.

De fato, essas duas questões se fazem presentes nesse trabalho. Na primeira questão ao me envolver com o material cinematográfico coletado e me defrontar com as concepções ali produzidas pelos/as diretores/as e no segundo momento trabalhar com um posicionamento ético com o material empírico sem buscar recorrer a cânones literários para confirmação de postulados ou aproximações ideais de resultados. O desafio aqui é conciliar os estudos pós-estruturalistas já mencionados anteriormente com o modo de fazer pesquisa levando em

consideração os feminismos, no intuito da problematização, da desconstrução de modos de ser, de assujeitamentos, de normalizações e de instituições que as praticam quando pensamos nas mulheres.

Outro aspecto a ser considerado neste trabalho, além dos estudos sobre o feminismo seriam os estudos das sexualidades e da teoria *queer* na pesquisa qualitativa. Para que possamos imbricar esses meandros, tomo como aporte Joshua Gamson (2006), no sentido da compreensão de alguns pressupostos que perpassam esses estudos, visto que constituem foco central nas discussões desta pesquisa.

Gamson (2006, p. 345) menciona que a pesquisa envolvendo as temáticas das sexualidades possui grande familiaridade com os estudos sobre as mulheres e dos estudos étnicos. Ainda segundo o autor, a história da pesquisa social que lida com esse tipo de tema:

[...] é uma história que entrelaça com a política dos movimentos sociais, que mantém cautela quanto às formas pelas quais a “ciência” tem sido empregada contra os marginalizados, e que se mostra particularmente confortável com as estratégias da pesquisa qualitativa – as quais, ao menos, parecem objetivar menos seus sujeitos, preocupar-se mais com a criação de significado cultural e político e com dar mais espaço às vozes e às experiências que foram suprimidas.

Consideramos válido para esta tese ressaltar que o interesse em dar mais espaço às vozes dos sujeitos marginalizados ou subalternizados é ponto crucial. Mesmo não trabalhando com determinada amostra de sujeitos, estamos colocando em cheque as produções cinematográficas que falam sobre esses sujeitos, dessa forma, a possibilidade da não objetificação e estigmatização faz-se valer nessa escrita principalmente ao pensarmos sobre o universo das lesbianidades.

Cabe confrontar a abordagem qualitativa das temáticas dos femininos, das sexualidades, das relações de gênero, a teoria *queer*, com correntes de pesquisa, como, por exemplo, as fundamentadas nas ciências positivistas. É importante ressaltar o tratamento dado a esses sujeitos (lésbicas, gays ou transexuais) nessas correntes de pesquisa. Segundo Gamson (2006, p. 346), elas tratam tais sujeitos como “uma patologia, estigmatizando, procurando a “causa” das sexualidades desviantes e, conseqüentemente, sua cura”, o que difere completamente dos anseios da pesquisa qualitativa que buscamos.

É relevante frisar que, ao tratar o termo sexualidades, estamos compondo um arsenal de possibilidades distintas para sujeitos distintos no campo do social e a forma como são pensados na pesquisa qualitativa se difere em vários sentidos. Gamson (2006, p. 347) nos ajuda a entender esse aspecto ao mencionar que: “estudar a homossexualidade ou as homossexualidades não é necessariamente o mesmo que estudar gays e lésbicas ou a condição

de gay, o que não necessariamente equivale a estudar os *queers* [...]”. Dessa forma, quando abordamos o campo das sexualidades neste trabalho estamos na busca da compreensão do universo das lesbianidades e sua visibilidade no contexto cinematográfico.

Retomando as ambivalências entre o positivismo e uma pesquisa nas temáticas das sexualidades, Gamson (2006, p. 350) nos diz que:

A pesquisa na área das sexualidades desenvolveu-se, ou seja, não apenas em meio a uma postura ambivalente em direção à ciência positivista, mas também em resposta a tradição política americana de organização de grupos minoritários; a pesquisa qualitativa colocaria em foco a experiência vivida, compartilhada, das minorias sexuais. Enfatizando as características comuns do eu autêntico lésbico ou gay, tínhamos a pesquisa de grupos minoritários.

Levando em consideração esse aspecto, Gamson (2006) ainda confronta sobre os pensamentos positivistas ao mencionar a proposta dos estudos sobre as sexualidades a partir de uma vertente desnaturalizante, ou seja, as sexualidades não poderiam ser consideradas como um fenômeno puramente biológico ou natural, mas ao contrário, um conjunto de possibilidades históricas e culturais onde os desejos, os afetos e os corpos são vivenciados e construídos por sujeitos das mais diversas formas.

## 2.2 A TEORIA QUEER E SUA PERSPECTIVA NA PESQUISA QUALITATIVA

Ainda tomando como pressupostos as pesquisas de Gamson (2006), consideramos necessária a inserção das temáticas da Teoria *Queer*, visto que utilizamos nessa tese dos seus pressupostos e suas ferramentas. Nessa sessão, procuraremos introduzir como a Teoria *Queer* está presente na pesquisa qualitativa, o restante de seu detalhamento teórico será discutido em outros tópicos deste trabalho.

Retomando os estudos qualitativos sobre a sexualidade, Gamson (2006) menciona uma nova fase para a pesquisa qualitativa que fora inaugurada na década de 90 com o surgimento da teoria *queer*. A teoria *queer* tem uma forte ligação com as teorias pós-estruturalistas, com os estudos culturais e com o sentido americanizado de uma política *queer* no que diz respeito a modos confrontativos e antinormativos. A respeito desse sentido americanizado, coloco em cheque a produtividade do significado dessa teoria quando pensamos no Brasil e em outros países que não tem em sua composição linguística o inglês. Penso que o sentido *queer* para o Brasil deve ser entendido de outra forma, pois me indago se a palavra *queer* tem a mesma efetividade para nós latinos/as como tem para os/as americanos/as ou outros países que falam a língua inglesa.

Um ponto que poderia conduzir nós latinos ao entendimento desse conceito pode ser expresso no texto de Pelúcio (2014), no qual busca explicar as traduções e torções a respeito do conceito de *queer* no Brasil. Essa preocupação do entendimento para o sul do mapa é importante e necessária, pois os recortes de gênero, sexualidades, raça/etnia são singulares para cada localidade como afirma a autora. Para Pelúcio (2014, p. 71):

Também em português “queer” nada quer dizer ao senso comum. Quando pronunciado em ambiente acadêmico não fere o ouvido de ninguém, ao contrário, soa suave (cuier), quase um afago, nunca uma ofensa. Não há rubores nas faces nem vozes embargadas quando em um congresso científico lemos, escrevemos ou pronunciamos queer. Assim, o desconforto que o termo causa em países de língua inglesa se dissolve aqui na maciez das vogais que nós brasileiros insistimos em colocar por toda parte. De maneira que a intenção inaugural desta vertente teórica norte-americana, de se apropriar de um termo desqualificador para politizá-lo, perdeu-se no Brasil.

Nesse sentido, o que chamo a atenção nessa escrita é de repensarmos como temos utilizados a teoria *queer* em nossas pesquisas qualitativas. De fato, ao exercermos suas intencionalidades e suas análises como, por exemplo, uma crítica da identidade ou de uma política de identidade, uma desconfiança com as grandes narrativas e ao colocar o discurso e a desconstrução sempre em evidência, operamos com as ferramentas *queer*, mas o ponto é de que forma o conceito de *queer* pode nos impactar enquanto latinos/as americanos/as. Tomando ainda como base Pelúcio (2014, p. 71), a autora apoiada nos estudos de Preciado<sup>6</sup>, ao assumir o mesmo contexto de sentido do *queer* para o inglês, como sinônimo de rejeição, ao pensarmos no cenário latino americano que possamos “assumir que falamos a partir das margens, das beiras pouco assépticas, dos orifícios e dos interditos fica muito mais constrangedor quando, ao invés de usarmos o polidamente sonoro *queer*, nos assumimos como teóricas e teóricos cu”.

Ao evidenciarmos esse contexto de teóricas e teóricos cu, podemos tentar não a busca de uma tradução para o *queer*, mas uma possibilidade de entender o impacto e a possibilidade de sentido que a palavra nos causa. Não nos deteremos muito nessa discussão, mas é importante ressaltar a importância dessa produção para o entendimento do *queer* numa perspectiva brasileira.

Retomando os estudos qualitativos, a teoria *queer/cu* – se assim me permitem – mudou completamente o terreno da pesquisa, primeiro pela ampliação do território de análises. Isso se deu, segundo Gamson (2006), pelas mudanças na concepção e nos objetivos principalmente de uma análise da definição moderna de homo/heterossexual para uma política

---

<sup>6</sup> Além do texto referido, para maiores detalhes a respeito da concepção teórica de Preciado e os processos da não higienização da teoria queer no Brasil, consultar o artigo de Pelúcio (2016).

do conhecimento e da diferença. Dentre suas investidas, a teoria *queer*/cu tinha como preocupação a desconstrução e a crítica da heteronormatividade nos aspectos sociais. A heteronormatividade nada mais é que considerar como norma social a heterossexualidade, colocando todas as outras formas de sexualidades nas margens. Por fim, para ampliar esse olhar Seidman (1996, p. 12-13) *apud* Gamson (2006, p. 353), nos diz que:

Os teóricos queer enxergam a heterossexualidade e a homossexualidade não simplesmente como identidades ou como status sociais, mas como categorias de conhecimento, uma linguagem que expressa o que conhecemos por corpos, desejos, sexualidades, identidades. Trata-se de uma linguagem normativa, à medida que influencia limites morais e hierarquias políticas [...] A teoria queer está sugerindo que o estudo da homossexualidade não deveria ser um estudo de uma minoria – a composição de sujeito lésbico/gay/bissexual –, mas um estudo daqueles conhecimentos e daquelas práticas sociais que organiza a “sociedade” como um todo, sexualizando – heterossexualizando ou homossexualizando – corpos, desejos, atos, identidades, relações sociais, conhecimentos, cultura e instituições sociais.

É de nosso interesse também percorrer os caminhos investigativos que compõe este trabalho, no intuito de elencar e ressaltar os objetivos do trabalho bem como fora realizada a coleta do material empírico, os filmes obtidos por intermédio da visualização das obras, os recortes teóricos dentre outros aspectos que consideramos importantes para a pesquisa.

### 2.3 CAMINHOS INVESTIGATIVOS

A respeito dos caminhos investigativos, no que condiz aos objetos de pesquisa e que se refere ao primeiro objetivo, foram coletados o total de 10 (dez) filmes brasileiros que em sua narrativa apresentam a temática das lesbianidades. É importante ressaltar, que a produção imagética sobre esse conteúdo é escassa e muitas vezes de difícil acesso para o público. Dentro dessa compreensão também foi delimitado um período temporal no que se refere à busca dessas películas, que se estendia de 2000 a 2016, visto que em pesquisa de dissertação de mestrado Moreno (1995) já havia catalogado nos anos anteriores filmes que compunham em sua trama personagens homossexuais<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> A dissertação do autor referido denomina-se “A personagem homossexual no cinema brasileiro” e fora defendida no ano de 1995. É necessário ressaltar que nesse trabalho, não estamos abrindo o guarda chovas do termo homossexualidade para abarcar todas as outras diferenças, nesse intuito estamos preocupados em desmembrar esse cenário e problematizar as diversas possibilidades de desejos, e de vivências afetivas, portanto, a escolha de designar o trabalho específico com o cinema lésbico e não com o cinema homossexual de uma forma geral, visto que são diferentes os entendimentos.

Nas décadas de 70, 80 seguindo até o ano de 1995, Moreno (1995), havia catalogado 125 títulos com personagens homossexuais (no qual 67 deles foram realmente assistidos). Podemos listar a presença da personagem lésbica nos seguintes filmes: *Soninha toda pura* (1971), *A gata devassa* (1974), *A Noite das Fêmeas* (Ensaio Geral) (1976), *Gente Fina é Outra Coisa*, (episódio 1: *A Guerra da Lagosta*) (1977), *As Depravadas* (1977), *As Amiguinhas* (1978), *Por um Corpo de Mulher* (1979), *A Estrela Sobe* (1974), *Pecado Mortal* (1970), *As Intimidades de Analu e Fernanda* (1980), *As Intimidades de Duas Mulheres, Vera e Helena* (1980), *O Império das Taras* (1980), *Espelho de Carne* (1984), *Ariella* (1980), *Amor Maldito* (1983), *Anjos do Arrabalde* (1987), *Matou a Família e foi ao Cinema* (1991) e *Cinema de Lágrimas* (1995).

Da pesquisa levantada por Moreno (1995) podemos constatar que apenas 18 filmes tinham alguma temática relacionada às lesbianidades, frente aos 67 filmes assistidos e que a partir da década de 90, segundo o autor, a produção cinematográfica sobre as homossexualidades caiu drasticamente.

Esse fato constatado por Moreno (1995) se reflete no material e na produção cinematográfica produzida durante os anos de 2000 até 2016. Não encontramos muitas fontes e constatações da presença da personagem lésbica nas narrativas fílmicas, de modo que elas ocupem algum protagonismo ou antagonismo. Muitas vezes são personagens que não estão presentes diretamente na trama ou que ocupem algum posicionamento de grande importância.

Dessa forma, pensando em alguns critérios, principalmente no que tange as visibilidades lésbicas frente ao cinema brasileiro, compactuou-se com a ideia de que as análises a serem realizadas com o material empírico seriam delineadas pensando em alguns fatores. O primeiro critério seria a de que dentre os filmes selecionados houvesse a presença de narrativas lésbicas sem que essas relações apresentassem de alguma forma trios amorosos heterossexuais ou algum tipo de fetichização heterossexual masculina entre os momentos afetivos vividos pelas personagens das películas. O segundo se refere necessariamente a presença de um protagonismo ou antagonismo lésbico frente aos filmes assistidos.

O primeiro aspecto está relacionado com a ideia de Bianchi (2017), ao mencionar os filmes que possuem cenas lésbicas e filmes que tratam da temática lésbica. Essas duas categorizações são divergentes e refletem bem os caminhos investigativos que gostaríamos de trilhar. A primeira categorização se refere a filmes que possuem em seu enredo personagens que tem momentos afetivos com outras mulheres, mas no decorrer da trama acabam vivenciando esse momento como experiência, ou como algo passageiro e que no decorrer do filme a temática desaparece. De fato, não podemos consolidar como Bianchi afirma em seu

texto, que essas personagens não sejam lésbicas, mas que a construção da sua sexualidade no filme perpassa outras formas de desejo. A segunda categorização se refere a filmes em que seu enredo proporciona foco direto nas temáticas das lesbianidades, ou seja, encontramos personagens que são protagonistas. Já elucidaremos de início aqui que a produção cinematográfica brasileira não vem se preocupando tanto com essa segunda categorização.

Outro aspecto a ser considerado é de que as análises partiram do princípio e do entendimento conceitual que compreendemos o cinema como pedagogia ou como pedagogias da imagem, em sua forma e conteúdo. Nesse sentido, concebemos as imagens como produtoras de conhecimento e de subjetividades e que endereçam os sujeitos enquanto telespectadores/as, fazendo emergir inúmeras possibilidades de sentidos.

Mediante a essas perspectivas, a busca inicial que se refere ao primeiro objetivo específico dessa pesquisa possibilitou realizar uma coleta mais ampla dos materiais cinematográficos produzidos. Como dito anteriormente foram coletados 10 (dez) filmes. Os filmes coletados em ordem decrescente cronologicamente foram: *O perfume da Memória* (2016), sob direção de Oswaldo Montenegro; *Flores Raras* (2013), sob direção de Bruno Barreto; *Simone* (2013), de Juan Zapata; *O uivo da gaita* (2013); de Bruno Safadi; *Paraísos Artificiais* (2012), de Marcos Prado; *Elvis e Madona* (2011), de Marcelo Laffitte; *Como esquecer* (2010), de Malu Martino; *Histórias de amor duram apenas 90 minutos* (2010), de Paulo Halm; *Quanto dura o amor?* (2009), de Roberto Moreira; e *A partilha* (2001), de Daniel Filho.

Em uma análise inicial, que será mais bem detalhada em tópicos posteriores, temos que dentre os dez filmes assistidos, dois se enquadram na perspectiva de protagonismo ou do que fora discutido anteriormente no que se refere a filmes que tratam da temática lésbica, que buscaremos nessa pesquisa. Que são eles: *Flores Raras* (2013) e *Como esquecer* (2010). Todos esses filmes possuem em suas produções os recortes ditos anteriormente para uma possível análise de tela. Os outros filmes relatados possuem em suas narrativas a presença de conflitos amorosos também com personagens masculinos ou tratando a lesbianidade como fetichização. Dessa maneira, eles foram retirados de uma análise final no imbricamento com as teorias de gênero e sexualidades.

#### 2.4 O EU TELESPECTADOR

### 2.4.1 Cinema como pedagogia

Nesse t3pico pretendo delinear o encontro entre o cinema e o campo da educa33o para que possamos entender o cinema como pedagogia, ou segundo as palavras de Migliorin e Barroso (2016), de como o cinema inventa uma pedagogia. Como afirmamos na se33o anterior, consideramos as imagens produtoras de significados que recaem sobre o eu pesquisador, fazendo emergir subjetividades, modos de exist33ncias e compreens33es. Relato que essa tese tem um cunho muito singular, na medida em que o eu telespectador 33 atingido pelas cenas possibilitando in33meros significados que podem ser diferenciados para cada sujeito que 33 interpelado pelas imagens.

33 necess33rio compreendermos que essa pedagogia n33o pensa o cinema como transmissor dominante, ou seja, impossibilitando poss33veis embates, an33lises ou problematiza33es, mas sim a possibilidade de aliar o seu enredo e sua hist33ria no entrecruzamento com a visualiza33o das obras pelos/as telespectadores/as fazendo enunciar nesse processo “ideias, conceitos, percep33es de mundo e de conhecimento” e de que “uma pedagogia do cinema, antes de estar relacionadas a certos conte33dos, se constitui como forma de conhecer e compartilhar conhecimento” (MIGLIORIN; BARROSO, 2016, p. 16-17).

Ao adentrarmos no trabalho de Migliorin e Barroso (2016) percebe-se uma linguagem t33cnica/cinematogr33fica para fazer pensar o cinema como pedagogia. N33o 33 nosso objetivo tomar como foco o estudo de grandes obras cinematogr33ficas, mas sim reconhecer a potencialidade de alguns cineastas/autores/as que corroboram para a rela33o entre a produ33o de significados em decorr33ncia da montagem<sup>8</sup> versus telespectador/a. Podemos relatar, por exemplo, a *pedagogia eisensteiniana*<sup>9</sup> – nome dado pelo autor e pela autora – que dizem respeito a uma pedagogia que se d33 na necess33ria e complexa participa33o do/a telespectador/a na visualiza33o das obras.

Opto por desenvolver esses processos, pois se torna justificativa para esse trabalho a minha compreens33o enquanto telespectador e tamb33m escritor e de como esse olhar para a montagem pode possibilitar formas de compreens33o variadas e diferenciadas. Faz-se nascer

---

<sup>8</sup> Para recorreremos ao sentido e defini33o da montagem, Vertov (1991) que nos diz que “A montagem 33 o resumo das observa33es feitas pelo olho humano sobre o assunto tratado (montagem das pr33prias observa33es, ou melhor, montagem das informa33es fornecidas pelos cine-exploradores) (...) Como resultado final de todas essas jun33es, deslocamentos, cortes, obtemos uma esp33cie de f33rmula visual”. (VERTOV, 1991, p. 264 *apud* MIGLIORIN, BARROSO, 2016, p. 18).

<sup>9</sup> Sergei Eisenstein foi um importante cineasta sovi33tico que teve grande influencia nas teorias sobre as teorias e pr33ticas da montagem. Podemos citar algumas obras como: “A forma do filme” (2017). Para maiores detalhes sobre Sergei consultar o cap33tulo introdut33rio na obra “A forma do filme” intitulado  $E = mc^2$  onde Jos33 Carlos Avellar tra33a um percurso quase cronol33gico sobre suas produ33es.

dessa forma uma pedagogia do olhar, que é constantemente confrontada ou acordada levando em consideração os referenciais teóricos adotados nessa tese.

Em continuidade às ideias trazidas por Migliorin e Barroso (2016), o autor e a autora mencionam um artigo de 1971 de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier onde a mesma retoma algumas ideias de Eisenstein e sua pedagogia ao dizer que o/a telespectador/a longe de estar passivamente vinculado/a a montagem do/a autor/a, tem a possibilidade de exercer sua criatividade fazendo assim imbricar uma mistura analítica onde as composições autor/a/telespectador/a estarão em evidência. É importante ressaltar esse processo pedagógico, visto que ao visualizar os filmes coletados tenho como fundamento esse processo de mão dupla entre a produtividade temática de determinada obra e também a minha possibilidade de fazer imbricar as minhas problematizações e minhas inquietações com a do/a autor/a.

Essa justificativa se torna mais plausível quando Ropars-Wuilleumier (2009, p. 29) citada por Migliorin e Barroso (2016, p. 18), diz que:

No lugar de ter um sentido que lhe é imposto diretamente ou sub-repticiamente pela representação do real, diz Ropars-Wuilleumier, ele – o espectador – é levado, ao contrário, a participar de seu processo de elaboração, tornando-se, assim, criador como o cineasta.

Por diretamente e sub-repticiamente pela representação do real, ou daquilo que o/a autor/a quer fazer transparecer pelas imagens. Faz-se entender os modos pelos quais diversas vezes aceitamos determinados enredos ou narrativas de modo a não fazer parte do processo, onde somos subjulgados nos processos de elaboração fazendo com que caíamos na assimilação de uma cultura de massa que é consumida sem a devida desconfiança.

Além da pedagogia de Eisenstein, o autor e a autora trazem a colaboração de Vertov a partir dos olhares de Térésa Faucon, que tem em seu cinema uma finalidade pedagógica ou formadora ao possibilitar entender a montagem ou de como nossas observações sobre determinado assunto são tratados até a compressão de uma tomada de consciência dos mecanismos do cinema. Nessa conjuntura, é fundamental entendermos que “o espectador é mobilizado não apenas pelo movimento do seu olhar, mas também pelo deslocamento do seu próprio corpo ou ainda pela sua vivência do movimento” (MIGLIORIN, BARROSO, 2016, p. 18).

Dando continuidade de forma panorâmica ao processo de entendimento em que a montagem assume um papel de pedagogia, Migliorin e Barroso (2016, p. 19) fazem emergir diversas possibilidades cronológicas para que possamos entender esses processos. Segundo o autor e a autora o filósofo francês Gilbert Simondon teve a preocupação de entender o cinema como uma “produção de mundo”. Segundo Simondon (2014) o cinema tem a capacidade e a

especificidade de criar conceitos, cuja usabilidade é aplicada na “manipulação das realidades cinematográficas, mas que podem ser estendidas e até mesmo universalizadas ao ponto de constituir uma verdadeira visão de mundo” (SIMONDON, 2014, p. 355 *apud* MIGLIORIN, BARROSO, 2016, p. 19).

Ainda continuando com as possibilidades cronológicas concebemos importantes também as contribuições pedagógicas de Bergala que, segundo Migliorin e Barroso (2016), inseriu o cinema nas escolas francesas durante determinado governo. O desafio de Bergala seria o de colocar os/as estudantes em contato com a alteridade do cineasta possibilitando dessa forma uma produção de conhecimento mútua, ou em suas palavras, uma *pedagogia da criação*. Dessa forma compreendemos que:

No lugar de uma imagem pronta apresentada ao estudante, a imagem é vista como algo manipulável, transformável. Não porque o estudante interfira diretamente na imagem, mas porque deve entrar nas decisões criativas que a forjaram e nos possíveis daquela imagem. Tal prática enfatiza que não somente o cinema permite uma experiência sensível ao espectador, mas que ao nos colocarmos no lugar do criador estamos aprendendo sobre a criação em si (MIGLIORIN, BARROSO, 2016, p. 20).

Procurarmos entender neste trabalho que essas contribuições são fundamentais, principalmente quando lidamos com pressupostos teóricos pós-estruturalistas. Ao pensarmos nas imagens não podemos compreendê-las como algo estático e pronto, com significados que buscam normalizar uma verdade absoluta ou procuram relatar significados padronizados. O que torna desafio é ir além encarando as imagens como algo manipulável, flexível e fluído no qual possamos entender os meandros que cerceiam determinadas produções.

Migliorin e Barroso (2016, p. 27) fazem sua última investida ao traçar as características de uma pedagogia do cinema. Segundo o autor e a autora, podemos traçar duas horizontalidades que são expressas nos filmes, a primeiro seria o de uma horizontalidade nas relações entre sujeitos – cineasta espectador; e o segundo uma horizontalidade nas relações entre imagens, discursos, saberes. De modo sucinto, o primeiro deles estaria relacionado a uma pedagogia igualitária, valendo a percepção de que o lugar do mestre não garantirá que os/as telespectadores/as possuam respostas prontas acerca de determinados processos. A segunda horizontalidade estaria relacionada à construção de “uma pedagogia que não abandona a necessidade de uma produção de saber compartilhada, garantida pela descontinuidade entre imagens, discursos e saberes que estão nos filmes”.

#### 2.4.2 Outras possibilidades de pensar cinema e educação

Pretendo delinear outras possibilidades de pensar o campo do cinema e da educação. Dessa forma, essa seção tem a intencionalidade da continuação das problematizações traçadas na seção anterior, quando levantamos questões sobre uma analítica de uma pedagogia do cinema. Autores e autoras como Fischer (2011), Ferrari (2012), Louro (2008), nos instigam a pensar sobre esses campos e como eles têm produzido novas subjetividades mediante o embate com as imagens cinematográficas.

Fischer (2011) nos faz refletir sobre algumas questões que consideramos importantes para este trabalho, principalmente ao traçar uma proposta ético-estética imbricada na formação dos sujeitos, possibilitando um viés duplo entre o pensar as imagens que são próprias da perspectiva do cinema, mas também pensar o campo da filosofia inserido nesse processo. Ao mencionar o campo da filosofia a autora busca refletir sobre as contribuições de Foucault com o conceito do “cuidado de si”, que está diretamente relacionado ao sentido de uma possibilidade de um olhar ético-estético.

É importante ressaltarmos que quando há a referência de pensar o cinema como uma ferramenta para a experiência ética e estética devemos nos fazer valer da ideia de “um jogo no qual o sujeito é levado a ocupar-se a si mesmo por meio desse movimento de construção e reconstrução de imagens, memórias e acontecimentos”, na possibilidade da produção e invenção de si mesmo (FERRARI, 2012, p. 51).

Ao articular os pressupostos da formação, de uma educação ético-estética, ou até mesmo de uma política e poética das imagens nas falas de Ferrari e Castro (2012), que creio também compor com as problematizações de Fischer (2011), se valem do pensamento de que, ao assistirmos a determinado filme, devemos exercer uma postura de um olhar que explore as entrelinhas das narrativas, que tenhamos a capacidade de analisar as simbologias, o dito e o não dito, propondo nesse processo esmiuçar as imagens de forma minuciosa.

Esse processo de esmiuçar, de analisar os recortes e as narrativas foi fundamental nesse trabalho. Na seção das análises dos filmes selecionados, nos propomos a olhar a fundo, mediante o nosso olhar e também do olhar de diretores/as os pequenos detalhes e o que poderia ser problematizado ou até mesmo reafirmado nesse processo. É válido ressaltar que os filmes coletados não fazem parte de produções que se encaixam nos *blockbusters*<sup>10</sup>, ficando dessa forma menos evidentes algumas de suas composições de trama.

---

<sup>10</sup> O termo *blockbusters* se refere nos dizeres de Fischer (2011, p. 141), “a filmes que tem maior e melhor distribuição [...] em geral, filmes da indústria hollywoodiana de massa”.

Digo isso me valendo de uma pré-visualização dos filmes coletados. Estes tornam-se desafios por possuírem particularidades diferenciadas, enredos não lineares, muitos deles não optam pelos *happy endings*<sup>11</sup>, ou seja, não temos recortes tão padronizados como observamos em alguns filmes *hollywoodianos*, que antes de sabermos o final já temos a noção de cada encaminhamento dos/as personagens envolvidos na trama. Fischer (2011, p.142) potencializa essa ideia ao dizer que:

[...] escolher filmes que fogem às soluções simplistas de princípio, meio e fim; filmes que obedecem a uma lógica fácil de bons versus maus personagens; narrativas que, desde o início do filme, já nos anunciam exatamente o que vai acontecer. Árduo também é trabalho de, diante de novas narrativas – de produções cinematográficas, digamos, enigmáticas, fora dos clichês aos quais estamos tão habituados, questionadoras do que já sabemos –, assistir a elas sem desejar encontrar as explicações causais para cada fato narrado [...]

Fazendo valer dessas perspectivas, também é necessário refletir sobre o papel que as imagens causam em nós telespectadores. Como elucida Fischer (2011, p.150), não devemos tratá-la como algo que está fora de nós mesmos, mas ao contrário, pensar nos processos relacionais que acontecem quando as visualizamos. Ou seja, é necessário pensarmos “a imagem como interioridade e exterioridade, como uma experiência genuína, que envolve, sobretudo o observador, aquele que vê e se entrega ao que um outro sujeito criou, e que nos conduz a olhar um outro que não somos nós” (FISCHER, 2011, p.150).

Ao elucidar esses aspectos, principalmente ao pensar sobre o papel das imagens e de suas potencialidades, devemos-nos “questionar também as práticas culturais que educam nosso olhar e sobre os efeitos desse olhar sobre quem olha” (FERRARI; CASTRO, 2012, p.14). Como mencionam os autores, existe um discurso que é criado a partir das imagens que são portadores de determinados significados que vão construindo modos de existência e de realidades e nos chamam a atenção para a poética das imagens, segundo eles:

Na construção de um discurso, os filmes trabalham com os cortes, com as ausências e com espaços que nos chamam a lidar com as imagens. Vamos preenchendo esses cortes, ausências e espaços e, quando fazemos isso, não são mais os filmes que estão falando, mas somos nós mesmo que, a partir das nossas histórias e experiências, vamos agindo sobre o que nos é mostrado. (FERRARI; CASTRO, 2012, p.14)

---

<sup>11</sup> Guacira relata sobre essa perspectiva do *Happy endings*, ao citar um exemplo do contexto americano do pós-guerra, segundo a autora era necessário impedir ou reter o avançado feminino causado pelo longo conflito, dessa forma, o cinema ficou incumbido de procurar estabelecer a norma de gênero. Em seus dizeres, Louro (2008, p. 83) nos diz que: “O cinema ajudaria a promover a “volta ao lar” e a recomposição da estrutura familiar tradicional. Roteiros de inúmeras comédias, romances ou dramas passavam a tratar daquele que se colocava como o novo dilema feminino: a escolha entre a família (casamento e filhos) ou a carreira profissional. Um happy end recompensava as mulheres que escolhiam certo, isto é, o lar, enquanto que as outras, muitas vezes representadas como “masculinizadas”, duras e amargas, terminavam sós e infelizes”.

Esse aspecto poético fez-se presente neste trabalho na medida em que ao visualizar as imagens fui preenchendo esses espaços com minhas vivências, histórias e experiências, fazendo com que alguns sentidos fossem enunciados. Como mencionei em parágrafos anteriores, esse processo de análise é extremamente singular, pois o confronto com as imagens, os discursos e as narrativas me propiciaram um olhar que poderá ser ou não compactuado por outros sujeitos. Ou seja, os processos de subjetivação ocasionados pela política do olhar podem ser divergentes. O que vale enquanto pesquisador é tentar, por intermédio desse olhar, refutarmos ou desconfiarmos das verdades absolutas e nos colocarmos sempre em suspeição.

Levando em consideração os pressupostos acima explanados, consideramos apropriada uma discussão sobre algumas percepções que envolvem os campos da mídia e da cultura. Portanto, realizaremos um estudo conceitual sobre o que os estudos culturais e das mídias tem a nos dizer sobre a perspectiva especificamente do cinema, para que posteriormente possamos adentrar os meandros das análises críticas que compõe os objetivos desta tese.

## 2.5 ESTUDOS CULTURAIS E DA MÍDIA

Os caminhos investigativos que perpassaram a pesquisa estão diretamente ligados com as temáticas dos estudos culturais e das mídias. É desafio, portanto, problematizar o que essas teorias podem dizer sobre o campo fértil das imagens e também sobre as diferenças, no que tange principalmente à imagem da mulher lésbica brasileira retratada nas películas a serem analisadas.

Dessa maneira, o que nos detém nesse momento é pensarmos em constituir uma proposta sobre os estudos culturais e das mídias como aporte para traçarmos caminhos metodológicos na busca de uma compreensão sobre o que podemos chamar de “cultural popular”<sup>12</sup>, que nesse caso específico seria o cinema.

O primeiro aspecto a ser mencionado nessa seção é o entendimento de cultura para os estudos culturais contemporâneos. Frow e Morris (2006, p. 316) mencionam que a cultura é pensada em uma conexão com alguns setores, sendo eles o trabalho e sua organização, com as

---

<sup>12</sup> Meyrowitz (1985) apud Frow e Morris (2006, p. 321), nos menciona que “mesmo que esteja errada a ideia difundida de que o interesse do campo está somente na cultura da mídia popular, os estudos culturais têm se moldado como uma resposta ao entendimento social das tecnologias das comunicações na segunda metade do século XX”. Considero importante ressaltar esse fato para salientar que há inúmeras possibilidades de pensar os estudos culturais, e de que a mídia é apenas um deles, nesse trabalho, porém, a busca é de aproveitar ao máximo as contribuições do estudo culturais para pensar as mídias e consequentemente o cinema.

relações de poder e de gênero, com os prazeres e as pressões do consumo, com as complexidades das relações de classe e de parentesco. Resumidamente, os autores enunciam que ao pensar a questão da cultura estamos tratando “de uma rede de práticas e de representações implantadas (textos, imagens, conversas, códigos de comportamento, e as estruturas narrativas que os organizam) que influencia cada aspecto da vida social” (FROW; MORRIS, 2006, p. 316).

Outro aspecto levantado pelos autores supracitados seria até que nível opera o conceito de cultura pensando as particularidades dos estudos culturais. Seria operando no nível do Estado-nação, no nível de classe, gênero, sexualidade, raça? Segundos eles, é que ele pode operar em todos esses níveis de forma particular. Dessa forma, esse conceito de cultura pensado pelos estudos culturais se faz presente nesta pesquisa frente às temáticas abordadas.

Ainda levando em consideração os estudos de Frow e Morris (2006, p. 317), apoiados em alguns autores, os mesmos ressaltam que o impulso dos estudos culturais:

[...] é imaginar as culturas como processos que tanto separam quanto unem [...] ressaltar a diversidade e a contestação sempre presentes na “definição” de grupos sociais [...] e questionar as noções totalizadoras da cultura que pressupõe que, ao final dos processos culturais, está a conquista de toda uma “sociedade” ou “comunidade” coerente.

Questionar as noções totalizadoras da cultura torna-se um forte apelo para as problematizações realizadas neste trabalho, principalmente quando assumimos os conceitos pós-estruturalistas. Não é nossa intenção de trabalho pensar em uma sociedade ou comunidade coerente, visto que buscamos escapar das armadilhas causadas pelas normalizações e pelas coerências sociais.

Em continuidade, Silva (2010) menciona que os estudos culturais, a partir dos anos 80, se dividem entre duas tendências ou possibilidades de pesquisa. A primeira estaria relacionada aos estudos de campo, sobretudo de cunho etnográfico e uma segunda que se interessaria pelas interpretações textuais. No tocante da presente pesquisa, se encaixaria a segunda alternativa levando em consideração o sentido das possíveis problematizações sobre a produção das subjetivações causadas pelas imagens. É importante lembrar que aqui o aspecto texto vem carregado com outras possibilidades de significado. Quando pensamos em textos culturais, por exemplo, podemos levar em consideração quaisquer formas de produção que tenham algum significado, como exemplo, as charges, revistas em quadrinhos, obras de artes em geral, ou mesmo os curtas ou longa metragens.

Esse fato sobre os estudos culturais e o impacto que ainda recai sobre essa pesquisa é reafirmado por Costa, Silveira e Sommer (2003), quando as/o autoras/or nos apresentam que

os estudos culturais estão interessados em analisar a produção cultural, ou seja, os diferentes textos<sup>13</sup> e práticas que são desenvolvidos tanto por mulheres quanto homens no contexto social. Dentro dessa perspectiva os estudos culturais levam em consideração a importância do aspecto político para a análise dessas produções culturais.

Ainda pensando nos estudos culturais, na forma de compressão das culturas e de seu cunho político, devemos salientar alguns dos questionamentos que essa teoria nos fornece para que possamos ampliar o entendimento do porquê dessa pesquisa estar amparada por essa vertente. Nesse sentido, Escosteguy (2010, p. 47) pode nos auxiliar ao dizer que:

[...] os estudos culturais questionam a produção de hierarquias sociais e políticas a partir de oposições entre tradição e inovação, entre a grande arte e as culturas populares, ou, então, entre níveis de cultura – por exemplo, alta e baixa, cultura de elite e cultura de massa. A consequência natural desse debate é a revisão dos cânones estéticos ou mesmo de identidades regionais e nacionais que se apresentam como universais ao negarem ou encobrirem determinações de raça, gênero e classe.

Vale ressaltar que não é intenção traçar uma visão histórica dos estudos culturais a partir de sua fundação no contexto britânico da década de 50, mas, em contraponto, buscar o que essa teoria pode acrescentar quando pensamos também no contexto latino americano, visto que as produções analisadas terão como centralidade as diferenças culturais esboçadas no cenário de análise.

Pensando ainda a partir das contribuições de Escosteguy (2010), o mesmo menciona que o interesse dos estudos culturais se dá na intersecção entre a estrutura social as práticas culturais, quando pensamos no contexto latino americano. Diferente das preocupações exclusivamente textuais abarcadas pelos Ingleses, os estudos latino americanos tomam como objetos de estudos as práticas sociais, com os movimentos sociais e com as questões que envolvem os processos midiáticos no contexto dos processos culturais.

Dentro desse panorama, Silva (2010, p. 134) menciona que os estudos culturais e dessa forma a cultura, é encarada como um campo, um espaço, um terreno fértil das possibilidades das lutas sociais, e ainda, a cultura é campo de produção de significados e de subjetividades entre os grupos sociais, ou seja, “a cultura é um jogo de poder”, ou como diria Foucault, permeada pelas relações de poder.

---

<sup>13</sup> Segundo as autoras e o autor, “a palavra textos não faz referência apenas às expressões da cultura letrada, mas a todas as produções culturais que carregam e produzem significados. Um filme, um quadro, uma foto, um mapa, um traje, uma peça publicitária ou de artesanato podem ser considerados textos culturais” (COSTA; SILVEIRA; SOMMER, 2003, p. 38).

Dessa forma, em concordância com os estudos culturais, a produção das subjetividades entre esses grupos sociais está imbricada e entrelaçada com as formas midiáticas de todas as espécies, como nos afirma Robert Stam (2011). Para o autor:

O sujeito é construído não apenas pela diferença sexual, mas também por muitos outros tipos de diferenças, em uma negociação permanente e multivalente entre condições materiais, discursos ideológicos, eixos sociais de estratificação fundados na classe, raça, no gênero, na idade, na origem geográfica e na orientação sexual. Nesse sentido, os estudos culturais tentam abrir espaço para vozes marginalizadas e comunidades estigmatizadas [...]. (STAM, 2011, p. 250)

Nesse contexto, é importante pensarmos como as concepções cinematográficas, ou como o cinema está presente em um contexto histórico e mais amplo na perspectiva cultural, visto que ao pensarmos nas vozes subalternizadas, marginalizadas e comunidades estigmatizadas, podemos colocar como foco as lesbianidades e como seus enunciados e discursos são retratados através das imagens.

É importante ressaltar, nesse contexto de pesquisa, que existe uma grande divergência e também uma aproximação entre as teorias do cinema e os estudos culturais. Os estudos culturais, mais preocupados do que uma teoria sobre a tela, ou o que Stam vem chamando de *screen theory*<sup>14</sup>, têm optado por não focar suas intencionalidades sobre um meio particular de comunicação, mas sim num contexto mais abrangente sobre as práticas culturais.

Dentro desse contexto é considerável ressaltarmos essas divergências e aproximações dos estudos culturais e dos estudos do cinema. Recorremos a Mascarello (2004), apoiado nos estudos de Turner (2000), para que possamos elencar alguns desses pontos. O primeiro ponto ressaltado por Turner (2000) seria a anterioridades do aparecimento dos estudos do cinema nos círculos acadêmicos em contraposição aos estudos culturais, reforçando que nas últimas duas décadas ocorreu um forte paralelismo entre os dois projetos intelectuais/analíticos.

Segundo Mascarello (2004, p. 95) citando Turner (2000, p. 193), ambos os projetos têm um interesse em comum pela “análise textual das formas populares e pela história dos sistemas culturais e industriais que as produzem”. Entretanto, apesar desses interesses, o autor assinala alguns limites que esse precedente poderia indicar. Isso é exemplificado na seguinte contribuição de Turner:

[...] os estudos de cinema mostram um marcado interesse pelo texto individual e mantêm um reconhecimento fundamental do valor estético”, ao

---

<sup>14</sup> Para maiores detalhamentos sobre a *Screen Theory* consultar a obra de Mascarello (2001) intitulada “A *screen-theory* e o espectador cinematográfico: um panorama crítico”. Destacamos em sua obra que a *Screen Theory* é um conjunto o conjunto de reflexões elaborado na década de 70, no espaço editorial e institucional organizado em torno à revista britânica *Screen*, que tem como objeto central a relação entre o cinema dominante e o seu espectador” (MASCARELLO, 2001, p. 13).

passo que “os estudos culturais rejeitaram a noção de valor estético desde o princípio e apenas recentemente estão voltando a considerar como poderiam dar conta de uma lacuna tão fundamental em sua versão do funcionamento da cultura (TURNER, 2000, p. 193 *apud* MASCARELLO, 2004, p. 95).

E continua a dizer que enquanto:

[...] a história dos estudos culturais testemunhou o seu deslocamento desde um foco sobre o texto para a análise da audiência, e daí para o mapeamento dos contextos discursivos, econômicos e regulatórios no interior dos quais ambos convergem, [...] o projeto dos estudos de cinema na academia segue sendo primariamente interpretativo – de análise textual (TURNER, 2000, p. 193 *apud* MASCARELLO, 2004, p. 95).

Nesse tocante, valendo ainda desses entrecruzamentos de ambos os estudos, Turner (2000 *apud* MASCARELLO, 2004) menciona (de uma forma bem restrita e pessimista) que um dos poucos campos que os Estudos Culturais podem ter algo a oferecer aos Estudos do Cinema seria no campo das pesquisas de audiência. Essas pesquisas estariam ligadas aos processos como entendemos ou como lemos os textos televisivos e como realizamos correspondências dessas leituras com os nossos modos de vida. Entretanto, Turner (2000 *apud* MASCARELLO, 2004) afirma que esse é um campo pouco explorado quando tratamos sob a perspectiva do cinema.

Mesmo com uma visão parcialmente pessimista, insistimos na potencialidade dos estudos culturais e nos estudos do cinema para a compreensão da analítica e da problematização de uma cultura visual e de uma cultura geral que está estampada nas obras cinematográficas, e desse modo, fazer valer dos processos de subjetivação que são (re)produzidos por elas.

Por conseguinte, é de nosso interesse percorrer algumas das teorias do cinema, em específico sobre os modos de endereçamento, visto que se constituem enquanto ferramentas teóricas para a análise das imagens e, principalmente, para o processo de subjetivação que recai sobre o/a telespectador/a enquanto visualiza determinada obra.

## 2.6 PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO PELAS IMAGENS: MODOS DE ENDEREÇAMENTO

Como dito anteriormente pretendo explorar um termo em específico, que pertence ao campo do cinema<sup>15</sup> e que segundo Ellsworth (2001, p. 11) tem um grande peso teórico e político. O endereçamento se resume a: “quem este filme pensa que você é?”. Considero relevante a utilização desse conceito visto que, nesta tese, estamos mergulhados numa relação intrínseca com a perspectiva das imagens. Ao visualizar as obras selecionadas, o questionamento colocado por Ellsworth faz valer a premissa de problematizarmos sobre o que estamos consumindo e indo além, pensar no porquê da criação de determinado enredo.

O texto da referida autora tem como preocupação pensar como os educadores e as educadoras podem ser educados/as pelos modos de endereçamento. Considero mais uma justificativa ao abordar esse conceito visto que enquanto educador buscarei entender o cinema também como pedagogia, já elucidado em tópico anterior. Ou seja, como forma de produção de conhecimento, que no tocante dessa pesquisa se direcionaria as pedagogias de gênero e pedagogias das sexualidades.

Retomando as contribuições de Ellsworth no que diz respeito à indagação que move o conceito de endereçamento, ou seja, de “quem este filme pensa que você é?”, e também referente às questões que movem os estudos do cinema principalmente no seu entrecruzamento com outras áreas, a autora menciona que essas questões têm direta relação com o social e o individual, esse ponto é esclarecido com o questionamento: “qual é a relação entre o texto de um filme e a experiência do espectador?” (ELLSWORTH, 2001, p. 12).

A minha experiência enquanto telespectador, sujeito LGBTTT e educador trouxe um posicionamento nesse trabalho no qual confere um caráter político ao trabalhar com as lesbianidades no cinema brasileiro. Dessa forma o modo de endereçamento está entrelaçado com essa escrita na medida em que o entendemos como: “[...] um conceito que se refere a algo que está no texto do filme e que, então, age, de alguma forma, sobre seus espectadores, imaginados ou reais, ou sobre ambos” (ELLSWORTH, 2001, p. 13).

Dessa forma, segundo a autora, é necessário que para que um filme faça sentido para determinado público é necessária uma relação particular levando em consideração a história e o sistema de imagem do filme. Ou seja, a composição da narrativa e de todos os outros elementos que constituem os aspectos técnicos ou subjetivos da película. Nesse tocante, torna um desafio para este trabalho o processo de análise das imagens a partir dos filmes escolhidos, visto que devemos realizar uma analítica de todos esses aspectos para que

---

<sup>15</sup> Apesar de ser um conceito nascido nas teorias do cinema existe uma grande produção de material voltando para análises referentes ao telejornalismo como, por exemplo, os trabalhos de Itania Maria Mota Gomes (2006, 2011). Poucos textos estão catalogados fazendo o uso do termo na intersecção com a educação, por esse motivo tomaremos como base de escrita o texto de Ellsworth.

possamos encontrar possibilidades de problematizações frente às temáticas das lesbianidades, de classe, de gênero que recaem sobre mim, telespectador.

Alguns outros fatores são importantes quando optamos por utilizar o conceito de modo de endereçamento. Um deles, que considero expressivo destacar e que foi cunhado por Masternan (1995) diz respeito ao “Posicionamento de público”. Segundo o autor citado por Ellsworth (2001):

Nos meios visuais, nós, como membros do público, somos compelidos a ocupar uma posição física particular, em virtude do posicionamento da câmera. Identificar e estar consciente dessa posição física significa revelar que somos também convidados a ocupar um espaço social. Por meio do modo de endereçamento do texto, de sua configuração e de seu formato, um espaço social se abre para nós. Finalmente, o espaço físico e o espaço social que somos convidados a ocupar estão ligados a posições ideológicas – maneiras “naturais” de examinar e dar sentido a experiência. (MASTERMAN, 1995, p. 229 *apud* ELLSWORTH, 2001, p. 17-18).

Levando em consideração a contribuição de Masternman (1995 *apud* ELLSWORTH, 2001), devemos atentar a essa perspectiva do entrecruzamento da posição física versus espaço social e as possibilidades que se abrem para nós telespectadores/as mediante a esse processo. Incito a pensar nessas maneiras ditas “naturais” de dar sentido a essa experiência ao visualizar determinadas obras e em acréscimo valer também de um exercício ético político enquanto consumidores/as de materiais áudio visuais. Digo isso porque em diversas situações somos bombardeados/as por meio dos filmes com cenas, enredos e direções que nos devem incitar ao pensar diferente na busca de possíveis (des)construções.

Coloco em questão esse exercício ético político, por exemplo, ao deparar com o endereçamento objetivado pelos diretores dos filmes elencados. Usei o masculino, pois, de todos os filmes coletados apenas 1(um) deles tem em sua direção uma mulher. *Como esquecer* (2010), sob direção de Malu de Martino, é o único filme que é dirigido por uma mulher, mesmo quando tratamos de obras temáticas sobre mulheres e lesbianidades. Dessa forma, fica a minha instigação ao me questionar quais os modos de endereçamento são vinculados nessas outras produções sob o olhar masculino?

Em continuidade, para Ellsworth (2001), não existe uma única forma ou uma maneira unificada no qual o modo de endereçamento possa atingir determinado telespectador/a. De fato, devemos entender que essa produtividade das experiências de cada sujeito interfere no processo de subjetivação causado pela imagem ou pela intencionalidade no enredo. Dessa forma, o meu posicionamento de análise nessa tese pode diversificar ou aproximar de outros sujeitos que venham a realizar uma visualização dos filmes coletados.

Esse fato pode ser apontado nas análises de Ellsworth (2001, p. 23), quando a autora diz que “diferentes sistemas formais e estilísticos, presentes em um único filme, podem ter diferentes modos de endereçamento. Podem estar ocorrendo, de forma simultânea, múltiplos modos de endereçamento”. Esse aspecto reforça o que fora mencionado no parágrafo acima e é uma justificativa para a compressão das análises que serão realizadas nos filmes selecionados, visto que os endereçamentos podem refletir diversas formas de compressão sobre as imagens.

Dando sequência às perspectivas do conceito elencado, Ellsworth (2001, p.25) diz que o modo de endereçamento não é um conceito neutro, mas que está recheado pelas relações de poder. Esse fato pode ser mais bem exemplificado quando pensamos em determinadas obras cinematográficas com que seus enredos são planejados, oferecem aos/as telespectadores formas muito atrativas referentes a “posições de gênero, status social, raça, nacionalidade, atitude, gosto [...]” (ELLSWORTH, 2001, p.25).

Dentro desse contexto não há como ignorar um conceito tão importante como a dinâmica das relações de poder e as contribuições de Michel Foucault para o entendimento do conceito que, de uma forma ou de outra, ecoam sobre essas perspectivas atrativas de ser, nos enredos fílmicos. Na entrevista de Foucault (2004a, p. 267) denominada “Sexo, poder e a política de identidade” o autor nos diz que, para que possamos entender as relações de poder, precisamos compreender “que estamos, uns em relação aos outros, em uma situação estratégica”.

Foucault exemplifica essas relações em seu texto por meio dos embates realizados entre o movimento homossexual e o governo e de como as estratégias de luta são traçadas. Nos filmes podemos também traçar essas relações no embate que temos com (a favor ou contra) os endereçamentos que nos são subjulgados ou, como citado anteriormente, nas diversas formas atrativas de normas, de produção de corpos e de gênero que podem ser remetidas a nós telespectadores/as.

Quando pensamos nas relações de poder e nesse aspecto de confronto entre as unidades, devemos também nos remeter as resistências inferidas nesse processo. Segundo Foucault (2004a, p. 268):

[...] se não há resistência, não há relações de poder. Porque tudo seria simplesmente uma questão de obediência. A partir do momento que o indivíduo está em uma situação de não fazer o que quer, ele deve utilizar as relações de poder. A resistência vem em primeiro lugar, e ela permanece superior a todas as forças do processo, seu efeito obriga a mudarem as relações de poder.

Levando em consideração os escritos de Foucault, podemos estabelecer essas relações ao modo de endereçamento. Valendo do conceito de resistência, podemos, nós telespectadores/as, (des)construir determinados valores atrelados a modos de existência presentes nas imagens. Considero-o importante na medida em que há a possibilidade de uma fuga de um enredo que determinaria tipos de condutas ou modos de consumo. Exercer esse processo de resistência me parece nem sempre ser algo simples, visto que as instituições fazem proliferar o poder, agindo em determinados momentos de formas muito sutis, impelindo seu real exercício. Nesse contexto, devemos sempre estar atentos/as a premissa que Ellsworth (2001, p. 26) menciona: “quem este filme pensa que você é ou quer que você seja?”.

Essa provocação de Ellsworth retoma alguns preceitos relacionados à coleta dos filmes nessa tese, principalmente quando investigamos as personagens principais, ou até mesmo secundárias, compondo uma narrativa quase totalmente branca e higienizada. A presença de negras ou o contexto social de outras localidades que não as privilegiadas são pouco retratadas. Essas análises serão detalhadas nos tópicos que se referem aos filmes, mas considero necessário anunciar algumas considerações nesse momento, visto que possibilitam pensar nesse enredo do que o filme quer que você seja. Dessa forma, fica o questionamento: onde estaria, portanto, a presença das mulheres negras nos filmes brasileiros com temáticas lésbicas?

Retomando a compreensão das resistências a esses modos de produções hegemônicas, gostaria de aliar à perspectiva da “teoria da resposta do leitor” que pode dar sentido às experiências dos/as telespectadores/as quanto ao modo de se fazer cinema, principalmente quando o modo de endereçamento atinge os sujeitos no intuito de inculcar determinadas premissas ou modos. Segundo Ellsworth (2001, p. 31):

Não importa o quanto o modo de endereçamento do filme tente construir uma posição fixa e coerente no interior do conhecimento, do gênero, da raça, da sexualidade, a partir da qual o filme “deve” ser lido: os espectadores reais sempre leram os filmes em direção contrária a seus modos de endereçamento, “respondendo” aos filmes a partir de lugares que são diferentes daqueles a partir dos quais o filme fala ao telespectador.

Como já citado anteriormente, as leituras das imagens são realizadas de diversas formas por uma infinidade de posicionamentos dentro das temáticas que elas carregam. Esse processo faz valer outro questionamento realizado por Ellsworth (2001, p. 32) e que vem a calhar nessa escrita: “Como públicos “negros”, “gays”, ou ambos, por exemplo, leem filmes que nunca lhe são endereçados?”. Esse questionamento volta à tona o que fora levantado nos

parágrafos anteriores, sobre o modo como são delineadas as narrativas do cinema lésbico brasileiro, como mulheres brancas, padrões econômicos altos, privilégios sociais. Nesse tocante, como a outra parcela pode ser endereçada positivamente nesse processo? Privilégio apenas pela notabilidade da categoria lésbica?

Na tentativa de responder esses questionamentos observamos que nos filmes selecionados há pouca presença de mulheres negras, quando adentramos em *Flores Raras* visualizamos apenas a figura da mulher negra enquanto empregada da residência enquanto em *Como esquecer* não encontramos personagens negro/as e essa peculiaridade vai se estender nas outras películas coletadas.

Levando em consideração as contribuições das discussões a respeito do modo de endereçamento, pretendo no próximo tópico alavancar algumas questões que envolvem o campo das sexualidades para que posteriormente possamos compreender os aspectos conceituais e políticos que permeiam as temáticas das lesbianidades, muito do que será discutido no próximo tópico refletirá diretamente nas discussões sobre lesbianidades.

### 3 SEXUALIDADES

Teremos como foco o descentramento das sexualidades, na tentativa da problematização dos estudos gays, e principalmente, dos lésbicos mediante autores/as como Gayle Rubin (*Pensando o Sexo: Notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade*) e Michel Foucault (*História da Sexualidade I – A vontade de saber*, mais especificamente o tópico da Hipótese repressiva), para que possamos realizar a tentativa de entrelaçar este aporte teórico com as possíveis temáticas presentes nos filmes. Consideramos, desta forma, que o campo de estudos sobre as sexualidades tem grande importância para essa escrita, pois possibilitará o diálogo entre as perspectivas dos corpos, dos desejos, dos controles, das interdições e incitações.

Nesse intuito procurei a interlocução entre os autores no sentido de uma busca da compreensão das temáticas de sexo e das sexualidades nas aproximações e divergências entre Foucault e Rubin, culminando posteriormente em um entendimento das bases para a emergência da teoria *queer*. Optei por esse direcionamento visto que Rubin, por meio da sua obra já citada, procura iniciar uma discussão de tópicos que desencadeiam possibilidades de diálogo com a obra foucaultiana. Nesse mesmo processo, entendemos que *História da sexualidade I* (e não podemos esquecer também de Derrida com *Gramatologia*) é um marco para a teoria *queer*.

É válido lembrar que já mencionamos Derrida e suas contribuições para se pensar o pós-estruturalismo, ou seja, suas obras também nos direcionam a outras perspectivas conceituais que agregam sentidos as práticas tão fundamentadas por esse autor, como, por exemplo, as questões que envolvem a desconstrução. Tanto “*Gramatologia*” quanto “*A escritura e a diferença*” possibilitam noções sobre esse conceito e que estão diretamente refletidas nos estudos *queer*. Antes de adentrarmos nessa perspectiva, daremos continuidade às intersecções propostas no início desse tópico.

Em “*Pensando sobre o sexo*”, Rubin (2003) delinea possibilidades de pensar sobre as temáticas do sexo e da sexualidade explorando alguns pontos em específico, a saber: as guerras sexuais, pensamentos sexuais, transformação sexual, estratificação sexual, conflitos sexuais e, por fim, os limites do feminismo. A autora utiliza das concepções teóricas de Foucault para repensar questões como a repressão do sexo e a produção discursiva/histórica/cultural das sexualidades.

Rubin chama a atenção para o fato de a sexualidade em determinados períodos históricos nos quais essa é nitidamente contestada e excessivamente politizada, valendo

acrescentar nesses aspectos as conjunções entre a política da direita e o prisma religioso, fazendo realçar esse nítido e excessivo controle tanto legislativo, institucional<sup>16</sup> e religioso sobre a vida erótica dos sujeitos.

Um claro exemplo desse contexto é o Regime Vitoriano, no qual Foucault também retoma em sua obra, especificamente em “Nós, vitorianos”, na obstinação da imposição de determinados valores e condutas morais ao se pensar e falar sobre sexo. Foucault (1988, p. 26), destaca principalmente os efeitos das práticas cristãs sobre o desejo dos sujeitos: “efeitos de domínio e de desinteresse, sem dúvida, mas também efeito de reconversão espiritual, de retorno a Deus [...]” e, concomitantemente, uma necessidade da proliferação de discursos sobre o sexo, esperando desses discursos novas possibilidades de “deslocamento, de intensificação de reorientação, de modificação sobre o próprio desejo” (FOUCAULT, 1988, p. 26).

Mesmo com o passar das décadas, ainda podemos perceber as marcas que esse sistema instaurou nos corpos, “nas práticas médicas, criação das crianças, ansiedades parentais, conduta policial e legislação sexual” (RUBIN, 2003, p. 2). Devemos, nesse sentido, entender, a partir também das concepções de Foucault, que não houve uma censura sobre o sexo, mas sim uma aparelhagem para a sua produção e proliferação: “cumpre falar do sexo como de uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar, mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo” (FOUCAULT, 1988, p. 27).

Como um exemplo clássico advindo do século XIX e da proliferação e incitação dos discursos a respeito das práticas sexuais, que ainda é grande preocupação nas escolas e nas instituições, é a questão da masturbação das crianças ou também o conhecido onanismo. Foucault resgata esse panorama no século XVIII, falando sobre o espaço da escola, a sua arquitetura, os cuidados dos/as professores/as, a hora do descanso, os momentos coletivos. Segundo o autor, todos esses aspectos estão intimamente ligados com a sexualidade das crianças.

A preocupação com as infâncias tomou grande panorama durante os séculos, não somente com relação ao sexo. Rubin (2003) nos relata que no ano de 1950 ocorreu uma excessiva vigilância com o espectro do “ofensor sexual”<sup>17</sup> e também da figura do

---

<sup>16</sup> Dentro dessa perspectiva, através do texto da Gayle Rubin podemos citar: O decreto Comstok, Lei Mann, Lei de Proteção da família, bem como as diversas caçadas resultantes de ações entre governo e polícia aos espaços de socialização LGBTTT.

<sup>17</sup> Segundo Rubin (2003, p. 4) o “termo “ofensor sexual” muitas vezes aplicado para estupradores, outras para “molestadores infantis”, e eventualmente funcionou como um código para homossexuais”.

homossexual. A atenção se volta para os/as pequenos/as numa tentativa de proteção como única forma de controle da histeria erótica. O lema do Condado de Dade se referia justamente a essa questão: “Salvem nossas crianças” de um possível recrutamento dos /as homossexuais.

Retomando as concepções de Rubin pensando numa emergente e necessária teoria radical sobre o sexo, a autora busca juntamente com Michel Foucault e também Jeffrey Weeks desmembrar um axioma do essencialismo sexual, colocando em xeque a perspectiva de que o sexo é uma força natural, tratando-o como imutável, a-social e transistórico. Devemos retomar, nesse sentido, a importância da “História da Sexualidade I” como um documento fundamental para a desconstrução desse axioma. Rubin (2003, p. 11), ao seu apoiar nos estudos de Foucault, argumenta que: “os desejos não são entidades biológicas pré-existentes, mas, ao invés disso, são constituídos no curso histórico de elementos sociais repressivos específicos ao apontar que novas sexualidades são constantemente produzidas”. É importante ressaltar, portanto, que a partir desse entendimento a sexualidade não deve ser entendida no seu contexto puramente biológico, mas sim no seu aspecto histórico/cultural/social.

Em continuidade, Rubin nos chama a atenção para um ponto e vista que se insere dentro da hipótese repressiva de Foucault, ao salientar que determinadas concepções construtivistas têm a respeito da negação ou minimização da realidade da repressão sexual em um sentido mais político na escrita do autor. Dentro dessa retomada, é necessário ressaltar que nos tópicos “a incitação dos discursos” e a “implantação perversa” Foucault não nega a existência da repressão, mas a inscreve dentro de dinâmicas mais amplas.

Mediante essa não negação, é necessário que coloquemos em xeque também o poder que está intimamente imbricado nas relações entre sexo/sexualidade, bem como nos modos de endereçamento já citados anteriormente. Talvez seja nesse ponto uma busca por outra analítica do entendimento da repressão:

Parece-me que é um erro ao mesmo tempo metodológico e histórico considerar que o poder é essencialmente um mecanismo negativo de repressão; que o poder tem essencialmente por função proteger, conservar ou reproduzir relações de produção. E parece-me que é um erro considerar que o poder é algo que se situa, em relação ao jogo das forças, num nível superestrutural. É um erro enfim considerar que ele está essencialmente ligado a efeitos de desconhecimento (FOUCAULT, 2001, p.62-63).

Ainda sobre essa ótica da repressão, Foucault nos traz os aspectos do século XVIII (mediante a um sistema de disciplina-normalização) ao falar sobre a produtividade do poder em contraposição a negatividade que até então poderia ser pensada: “a repressão só figura o título do efeito colateral e secundário, em relação a mecanismos que, por sua vez, são centrais

relativamente a esse poder, mecanismos que fabricam, mecanismos que criam, mecanismos que produzem” (FOUCAULT, 2001, p.64).

Se retomarmos a obra “História da Sexualidade I” no contexto da incitação dos discursos, Foucault vai traçando no decorrer da escrita um olhar sobre os séculos. Ao retomarmos o século XVIII nós teríamos uma fermentação, proliferação e excitação dos discursos, principalmente no que diz respeito ao sexo levando em consideração o sistema de disciplina-normalização já citado no parágrafo anterior, aquele que se estenderia ao controle da população. Segundo o autor, houve uma multiplicação sobre o sexo no próprio campo do exercício do poder, diferente do século XVII que estaria voltado para a relação das confissões: “incitação institucional a falar do sexo e a falar cada vez mais; obstinação das instâncias de poder a ouvir falar e a fazê-lo falar ele próprio sob a forma da articulação explícita e do detalhe infinitamente acumulado” (FOUCAULT, 1988, p. 27).

Ao iniciar o tópico sobre a implementação perversa, Foucault dá continuidade ao questionamento sobre a colocação do sexo em discurso e se este não estaria ordenado no intuito de afastar da realidade todas aquelas outras sexualidade marginais que não estivessem submissas à economia da reprodução. O autor diz que, mediante tais discursos, multiplicaram-se as regulações sobre o sexo e sobre as sexualidades periféricas. Isso fica evidente quando abordamos as guerras sexuais no texto “Pensando o sexo” de Gayle Rubin, de como as diversas instituições organizaram-se para perseguir, cercear, normalizar e inserir os sujeitos num circuito que provavelmente teria a finalidade de uma sexualidade economicamente útil.

Weeks (1981, p. 9) *apud* Rubin (2003, p. 13-14) complementa essa perspectiva ao dizer que “a sexualidade nas sociedades ocidentais tem sido estruturada dentro de enquadramentos sociais extremamente punitivos, e tem sido sujeita a controles formais e informais muito reais”. Pensando nesses enquadramentos e controles, Foucault ainda retoma ao dizer que mediante a colocação do sexo em discurso multiplicaram as “condenações jurídicas das perversões menores, anexou-se a irregularidade sexual a doença mental; da infância à velhice foi definida uma norma do desenvolvimento sexual e caracterizados todos os desvios possíveis [...]” (FOUCAULT, 1988, p.37).

Por meio dessa incitação do discurso sobre o sexo e as sexualidades e também sobre suas práticas, Rubin (2003) busca problematizar sobre algumas ideologias que refletem diretamente no pensamento sexual advindo das sociedades ocidentais e que, de certa forma, estão em comum acordo com o aparecimento de um pensamento voltado no século XIX e no século XX a idade da multiplicação: “uma dispersão de sexualidades, um reforço de suas formas absurdas, uma implantação múltipla das “perversões”” (FOUCAULT, 1988, p.38).

Voltando à perspectiva de Rubin (2003), as ideologias que se apresentam são a negatividade sexual, a falácia da escala mal posicionada, a valoração hierárquica dos atos sexuais, a teoria dominó do perigo sexual e a falta do conceito de variação sexual benigna. Segundo a autora, a mais importante é a negatividade sexual, pois vem considerar o sexo como perigoso ou no próprio entendimento como uma força negativa. É de fato comum associar as concepções da negatividade as heranças cristãs do século XVIII com relação à pureza e a domesticação dos corpos.

A valoração hierárquica dos atos sexuais está intimamente relacionada ao que Foucault já nos alertou nos parágrafos anteriores sobre a questão de uma sexualidade economicamente útil. A hierarquia nesse caso é justamente colocar em valoração a heterossexualidade marital reprodutiva no topo da pirâmide e em contraposição as figuras dos sujeitos que não ocupam o centro, como os/as lésbicas, os homossexuais masculinos, transexuais, travestis dentre outras. Ainda segundo a Rubin (2003), “a ideologia sexual popular é uma sopa nociva de ideias de pecado sexual, conceitos de inferioridade psicológica, anti-comunismo, histeria de massa, acusação de bruxaria, e xenofobia” (RUBIN, 2003, p.17).

Retomo a valoração hierárquica dos atos sexuais para sobrepor um questionamento realizado por Foucault quando esse nos indaga: o que significa o surgimento de todas essas sexualidades periféricas? Que de certo modo tem desestabilizado os sistemas de reprodução e o imaginário de um corpo e um sexo economicamente úteis? O autor adiciona a problematização: “o fato de poderem aparecer à luz do dia será o sinal de que a regra perde o rigor? Ou será que o fato de atraírem tanta atenção prova a existência de um regime mais severo e a preocupação de exercer-se sobre elas um controle direto?” (FOUCAULT, 1988, p. 41).

Nesse ponto retomo a questão da repressão. Foucault resgata um processo de ambiguidade, a primeira delas se refere ao século XIX, em termos de absolvição de atos, com relação à severidade dos códigos no que se refere aos delitos sexuais, mas, em contrapartida, houve um artil suplementar de severidade se pensarmos nos mecanismos de vigilância e controle instaurados pela pedagogia ou pela terapêutica. Com relação à sexualidade, o autor aponta que o poder, nesse caso, não tem a funcionalidade da interdição, nos elencando quatro operações diferentes sobre essa perspectiva.

O segundo aspecto, referente a essas operações, diz respeito a uma caça às sexualidades periféricas provocando a incorporação das perversões e nova especificação dos indivíduos, fato esse que possui grande aproximação com o trabalho de Rubin, principalmente naquilo que irá se referir à figura dos sujeitos das sexualidades periféricas. Nesse aspecto

temos historicamente a passagem do sodomita para a figura do/a homossexual no ano de 1870.

Segundo Foucault (1988, p. 43):

A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie.

Observamos esse processo de tornar o/a homossexual uma espécie quando Rubin (2003, p.22) nos relata que o “comportamento homossexual está sempre presente dentre os humanos. Mas em diferentes sociedades e épocas ela será recompensada ou punida, necessária ou proibida, uma experiência temporária ou uma vocação para toda a vida”.

Por meio de todo esse processo classificatório sobre as sexualidades periféricas e também sobre os atos sexuais não normativos ou reprodutivos, a mecânica do poder age introduzindo-as nas condutas, tornando-as princípio de classificação e de inteligibilidade e os constituem em razão de ser e da ordem natural da desordem. Mediante isso, Foucault (1988, p. 44) lança mão do seguinte questionamento: “Exclusão dessas milhares de sexualidades aberrantes?” A resposta é não, entretanto, “especificação, distribuição regional de cada uma delas. Trata-se, por meio de sua disseminação, de semeá-las no real e de incorporá-las ao indivíduo”.

Ainda pensando nessa concepção do questionamento sobre a exclusão das sexualidades, podemos complementar que no ocidente:

A sexualidade, no Ocidente, não é o que se cala, não é que o se é obrigado a calar, mas é que o se é obrigado a revelar. Se houve efetivamente períodos durante os quais o silêncio sobre a sexualidade foi a regra, esse silêncio - que é sempre perfeitamente relativo, que nunca é total e absoluto - nunca passa de uma das funções do procedimento positivo da revelação. Foi sempre em correlação com esta ou aquela técnica da revelação obrigatória que foram impostas certas regiões de silêncio, certas condições e certas prescrições de silêncio (FOUCAULT, 2001, p.213).

Rubin (2003), em complementação, ainda coloca que a sexualidade, levando em consideração esses modos de mapeamento e de cartografias dos desejos descritos por Foucault, é tão produto da atividade humana como são “as dietas, os sistemas de etiqueta, formas de trabalho, tipos de entretenimento, processos de produção e modos de opressão”. A partir desse sentido, “uma vez que o sexo for entendido nos termos da análise social e entendimento histórico, uma política do sexo mais realista se torna possível” (RUBIN, 2003, 13).

Por fim, é importante salientar que não é objetivo esgotar as problematizações advindas das/os autoras/es estudadas/os, mas sim buscar um panorama sobre suas conexões. Algumas possibilidades que não foram delineadas tão crucialmente nesse trabalho poderiam envolver por parte da autora Gayle Rubin (2003), uma separação analítica entre as perspectivas de sexualidade e gênero, buscando afetar diretamente a obra Foucaultina que não consegue abarcar as relações de gênero<sup>18</sup> à crítica que a autora realiza com a perspectiva feminista. Piscitelli (2003, p. 216) ajuda a incorporar essa concepção ao dizer que: “a autora questiona a fusão cultural de gênero com sexualidade, feita por feministas radicais anti-pornografia, para as quais a sexualidade organiza a sociedade em dois sexos (um dos quais oprime o outro)”.

O não pensamento da política patriarcal na obra de Rubin em benefício de uma discussão de uma política da diversidade sexual é constante em seu texto; ou o que Piscitelli (2003) vem chamando de sexualidades alternativas; ou numa visão de Foucault (1988) as ditas periféricas; ou na visão de Preciado (2011) como as “Multidões *queer*”; Rubin (2003) vem afirmar a relevância das sexualidades não reprodutivas no domínio da sexualidade, o que poderia ser mais bem explorado na entrevista com a autora e Judith Butler.

Vamos nos ater nesse momento para o que Preciado (2011, p. 16) vem denominar de “Multidões *queer*”, valendo dos pontos de vista descritos até o momento acredito que o conceito possa agregar para o entendimento das diferenças:

Os corpos da multidão *queer* são também as reapropriações e os desvios dos discursos da medicina anatômica e da pornografia, entre outros, que construíram o corpo *straight* e o corpo desviante moderno. A multidão *queer* não tem relação com um “terceiro sexo” ou com um “além dos gêneros”. Ela se faz na apropriação das disciplinas de saber/poder sobre os sexos, na rearticulação e no desvio das tecnologias sexopolíticas específicas de produção dos corpos “normais” e “desviantes”. Por oposição às políticas “feministas” ou “homossexuais”, a política da multidão *queer* não repousa sobre uma identidade natural (homem/mulher) nem sobre uma definição pelas práticas (heterossexual/homossexual), mas sobre uma multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que os constroem como “normais” ou “anormais”: são os drag kings, as gouines garous, as mulheres de barba, os transbichas sem paus, os deficientes ciborgues... O que está em jogo é como resistir ou como desviar das formas de subjetivação sexopolíticas.

Mediante estas contribuições, é necessário explorar os aspectos conceituais que dizem respeito às lesbianidades, pensar na questão da visibilidade, também nas questões políticas, o

---

<sup>18</sup> Caso seja interesse adentrar nessas perspectivas, a problematização pode ser realizada com a ajuda do texto de Narvaz e Nardi (2007), onde buscam desenvolver uma análise sobre as contribuições e convergências do pensamento Foucaultiano com relação aos feminismos.

desafio será o de construir um corpus textual que nos dê indícios para uma compressão de pensar o universo tanto das mulheres, como também a partir da perspectiva das sexualidades no contexto do cinema brasileiro.

### 3.1 LESBIANIDADES

#### 3.1.2 Topofobia e espacialidades

Buscando compreender sobre a questão das lesbianidades tomo novamente como aporte teórico Paul B. Preciado<sup>19</sup> (2017) no intuito de problematizar algumas questões que estão presentes no contexto especificamente internacional, mas de que uma forma ou de outra podem refletir também ao pensarmos sobre a construção do imaginário lésbico que circunda o contexto brasileiro. Digo isso, porque ao assistir as películas ou por meio do convívio social nota-se determinada proximidade com o que fora relatado pelo autor supracitado.

Alguns questionamentos iniciais do autor nos movem no sentido de pensar a realização de uma cartografia, um mapeamento que emerge dos movimentos LGBTTQIA<sup>20</sup> numa época intempestiva como a era pós-sexual<sup>21</sup>. Essa cartografia poderia agir como uma

---

<sup>19</sup> É relevante reconhecermos a potência textual de Paul B. Preciado e de como seus trabalhos tem radicalizado teorias nas temáticas dos estudos queer, de gênero e das sexualidades, dessa forma compreendemos que seria importante incluir uma nota de rodapé explicitando um pouco mais sobre o autor, a nota que redijo a seguir está presente no livro *Manifesto Contrassexual* de 2008, nessa época apesar da crítica ao binômio sexo-gênero, Paul se reconhecia como Beatriz, atualmente tem realizado experimentações de transição com seu corpo e se denomina Paul. Segue o fragmento: Nasci em Burgos e vivo entre Paris e Barcelona. Sou filósofa e ensino Teoria do Gênero na Universidade de Paris VIII. Vivemos juntos minha noiva, uma cadela bulldog, um gato e eu. Não quero me reproduzir. Não creio na nação nem em Deus. Minha cadela se chama Pepa. Se sou homem ou mulher? Esta pergunta reflete uma obsessão ansiosa do ocidente. Qual? A de querer reduzir a verdade do sexo a um binômio. Eu dedico minha vida a dinamitar esse binômio. Afirmo a multiplicidade infinita do sexo! (PRECIADO, 2014, p. 223).

<sup>20</sup> No Brasil a sigla mais utilizada é a LGBTT, que seria o mesmo que Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais. Entretanto, na América do Norte é possível encontrar siglas extensas como a LGBPTTQQIIAA+, onde diversificam algumas siglas, nesse contexto temos a diferenciação de Pansexual (aquele/a que é atraído por todas as pessoas, sem distinção de sexo e gênero), *Queer* (designa todos os sujeitos que extrapolam o modelo da heterossexualidade como norma), *Questioning* (processo de explorar a própria orientação sexual investigando influências históricas/culturais que podem interferir nesse processo), Intersexo (grupo de variações congênitas que não se adequam ao “padrão” usual da categoria sexo), Assexual (falta ou desinteresse sexual por outros sujeitos) e Ally (qualquer sujeito heterossexual que teria afinidade com pautas ou causas do movimento). É importante ressaltar que o símbolo de + no final da sigla se refere ao acolhimento com sujeitos soropositivos. Comprehensive List of LGBTQ+ Vocabulary Definitions. Disponível em: <<http://itspronouncedmetrosexual.com/2013/01/a-comprehensive-list-of-lgbtq-term-definitions/#sthash.niV65HI1.dpbs>>. Acesso em: 06/12/2017.

<sup>21</sup> O termo pós-sexual tem a seguinte denotação: um tempo politicamente enigmático (para não dizer maquiavélico) em que o fato de termos despertado coletivamente os processos de construção cultural através dos quais são produzidas nossas identidades de gênero e sexo não impedia que seguíssemos imersos nos circuitos da opressão, da exclusão ou da normalização (PRECIADO, 2017, p.1).

máquina de transformação política (sexuais e de gênero), quando pensados nas perspectivas do poder sobre o sexo?

Mediante essas indagações iniciais nos é convocado um confronto entre a imagem da zorra [raposa] de Antonio Negri e a imagem do leão, valendo que a imagem da zorra se incubiria melhor a ótica dessa transformação política. É importante ressaltar que nesse texto não estamos preocupados com a questão cartográfica em si, mas no que esses subsídios trouxeram para algumas considerações a respeito das lesbianidades.

Preciado (2017) inicia a segunda parte do texto referindo-se ao pensamento a respeito das cartografias identitárias ou do leão, na qual menciona sobre a noção de identidade sexual, seja ela entendida nos meandros das questões biológicas ou naturais, ou nas construções sociais, históricas e linguísticas que uma vez constituído “funciona como um núcleo rígido invariável cuja trajetória pode ser traçada e descrita como a física de um sólido” (PRECIADO, 2017, p.2). A crítica que se segue é o pensamento dessa etnografia começar por um processo de definição dos sujeitos com base nas suas características sejam elas sexuais ou de gênero, que em determinado ponto apresentam-se como excludentes. Esse processo é estabelecido pela posição que o cartógrafo ocupa, ou seja, a de um sujeito neutro que segundo o autor faz abstração da sua própria posição identitária.

A partir desse pensamento, o autor nos incita a pensar sobre os processos cartográficos identitários dominantes, mediante o olhar desse sujeito que faz essa abstração e se torna neutralidade. Diante dessa exaustão causada por esse movimento surge uma cartografia gay e que em contraposição ao posicionamento de uma cartografia lésbica aparece como um negativo da cartografia gay, quando pensamos principalmente nas questões de espacialidade, temporalidade e territorialidade.

José Miguel Cortés (2006, p. 162-163), citado por Preciado (2017, p. 6), comenta:

[...] as lésbicas, mais do que se concentrar num território determinado (ainda que ocasionalmente isso ocorra), tendem a estabelecer redes mais interpessoais. Quer dizer, elas não alcançam uma base geográfica tão clara na cidade e ocupam espaços mais interiores e íntimos, o que as priva – em grande proporção – de ter uma organização política tão evidente e nítida como acontece com os gays”. Enquanto a figura do gay aparece como um “flâneur perverso” (retomando a feliz expressão de Aaron Betsky), a lésbica se vê desmaterializada de modo que a sua inserção no espaço é fantasmática, ela tem a qualidade de uma sombra, tem uma condição transparente ou produz um efeito antirreflexo do vampiro.

A contribuição de Cortés impacta imprescindivelmente quando pensamos na questão da visibilidade das lésbicas. Digo isso, pois, ao assistirmos as películas selecionadas, nos deparamos com um contexto semelhante. Nos filmes assistidos podemos ver mediante o

processo de subjetivação causado pelas imagens a figura da lésbica que está fora do espaço urbano ou que se vê isolada em determinadas localidades. Podemos mencionar de antemão a vivência de Lota, Mary e Bishop em Samambaia (zona rural) no filme *Flores Raras*, ou a convivência de Ana e Laura que passam a noite toda trancafiadas em uma casa no filme *O perfume da memória*.

É importante salientar que não se objetiva nesse trabalho fazer um paralelo entre esses processos da construção de espaços de sociabilidade entre gays e lésbicas, mas ressaltar essa desmaterialização do que captamos das imagens<sup>22</sup>. Um estudo possível seria elencar esses processos que se dão entre os protagonismos de lésbicas e gays no cinema brasileiro, de como se constituem esses espaços e de como esse arraigamento está presente. O que vamos atentar nesse momento e que já fora mencionado é o de problematizar como as imagens reproduzem esse imaginário da lésbica ocupando espaços que muitas das vezes são o do silenciamento, da não presença e/ou da margem.

Resgatando ainda Preciado (2017, p.7), o mesmo ainda potencializa essa ideia ao mencionar sobre uma topofobia, ou em suas palavras um “rechaço de toda espacialização e o horror por toda topografia”, ou seja, o medo do lugar físico, ou medo da presença. Obviamente, como estamos operando com algumas ferramentas pós-estruturalistas, principalmente na desconfiança das verdades absolutas, de uma razão universal e da possibilidade de reinvenção de uma estética corporal, a generalização não cabe a esse processo, mas, como dito anteriormente, isso se faz presente nas películas analisadas. Como, por exemplo, o que já fora brevemente citado anteriormente quando Lota (*Flores Raras*) fazendo de sua fazenda um espaço quase heterotópico ou mesmo uma processo epistemológico do armário, enclausurada em sua fazenda; ou de Laura (*O perfume da memória*), fazendo de sua casa o único papel de fundo para o convívio em quase uma hora de filme; e ainda o de Júlia (*Como esquecer*), com suas relações interpessoais e seu isolamento proposital frente a todas adversidades de sua convivência social.

Cortés (2006), novamente citado por Preciado (2017, p.8), ao realizar comparações entre algumas obras artísticas no que se refere à retração da vida doméstica de grupos de lésbicas nos Estados Unidos, conclui que a mesma “seria um fantasma ou uma identidade visual medida mais pela sua capacidade de escapar da representação e, portanto, mais caracterizada pela sua ausência do que pela sua presença”.

---

<sup>22</sup> Essa teorização é discutida no tópico 4.2.1 Armário, heterotopia ou como entendemos Samambaia, ao analisarmos o filme *Flores Raras*.

Pretende-se dar continuidade a essas perspectivas problematizadas a respeito das lesbianidades. O intuito, porém, é pensar sobre algumas questões que envolvem os discursos a respeito do corpo da mulher lésbica. É nosso objetivo também resgatar o que a produção nacional pensa a respeito e de como esses estudos impactaram ou tem impactado sobre as subjetividades dessas mulheres.

### 3.1.2 Silenciamentos e discursos a respeito das lesbianidades

É nosso interesse continuarmos com as concepções sobre os estudos das lesbianidades. Dessa forma, recorreremos a uma produção nacional para fazer vigorar o que se tem pensado sobre algumas questões: silenciamentos, discursos e o corpo da mulher lésbica. Aproveitamos esses eixos para inserir a obra de Denise Portinari (1989), cujo trabalho, intitulado “O discurso da homossexualidade feminina”, tem forte ligação com as narrativas que os filmes escolhidos para as análises enunciam.

Apesar de ser datada de 1989, acredito ainda ser uma discussão extremamente atual, visto que o que encontramos nos trabalhos de Portinari (1989) ainda se faz valer no imaginário daqueles/as que discursam e enunciam sobre as lesbianidades. O cinema aqui retratado tem muito a ser indagado quando pensamos nas narrativas que dizem sobre as subjetividades dos corpos lésbicos, portanto, faz necessário recorrer a essa obra para possibilitar reflexões a respeito de certas “verdades” que são estabelecidas pelas imagens.

O que nos interessa nesse momento é pensar juntamente com Portinari (1989) sobre as questões que ela enuncia como pontos de partida, a saber: a perspectiva do silêncio e a do corpo entrelaçadas pelos discursos que a constroem.

Em continuidade, traçamos que o impulso central da autora supracitada está no investimento de pensar sobre as questões que norteiam a linguagem, o sujeito e o imaginário sobre a questão da homossexualidade feminina. Ao analisar o aspecto do discurso observamos que a questão da homossexualidade feminina é um objeto inventado, assim como qualquer classificação que observamos no campo das sexualidades, o discurso cria sentido aos termos que vão sendo instaurados socialmente.

A partir dessa concepção, Portinari procura traçar algumas perspectivas mediante as concepções da linguagem e do discurso, pensando a respeito do campo das sexualidades. A primeira delas se refere que é preciso tentar compreender a homossexualidade como produto de uma linguagem, o que significa um esforço de considerá-la fora dos moldes do natural, do essencialismo biológico ou até mesmo do psicológico. O segundo ponto seria a existência de

várias possibilidades de se pensar a respeito de uma construção das sexualidades, ou seja, que caminhos e experiências são percorridos pelos sujeitos para a constituição das diferenças.

Os pontos de vista e as problematizações de Portinari têm forte ligação com a perspectiva foucaultiana. Se retomarmos o capítulo sobre sexualidades, bem como os capítulos iniciais sobre a perspectiva pós-estruturalista, vemos ecoar em suas problematizações diversas aproximações. De alguma forma, é importante ressaltar, que ao partir de um entendimento com base nas obras de Foucault, devemos repensar que seus conceitos e teorizações não tiveram a preocupação especificamente de trabalhar com a homossexualidade feminina. Podemos repensar essa perspectiva e traçar outro panorama quando lançamos o olhar sobre os dispositivos da sexualidade que recaem sobre o corpo da mulher – esposa, mãe e família.

Entretanto, a disposição com o que fora salientado no tópico a respeito das sexualidades demonstra como a História da Sexualidade I torna-se uma importante obra para (re)pensar os meandros que envolvem as perspectivas gerais sobre os dispositivos da sexualidade, os corpos, sobre a hipótese repressiva e fundamentalmente o que se vale nessa discussão sobre a idade as multiplicações onde a homossexualidade se converge de reincidência para espécie.

Em continuidade às temáticas da homossexualidade feminina, Portinari (1989), tomando como base a perspectiva da linguagem e do discurso, aborda dois momentos diferentes: o primeiro deles estaria direcionado a questão da moral, e eu diria até política da questão, que em suas palavras seria o da crítica ou defesa da homossexualidade. O segundo estaria relacionado à questão das práticas da homossexualidade, sobre a constituição e construção desse eu homossexual. O que nos interessa nessa escrita é justamente esse segundo momento, o de fazer pensar sobre como as narrativas criadas a partir do contexto cinematográfico dizem sobre esse “eu lésbico”.

Adentrando ainda mais na questão dos enunciados e dos discursos, Portinari (1989) ainda se faz valer sobre uma questão que consideramos fundamental na discussão a respeito das lesbianidades e que fora refletida a partir da obra de Preciado no tópico anterior. Observamos uma inespacialidade quando pensamos no sujeito lésbico e se há essa inespacialidade, há também uma perspectiva do silêncio. A problemática do silêncio nessa tese tem uma configuração, que seria sobre um silenciamento tanto na questão mercadológica cinematográfica, ou seja, numa contraposição geral a respeito das obras fílmicas produzidas que possuem homossexuais masculinos bem como o de um silenciamento na própria narrativa fílmica.

Esse pressuposto já fora brevemente elucidado na obra de Moreno (1995) quando observamos uma escala desproporcional de catalogamentos entre a presença de mulheres e homens homossexuais no cinema brasileiro. Como relatado, foram poucas obras em que as lesbianidades faziam-se presentes. Não é nosso objetivo realizar esse contraponto na atualidade, mas, enquanto espectador, observo que esse universo não fora modificado.

No capítulo “À escuta do silêncio”, Portinari (1989) vem justamente reafirmar a questão da linguagem em relação às homossexualidades masculinas frente às femininas e de como esse processo mesmo no contexto das diferenças é subjugado a silenciamentos e desvalorização<sup>23</sup>. Podemos aprofundar essa questão ao mencionar Nobili e Zha (1979, p. 154) citado por Portinari (1989, p. 41):

Essa profusão de artigos, cartas e jornais de comunicações diversas que aparecem em toda parte – e não apenas na ‘imprensa liberal’ – diz o desejo de um sexo que não é senão o masculino. A outra, a homossexualidade feminina, como toda sexualidade feminina, não se diz, não possui a sua linguagem. Essa linguagem específica e diferente que exprime a singularidade de um desejo autônomo é também uma linguagem ausente, onde nada circula e não ser o eco sombrio da voz do mestre.

Dessa forma, podemos compreender que sobre as lesbianidades paira determinado silêncio, mas que, segundo Portinari (1989), silêncio que pode ser relativizado, pois ao se fazer notar é justamente por uma divergência produzida quando colocamos em foco as homossexualidades masculinas. Ou seja, adentramos a perspectiva de uma sobreposição do universo masculino sobre o feminino que se faz presente em diversas instituições e que de certa forma exerce um monopólio sobre a história e cultura e ainda mais sobre a linguagem.

A partir da compreensão da temática do silêncio, outros pontos emergem ao analisarmos o discurso da homossexualidade feminina. Essa questão se faz presente quando pensamos no olhar do outro sobre o corpo da mulher lésbica. Esse discurso é traçado sobre várias suposições, Portinari (1989, p. 44) nos elenca um ponto crucial, que seria o delineamento do lugar da feminilidade que se encontra em constante revolta, ou ainda a

---

<sup>23</sup> Dinis (2014, p. 143) colabora com esse entendimento ao mencionar que: “no meio acadêmico, a proporção de estudos sobre a homossexualidade masculina ainda é maior do que os estudos sobre a homossexualidade feminina. Apesar de uma presença maior de artigos acadêmicos sobre o tema, atualmente, principalmente em revistas universitárias da área de gênero conhecidas nacionalmente como Estudos Feministas e Cadernos Pagu [...]”. Como nos apresenta Rich (2010, p. 22) autora de grande importância, também demonstra à “negligência total ou virtual da existência lésbica em um amplo conjunto de textos, inclusive da produção acadêmica feminista”.

complementar o lugar onde o feminino busca a exclusão do masculino. Simbolicamente a autora nos diz sobre a figura da “terra das amazonas<sup>24</sup>”.

Porém nessa perspectiva, nesse discurso, se considerarmos o que fora discutido anteriormente sobre a tônica do masculino sobre o feminino, veremos que essa terra das amazonas é uma terra emudecida. Quando voltamos a pensar na premissa de que o “homem é a fala” ou de que é do homem a “voz da história e da cultura”, a terra das amazonas nada mais seria que um universo criado pelos homens. A partir desse prisma,

[...] parece que a homossexualidade feminina não se coloca como algo que estaria em oposição à heterossexualidade, como é o caso da homossexualidade masculina, mas antes como algo que está em oposição à própria sexualidade como um todo, uma vez que pertence ao universo do falado (do falo?), que seria justamente o universo do masculino (PORTINARI, 1989, p. 45).

Nesse sentido, vemos o entrecruzamento do processo de construção da homossexualidade feminina ao concebermos tanto a questão metafórica da terra das amazonas, quanto o discurso cristalizado que perdura por muito tempo de um domínio discursivo com relação à linguagem e o que se produz a partir dela levando em consideração o olhar do masculino. O trocadilho do falado e do falo é pertinente, visto que socialmente ainda se opera com a lógica da predominância de uma sexualidade falocêntrica como salienta Dinis (2014).

A partir dessa lógica, as relações afetivas e sexuais entre mulheres são enquadradas em determinados imaginários que tendem a ser mais bem compreendidos pelo social, e quando menciono social, em sua grande parcela estou me referindo ao discurso do macho. Um dos pontos desse imaginário é a compreensão de que essas relações são pautadas como “prelúdio” ou “*intermezzo*” à relação heterossexual, ou como algo que aconteceria à “*faut de mieux*” ou na falta de algo melhor como nos salienta Portinari (1989, p. 48). A autora ainda exemplifica: “como observa o amigo, macho e hetero, de um casal de mulheres: ‘Eu aceito, é claro, mas não entendo’. O que diabos, afinal, pode-se passar de tão importante lá entre as

---

<sup>24</sup> Para que possamos entender a utilização da perspectiva das Amazonas nesse contexto, utilizamos Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 44) apoiados em Diel Paul (1966, p. 207), para esses autores: La existencia de mujeres guerreras en la historia, amazonas, -> walkirias, es tal vez una supervivencia o reminiscencia de las sociedades matriarcales, pero su simbolismo no está necesariamente ligado a hipótesis sociológicas. Las amazonas son guerreras que se gobiernan a ellas mismas, sólo se unen a extranjeros, sólo crían a sus hijas, y ciegan o mutilan a sus hijos; se amputan un seno, dice la leyenda (no confirmada en absoluto por las obras de arte, donde las amazonas son siempre bellas y con el pecho intacto) para manejar mejor el -> arco y la -> lanza; guerreras, cazadoras, sacerdotisas, dedican un culto a Artemis (Diana). En la mitología griega simbolizan a las mujeres matadoras de hombres: quieren sustituir al hombre, rivalizar con él combatiéndolo en lugar de completarlo ... Esta rivalidad frente al hombre agota la fuerza esencial propia de la mujer, la cualidad de amante y de madre, el calor anímico.

mulheres?” A resposta é dada pelas amazonas: “Nada que possa ser dito na linguagem dos homens”.

Dinis (2014, p. 148) nos impulsiona a pensar nesse aspecto quando nos menciona que, ao remeter sobre as experiências lésbicas, os homens tendem a encará-las como um jogo lúdico, ou seja, como algo momentâneo, passageiro, pois não havendo o pênis não haveria a finalização ou a “completude” do ato em si. Nessa perspectiva encaramos as facetas de um processo de violência velado, visto “a falta de reconhecimento de que entre duas mulheres possa haver o exercício pleno de uma sexualidade”. Para encerrar, o autor (p.149) ainda complementa que:

A visão de uma maior reversibilidade da homossexualidade feminina ou das experiências homoeróticas entre mulheres como algo passageiro significa entender a mulher como objeto de posse e não como sujeito. Alguém desprovido do falo e, ao mesmo tempo, sujeitado ao falo, sem falo, sem voz, alguém que não penetra, mas que é penetrada, penetrada pela fala do discurso do outro, o saber do discurso masculino, que produz as representações sobre o feminino como sujeito de uma falta [...].

Antes de finalizar esse tópico, é necessário ressaltar que a perspectiva do silenciamento deve ser compreendida no viés de que os silêncios também são produtivos, ou seja, eles se fazem notar. Portinari (1989, p. 45) nos enfatiza essa concepção da seguinte forma:

[...] poderíamos lembrar também que o silêncio faz parte da fala, que o silêncio fala e, se devidamente enfatizados, o silêncio até mesmo grita. Com isso quero fazer notar que o silêncio talvez seja parte integrante do discurso da homossexualidade feminina: o silêncio e a denúncia dele.

A partir do que fora discutido propomos adentrar nos enlaces que dizem respeito ao corpo das mulheres lésbicas, das relações que se estabelecem por meio dele na busca de problematizar os processos que recaem sobre as perspectivas das sexualidades. Dessa forma, intitulei-o como sapatões e sapatilhas numa alusão ao tópico a bela e a fera de Portinari.

### 3.1.3 Entre sapatões, sapatilhas e heterossexualização compulsória: possibilidades de pensar o corpo e a existência lésbica

No início de seu capítulo intitulado “A bela e a fera” observamos Portinari (1989, p. 51) se apoiar em Beauvoir (1980, p. 147) na busca de compreender as possibilidades de amplitude dos tipos lésbicos. Segundo Beauvoir há uma distinção de dois tipos: “umas masculinas, que querem imitar o homem, e outras femininas, que tem medo do homem. [...]

certas mulheres recusam a passividade, enquanto outras escolhem braços femininos para a eles se entregarem passivamente”.

Obviamente que essas categorias binárias são suscetíveis a problematizações, visto que operam no sentido de uma dualidade ativo/passivo que demarcam as fronteiras das práticas afetivo sexuais entre os sujeitos. O intuito, portanto, é o de remeter aos discursos cristalizados em relação ao corpo e as sexualidades da mulher lésbica, no sentido de explorar esses entrelaces de entre as sapatões/*butch* (a fera/ativa) e as sapatilhas/*femme* (a bela/passiva). Segundo Portinari (1989), seriam essas as figuras dicotômicas que dariam certa inteligibilidade ao imaginário social quando pensamos na homossexualidade feminina.

O que queremos colocar em pauta com essa discussão é a problemática da tentativa de semelhança ou aproximação dos modelos das relações afetivo sexuais heterossexuais, onde há a presença definida entre os polos de ativo/passiva, mas que, ao mesmo tempo, essa padronização sobre as práticas se demonstram destituídas de qualquer naturalidade como nos remete o discurso sobre a homossexualidade feminina, é destituído de naturalidade ao passo que “está desvinculado da natureza e da anatomia: ele faz valer essa chamada para toda a espécie de casal, mesmo quando este é formado por duas mulheres” (PORTINARI, 1989, p. 53).

Outro ponto a se frisar é de como essas denominações impõem determinados significados baseados em uma perspectiva heterocentrada, no discurso a respeito da homossexualidade feminina. A sapatilha/*femme*/bela é subjugada pelo imaginário sendo vista como objeto de desejo. Já a sapatão/*butch*/fera<sup>25</sup> encarnaria uma figura masculinizada que, nas relações afetivo-sexuais com outras mulheres, ocuparia a perspectiva da figura do homem na semelhança com as relações heterossexuais. A história se complica ainda mais quando a sapatão é tomada como critério para medir a verdadeira homossexual, tornando-a, dessa forma, como a “autêntica”, como menciona Portinari (1989).

A questão a ser indagada nesse processo nos levaria a pensar numa dupla problemática que envolveria a questão do ir contra a linguagem e o de pensar no discurso sobre a homossexualidade feminina quando repensando a figura da bela e da fera:

[...] para além de serem uma reprodução obediente dos padrões vigentes, são também uma forma de promover um desgaste incessante desses mesmos padrões (as dicotomias ativo/passivo, masculino/feminino e suas

---

<sup>25</sup> Segundo Dinis (2004, p.147), “mesmo no caso das experiências lesbianas, muitas vezes, essa lógica (falocêntrica) também é reproduzida no binarismo da *butch* e da *femme*, sendo uma considerada ativa e a outra passiva na relação sexual. Porém, presenciamos também nas relações lesbianas uma resistência maior ao enquadramento nestes papéis, quando comparadas às relações homossexuais masculinas. Muitas criticam esse binarismo da *butch-femme* exatamente por reproduzir certo modelo das relações heteronormativas”.

ramificações): é uma forma de reduzi-las, como se diz, ao absurdo (PORTINARI, 1989, p. 58).

Consideramos necessária a abordagem desse tópico visto que ao percorrermos os filmes a serem analisados ainda encontramos a presença dessa dualidade em tela, expressadas em filmes de maneiras diversas. Pelo reconhecimento na narrativa de uma personagem mais proativa, que tem jeito de durona, que utiliza roupas menos feminilizadas do que as outras personagens, que interage com posturas e costumes diferentes. Enfim, a narrativa fílmica também tende a enunciar sobre a homossexualidade feminina, sobre a bela e a fera, ora demarcando possibilidades de desconstrução, outrora reafirmando posicionamentos que se refletem nas críticas de Denise Portinari.

A utilização do título nos serve de duas maneiras: essas dualidades problemáticas frente às perspectivas dicotômicas presentes nas delimitações pré-fixadas com relação às questões afetivo-sexuais; questionar as produtividades que a sapatão e a sapatilha podem exercer no imaginário social enquanto possibilidades múltiplas de existência, ou seja, no aspecto político que essas nomeações podem significar para as mulheres que assumem.

Outro ponto a ser acrescentado nessa discussão, indo além do contexto da bela e da fera, está atrelada a questão das masculinidades e das heterossexualidades. Dessa forma, é necessário também percorrer como essas concepções recaem sobre a construção dos corpos das mulheres lésbicas. Consideramos que o texto de Rich (2010) pode agregar sentido a essa discussão quando a autora considera a heterossexualidade como uma instituição política e dessa forma gerando o apagamento da existência lésbica, obtendo como possível problematização uma crítica frente a uma heterocentralização do pensamento.

O embate de sua escrita se volta para as questões envolvendo o feminismo e de que muitas das vezes essa heterocentralização é reproduzida por alguns movimentos sociais. Portanto, sua empreitada é encorajar as feministas heterossexuais a refletirem, problematizarem e analisarem a heterossexualidade “como uma instituição política que retira o poder das mulheres e, portanto, a mudá-la” (RICH, 2010, p. 19).

A heterossexualidade se torna uma instituição política com inúmeros engendramentos a partir de certos discursos e enunciados que são propagados, principalmente quando analisamos sociedades tradicionais ou que estão ancoradas em preceitos que desvalorizam ou controlam a figura da mulher no aspecto social. Empoderar essas mulheres significaria aos olhos do Estado uma ameaça aos valores e morais de uma sociedade patriarcal. Adrienne Rich escreve no contexto internacional, mas não há muitas diferenças quando analisamos

nacionalmente as mulheres no aspecto social, principalmente no que diz respeito ao mercado de trabalho, na vida acadêmica, dentre tantos outros setores.

Ao refletirmos sobre a mulher lésbica, todos esses fatores são ampliados, visto que temos duas sobreposições que estão fadadas por essa heterossexualização social ou de uma heterossexualidade compulsória, a primeira a de ser mulher e a segunda de ser lésbica, dois fatores que reforçam ainda mais determinadas estigmatizações que incluem a anormalidade, o desvio e, por conseguinte o silenciamento desses sujeitos.

Rich (2010, p. 23) discute amplamente esses modos de coerção e estigmatização convencionados tanto por essa heterossexualização compulsória quanto pela questão do homem como detentor do poder<sup>26</sup> sobre as mulheres. A autora se baseia na obra de Cough (1975) e procura acrescentar alguns pontos sobre suas considerações. De modo abreviado Cough elege oito características do poder masculino no aspecto social, a saber:

A habilidade dos homens ao negar a sexualidade das mulheres ou ao forçá-las a isso; ao comandar ou explorar o trabalho delas a fim de controlar sua produção; ao controlá-las ou roubá-las de suas crianças; ao confiná-las fisicamente e privá-las de seus movimentos; ao usá-las como objetos em transações masculinas; ao restringir sua criatividade; ou quando as retiram de amplas áreas de conhecimento e de realizações culturais da sociedade.

Por meio desses pontos, percebemos como a manutenção dessas relações de poder são exercidas. De fato, devemos, nesse contexto, analisar se realmente se configuram em relações, visto que em determinadas situações a mulher é subjugada sem possibilidades de resistência porque está inserida no domínio de uma verdade masculina que é produzida histórica e culturalmente sendo reforçada e mantida constantemente tanto pelas instituições quanto pela heterossexualidade compulsória<sup>27</sup>. Rich (2010, p. 26) amplia essa discussão ao dizer que além desses pontos citados anteriormente, vem adicionar-se ao “feixe de forças pelo qual as mulheres têm sido convencidas de que o casamento e a orientação sexual voltada aos homens são vistos como inevitáveis componentes de suas vidas – mesmo se opressivos e não satisfatórios”.

Retomando a perspectiva das lesbianidades sobre o olhar compulsório da heterossexualidade e seu apagamento, procuro retomar a nota de rodapé 25, ao considerá-las

---

<sup>26</sup> Jonathan Katz (1996, p. 143) ampliar e fortalece essa discussão, ao menciona que, “análises de uma perspectiva claramente feminista lésbica começaram a mostrar a combinação da supremacia masculina e heterossexual, algumas até mesmo enfatizando a contribuição casual do domínio heterossexual para o domínio masculino. As feministas lésbicas enfatizaram o efeito controlador da norma heterossexual sobre as mulheres heterossexuais, assim como sobre as lésbicas.”

<sup>27</sup> Indaguei-me se o sentido de compulsório estaria entendível nessas circunstâncias, de toda forma, para ampliar a perspectiva, Rich (2010, p. 26) nos elucida que “o cinto de castidade, o casamento infantil, o apagamento da existência lésbica (exceto quando vista como exótica ou perversa) na arte, na literatura e no cinema e a idealização do amor romântico e do casamento heterossexual são algumas das formas óbvias de compulsão [...]”.

aceitavelmente como exóticas ou perversas principalmente na perspectiva da arte. Torna-se preocupação nessa tese a não perpetuação de uma estereotipação entre o cunho de perversa ou exótica, ou até mesmo no imaginário masculino como figura de desejo, ou tratada como objeto sexual, o que vemos refletido principalmente na crítica feminista, por exemplo, quando a indústria pornográfica precariza uma existência lésbica em prol do gozo masculino.

Aprofundando ainda mais nas questões referentes, chamo a atenção para as nomenclaturas utilizadas por Rich (2010) que são a de uma existência lésbica ou um continuum lésbico, de modo a opor-se ao termo lesbianismo<sup>28</sup> que denota patologia e está mais próximo de um contexto clínico. Para ambos os conceitos temos que:

Existência lésbica sugere tanto o fato da presença histórica de lésbicas quanto da nossa criação contínua do significado dessa mesma existência. Entendo que o termo continuum lésbico possa incluir um conjunto – ao longo da vida de cada mulher e através da história – de experiências de identificação da mulher, não simplesmente o fato de que uma mulher tivesse alguma vez tido ou conscientemente tivesse desejado uma experiência sexual genital com outra mulher. (RICH, 2010, p. 35-36)

Para a autora, a existência lésbica estaria relacionada a um rechaçamento, a um modo compulsório de estar social, bem como a um enfrentamento do imaginário de uma posse sobre o corpo das mulheres pelo viés masculino, atrelando a esses fatores processos de resistência ao patriarcado imposto pela sociedade vigente. Perpetuar o silenciamento e a exclusão dessa existência lésbica resultaria na constante submissão e subjugação da mulher e também da mulher lésbica na manutenção dessa heterossexualidade compulsória.

Outro fator que pode permutar esse silenciamento, segundo Rich (2010), seria a inserção das lésbicas dentro de uma versão feminina da homossexualidade masculina, mesmo ambas sendo estigmatizadas, seria imprudente inserir a existência lésbica dentro do chavão da homossexualidade. Primeiro porque ao encararmos o imaginário social quando retratamos a palavra homossexual nem sempre há a compreensão de que o “L” da sigla também possa estar inserido, priorizando em certa medida a figura do masculino. Portanto, é necessário esmiuçar toda essa sopa de letras que nos é conferida no cenário brasileiro para que possamos dar voz e visibilidade a todos os sujeitos que se façam presentes.

Ressaltamos também uma controvérsia área dos estudos sobre as sexualidades e a teoria *queer*, visto que parte dos/as pesquisadores/as defendem o *queer* como forma de

---

<sup>28</sup> De fato, sobre o arcabouço do termo homossexualismo, o gay e a lésbica foram classificados pelo CID – Código Internacional de Doenças – como aspecto patológico e passível de tratamento. A data em que Rich escreve é o ano de 1980, no Brasil a retirada do termo pela Organização Mundial da Saúde (OMS) ocorreu no ano de 1990. Entretanto, para grande parte do imaginário social essas nomenclaturas continuam a ser utilizadas e devem sempre ser problematizadas. É importante ressaltar, que a Transexualidade ainda está inserida na classificação de patologização sendo sua exclusão uma importante luta para o movimento.

solucionar a sopa de letras mencionada anteriormente. Por outro lado, outros sujeitos vão questionar este uso, seja pela pasteurização da palavra inglesa no contexto brasileiro, como já discutimos através do texto de Pelúcio (2014) ou na medida em que alguns sujeitos recusam a usar a palavra *queer* como forma de referir-se a suas práticas sexuais, por exemplo, os HxH homens que fazem sexo com homens. Entretanto, não é nossa intenção a solução dessa problemática na tese, apenas gostaríamos de vigorar os embates que são traçados nessas áreas de saber.

Por fim, não é objetivo dessa escrita tomar por encerrada as discussões em torno das lesbianidades, das existências lésbicas ou quantos forem às nomenclaturas destinadas. É necessário ressaltar que existem diversas autoras e autores que debruçaram seus trabalhos sobre essas perspectivas. Katz (1996), busca em sua obra, principalmente no capítulo intitulado “A ameaça lésbica revida” elucidar algumas frentes de pensadoras, como por exemplo, o grupo Feministas-Lavanda, ou o lesbianismo (*sic*) de Nancy Myron e Charlotte Bunch, os ensaios de Margaret Small, ou as contribuições de Monique Wittig em “*The Straight Mind*”. Todas essas obras são de grande importância para nossa leitura para (re)pensar as lesbianidades na contemporaneidade. Dessa forma, nosso intuito futuro se direciona no debruçar sobre esses referenciais.

Diante dessas concepções e levando em consideração o arcabouço teórico, procurarei fazer uma análise das imagens frente ao cinema lésbico. Observo determinada manutenção desses processos, contribuindo dessa forma em determinados momentos na continuidade de um imaginário fixado nessas polarizações e nos silenciamentos. Por conseguinte, pretendo explorar os 2 (dois) filmes selecionados, de modo a descrevê-los e detalhá-los.

#### 4 DESFRAGMENTANDO IMAGENS: *FLORES RARAS*

O objetivo é o de realizar uma análise voltada para os filmes selecionados, portanto, propomos em um primeiro instante problematizar e entrecruzar com o referencial teórico a película *Flores Raras*. Nossa intenção não é descrever incansavelmente todos os trechos que seguem a composição da narrativa e sim buscar recortes intencionais para que possamos levantar as concepções de gênero, sexualidade e colonialidade.

Portanto, foram selecionados 8 recortes (de 1 a 2 minutos de duração). São cenas que dizem respeito, respectivamente, a quatro pontos traçados: 1) de como as questões de espacialidade podem configurar proposições a respeito do lugar do corpo no público e no privado; 2) do modo como a perspectiva de gênero e sexualidade é retratada quase que sutilmente nos modos de vivência de Lota; 3) o lugar de pertencimento a uma determinada nacionalidade e de como essas construções se desenvolvem numa possível concepção de diferenças afetivas entre as protagonistas de *Flores Raras*; 4) como as temáticas de morte/decadência/solidão são retratadas na narrativa fílmica; e por fim, 5) outras possibilidades enunciativas a respeito das resistências e lesbianidades em *Flores Raras*.

Sobre a película, em uma breve ficha técnica *Flores Raras* (2013), com título em inglês de *Reaching for the moon*, tem duração de 118 minutos possuindo em seu elenco Glória Pires (interpretando Lota de Macedo Soares), Miranda Otto (interpretando Elizabeth Bishop) e Tracy Middendorf (interpretando Mary), contando com a direção de Bruno Barreto e como coprodução a Globo Filmes e LC Barreto.

A sinopse retirada da Globo Filmes<sup>29</sup> nos conta a história de amor entre Elisabeth Bishop<sup>30</sup> (poeta americana vencedora do Prêmio Pulitzer em 1956) e Lota de Macedo Soares (“arquiteta” carioca que idealizou e supervisionou a construção do Parque do Flamengo). A tensão dessa história de amor se passa mediante as adversidades conflituosas como o recém-término de Lota com Mary, bem como a vivência das possibilidades afetivas para aquela época. Ambientado no Brasil dos anos 50 e 60, quando a Bossa Nova explodia e Brasília era

---

<sup>29</sup>Disponível em: <<http://globofilmes.globo.com/filme/floresraras/>>, acessado: 10/01/2018. É importante ressaltar que essas sinopses são retiradas dos sites oficiais de produção de distribuição da película.

<sup>30</sup> É marcante situar o contexto poético nas obras de Bishop, segundo Anastácio (2002, p.65), “analisando a trajetória intersemiótica embutida nos manuscritos de Bishop, percebe-se como vão se processando transmutações de estímulos diversos, notadamente de ordem visual, mas também sonora, em signos verbais. Destaca-se, então, o caráter condensador, sintético da poesia de Bishop, traço que a imagem poética é capaz de registrar e guardar, a partir de sua percepção transformadora. Tal percepção dá margem na escrita de Bishop a um discurso especialmente rico em metáforas, símiles, símbolos, metonímias, à medida em que a autora vai transformando as suas percepções poéticas, inclusive os próprios espaços geográficos, em poesia”.

construída e inaugurada, o longa acompanha a história dessas duas grandes mulheres e suas trajetórias inversas.

Mediante a breve sinopse, é importante que o/a leitor/a se inteire da obra completa, visto que não nos interessa nessa tese explorar todas as cenas que compõe os 118 minutos de filme. A obra está disponível<sup>31</sup> nas plataformas de *streaming* e é de fácil acesso para visualização. Outro ponto a ser levantado é que foi necessária a visualização do material por diversas vezes de modo a elencar recortes que pudessem se constituir num corpo empírico para a problematização e discussão do cinema lésbico brasileiro e do que se tem produzido sobre ele.

Portanto, nos próximos parágrafos nos colocamos na tentativa de construir um mosaico dessas cenas fragmentadas para que possamos entender de que modo esse cinema tem nos subjetivado e as inúmeras formas simbólicas que nos endereçam quando estamos frente a frente com a película e a partir disso buscar um enlace teórico para que possamos entrecruzar as teorias propostas por esse trabalho frente às imagens.

## 4.1 RECORTES

### 4.1.1 Cena 1: Chegada ao Brasil<sup>32</sup>

A cena se passa entre os 5 minutos e 30 segundos até os 8 minutos.

Elizabeth Bishop desembarca do navio que viera dos Estados Unidos, buscando a denominada “Cura Geográfica”<sup>33</sup>. A cena que segue mostra a personagem ao fundo caminhando e desembarcando com outros passageiros, com uma vestimenta clássica; uma música instrumental ao fundo acompanha seus passos rumo à conferência dos documentos e passaporte para a entrada no Brasil. Elizabeth observa ao seu redor, e ao fundo, vemos uma moça em uma escada limpando um relógio central. Bishop observa atentamente a personagem

<sup>31</sup> Segue o link do vídeo postado na plataforma digital do *YouTube*: <https://www.youtube.com/watch?v=yQ5JqNCcJMU>, acessado em 29/08/2018.

<sup>32</sup> É válido ressaltar que os nomes para as cenas foram designados por mim no intuito de simbolizar e concretizar o entorno da narrativa produzida pelo filme.

<sup>33</sup> A temática da cura geográfica é ponto central na perspectiva de vida de Bishop, principalmente pelo fato da transitoriedade entre lugares e regiões, sair dos Estados Unidos e vir para o Brasil, poderia significar essa cura geográfica mencionada. Pereira (2015b), apoiado em Britto (1995), nos relata essa perspectiva mediante a tradução de um poema de Elizatbeh Bishop:

*“Ah, turista,  
Então é isso que este país tão longe ao sul  
Tem a oferecer a quem procura nada menos  
Que um mundo diferente, uma vida melhor?”*

que, mesmo sob uma escada usa uma saia; Bishop fica a reparar de baixo para cima, com um semblante de curiosidade. A cena é interrompida com a chegada de Lota e Mary que vão de encontro a Elizabeth. As saudações de encontro assuntam Elizabeth pelo contato, pelo abraço e pelo beijo no rosto.

Em continuação, é importante ressaltar que, na cena do encontro, vemos uma Lota diferente de Mary e Bishop, no que diz respeito à vestimenta, a sua personalidade e também o modo como dirige euforicamente seu carro, como aponta Mary. Esses aspectos vão discernindo as construções das diferenças sobre as personagens envolvidas. De um lado muita intensidade e, no outro polo, uma certa leveza, delicadeza e timidez.

O caminho percorrido leva à Samambaia, na zona rural do Rio de Janeiro, onde Lota vive com Mary, longe dos olhares da capital. O local, como discutiremos posteriormente, funciona tanto como um “armário”, como um espaço heterotópico ou até como um espaço tofóbico. Novamente os contrastes entre as nacionalidades vão surgindo, principalmente na perspectiva afetiva, quando Bishop é apresentada aos outros sujeitos que ocupam aquele local.

Nos minutos finais dessa cena, percebemos Bishop observar Lota de forma a analisá-la: suas posturas, seu dialeto, sua interação com os outros homens que trabalham em Samambaia (Figura 1). Lota sobe no trator, beija no rosto de seus funcionários, dialoga sobre a construção de uma nova casa. Bishop aprecia e acha diferente. Mary logo comenta o quão é diferente de Vassar<sup>34</sup> e Bishop concorda.

Nas cenas posteriores vemos Mary preferir que ali podem vivenciar suas vidas. No minuto 8 temos um curto diálogo entre Mary e Bishop que exalta essa concepção:

Bishop: “Como estão seus pais?”

Mary: “Nós não falamos”

Bishop “O que aconteceu?”

Mary: “Moro com uma mulher”

Bishop: “Eles sabem?”

Mary: “Eles descobriram. Disseram que morri pra eles.”

Bishop: “Sinto muito”

Mary: “Essa é minha casa agora.”

---

<sup>34</sup> Vassar, ou melhor Vassar College é um colégio renomado dos Estados Unidos que ministra aulas de arte, está localizada em Poughkeepsie. O trocadilho feito provavelmente remete aos modos e processos de comunicação e afetividade entre os sujeitos que ocupam os lugares, no caso Vassar e Samambaia.

Figura 1 - Lota e Samambaia



(Fonte: *Flores Raras*, 2013)

#### 4.1.2 Cena 2: O banho

A cena se passa entre os 10 minutos e 40 segundos a 12 minutos

Esse é o primeiro momento em que vemos através da tela a afetividade entre Lota e Mary. A cena se passa no banho (Figura 2). Lota está em uma banheira e Mary lava seus cabelos em um diálogo sobre a estadia de Bishop no Brasil e principalmente em Samambaia. Há argumentações fortes com relação à possibilidade de Mary e Bishop terem ficado juntas quando eram amigas nos Estados Unidos, mas Mary diz que não. A narrativa nesse momento volta-se para Lota descrevendo Elizabeth de acordo com os poucos minutos de convivência que teve com sua chegada: “Ela é muito blasé. Tem o nariz empinado, fica na defensiva”. Mary complementa em defesa: “Ela é tímida...,brilhante...,ilusoriamente engraçada... e perigosa”. Quando a mesma menciona a palavra perigosa a câmera foca em seu rosto e seu semblante é de preocupação. Lota nesse momento gargalha. Mary continua a história tentando explicar o porquê desse sentimento. A mesma menciona que havia um rapaz apaixonado por Bishop na época do colégio e que o mesmo havia se matado devido a essa paixão. Lota fica em silêncio.

O que procuramos destacar nesse momento é a construção das personagens, principalmente nessa cena da figura de Bishop, de como esses processos vão servir de aporte para entendermos como as cenas nos levam a pensar que figura é essa e de que modo age,

além obviamente do contorno que se segue da afetividade entre Lota e Mary, momentos de cumplicidades cercados pelo toque, pela água<sup>35</sup> e pelo diálogo.

Figura 2 - Lota, Mary e o banho



(Fonte: *Flores Raras*, 2013)

#### 4.1.3 Cena 3: O almoço

A cena se passa entre os 12 minutos a 13 minutos.

A câmera filma de cima para baixo uma mesa repleta de comidas, e nos minutos seguintes, nos dá a visão de um encontro, de um almoço entre amigos (Figura 3). Estão presentes na mesa Lota, Mary, Bishop, duas amigas do casal e Carlos Lacerda. As conversas vão se desenrolando e o fator principal nesse momento são as reações de Bishop com a comida e com a desconfiança das tradições brasileiras. Mary tem em seu semblante uma constante imagem de desconforto quando Bishop dialoga. A nacionalidade e a visão de localidade novamente são colocadas em xeque quando uma das amigas pergunta a Bishop o que ela está achando do Rio de Janeiro, a mesma comenta: “Bem, eu ainda não vi muita coisa, mas parece uma mistura do México com Miami”. O restante da mesa fica em silêncio com a argumentação de Bishop.

Nesse ponto é importante discutirmos o pertencimento, a nacionalidade e de como as argumentações de Bishop se inserem em um imaginário do que é o Brasil. De fato, as teorias pós-coloniais podem nos ajudar a entender quais meandros cercam esse processo e me arrisco

<sup>35</sup> A água é quase sempre presente no contexto da trama, primeiro por Samambaia possuir um lago em seu terreno, nas cenas há continuidades de banhos, há também o fator da água do mar do Rio de Janeiro o lago em Nova York e por fim a metáfora do barco, que é símbolo da relação com seu pai. Poderia ser a água aqui entendida como Eros?

ainda mais no sentido de tentar produzir um panorama da construção de uma diferença lésbica a partir desse pertencimento, no tocante: quais as noções de afetividade que são construídas a partir dessa nacionalidade? Como podemos traçar esse panorama pensando tanto em Bishop americana como na Lota brasileira?

Figura 3 - Nacionalidade e localidade



(Fonte: *Flores Raras*, 2013)

#### 4.1.4 Cena 4: Observação

A cena se passa entre os 18 minutos a 19 minutos.

A cena inicia com a provável partida de Bishop, visto que ficaria hospedada em Samambaia por pouco tempo. A mesma já está com as malas prontas e anuncia na mesa de café que gostaria de partir mais cedo para visitar o Rio de Janeiro. Lota interrompe dizendo que é pra ela se acalmar, sentar e tomar seu café, também propõe que fique mais um tempo. Mary acaba não reagindo bem à argumentação. Lota se levanta e caminha em direção ao jardim da casa, Mary a segue. Bishop observa, atentamente, com sua xícara de café em mãos o casal, que brinca de jogar capoeira e que não se rende a abraços e toques. A câmera foca em Lota e Mary que estão abraçadas. Mary está de costas e Lota desfere um olhar súbito para Bishop que se encontra de pé próximo à mesa do café da manhã. Sem prestar atenção,

Elizabeth pega uma das frutas da mesa e a mastiga. A fruta era um caju<sup>36</sup> (a mesma era alérgica a nozes). Elizabeth mastiga a fruta com o olhar penetrante sob Lota, como se quisesse abocanhar um pedaço de Lota, quase num gesto erótico (Figura 4).

Figura 4 - O caju e o desejo



(Fonte: *Flores Raras*, 2013)

#### 4.1.5 Cena 5: Lota e Bishop

A cena se passa entre os 25 minutos a 27 minutos.

Este momento se refere ao primeiro contato afetivo entre Lota e Bishop. Após a comemoração do aniversário de Bishop em Samambaia, Lota pilota seu jipe e as duas se dirigem ao alto de um morro próximo a localidade da casa. Lota diz da vontade de que Elizabeth fique mais um tempo no Rio de Janeiro. As duas estão sentadas, trocando carícias uma frente à outra. Bishop se preocupa com a relação amorosa que Lota possui com Mary, a mesma justifica: “somos ótimas amigas, nos amamos, mas basicamente só moramos juntas”. A cena se prolonga alguns momentos com a admiração da paisagem e em momentos entrecortados Lota desfere toques e carícias sob o corpo de Bishop, até que no minuto 27 as duas se beijam. Não há resistência. É importante ressaltar que nos minutos que seguem há intensas discussões entre Lota e Mary sobre a permanência de Bishop em Samambaia, resultando num afastamento entre as duas. Lota se declara para Bishop, dizendo o quão está

<sup>36</sup> O caju possui diversas conotações simbólicas nas culturas, no Rio de Janeiro, por exemplo, é designado a um forte vento que anuncia mudança do tempo, o que no decorrer da cena do filme pode se encaixar nesse contexto, não na perspectiva da mudança climática, mas na mudança da perspectiva da narrativa que se desdobra com o interesse de Lota por Bishop e vice versa. O caju nessa cena tem alto cunho erótico, simbolizando uma vontade sexual por parte da personagem. Britto (1999, p. 13) citado por Roefero (2010, p. 36), nos complementa na relação da fruta com início da conturbada relação com Lota, o mesmo nos menciona que miticamente: “tudo começa, de modo apropriadamente bíblico, com o ato de provar uma fruta desconhecida, tropical, de aparência sinistra, uma combinação indecente de fruta com castanha”.

apaixonada e nos momentos que seguem a película apresenta a primeira cena afeito sexual entre as personagens (Figura 5).

Figura 5 - Lota e Bishop: contrastes afetivos



(Fonte: *Flores Raras*, 2013)

#### 4.1.6 Cena 6: Pertencimento e diferença nacional

A cena se passa entre os 58 minutos a 59 minutos.

O extrato acontece quando Bishop é premiada com o Pulitzer (com a obra *Norte e Sul*) e deverá realizar um discurso em agradecimento na festa de premiação. Lota a acompanha. Nesse recorte breve, busco chamar a atenção para os enunciados proferidos por Bishop ao falar da questão da nacionalidade. A mesma menciona: “Na faculdade, quando eu ficava acordada até tarde, eles me puniam por ser boêmia. Aqui no Brasil, todos ficam acordados até tarde e a melhor cerveja se chama Bohemia. Eu sempre me senti uma estranha. Aqui no Brasil, sou estrangeira. Fiquei órfã cedo e sempre me senti sem-teto. Tão longe dos Estados Unidos, eu deveria me sentir mais estrangeira e sem-teto do que nunca, mas vocês me tratam como irmã e eu nunca me senti tão em casa na minha vida” (Figura 6).

Figura 6 - Lota, Brasil e seu pertencimento



(Fonte: *Flores Raras*, 2013)

#### 4.1.7 Cena 7: Golpe e sentimento de Bishop

A cena se passa entre os 76 minutos a 78 minutos.

Com a notícia do golpe Militar, em decorrência da substituição da presidência de João Goulart pelo general Castelo Branco. Bishop ouve atentamente a notícia no rádio enquanto está sentada à mesa de café. Há uma preocupação intensa da personagem com Lota, visto que a mesma está envolvida nos planos políticos de Carlos Lacerda, que apoiou o golpe militar. Bishop liga imediatamente para Lota, que profere que tanto ela quanto Carlos estão no Palácio comemorando. Bishop se estarrece, esse sentimento é ainda mais intensificado quando a mesma olha da sacada do prédio na capital e observa na praia os brasileiros jogando futebol de areia. A cena se transcorre e há uma mudança de planos para outra entrega de prêmio, dessa vez o “The National Book Award” para Elizabeth Bishop. Novamente centraremos em seu discurso: “Como diz Tom Jobim: O Brasil não é para iniciantes. Como se pode viver em um país em que selos vêm sem cola, o sabonete derrete antes mesmo de usá-lo e rios correm rápido demais ao encontro do mar? Eu gostaria de entender esta alegria insuportável dos brasileiros, essa vontade constante de festejar. E também há a melancolia, o drama, comportamento confiante e abandono. Para um norte-americano, principalmente alguém como eu, é desproporcional e excessivo. O assassinato de Kennedy... o pesar, muito luto. Os porteiros, motoristas de táxi, faxineiras. Porque? O que vocês perderam? Mas quando aconteceu o golpe militar e vocês perderam a liberdade, eu estava presente, eu vi... vocês foram jogar bola na praia. Quanto mais você fica em um lugar, menos você o entende” (Figura 7).

Figura 7 - O Brasil não é para iniciantes



(Fonte: *Flores Raras*, 2013)

#### 4.1.8 Cena 8: Morte

A cena se passa entre os 100 minutos a 105 minutos.

Nesse último recorte, mediante as crises do golpe militar a película nos demonstra alguns acontecimentos importantes no curso, como o exílio de Carlos Lacerda e a internação de Lota num hospital de reabilitação psiquiátrica. Nesse ponto da trama, Bishop já se encontra novamente nos Estados Unidos. As personagens até esse ponto não haviam conseguido levar o relacionamento adiante. Dentro do hospital Lota tenta por diversas vezes entrar em contato com Bishop, o que não surte efeito, visto que Mary nunca encaminhava as correspondências. Nos momentos finais, temos o encontro entre Lota e Bishop nos Estados Unidos. Bishop aguarda a chegada de Lota no aeroporto. Lota fica visivelmente feliz quando depois de muito tempo a reencontra, os olhares trocados no aeroporto demonstram isso, as duas se dirigem para a casa de Bishop. A cena prossegue com diálogos, até que em um dado momento Lota tenta se aproximar amorosamente de Bishop, mas a mesma resiste. Lota visivelmente abalada caminha pela casa e, ao sentar no sofá, encontra um livro denominado “Um livro de poemas de amor”. Lota abre o livro e se depara com a seguinte dedicatória: “Esses versos e seus lábios lendo pra mim na cama... com amor, Margaret”. O sentimento de tristeza se aflora sob a face de Lota. No dia seguinte Bishop acorda e encontra Lota deitada no sofá. A cena se despede com o suicídio da mesma. Bishop em gestos incontroláveis tenta reanimá-la, mas sem sucesso. No Brasil, as luzes do Parque do Flamengo construído por Lota se apagam. Nos Estados Unidos o barulho da sirene da ambulância soa enquanto Bishop chora sob o corpo de Lota (Figura 8).

Figura 8 - O adeus



(Fonte: *Flores Raras*, 2013)

## 4.2 IMAGEM E PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO: ENTRELAÇANDO TEORIAS

### 4.2.1 Armário, heterotopia ou como entendemos Samambaia

O que pretendo investigar objetiva-se na possibilidade de alinhar as cenas delineadas (recortes) com o referencial teórico, sem abster obviamente dos processos subjetivos e do modo de endereçamento que recaem sobre mim mediante a visualização das imagens do filme *Flores Raras*. Foram realizados oito recortes, como ilustrado anteriormente e, por intermédio deles, buscarei entrelaçar algumas temáticas que se alinham ao cenário retratado. De imediato elencarei quatro pontos que me parecem dar contorno as imagens relatadas.

O primeiro ponto está diretamente ligado às questões da espacialidade ou de como os locais enfatizados na trama dão sentido à existência dos corpos das personagens, digo isso num paralelo entre Samambaia e a capital Rio de Janeiro. Samambaia é o principal espaço de constituição de uma construção das diferenças ou, até mesmo, de adequação a determinadas normas entre os sujeitos que ali ocupam esse espaço. É nesse local em que são proferidas narrativas, que ápices de resoluções de trama são realizados, ou de como os corpos são livres para vivenciarem suas experiências, obviamente longe dos olhares dos/as outros, longe da cidade.

Portanto, um primeiro cruzamento teórico que busco nesse tópico é entender Samambaia como um “armário”, entendendo nesse caso armário como um conceito teórico advindo das problematizações principalmente de Eve Kosofsky Sedgwick (2007 *apud* MISKOLCI, 2013), em sua obra denominada “Epistemologia do Armário” publicada nos

cadernos Pagu por meio do Dossiê “Sexualidades Disparatadas”. Vemos que grande parte do filme se passa em Samambaia, espaço privado, onde há a possibilidade de que as personagens possam se vincular de modo afetivo sem as amarras de um dito meio social, ou no caso, de como a cidade e, nesse caso, o espaço público pode ser sinônimo de heterossexualidade. Essa perspectiva casa com o que já havíamos discutido anteriormente com base nas reflexões de Preciado (2017) sobre a questão da topofobia, ou seja, esse rechaçamento, o medo do lugar físico, ou medo da presença.

Segundo Sedgwick (2007) *apud* Miskolci (2013, p. 302), o armário se constitui como:

[...] um regime de controle da sexualidade que rege e mantém a divisão binária hetero-homo da sociedade ocidental desde fins do século XIX. O armário se caracteriza por um conjunto de normas nem sempre explícitas, mas rigidamente instituídas que faz do espaço público sinônimo de heterossexualidade, relegando ao privado as relações entre pessoas do mesmo sexo.

Como relatado as cenas de 1 a 5, selecionadas para as problematizações se passam em Samambaia, local como já dito possibilitador de vivências de prazer ou de ódio, de desavenças e resoluções. Nesse espaço do privado, o armário opera no sentido da possibilidade da visibilidade de uma lesbianidade explícita, o que difere das cenas onde as personagens se encontram na capital do Rio de Janeiro.

Ainda revisitando outros campos teóricos antes de adentrar realmente a obra de Sedgwick, optamos ainda por desvencilhar alguns comentários realizados por Miskolci (2007) na leitura da obra “Epistemologia do armário”. O intuito ainda continua sendo o entendimento da questão da espacialidade na vida de Lota, Bishop e Mary e de como esses processos vão constituindo a compreensão de suas lesbianidades. De fato, nesse ponto atentamos para a possibilidade no contexto de um social, ou de acordo com Miskolci (2007), de como nossa sociedade ou a modernidade distingue as vidas sentimentais dos sujeitos como as enunciáveis ou aquelas que vivem calcadas no silêncio.

Seria nesse caso Samambaia o local, portanto, espaço calcado nesse silêncio? Nesse sentido, entendemos o silêncio de Samambaia como espaço de possibilidade de suas vivências amorosas, mas, ao mesmo tempo, não enunciáveis no espaço do público, o local ainda este inserido no espaço do privado. Nas cenas iniciais vemos Mary proferir que ali podem vivenciar sua experiência. Na continuidade da cena 1 relatada, no minuto 8 temos um curto diálogo entre Mary e Bishop que exalta essa perspectiva:

Bishop: “Como estão seus pais?”

Mary: “Nós não falamos”

Bishop “O que aconteceu?”

Mary: “Moro com uma mulher”

Bishop: “Eles sabem?”

Mary: “Eles descobriram. Disseram que morri pra eles”

Bishop: “Sinto muito”

Mary: “Essa é minha casa agora”

A cena ainda continua com a frase de Mary: “Somos discretas no Rio, mas ninguém nos incomoda aqui. Acho que está além de sua imaginação”. O sentimento de pertencimento à localidade confere uma produção de liberdade e de produção de momentos de afetividades inigualáveis. Nesse sentido, o dispositivo do armário opera sutilmente na vida das personagens, como relata Mary: “mesmo que meus pais não me aceitem, essa é a minha casa; vivo distante dos olhos do julgamento e do poder exercido sobre minha sexualidade pela sociedade”.

Retomando a perspectiva do armário, em decorrência das contribuições de Sedgwick, é necessário entendermos que o projeto da autora se dá mediante a retomada da obra *História da Sexualidade I: a vontade de saber* (FOUCAULT, 1988) no tocante às contribuições do entendimento, ou na busca dele, da sexualidade como um dispositivo histórico do poder pensando principalmente nas formas de regulação da vida no sentido social e individual. Nesse sentido, a obra vem contribuir com essa escrita para que possamos entender quais são esses dispositivos de poder que agem sobre as vivências das personagens envolvidas na trama de modo a regularem suas sexualidades no sentido de uma espacialidade Samambaia (rural) e numa espacialidade, Rio de Janeiro (cidade).

Devemos entender principalmente mediante as contribuições de Foucault, por meio de *História da Sexualidade*, que conhecimento e sexo se tornaram conceitos inseparáveis. Segundo Sedgwick (2007, p. 29), “conhecimento significa em primeiro lugar conhecimento sexual; ignorância, ignorância sexual [...]”. Dessa forma, ao ficar evidente no século XIX que conhecimento significava conhecimento sexual, segredos, segredos sexuais, “o efeito gradualmente reificante dessa recusa significou que se havia desenvolvido, de fato, uma sexualidade particular, distintivamente constituída como segredo [...]” (SEGDWICK, 2007, p. 30).

Pensando nessa perspectiva do segredo e conseqüentemente sua possível ligação com a temática do armário e ainda caminhando com as contribuições de Miskolci (2007, p. 58), levando em consideração seus comentários a respeito da obra de Sedwick (2007), destacamos:

O armário é uma forma de regulação da vida social de pessoas que se relacionam com outras do mesmo sexo, mas temem as consequências nas esferas familiar e pública. Ele se baseia no segredo, na “mentira” e na vida dupla. Esta tríade constitui mecanismos de proteção que também aprisionam e legam consequências psíquicas e sociais àqueles que nele se escondem. Dividir-se em dois, manter uma fachada ilusória entre si mesmo e aqueles com quem convive, exige muito esforço e capacidade para suportar o medo de ser descoberto. O temor cria a necessidade de estar sempre alerta para sinais que denunciem sua intimidade e desejos, evitar lugares e pessoas que o associem a uma identidade temida, força para agir contra seus próprios sentimentos e manter o compromisso com a ordem social que o rejeita, controla e poda das mais variadas formas.

O temor e as consequências da possibilidade de vivência das sexualidades no espaço público e familiar é visivelmente proferida por Mary no diálogo descrito acima, ao dizer que “somos discretas no Rio” ou de como o pertencimento a Samambaia atenua o sentimento de rechaçamento social. Temos que nesse contexto também pensar na configuração do pertencimento a um momento frágil na história brasileira como a década de 60, e principalmente com as proximidades do Golpe Militar em 64, ao refletir sobre as regulações de como o armário era conveniente nesse cenário, visto as possíveis represálias advindas de uma vida fora dele.

O filme em si não retrata em sua narrativa a vivência decorrente de possíveis atos discriminatórios contra a questão da lesbianidade, a não ser por esse diálogo entre Mary e Bishop, o que de fato nos deixa instigado, visto justamente as problemáticas dos relacionamentos afetivo-sexuais entre sujeitos LGBTTTT nessa década. Vemos, nas cenas, que o círculo social das personagens é bem restrito e que conta com amigos e amigas que compartilham de seus segredos, ou seja, as relações ainda ficam restritas ao micro espaço criado para um possível conforto de suas vivências eróticas e afetivas.

Ainda de acordo com Miskolci (2007, p. 59) ter uma vivência na perspectiva do armário é uma experiência marcante na produção das subjetividades daqueles que vivem suas vidas baseadas nos desejos secretos ou que estejam aprisionados a exercer sua sexualidade somente no espaço do privado.

Estes homens e estas mulheres, evitando a rejeição familiar e social, contribuem para manter suas instituições e valores. É difícil precisar, mas impossível ignorar, como as famílias se mantêm unidas e como o espaço público parece tão esmagadoramente heterossexual graças a este dispositivo, no qual a vontade individual se mescla à contribuição para o próprio assujeitamento e subordinação. (MISKOLCI, 2007, p. 59)

A contribuição para a permanência de uma ordem estritamente heterossexual nas instituições é algumas vezes apresentada na narrativa fílmica de *Flores Raras*, principalmente

no modelo de estruturação das personagens, fato que veremos no próximo tópico em que nos referimos à construção de um modelo heterocentrado e a uma dicotomia normativa que é claramente visualizada na cena 1, no modo das vestimentas e no comportamento e também numa construção das diferenças muitas vezes polarizadas entre Lota e as demais Mary e Bishop. No tópico 4.2.2 discutiremos com um pouco mais de propriedade essa perspectiva com a ajuda de teóricas como Bianchi (2017), entre outros/as.

Em continuidade, obviamente como relatado nos parágrafos acima, a teoria do armário fora criada por Sedgwick, pensando principalmente no contexto americano e sobre forte influência dos movimentos sociais presentes em determinada época, como por exemplo, os eventos de junho de 1969 mediante as revoltas de Stonewall. Dessa forma, é importante compreendermos também como ele se efetiva no nosso sistema brasileiro que, diferente do americano, foi pouco marcado por revoluções de movimentos LGBTTT. Miskolci (2007, p. 61) ainda complementa dizendo que: “a porta do armário parece maior no Brasil, onde vigoram conflitos acirrados de uma sociedade altamente desigual em todos os aspectos, inclusive na sexualidade”.

Outro aspecto a ser ressaltado quando trazemos a obra de Sedgwick (2007) para essa escrita, na tentativa do entrelace com a película, é a de que não estamos querendo trazer à tona a concepção da saída do armário, mesmo que ela seja problematizada diversas vezes em sua obra, mas de antemão, tentar entender os mecanismos do armário enquanto espacialidade, que nesse caso fora constituída como Samambaia. Ao analisarmos *Flores Raras*, constatamos que mesmo que numa época de opressão a preocupação da narrativa passa longe das perspectivas de uma fobia, e nesse caso uma lesbofobia. O único momento que evidenciamos uma provável saída do armário é na cena já relatada do minuto 8, mas que não ocupa sequer um fragmento considerável na história que a trama tende a traçar.

Percebe-se ainda que a vida em Samambaia é quase um espaço heterotópico ou contraespaço: “lugares que se opõe a todos os outros, destinados, de certo modo, apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los” (FOUCAULT, 2013, p. 20). Acredito que o roteiro se baseia tanto nessa ideia de uma concepção de purificação, ou de sobrepor os espaços do público e do privado, que tornam a espacialidade de Samambaia quase que um terreno purificado. Perde-se nesse momento, portanto, uma forma de impossibilitar uma vivência e uma visibilidade lésbica fora dos arredores dessa redoma de proteção.

Ainda pensando nas questões da heterotopia, na segunda parte do livro “O corpo utópico, as Heterotopias”, Foucault (2013) vai nos apresentar o conceito de heterotopia, pensando talvez numa conceituação para um espaço real, para tentar diferenciá-lo das utopias,

que teoricamente são consideradas espaços irrealis, imaginários, aquilo que não tem lugar algum. Nesse sentido, vai propor cinco princípios para poder dar um sentido a essa palavra e vai nos explicar também alguns tipos de heterotopias que nos são apresentadas cotidianamente.

Utilizo esse conceito para pensar como, na epistemologia do armário, alguns fragmentos que compõe a espacialidade e o uso do privado para a construção dos corpos das personagens envolvidas e de como esse espaço tem afetado na efetivação de uma vivência lésbica por parte da narrativa. Assim como Foucault, estamos pensando no espaço real, no espaço da concretude, um contraespaço, que de uma forma ou de outra tende a apagar outros espaços, no caso de *Flores Raras* o quase apagamento da construção de um corpo lésbico fora de Samambaia.

Uma concepção a ser nos apresentada seria o de contraespaços, ou seja, “lugares que se opõe a todos os outros, destinados, de certo modo, apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los” (FOUCAULT, 2013, p. 20). O autor cita esses outros espaços, como o fundo do jardim, o celeiro ou até mesmo a cama<sup>37</sup> dos pais. Podemos estender nesse caso para Samambaia ou até mesmo de uma forma quase metafórica a quase possessividade pela criação do Parque do Flamengo. Seria análogo pensar ou arriscar a dizer que o parque poderia vir ser a extensão desse espaço heterotópico criado por Lota em Samambaia?

Ainda no entendimento de Foucault (2013), esses espaços são por si só criações dos sujeitos. A sociedade adulta organizou seus próprios contraespaços (os jardins, os zoológicos, os teatros, as bibliotecas, as salas de cinema, as prisões, os cemitérios, museus, parques), “esses lugares reais fora de todos os lugares” (FOUCAULT, 2013, p.20).

Em 1996, Foucault sonhara com uma ciência que estudaria esses espaços, esses espaços diferentes, esses outros lugares, essas refutações do fantástico e real no espaço em que estamos inseridos. Essa ciência poria a estudar as heterotopias e como ciência em questão se chamaria “heterotopologia”. Voltando a perspectiva teórica do autor, quando o mesmo nos escreve o texto “O corpo utópico as heterotopias”, ele nos dá indícios de alguns princípios que essa ciência deve possuir, ao total são cinco e tentarei explorá-los no decorrer da escrita.

- Primeiro princípio: Segundo Foucault, toda sociedade constitui sua heterotopia ou suas heterotopias, que divergem de lugares para lugares, de culturas para culturas, não havendo uma forma linear que se mantém constante. O autor dá alguns exemplos,

---

<sup>37</sup> É nessa grande cama que se descobre o oceano, pois nela se pode nadar entre as cobertas; depois, essa grande cama é também céu, pois se pode saltar sobre as molas; é a floresta, pois pode-se nela esconder-se; é a noite, pois ali se pode virar um fantasma entre os lençóis; é enfim, o prazer, pois no retorno dos pais, se será punido (FOUCAULT, 2013, p. 20).

como as sociedades primitivas, com seus lugares privilegiados, sagrados ou proibidos. Ainda nesse princípio há a menção sobre uma mudança das heterotopias biológicas (crise) para as heterotopias de desvio (casas de repouso, prisões, clínicas psiquiátricas).

- Segundo, terceiro e quarto princípios: Toda sociedade pode perfeitamente desfazer o acontecimento de uma heterotopia, ou organizar uma que ainda não existia. Um exemplo seriam as casas de prostituição na Europa, onde houve um maçante movimento para o seu desaparecimento. Outro exemplo seriam os cemitérios, que anteriormente não tinham a mesma significação que tem atualmente. Para Foucault (2013, p. 24), “a heterotopia, tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis”. Durante o texto, menciona diversas heterotopias: teatro, cinema, jardim. Ele ainda nos apresenta subdivisões conceituais: heterotopias do tempo (museus, bibliotecas), próprias à nossa cultura; heterotopias não eternitárias (teatro, as feiras, colônias de férias); heterotopias de festa.
- Quinto princípio: Segundo Foucault 2013 (p. 26), “as heterotopias possuem sempre um sistema de abertura e de fechamento que as isola em relação ao espaço circundante”. A heterotopia, segundo o autor, “é um livro aberto, que tem, contudo, a propriedade de nos manter de fora”. Cita exemplos como as casas do século XVIII, cuja a arquitetura possuía um pequeno aposento que era exterior a ela, qualquer pessoa que passasse por ali e quisesse ficar, poderia fazer isso no local, entretanto, esse aposento não se abria, de modo algum, para o restante da casa. “Esse aposento era uma espécie de heterotopia inteiramente exterior”. As heterotopias nesse sentido são contestações que podem ser exercidas.

O quinto ponto descrito por Foucault se enlaça na questão da territorialidade ou de como queremos entender uma construção da narrativa quando pensamos nas personagens envolvidas em Samambaia. Atentemos principalmente para as duas citações: “as heterotopias possuem sempre um sistema de abertura e de fechamento que as isola em relação ao espaço circundante” e “é um livro aberto, que tem, contudo, a propriedade de nos manter de fora”. Essas compreensões casam com o que já discutimos nos parágrafos anteriores quando também pensamos na perspectiva do armário, na medida em que consideramos um fechamento ou abertura do espaço circundante e na propriedade de nos manter de fora.

Penso talvez na possibilidade de alinhar os dois conceitos trazidos justamente para elencar essa contradivisão espacial criada na narrativa fílmica, como o espaço do privado e do público, ou de como esse corpo heterotópico se apropria das heterotopias criadas para a

produção de suas subjetividades, objetivando dessa forma em cenas como os beijos nos arredores de Samambaia, os momentos de afetividade e erotismos concretizados, a produção artística de Bishop, dentre outros.

Por fim, o que gostaríamos de provocar ou de problematizar é pensar a produção desses corpos, dessas subjetivações nesse espaço heterotópico e a maneira como a narrativa fílmica possibilita, por meio desse espaço efetivado, um corpo diferente dos subjetivados em outros espaços, como por exemplo, numa contraposição entre Samambaia e Rio de Janeiro. Devemos atentar que as heterotopias são lugares de passagens e que Samambaia se constitui como um lugar de transitoriedade.

Pretendemos com o entrelaçar do referencial teórico, delinear, por intermédio de algumas cenas (cenas 1, 2, 4 e 5) relatadas, a perspectiva dessa produção desses corpos através das imagens, como esses corpos foram produzidos e de que forma as relações de gênero e sexualidades se entrelaçam nessas perspectivas.

#### 4.2.2 Corpos, gênero e sexualidades

É de relevância abordar algumas questões relativas às produções dos corpos a partir das teorizações de gênero e sexualidades, pensando principalmente nas personagens Lota, Bishop e Mary. Dessa forma, proponho pensar numa estética visual que é concretizada a partir das vestimentas, do modo de agir, da tomada de atitudes, da valoração de determinadas virtudes e na relação afetivo sexual que é traçada entre essas três personagens. Para isso componho como base as cenas 1, 2, 4 e 5 já elencadas nesse texto. Apontaremos também algumas problematizações que poderão se estender na análise dos outros filmes quando retratarmos a constituição da personagem lésbica no cinema brasileiro.

Pretendo iniciar as problematizações acima levantadas, pensando em alguns aportes teóricos já produzidos academicamente, no intuito de contribuir com essa escrita e/ou na possibilidade de pensar além do que já fora produzido. Dois textos nesse momento me parecem peculiares, visto que tecem argumentações sobre o filme analisado e sobre teorizações a respeito da temática das lesbianidade. O primeiro deles se refere ao trabalho de Colares, Silva e Freitas (2015) e, o segundo, de autoria de Bianchi (2017). Os artigos tem em comum a preocupação com a abordagem de um cenário cinematográfico brasileiro pensando nas temáticas das diferenças, inclusive ambos trabalham com o filme *Flores Raras*.

A primeira argumentação trazida por Colares, Silva e Freitas (2015)<sup>38</sup> é pensar na questão da visualização de uma forma geral de categorias mais subalternizadas nos filmes brasileiros como as temáticas das lesbianidades. Por exemplo, raramente observamos a presença de uma lésbica negra<sup>39</sup> compondo a protagonização de algum filme. Em *Flores Raras* quando observamos o elenco, temos que apenas a empregada ou os serviçais compõe parte da película. Essa contraposição se ancora principalmente em uma perspectiva de um modo de vida diretamente ligado ao contexto social/econômico em que as personagens do referido filme vivenciam.

Bianchi (2017, p. 243) contribui com essa discussão ao mencionar que:

Um dos traços mais marcantes nos filmes nacionais com temática lésbica se refere à ausência completa de protagonistas negras, associado à alta classe social das personagens, característica observada em todos os longas-metragens analisados. As personagens lésbicas apresentadas são todas mulheres brancas, magras e de classe média, que atendem a um padrão pré-estabelecido pelo poder hegemônico e também se descola da realidade brasileira.

*Flores Raras* é visualmente um filme higienizado, principalmente quando adentramos nosso olhar sobre a questão econômica e social das personagens que ocupam o enredo. Lota é de família rica, filha de político e arquiteta renomada, é branca e ostenta determinados prazeres. O mesmo acontece com Bishop e Mary, que não fogem da composição dessas características. Nesse sentido, não devemos descartar o corte socioeconômico presente na trama, visto que tanto Lota quando Bishop ocupam posições hierárquicas no solo do contexto econômico e artístico.

Todas essas problematizações que vão ser elencadas constituem solo rico para pensarmos na construção desses corpos nas tramas e também para que possamos alavancar discussões sobre a presença de determinadas categorias nas produções cinematográficas. Portanto, como dito anteriormente, para pensarmos as questões de uma estética visual que é concretizada a partir das vestimentas, do modo de agir, da tomada de atitudes, da valoração de determinadas virtudes e na relação afetivo sexual que é traçada entre essas três personagens, proponho trazer mais uma contribuição de Colares, Silva e Freitas (2015, p. 124). Gostaria de problematizar os enlaces que o filme proporciona com a citação abaixo:

---

<sup>38</sup> Assim como no trabalho de Moreno (1995), os autores não se preocupam em discernir a categoria das lesbianidades do contexto das homossexualidades, mesmo analisando um filme como *Flores Raras*, a palavra lésbica ou lesbianidade e seus derivados não aparecem no texto. Poderíamos evidenciar um contexto de exclusão e silenciamento também nas produções acadêmicas ao colocar todas as diferenças sexuais no mesmo contexto?

<sup>39</sup> Dos 9 (nove) filmes até então selecionados como parte do primeiro objetivo, mediante a visualização, não notamos a presença de qualquer personagem lésbica negra ocupando o papel de protagonista, ou mesmo de papéis secundários.

Neste filme, observa-se a manutenção da figura feminina, independentemente da sexualidade das mulheres protagonistas. Lota e Elizabeth aparecem como mulheres femininas, delicadas, voltadas pra arte e bom gosto – bem diferenciado da mulher masculinizada, estereótipo da mulher homossexual. Ambas são tratadas com naturalidade e respeito, não havendo indícios de preconceito, o que apresenta curioso, pois na época em que se passa a trama a ideia é de que as pessoas eram mais conservadoras.

Obviamente o endereçamento do filme impacta um processo subjetivo diferenciado nos/as telespectadores/as, divergindo em determinados momentos sobre o processo de visualização de quaisquer mídias que sejam. Colares, Silva e Freitas (2015) levam em consideração a produção dos corpos das protagonistas do filme. Segundo os autores, Lota e Bishop aparecem como mulheres femininas divergindo dessa forma do que os autores vêm a chamar de uma estereotipação da mulher masculinizada.

O ponto a ser problematizado é a categorização dessa mulher masculinizada nos enredos cinematográficos sobre as lesbianidades. Em *Flores Raras*, por mais que não tenhamos a presença dessas características, Lota é visivelmente diferenciada de Bishop e Mary nos seus modos de agir e na tomada de decisões. Lota se veste de forma diferente, tem uma postura mais robusta e tem um nato espírito de liderança, ao contrário das duas outras personagens.

Bianchi (2017, p. 241) também tem essa percepção ao discorrer sobre suas impressões a respeito de Lota, Mary e Bishop:

Lota é uma personagem de apresentação forte e decidida e, logo nas primeiras cenas, chega dirigindo o carro carrega as malas de Elizabeth, toma decisões, lida com trabalhadores, faz as investidas românticas e define a dinâmica dos relacionamentos. Seus trajes são sempre sóbrios, um terninho, o cabelo escorrido preso com um coque. Em contrapartida, Mary se mostra uma figura delicada, usa saias e vestidos, cuida de Lota, dá banho e lava seus cabelos, assim como também Elizabeth, que igualmente aparece em uma das cenas lavando os cabelos da namorada.

Levando em consideração os apontamentos de Colares, Silva e Freitas e Bianchi podemos observar certo processo de endereçamento diferenciado para as duas análises. Na primeira, vemos que os autores compactuam com um ideal de feminilidade que não está completamente em concordância com Bianchi. Ao analisar esses fragmentos me parece ainda

recair sobre um dualismo *butch x femme*<sup>40</sup> que acaba reforçando no enredo uma determinada postura normativa que se estende durante toda a película. Podemos evidenciar esse aspecto na cena 1 e também em outras cenas em que Lota acaba por exercer uma postura de domínio sobre as outras personagens.

Essa perspectiva também é traçada por Bianchi (2017) ao trazer uma heteropatriarcal para as relações que envolvem as personagens da trama pensando principalmente no que me referi a essa dicotomia normativa. Segundo Portinari (1989) citado por Bianchi (2017), essa dualidade seria representada mediante as atribuições de fera, masculina, forte, ativa x bela, feminina, sensível, passiva, o que em *Flores Raras* podemos notar por meio da visualização das imagens. Para tanto, no próximo tópico, proponho a delinear algumas concepções que versam sobre as relações de gênero para que possamos realizar uma analítica frente a essas dualidades bem como pensar o contexto das imagens.

Podemos adentrar ainda pensando nessa questão nas teorias das relações de gênero ao pensar nessas dualidades inferidas subjetivamente pelas imagens e que estão também presentes em nosso cotidiano. Analisar esse processo é fundamental para que possamos entender quais modelos de subjetividade feminina e masculina são traçadas no campo do social e que refletem diretamente na película.

Por fim, é necessário salientarmos que entendemos aqui a categoria de gênero de forma relacional, basicamente por levar em consideração que a perspectiva das masculinidades é importante para que entendamos também as feminilidades. Chamo a atenção para a análise dessa categoria porque estamos construindo um corpus teórico que leva em consideração a figura da mulher lésbica frente às imagens, e ainda questionar os modelos patriarcais como referido anteriormente.

---

<sup>40</sup> Essas expressões fazem parte de categorias de uso social para definir as *butchs* como lésbicas masculinizadas e *femmes* como aquelas lésbicas que seguiriam uma conformidade com sua feminilidade. Aprofundando esses termos, Portinari (1989, p. 113 apud BIANCHI, 2017) nos elucida que: “*Butch e femme* são os equivalentes norte-americanos dos termos brasileiros “sapatão” e “sapatilha”, “pai” e “*lady*”, “forte” e “gata” etc. O termo *dyke* também é empregado nos EUA como sinônimo de *butch*, ou de lésbica em geral. Cabe lembrar que todos esses termos – com a possível exceção de *dyke*, que não carrega conotação tão forte de papel sexual – não costumam ser empregados correntemente nos meios lésbicos hoje em dia; quando utilizados, normalmente o são em tom de brincadeira ou de deboche, implicando um “eu não estou mais nessa”. Mas parece que as figuras designadas por esses termos continuam a existir em plena forma, tão comuns atualmente.”

#### 4.2.3 Lota x Bishop: pensando (des)colonialidades<sup>41</sup> e feminismos

Antes de iniciarmos esse tópico, consideramos importante salientar que o cuidado nessa pesquisa se volta também aos embates de uma provincialização conceitual quando estamos investigando o cenário brasileiro, as produções de uma localidade colonizada por europeus e de como isso influencia a produção de saberes. Nesse tocante, ressalto a importância de pensar nas teorias decoloniais para entender como as narrativas cinematográficas e os feminismos ao sul do mapa se constituem como perspectivas do “outro colonial, enquanto objeto de conhecimento e como sujeito subalterno” (SILVA, 2010, p. 125).

Adentremos a essa perspectiva, pois consideramos necessárias e importantes as problematizações referentes às perspectivas de um feminismo decolonial e do sujeito subalterno (pode a lésbica falar?<sup>42</sup>) quando pensamos principalmente na película *Flores Raras* e do que essas produções cinematográficas brasileiras têm a dizer sobre a mulher lésbica, pensando primordialmente ao sul do mapa.

Outra perspectiva a ser elucidada nesse ponto é que não descartaremos os embates pós-coloniais em detrimento dos decoloniais e vice-versa. Procuraremos relatar seus pontos de encontro, bem como fazer proveito dos dois campos teóricos para as problematizações. A justificativa do não abandono das discussões pós-coloniais se embasa na medida em que nos fundamentamos em teorias eurocêntricas como as de Foucault, Derrida, Deleuze, dentre outros/as e consideramos importantes também às teorias decoloniais e os/as teóricos/as latinos/as na medida em que nos possibilitam pensar além dos cânones.

Para compreendermos um pouco mais sobre esses dois campos do saber, que acredito terem direta relação com as discussões de algumas cenas do filme analisado, proponho adentrarmos inicialmente no que o pós-colonialismo tem oferecido a essa escrita. O primeiro passo é relatar sobre seus dois entendimentos. Para Ballestrin (2013, p.90), o primeiro entendimento diz respeito ao prefixo pós, que justamente estaria designado aos processos de

---

<sup>41</sup> Para Mignolo (2010, p. 14-15) *apud* Ballestrin (2013, p. 105), Colonialidade e descolonialidade introduzem uma fratura entre a pós-modernidade e a pós-colonialidade como projetos no meio do caminho entre o pensamento pós--moderno francês de Michel Foucault, Jacques Lacan e Jacques Derrida e quem é reconhecido como a base do cânone pós-colonial: Edward Said, Gayatri Spivak e Hommi Bhabba. A descolonialidade – em contrapartida – arranca de outras fontes. Desde a marca descolonial implícita na Nueva Crónica y Buen Gobierno de Guamán Poma de Ayala; no tratado político de Ottobah Cugoano; no ativismo e crítica decolonial de Mahatma Ghandi; na fratura do Marxismo em seu encontro com o legado colonial nos Andes, no trabalho de José Carlos Mariátegui; na política radical, o giro epistemológico de Amílcar Cabral, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Rigoberta Menchú, Gloria Anzaldúa, entre outros.

<sup>42</sup> Essa frase torna-se uma alusão ao texto de Gayatri Chakravorty Spivak (2010) *Pode o subalterno falar?*, como possibilidade teórica/conceitual para problematizar e dar continuidade as questões referentes ao silenciamento da mulher lésbica e também da mulher lésbica do cenário cinematográfico brasileiro. Seria só silenciamento? Qual a produtividade desses silenciamentos?.

descolonização, que de acordo com a mesma estaria relacionado à “independência, libertação e emancipação das sociedades exploradas pelo imperialismo...”. O segundo entendimento estaria relacionado à utilização do termo por um conjunto de contribuições teóricas advindas dos estudos literários e culturais.

De acordo com Costa (2006), em seu livro *Dois atlânticos*, os estudos pós-coloniais não compõem em si uma matriz teórica unificada, mas sim um campo de saber onde há a presença de contribuições e orientações distintas por parte de teóricos/as ou correntes teóricas diversificadas. Entretanto, o autor nos afirma uma característica comum e que se faz importante nesse trabalho que diz respeito aos processos de desconstrução das concepções dominantes de modernidade, crítica essa que já esboçamos em capítulos anteriores.

Nesse tocante, o pós-colonialismo tem uma semelhança com o que a teoria pós-estruturalista e as teorias da desconstrução propõem, como pode ser revisto nos capítulos introdutórios dessa escrita principalmente no tópico 2 (dois) por meio das contribuições de Peters (2000). E ainda podemos destacar o entrosamento com os estudos pós-modernos e os estudos culturais, ou seja, essas teorias partilham de problematizações e potencialidades semelhantes.

Em continuidade, a lógica pós-colonial opera, segundo Costa (2006, p. 83), parte também de uma crítica aos modos de produção do conhecimento científico no que tange os embates culturais que “ao privilegiar modelos e conteúdos próprios àquilo que se definiu como a cultura nacional nos países europeus, reproduziria, em outros termos, a lógica da relação colonial”. Nesse sentido, como afirma o autor, as experiências das minorias sociais sejam elas quais forem, tanto quanto sua produção de conhecimento estaria enlaçada com essa lógica da relação colonial baseada naquilo que foi definido como centro.

No que diz respeito às significações do pós-colonialismo e, mergulhando no sentido pós do termo, Costa (2006, p. 83-84) salienta que:

[...] o “pós” do pós-colonial não representa simplesmente um “depois” no sentido cronológico linear, trata-se de uma operação de reconfiguração do campo discursivo, na qual as relações hierárquicas são significadas (Hall, 1997a). O colonial, por sua vez, vai além do colonialismo e alude a situações de opressão diversas, sejam elas definidas a partir de fronteiras de gênero, étnicas ou raciais.

Ao retomarmos as contribuições de Costa (2006) nessa citação no que diz respeito às operações de reconfiguração do campo discursivo levando em consideração as relações hierárquicas. É importante pensarmos nessas reconfigurações a partir da perspectiva dos

processos de desconstrução, sejam elas das várias dicotomias presentes nos modelos sociais e, até mesmo, na parcela da polaridade *West/Rest* que Said nos elucida em sua obra *Orientalism*.

Em *Flores Raras* (2013), percebo a polaridade do *West/Rest* sendo reconfigurada em padrões geográficos diferentes, mas que simbolicamente possuem o mesmo efeito. De fato, que o oriente do orientalismo possa remeter a uma parcela geográfica, ele também possui significações dimensionadas a respeito das fronteiras culturais. Levando em conta, por exemplo, o cenário brasileiro em comparação ao americano, há divergências e produtividades diferenciadas, numa relação que produz um nós e um eles. Para que possamos compreender essa perspectiva do orientalismo, Costa (2006, p. 86), nos elucida que:

O oriente do orientalismo, ainda que remeta, vagamente, a um lugar geográfico, expressa mais propriamente uma fronteira cultural e definidora de sentido entre um nós e um eles, no interior de uma relação que produz e reproduz o outro como inferior, ao mesmo tempo que permite definir o nós, o si mesmo, em oposição a este outro, ora representado como criatura, ora como estereótipo, e sempre como uma síntese aglutinadora de tudo aquilo que o nós não é e nem quer ser.

Isso é elucidado na relação entre Elizabeth Bishop e Lota Macedo de Moraes. Por mais que o círculo interno de Lota seja recheado de traços americanos, a mesma não deixa de apresentar traços brasileiros, seja na culinária, na arquitetura, na sua relação afetiva com outros sujeitos. Ao se deparar com Lota e com a imagem do Brasil, Bishop profere diversos estereótipos e configurações sobre o imaginário brasileiro. Isso pode ser evidenciado quando questionada sobre o Rio de Janeiro e a mesma diz que parece uma mistura de Miami com México<sup>43</sup>, ou quando a mesma confere sua compreensão sobre a nossa boemia, vestimentas, culinária, trabalho<sup>44</sup> e sobre nossa afetividade.

É importante elucidar que o projeto instaurado por esses pensadores indianos como Said, não teve como panorama analisar outros contextos que não fossem aqueles delimitados

---

<sup>43</sup> É necessário ressaltar que essa crítica analítica sobre o discurso de Bishop se remete principalmente a visualização causada pelas imagens, a partir daquilo que a narrativa nos diz e conseqüentemente pelas escolhas imagéticas do diretor da película. Obviamente temos a imagem de uma Bishop recém chegada ao Brasil que ainda carrega traços de sua convivência americana e que em seu imaginário guarda determinada estereotipação sobre o sul do mapa. Entretanto, é ávido lembrarmos que durante o seu percurso no Brasil a mesma, como afirma Roefero (2010, p. 31), “arrega um olhar crítico menos alienado da realidade social do país, no tocante a questões que envolvem a pobreza e a desigualdade, como nos poemas “*Squatter’s children*” [*Filhos de posseiros*], “*The burglar of Babylon*” [*O ladrão da Babilônia*] e “*Going to the bakery*” [*Ida à padaria*]”.

<sup>44</sup> Antagonicamente ao que fora retratado na nota de rodapé anterior, também observamos um Bishop que carrega em seu discurso uma ideia a respeito de um Brasil atrasado e primitivo. No poema “*Manuelzinho*” constata-se essa sensação quando Bishop se remete a um trabalhador de Samambaia que carrega no imaginário a ideia do homem brasileiro “comum, sem escolarização, desprovido de habilidades e inteligência” como nos afirma Roefero (2010, p. 34). Roefero ainda nos complementa que Manuelzinho e Brasil causam um misto de sensações a Bishop: “afeto, pena, irritação e alegria”.

pelas polaridades oriente/ocidente, mesmo que em seus *corpus* teóricos explicitassem outras possibilidades de entendimento que não estavam enredadas pelo fator geográfico.

Nesse tocante, encontramos algumas divergências entre a constituição de um grupo pós-colonial composto por teóricos/as Indianos em contraposição aos/as teóricos/as ditos/as descoloniais ou decoloniais que tinham como preocupação e atenção os estudos centrados na constituição seja de raça, etnia, gênero ou até mesmo sexualidades voltadas para a América Latina. Para que possamos compreender esse panorama, recorremos a Mignolo (2008, p. 288) para ressaltar essa contraposição dos estudos descoloniais. Em seu texto *Desobediência epistêmica*, o mesmo procura dizer que “coexistência do conceito descolonial não será tomado como deslegitimar as ideias críticas europeias ou as ideias pós-coloniais fundamentadas em Lacan, Foucault e Derrida”.

Outro aspecto mencionado pelo autor é de que a opção descolonial é epistêmica e que é necessário aprender a desaprender. Pelo primeiro entende-se a desvinculação, e por desvinculação o autor não deseja o entendimento de abandono aos conceitos ocidentais e a acumulação do conhecimento e, pelo segundo, Mignolo (2008) nos incita a aprender a desaprender o que fora convencionado por uma razão imperial/colonial herdadas do império britânico.

Essa convenção a partir do pensamento imperial/colonial é refutada por Mignolo (2008, p. 291) e é alicerce nessa escrita, visto que, ao se afirmarem como uma “identidade superior” possibilitava a construção de outros “construtos inferiores (raciais, nacionais, religiosos, sexuais, de gênero), e de expeli-los para fora da esfera normativa do real”.

A problemática pode ser explicitada por Mignolo (1998) *apud* Ballestrin (2013, p. 95) na denúncia do “‘imperialismo’ dos estudos culturais, pós-coloniais e subalternos que não realizaram uma ruptura adequada com autores eurocêntricos”. Ainda em concordância, Balestrin (2013, p. 95) nos diz que: “para ele, o grupo dos latinos subalternos não deveria se espelhar na resposta indiana ao colonialismo, já que a trajetória da América Latina de dominação e resistência estava ela própria oculta no debate”.

Essa perspectiva é de fato importante para esse trabalho na medida em que os estudos pós-coloniais nos servem de panorama para o entendimento de determinadas questões que se aproximam das perspectivas pós-estruturalistas que ancoram esse trabalho. Mas também não podemos cair no descuido de deixar os estudos decoloniais a deriva, visto que, enquanto campo produtivo de saberes, a produção cinematográfica brasileira, a mulher lésbica brasileira e seus embates com as perspectivas do silenciamento, fazem parte de um contexto estritamente singular, que é o brasileiro.

No tocante a essa questão, consideramos salientar que, mesmo tendo como referentes alguns estudos clássicos europeus, buscamos ao mesmo tempo não provincializar determinados conceitos sem antes analisarmos em quais situações os mesmos podem ser utilizados nesse estudo. Consideramos muito peculiar esse processo, pois ao analisar a figura do corpo lésbico em *Flores Raras*, nos deparamos com um contexto cultural, de gênero, de sexualidade e étnico muito particular. Por isso ressaltamos esse cuidado da produtividade das teorias pós-coloniais sem deixar de lado também o particular que podemos extrair das imagens produzidas pelo cinema brasileiro e, por conseguinte, do pensamento decolonial.

De fato quando pensamos neste trabalho e nos rompimentos que ele pode propiciar, podemos realizar uma crítica à atualidade e que a partir dela ainda se carregam traços visíveis da colonialidade<sup>45</sup>. Pensando no nosso processo de colonização e de como determinados paradigmas nos afetam, o sistema “europeu/euro-norte-americano moderno/capitalista/colonial/patriarcal” formulado por Grosfoguel (2008, p. 113) *apud* Ballestrin (2013, p. 102) nos afeta de diversos modos na reprodução de padrões hierárquicos globais, como o próprio autor nos cita, a do “homem heterossexual/branco/patriarcal/cristão/militar/capitalista europeu”.

Adentramos a essa perspectiva da modernidade/colonialidade para que possamos esmiuçar essas questões principalmente no tocante ao que nos interessa nessa análise pensando a partir de um feminismo descolonial ou decolonial. Em continuidade a crítica da modernidade/colonialidade feita por Grosfoguel, principalmente no que tange ao sistema mundo moderno/colonial, Lugones (2014, p. 936) acrescenta que:

O homem europeu, burguês, colonial moderno tornou-se um sujeito/agente, apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão. A mulher europeia burguesa não era entendida como seu complemento, mas como alguém que reproduzia raça e capital por meio de sua pureza sexual, sua passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês. A imposição dessas categorias dicotômicas ficou entretecida com a historicidade das relações, incluindo as relações íntimas.

Lugones está interessada, a partir dessas configurações de modernidade/colonialidade, em pensar sobre os processos e as interações, sejam elas as mais diversas, que resistem à diferença colonial. Talvez nossas análises voltadas para uma crítica e uma problematização a partir das películas escolhidas sejam guiadas por esse prisma do resistir a esses processos

---

<sup>45</sup> Para aprofundarmos ainda mais o sentido de colonialidade que buscamos nesse texto, corroboramos com as teorizações de Lugones (2014, p. 939) quando a autor nos menciona que: “Ao usar o termo colonialidade, minha intenção é nomear não somente uma classificação de povos em termos de colonialidade de poder e de gênero, mas também o processo de redução ativa das pessoas, a desumanização que as torna aptas para a classificação, o processo de sujeitificação e a investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos”.

instaurados por determinadas culturas em detrimento de outras. Consideramos que os corpos lésbicos produzidos pelas imagens cinematográficas ao sul do mapa importam e que, em determinados aspectos, resistem a esses processos hierárquicos e patriarcais configurados a partir dessa perspectiva do “homem heterossexual/branco/patriarcal/cristão/ militar/capitalista europeu”.

Em *Flores Raras* (2013), observamos essa resistência a determinados moldes sociais criados pelo padrão militar em que o Brasil vivia na ditadura. Quando Lota se mostra uma figura proativa na execução de determinadas tarefas que de antemão eram socialmente designadas à figura do masculino, a execução e elaboração do Parque do Flamengo no Rio de Janeiro, por exemplo, demonstra o posicionamento de uma mulher lésbica no comando de um projeto grandioso.

Pensando nessa perspectiva e ainda tomando como contribuição os estudos de Lugones, é necessário frisar a potencialidade da descolonização do gênero como forma de opor a essa hierarquização social dos binarismos que são convencionados a todo instante, onde no pressuposto da polarização sempre prevalece alguma das partes, como por exemplo, homem/mulher, heterossexual/homossexual, norte/sul.

Para a autora, descolonizar gênero é um processo, uma práxis, é pensar a perspectiva de gênero permeada pelas relações de opressão sejam elas as de raça, de colonialidade, as da sexualidade e, mediante a esses processos de opressão, ou de relações de poder, poder exercer uma crítica visando uma transformação ou processos de resistências.

Para Lugones (2014, p. 941):

A colonialidade do gênero permite-me compreender a opressão como uma interação complexa de sistemas econômicos, racializantes e engendrados, na qual cada pessoa no encontro colonial pode ser vista como um ser vivo, histórico, plenamente caracterizado. Como tal, quero compreender aquele/a que resiste como oprimido/a pela construção colonizadora do lócus fraturado. Mas a colonialidade do gênero esconde aquele/a que resiste como um/uma nativo/a, plenamente informado/a, de comunidades que sofrem ataques cataclísmicos. Assim, a colonialidade do gênero é só um ingrediente ativo na história de quem resiste. Ao focar naquele/a que resiste situado/a na diferença colonial, minha intenção é revelar o que se torna eclipsado.

O que nos interessa nesse pressuposto é pensar nessas possibilidades de resistências a partir das perspectivas das relações de gênero, principalmente quanto a tomamos como um aspecto imposto pela colonialidade. Dessa forma, considerar as fraturas nos lócus, são possibilidades de refletir outras formas de quebrar com determinados padrões ou binarismos impostos por esse sistema.

Resumidamente, podemos fazer uma leitura do projeto engajado por Lugones ao pensar sobre um feminismo descolonial ou decolonial: como os sujeitos resistem a esses processos da colonialidade de gênero por meio da diferença colonial, ou seja, é importante que a feminista descolonial esteja ciente dos processos causados pela diferença colonial. Ao tomar essa ciência, “ela vê o mundo renovado e então exige de si mesma largar seu encantamento com “mulher”, o universal, para começar a aprender sobre as outras que resistem à diferença colonial” (LUGONES, 2014 p. 948).

Esse processo não é singular, ele vai de encontro com outros sujeitos que estão submersos na diferença colonial. Quando propomos realizar uma análise de *Flores Raras*, ao esmiuçar as imagens, as protagonistas e os processos culturais que as cerceavam, notamos um contraste entre Lota e Bishop nas noções de nacionalidade, de virtudes, de postura, de encarar os desejos e até mesmo suas lesbianidades.

Ainda pensando sobre essas perspectivas, destacamos que há um forte contraste étnico/colonial entre as personagens Lota e Bishop. Lota vive no Brasil e é diretamente influenciada pela política e pela cultura do país ao sul do mapa, enquanto Bishop é americana e também é diretamente atingida por um nacionalismo e uma cultura americanizada que a confronta quando ancora em terras brasileiras. Esse fato é fortemente evidenciado no filme, principalmente quando Bishop estranha o modo como nós brasileiros lidamos com os infortúnios de nossa nação.

Mas não é tão somente com essas perspectivas, mas também o modo de vivenciar outra possibilidade de ser lésbica, ou de confronto com o corpo que se mostra mais, ou as roupas que se usam, com as cordialidades mais afetivas, com outras formas de desejos que, por exemplo, Lota demonstra durante as exposições das imagens.

Como descrito na Cena 1, já nos deparamos com diversas possibilidades de pensar esse paralelo entre os processos de colonização que recaem sobre Lota (Sul) x Bishop (Norte). O padrão das vestimentas é o primeiro sinal de uma diferença entre os dois pólos. Os trajés tendem a chamar a atenção de Bishop. Sua observação na estação de desembarque traz consigo toda uma herança colonial herdada de um sistema americanizado “bem comportado” para a época.

Ainda percorrendo o primeiro momento, as estranhezas continuam a ser enunciadas por meio de uma visualização de Bishop de como se comportar e portar diante dos outros sujeitos. Lota parece quebrar com esse lócus quando ao se relacionar com seus empregados age de uma forma que assusta e confronta a padronização ideal do ser mulher. Dessa forma, podemos nos indagar sobre os processos de colonialidade de gênero, e até arrisco a dizer de

sexualidades, recaem sobre essas duas mulheres que ocupam a trama e de que forma as duas buscam descolonizar esses processos de assujeitamento sociais que recaem sobre elas.

Para que possamos entender melhor esse sentido de descolonização, buscamos nos estudos de Pereira (2015a, p. 415), que, ao realizar um trabalho pensando nas categorias dos estudos queer em paralelo com os estudos decoloniais, propõe que:

Decolonizar é se desprender da lógica da colonialidade e de seus efeitos; é desapegar-se do aparato que confere prestígio e sentido à Europa. Noutras palavras, decolonização é uma operação que consiste em se despegar do eurocentrismo e, no mesmo movimento em que se desprende de sua lógica e de seu aparato, abrir-se a outras experiências, histórias e teorias, abrir-se aos Outros encobertos pela lógica da colonialidade – esses Outros tornados menores, abjetos, desqualificados.

Não somente ao que nos compete enquanto colonizados/as por europeus, mas também no contexto da pesquisa e de Elizabeth Bishop enquanto nativa americana. Esse mesmo processo se recai, mas no aspecto de pertencente a uma nacionalidade colonizadora. Os questionamentos realizados nos parágrafos anteriores reforçam a busca do entendimento sobre esse desapego e um possível apagamento de uma cultura euro/americana centrada na busca de uma abertura sobre as experiências e vivências desses outros sujeitos como nos menciona Pereira (2015a).

Mediante essa peculiaridade e o que nos é demonstrado através das imagens, a oposição entre as duas personagens nas primeiras cenas contrasta peculiaridades para se entender sobre os processos de construção dessas diferenças, seja na perspectiva das relações de gênero como nas sexualidades. Dessa forma, como são entendidos esses processos ao longo do mapa e de que forma recaem sobre os sujeitos, Lota e Bishop são visivelmente distintas e pelo menos na visão do diretor<sup>46</sup> nos passam imagens de virtudes e complexidades que se diferenciam entre si.

Na continuidade da cena 1, em seus minutos finais, Bishop observa Lota de forma a analisá-la, visto suas posturas, seu dialeto, sua interação com os outros homens que trabalham em Samambaia. Lota sobe no trator, beija no rosto de seus funcionários dialoga sobre a construção de uma nova casa. Bishop aprecia e acha diferente. Nessa cena temos a sensação sobre as diferentes formas de olhar sobre Lota quando pensamos na sua relação com os homens trabalhadores de sua residência, na sua postura de mesclagem junto a esses

---

<sup>46</sup> Digo da visão do diretor, pois este é um ponto que é necessário ser ressaltado na medida em que alguém escreve e transforma em imagem toda uma história, obviamente muito foi perdido e/ou aproveitado nesse processo de pesquisa e de produção, dessa forma, nosso olhar permanece atento para as desconfianças e verdades sobre a película. Esse processo deve ser entendido não somente nessa sessão, mas em todas as outras em que analisamos os recortes das películas selecionadas.

trabalhadores e de que forma o olhar de Bishop é levado a quebrar com determinadas heranças de sua nacionalidade principalmente quando pensamos nos parâmetros de bons costumes, de delicadeza e de todos outros estereótipos que recaem sobre a mulher.

Diretamente nesse sentido, a perspectiva das relações de gênero encontra-se imbricada nesses processos de construção do ser homem, de ser mulher ou de transitar entre uma infinidade de pólos entre esses binarismos, que por sinal, não é nossa idealização conceitual. Além do olhar de Bishop sobre os costumes e virtudes de Lota, a perspectiva de gênero assola também esse processo no que tange uma outra possibilidade de ser mulher, além daquelas convencionadas pelos bons modos coloniais europeus ou americanos.

Com relação à perspectiva dos binarismos, em decorrência do referencial teórico adotado nessa escrita, acreditamos juntamente com Scott (1995, p. 84), apoiados nas teorias da desconstrução de Derrida, é imprescindível que refutemos essas oposições binárias, “revertendo e deslocando sua construção hierárquica, em vez de aceitá-la como real ou autoevidente ou como fazendo parte da natureza das coisas.” Para ampliar essa discussão, recorreremos também a Louro (1997), quando a mesma menciona que:

Desconstruir a polaridade rígida dos gêneros, então, significaria problematizar tanto a oposição entre eles quanto a unidade interna de cada um. Implicaria observar que o polo masculino contém o feminino (de modo desviado, postergado, reprimido) e vice-versa; implicaria também perceber que cada um desses polos é internamente fragmentado e dividido (afinal não existe a mulher, mas várias e diferentes mulheres que não são idênticas entre si, que podem ou não ser solidárias, cúmplices ou opositoras).

Nesse sentido, consideramos importante adentrarmos às perspectivas das relações de gênero e exercitarmos esse processo de desconstrução das polaridades do gênero, visto as relações de poder que nela estão imbricadas e também a possibilidade de enxergarmos as múltiplas possibilidades das feminilidades e das masculinidades, tanto para a análise das películas quanto para o nosso exercício social. Para isso recorro a Joan Scott em sua análise histórica para trabalhar essa temática, para que possamos encontrar elementos que nos ancorem na investigação do que os recortes podem nos dizer.

Segundo Scott (1995, p. 72), algumas feministas revigoravam a ideia de que a perspectiva de gênero estava atrelada a perspectiva do social quando pensadas as distinções baseadas no sexo, ou seja, essa ideia confrontava o essencialismo e o determinismo

biológico<sup>47</sup> que recaia sobre a categorização das relações de gênero. O termo relacional seria outro parâmetro a ser incluído nas discussões e problematizações devido a idealizações restritas onde a palavra gênero se afunilou a ideia de sinônimo de mulheres. Segundo essa visão, “as mulheres e os homens eram definidos em termos recíprocos e não se poderia compreender qualquer um dos sexos por meio de um estudo inteiramente separado”.

Outro ponto relevante em sua escrita e que podemos entrelaçar com o recorte mencionado nos parágrafos anteriores é o de construções culturais a partir de uma visão sobre as relações de gênero. O olhar de Bishop sobre o corpo de Lota, ou o próprio olhar pela qual a imagem e por si só o diretor quer que olhemos nos indica uma outra construção cultural de Lota, que através do olhar de Bishop nos faz indagar sobre ser uma mulher construída na e pela diferença, mesmo quando a perspectiva de gênero pode se revigorar como uma marca social sobre os corpos sexuados.

Em continuidade, recorreremos novamente a Scott (1995, p. 86, 88): “(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”. Com referência ao segundo ponto, a autora ainda complementa dizendo que “o gênero é um campo primário no interior do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado”.

Se pensarmos na categorização do poder e principalmente nas relações de poder, discutidos amplamente em subtópicos anteriores, podemos centralizar na discussão sobre o controle dos corpos e sua disciplinarização. Poderíamos analisar e problematizar o corpo de Lota, suas atitudes, suas ambições, primeiro frente ao universo político e majoritariamente masculino em que vivia e ainda assim possibilitar novas formas de vivenciar suas ambições frente a esse universo.

Como já mencionado anteriormente, a própria criação e execução do Parque do Flamengo é uma possibilidade de pensarmos nessa subversão de um poder que era enxergado de cima para baixo e no Brasil da década de 60 às portas do regime militar. Uma mulher no comando de uma obra como a do Parque demonstra novas formas de entendimento sobre as feminilidades e também sobre as relações de poder.

#### 4.2.4 “*One art*”: Solidão e suicídio

---

<sup>47</sup> Ampliando esse entendimento, Guacira Louro (1997, p. 6) “ao dirigir o foco para o caráter “fundamentalmente social”, não há, contudo, a pretensão de negar que o gênero se constitui com ou sobre corpos sexuados, ou seja, não é negada a biologia, mas enfatizada, deliberadamente, a construção social e histórica produzida sobre as características biológicas”.

Nesse tópico pretendo realizar uma investida sobre algo que me parece recorrente nos filmes selecionados para essa pesquisa, mesmo aqueles que não entraram para as análises finais, num investimento quase estereotipado sobre a imagem da mulher lésbica frente às imagens. Nos dois filmes selecionados vemos formas semelhantes e repetitivas de comportamentos e traços sobre as personagens: frustrações amorosas, abandono, solidão, friquidez, amargura, ressentimento, o imaginário da morte e a morte.

Essas são algumas das inúmeras palavras que podem adjetivar os contornos e investidas realizadas tanto pelo olhar dos/as cineastas nas suas produções cinematográficas quanto por aqueles/as que assistem as películas. De fato, é nossa preocupação nessa tese pensar novas estéticas da existência para esses corpos, corpos que importam, ou seja, de que modo fazer com que essas imagens que nos endereçam tenham outras possibilidades enunciativas para que não caiamos na repetição.

Outro ponto a ser questionado é a escassez de produções teóricas que invistam na problematização constante da estereotipação do corpo lésbico a partir das imagens, do porquê de, no imaginário dos/as que criam, a solidão<sup>48</sup>, a friquidez e a amargura se fazem tão presentes? Não somente no cinema brasileiro, mas também no cinema internacional observamos esse investimento como, por exemplo, *Assunto de meninas (Lost and delirious)* (2001), *Monster: desejo assassino (Monster)* (2003), dentre outros.

Para que possamos entender os percalços que seguem essa lógica, recorreremos a Foucault e Sennet (1981, p. 1) em *Sexualidade e Solidão*. Nos primeiros parágrafos já encontramos elementos de contraste para problematizarmos a vivência lésbica relatada pelas imagens. A partir da fala clássica de Jean Anthelme Brillat-Savarin – “Diga-me o que você come e eu direi quem você é” – Richard Sennet faz um investimento e/ou tradução desse ditado no contexto do campo sexual que segundo ele teria o seguinte significado “saiba como amar e você saberá quem você é”.

Essa ressignificação do ditado nos traz diversas possibilidades de entendimento quando pensamos na perspectiva do amar mediante aos dois filmes analisados. Não queremos nos adiantar nesse tópico a respeito do filme *Como esquecer* (2010), mas a perspectiva da frustração amorosa se faz presente durante praticamente todo o filme. O saber amar das imagens conferidas a nossa visualização denotam em *Flores Raras* (2013) bons momentos ao

---

<sup>48</sup> Segundos Pais (2006, p. 9), as raízes etimológicas da palavra solidão assentam no termo latino *solitudo*, derivado de *solus*. Por isso, a solidão não designa apenas – nem necessariamente – a pessoa solitária, mas conecta também com lugares solitários, ermos, despovoados e, por deslocação metonímica, territorialidades de margem.

lado de Bishop, mesmo com toda a perspectiva de um abandono de Mary, mas ao mesmo tempo denota em algumas imagens a tragédia e o descaso com esse amar.

Quem você é, Lota, Bishop e Mary? Aos nossos olhos enquanto telespectadores/as indagamos mais uma vez as problemáticas que cerceiam as narrativas fílmicas que são produzidas. Lota que é amada por duas mulheres e que desfruta de uma segurança inabalável em boa parte do filme a respeito de seus sentimentos e que posteriormente se mostra cansada, esgotada e presa em uma clínica médica luta por ainda demonstrar os resquícios de amor por Bishop, que teoricamente a abandona tanto fisicamente quanto sentimentalmente. O reencontro de uma possibilidade amorosa entre as duas é fatal, o suicídio (Cena 8). Não quero fazer conclusões a respeito da produção de um corpo lésbico frente à ideia do autor, mas fica o questionamento: quem o cinema pensa que Lota é?

Partimos em seguida para Bishop, uma figura estrangeira que se sente acalentada no Brasil, é amada por Lota no qual constrói uma relação conturbada, vive na solidão pela falta da presença de Lota, encontra no álcool e nos remédios uma possibilidade de abandono da realidade. Bishop se cansa desse amor solitário e desatencioso, se permitindo outras possibilidades afetivas em seu país de origem. Dessa forma, sem querer novamente responder nos indagamos, o que o cinema pensa que Bishop é?

Esses questionamentos ficarão sem respostas prévias para que nós possamos problematizar essa construção do corpo lésbico a partir dos filmes selecionados. Seguindo em frente, constatamos ser necessário um entendimento sobre a questão da solidão, que se faz presente como dito anteriormente, tanto em *Flores Raras* (2013) e *Como esquecer* (2010). Segundo Foucault e Sennet (1981, p. 1):

Conhecemos três solidões na sociedade. Conhecemos uma solidão imposta pelo poder. Esta é a solidão do isolamento, a solidão da *anomia*. Nós conhecemos uma solidão que suscita medo da parte dos que detêm o poder. Esta é solidão do sonhador, do *homme révolté*, a solidão da rebelião. E, finalmente, há uma solidão que transcende os termos do poder. É uma solidão na ideia de Epiteto que há uma diferença entre ser solitário e ser sozinho. A terceira solidão é a sensação de ser um entre muitos, de ter uma vida interior que é mais que um reflexo da vida dos outros. É a solidão da diferença.

Não queremos enquadrar em Lota ou Bishop um determinado tipo de solidão, mas procurar analisar os contextos de vivências dessas personagens que podem fazer emergir significados decorrentes de solidões impostas pelo poder, ou daqueles/as que detêm o poder e por fim a solidão da diferença, daqueles sujeitos que se sentem desviados, estranhando sua própria convivência social. Como nos afirma Foucault e Sennet (1981), essa solidão criada pelo poder se configura numa sensação de solidão no meio da massa. O estrangeirismo de

Bishop, seus costumes e práticas poderiam se configurar nessa solidão criada pelo poder? Ou na solidão depressiva vivida por Lota após o golpe militar de 64?

A solidão, a tristeza e o isolamento se fazem perceber num nível físico por parte de Lota a partir de algumas cenas. Ocorre-nos a ideia de que o cabelo<sup>49</sup> de Lota nos denota até o nível de felicidade que a mesma se encontra: soltos, amarrados, molhados e por fim cortados, num gesto de compartilhamento de um pedaço do próprio corpo em prol de suscitar uma lembrança em Bishop. Nas últimas cenas do filme no encontro entre as duas personagens, observamos que a solidão também modifica o sujeito, Lota sempre vivida é denotada como uma mulher sem muitos cuidados e que visivelmente se mostra cansada e apática com a vida.

A solidão da diferença pode também ser reconhecida no propósito das imagens ao passo em que denotamos Samambaia como um espaço de isolamento social. Não entendemos aqui o isolamento social como um aspecto somente negativo na trama. Samambaia serve como esse esconderijo da diferença, mas também como campo produtivo para as artes, para a arquitetura, para os desejos e para as afetividades, a exemplo dos dizeres de Mary: aqui ninguém nos incomoda.

Outra fala de Mary nos suscita pensar sobre outros aspectos da solidão e da sexualidade: “no Rio somos discretas”, referindo-se a uma postura social em que a invisibilidade lésbica se faz presente. Já discutimos anteriormente a temática do armário e voltamos a citá-la aqui para realizar o contraste com a perspectiva da solidão, segundo Miskolci (2008, p 2):

É no segredo, ou seja, na solidão do armário que vivem suas vidas, neste limbo entre a vida socialmente construída como hetero no espaço público e em relações homo restringidas ao privado. Assim emerge a solidão que molda suas subjetividades: a sensação de serem únicos e terem que enfrentar um conflito contínuo com normas sociais por trás dos olhares vigilantes e indiscretos de amigos, parentes e colegas de trabalho.

Em *Flores Raras* (2013) não temos um contraste evidente dessa vigilância sobre a sexualidade das personagens ou nem sequer alguma perspectiva lesbofóbica, mas o discurso de Mary dá a entender que o segredo se faz presente, mesmo que sutilmente. A solidão do armário, a solidão de Samambaia é sentida por Bishop em diversos momentos, como já fora

---

<sup>49</sup> A perspectiva dos cabelos ainda pode ser denotada na criação metafórica do poema “*The Shampoo*”, como nos elucida Roefero (2010, p.39), “[...] a poeta lava os cabelos da amada, numa bacia amassada e brilhante como a lua. Com efeito, a atmosfera do etéreo já apontada se enlaça à descrição e a metaforização dos cabelos negros da companheira. Neles, estrelas cadentes (ou fios brancos!) passeiam e recortam a cabeleira feminina. Certamente a imagem dos fios brancos aponta para a finitude, a brevidade e a efemeridade da existência humana, - assim como as estrelas cadentes, que cruzam o céu numa fração de segundos”.

relatado: na ausência de Lota, nos seus devaneios poéticos solitários fazendo emergir diversas situações imagéticas regadas ao álcool e a remédios.

Além do aspecto da solidão que fora discutido, é imprescindível também aliar essa concepção a temática do suicídio presente na película e que se faz emergir em outras como já citado anteriormente e de como nesse contexto Lota e Bishop são compreendidas nesse processo. Nas cenas finais, podemos considerar que as consequências da solidão e da rejeição se fazem presentes nas atitudes de Lota por meio do suicídio. Após essas imagens temos sonoramente a declaração do poema “*One art*” (Uma arte) por Bishop (2001, p. 308):

*A arte de perder não é nenhum mistério  
tantas coisas contém em si o acidente  
de perdê-las, que perder não é nada sério.  
Perca um pouco a cada dia. Aceite austero,  
a chave perdida, a hora gasta bestamente.*

*A arte de perder não é nenhum mistério.  
Depois perca mais rápido, com mais critério:  
lugares, nomes, a escala subsequente  
da viagem não feita. Nada disso é sério.  
Perdi o relógio de mamãe. Ah! E nem quero  
lembrar a perda de três casas excelentes.*

*A arte de perder não é nenhum mistério.  
Perdi duas cidades lindas. Um império  
que era meu, dois rios, e mais um continente.  
Tenho saudade deles. Mas não é nada sério.  
Mesmo perder você (a voz, o ar etéreo, que eu amo)  
não muda nada. Pois é evidente  
que a arte de perder não chega a ser um mistério  
por mais que pareça muito sério.*

O poema traz em si um processo de finalização, entoado após a morte de Lota. O mesmo nos remete a um sentimento melancólico sobre a perda de dois lugares que se faziam presentes na vida de Bishop. Não fica evidente na película o contraste entre essas suas

espacialidades no que se refere aos sujeitos e os lugares, mas ao recorrer em outras análises poéticas, nos deparamos com uma dualidade de sentidos e sentimentos a partir da escrita de “*One art*”.

Em consonância com o que fora ressaltado anteriormente, Roefero (2010) salienta que o referido poema se trata de um momento de tristeza e sofrimento na vida de Bishop advindo do rompimento de seu relacionamento com Alice Methfessel. Quando assistimos *Flores Raras*, temos a nítida impressão por meio das imagens, de que fora declamado exclusivamente pela perda de Lota e também pela perda do sentimento de afeto e pertencimento ao Brasil, sugerindo assim um apagamento da perspectiva de Alice.

Como nos afirma Roefero (2010, p. 45) a respeito do poema e levando em consideração também o parágrafo anterior, observa-se que o texto:

Na forma de vilanela, o texto apresenta tudo o que se foi. Por fim, a perda da pessoa amada se universaliza, é Alice, são outras, é, sobretudo, Lota - o poema traz em si uma série de referências ao Brasil: as casas perdidas, as duas cidades, os dois rios e o continente. Sobre a forma do texto - o uso de somente duas rimas e a repetição de dois versos em locais fixos se transforma num valoroso recurso de construção poética. Mais ainda, confere uma urgência na voz do eu lírico.

Mesmo o poema tendo sido escrito dez anos depois do ocorrido com Lota, se faz nas escritas do texto o sentimento da falta mesmo que banalizada pelos momentos de indiferença pela perda ou de que perder algo não é tão importante assim, como no “perder não é nada sério” ainda se faz presente em Bishop a sensação de saudades dos rios, do continente e do seu reconhecimento ao sul do mapa.

De fato, já introduzimos na sessão anterior a temática que as teorias da colonialidade, pós-colonialidade e descolonialidade impactam na produção de significados em algumas temáticas, peço a licença de prolongar essa discussão nesse tópico, também visto que o poema “*One art*” concede elementos para uma crítica aos processos de colonialidade embutidos nas entrelinhas do poema.

Costa e Nenevé (2014, p. 215) sugerem uma ideia de colonialidade presente no discurso de Bishop no poema, principalmente quando, na sua narrativa, surge o que fora citado anteriormente, a indiferença pelo ato da perda. Segundo os/as autores/as, remete ao leitor “um complexo de superioridade sobre o que se perdeu, justificando friamente ser a perda algo natural/acidental. O leitor poderia interpretar como insignificante perder algo conquistado em um país ‘irremediável’ e ‘letárgico’”.

Ao fazer a alusão aos reinos, as cidades, casas e o continente perdido, Bishop assegura uma posse do estrangeiro sobre a espacialidade brasileira, sobre a localidade, remetendo a

uma possibilidade de um discurso imperialista, como afirma Costa e Nenevé (2014, p. 215), “habitado a ver e descrever o mundo do outro como um lugar exótico, feio, miserável e que deve ser dominado”.

Já ressaltamos anteriormente em alguns momentos que o discurso de Bishop percorria caminhos duvidosos a respeito do Brasil e dos/as brasileiros, primeiro pela questão da junção México/Miami, depois pelo poema “*Manuelzinho*” e por último, e não por fim, pois não estamos explorando todas suas obras, esse olhar imperialista na descrição do seu olhar sobre o continente. Esse último fato pode ser ressaltado nas falas de Costa e Nenevé (2010, p. 216), quando os mesmos se referem, a figura de Bishop como colonizadora:

Se lermos Bishop como colonizadora, percebemos que ela enfatiza, ao menos nesse poema, que esteve no Brasil, conquistou sua fauna, flora, rios, cidades, o continente sul-americano, alguns reinos e a pessoa amada, depois perdeu tudo, mas não é algo que deva ser lamentado. Esse discurso pode ser lido como algo colonizador, pois revela rejeição de algo desejado, que fora de alguma forma perdido.

A perspectiva da frieza é evidente nesse tocante, pensando principalmente na morte de Lota e o entendimento e assimilação de Bishop em partes de “*One art*” como algo a não ser lamentado. É importante ressaltar que esse poema passou por diversas modificações e que em alguns fragmentos de rascunhos anteriores havia a presença de uma Bishop que não se mostrava tão “*stuck-up*” – como a própria Lota se referia em algumas cenas iniciais do filme – e indiferente ao sentimento da perda.

Numa visão um pouco mais radical, Costa e Nenevé (2010) apontam para uma Bishop colonizadora mediante um rechaçamento proposital a respeito do Brasil. Principalmente quando analisamos a obra “*One art*”, conseguimos sentir um determinado menosprezo com relação às conquistas que obteve em nossas terras a perpetuação em seu discurso da ideia do “não é nada sério”.

A ideia do suicídio me parece um ponto muito peculiar ao se tratar dessa indiferença discursiva de Bishop e ao mesmo tempo me faz suscitar o que já havia comentado em momentos anteriores dessa prospecção do corpo lésbico em direção a um ávido sofrimento derivado de uma perspectiva romântica. Aqui o caso é biográfico, nos limitando propriamente a ideia realista do acontecimento, entretanto, em outros filmes ficcionais a proposta segue os meandros que o aspecto biográfico e real apresenta.

Retomando a perspectiva biográfica de Lota de Macedo e, por conseguinte a temática do suicídio, ressalta-se a importância de algumas análises realizadas por Nogueira (2005, p. 22) que podem nos auxiliar na problematização dessa perspectiva. A autora dos instiga com

um questionamento pertinente: “apesar da força da relação entre essas mulheres, como explicar a ruptura entre elas e o suicídio de Lota?”.

A força da relação entre Lota e Bishop é ardente, sexual e ao mesmo tempo complexa. Quando analisamos as imagens, que é foco central nessa escrita, percebemos vários detonadores que vão configurando momentos em que as personagens fazem escolhas que as levam a posturas e decisões diferenciadas a respeito do amor que sentem uma pela outra. Temos a ausência de Lota quando se ocupa com a construção do Parque do Flamengo, ou com as crises de Bishop devido à bebida, com os desentendimentos políticos a respeito do cenário brasileiro e a perspectiva de Bishop, enquanto colonizadora de um conhecimento e de determinadas virtudes.

Podemos listar uma infinidade de momentos em que essa força perde seu impulso motriz acarretando futuramente medidas drásticas, como é o caso do suicídio. Nogueira (2005, p. 276) demonstra uma perspectiva alternativa referente a morte de Lota. A mesma nos diz que:

Talvez a atitude de Lota, ao ingerir tantos sedativos não tivesse como objetivo a morte, mas, talvez, um pedido de socorro, faticamente malsucedido de quem estava absolutamente desesperada diante de tantas perdas, de tantas frustrações. No entanto, a morte pode ser vista também com um certo fascínio, uma atitude afirmativa, ou como disse Edson Passetti a respeito do suicídio de Gilles Deleuze: a alegria de viver não espera pela morte, pode estar em sua antecipação.

Tornamos a nos deter a respeito da perspectiva do suicídio e da solidão não somente na biografia de Lota explorada em *Flores Raras*, mas também enunciar brevemente e, por fim, como essas temáticas têm impactado de alguma forma o imaginário social a respeito do corpo da mulher lésbica. Na coleta fílmica que realizamos, constatamos uma sequência quase cronológica que culmina na fatídica solidão, no suicídio e até na possibilidade de autoflagelação.

Em *Flores Raras*, como já fora explicitado anteriormente, observa-se a figura de Lota e Bishop que vivem no contraste entre a felicidade de uma junção afetiva e também de momentos de solidão e amargura em suas relações. Na película *Como esquecer*, essa discussão a respeito da solidão é completamente válida visto que Júlia é a própria personificação da autoflagelação, da frieza e da impossibilidade de viver uma outra estética da existência que não aquela protagonizada pelo fim de seu relacionamento.

No filme *Paraísos Artificiais*, onde temos como pano de fundo uma afetividade entre as duas personagens com cenas de beijos e momentos íntimos, vemos Lara morrer solitária em uma “RAVE” (*Radical Audio Visual Experience*) após o uso excessivo de drogas,

enquanto sua parceira Érika encontra-se em momentos íntimo sexuais com um homem. Em *O perfume da memória*, há quase um eterno *looping* de sofrimento e lágrimas por parte de Laura que acaba de finalizar seu casamento heterossexual e nessa trama se junta a personagem Ana que traz à narrativa certo caos e salvação.

Podemos citar outros filmes compostos pela coleta, mas não pretendemos ficar exaustivamente relatando a confluência de uma ideia a respeito da perspectiva lésbica no cinema nacional. Outro ponto a ser ressaltado e que nos interessa nesse momento também são os momentos de outras possibilidades de estéticas da existência que permitem a narrativa um suspiro ou até mesmo uma resistência por parte dessas mulheres.

Mesmo que haja esse precipício de solidão, amargura, frieza e autoflagelação torna-se necessário constatar que não podemos cair numa redundância de afirmar o corpo lésbico apenas como sofrimento, mas é necessário identificarmos a partir da visão do/a diretor/a outros momentos em que há possibilidades de se fazer diferente. Esse será um exercício que procuraremos realizar enquanto telespectadores a partir das imagens.

Se, ao analisarmos determinadas películas, concretizamos um foco apenas nesses aspectos cronológicos de uma vivência lésbica, estamos preconizando uma perspectiva em que não há outros modos de vivência para essas mulheres. Não é nosso objetivo entrar em contradição com as discussões realizadas nesse tópico, mas mostrar que, por mais que o cinema brasileiro invista nessa forma da solidão e do sofrimento, existem outras possibilidades enunciativas que se anunciam como resistência.

#### 4.2.5 Outras possibilidades enunciativas: lesbianidades e resistências

A intencionalidade desse tópico parte da perspectiva de outra visualização da película *Flores Raras*, onde as lesbianidades encontram possibilidades de uma concepção de corpo e de produtividade que difere daquela situada na sessão anterior. Vamos provocar essa linearidade que tem se constatado quando olhamos para o cinema lésbico brasileiro. Quais outras possibilidades enunciativas se fazem resistência em *Flores Raras*?

Com o intuito de demonstrar como essa linearização é problemática, proporemos um olhar em que as cenas possibilitam também modos de resistência contrastantes com as perspectivas do isolamento, da solidão, da frieza e do suicídio. Essa tomada de atitude parte principalmente de uma perspectiva da hipótese repressiva sobre o corpo e imaginário lésbico.

Quando pensamos na perspectiva da hipótese repressiva por meio da concepção foucaultiana apresentada na *História da Sexualidade I*, constatamos uma incitação aos

discursos sobre o sexo e sexualidade no campo do exercício poder. Essa incitação tinha como intuito do controle dos corpos por intermédio da normalização e do enquadramento. Ou seja, como afirma Foucault (1988, p. 21), “incitação institucional a falar do sexo e a falar dele cada vez mais; obstinação das instâncias do poder a ouvir falar e a fazê-lo falar ele próprio sob a forma da articulação explícita e do detalhe infinitamente acumulado”.

Foucault nos afirma na implantação perversa que essa multiplicação dos discursos sobre o sexo e a sexualidade trouxe formas diversas de controle sobre os corpos dos sujeitos pelas instituições sociais. A relação que podemos realizar sobre a perspectiva de uma reprodução imagética do corpo lésbico a partir de um contexto, tanto da hipótese repressiva quanto da implantação perversa, é de que não caímos nessa proliferação discursiva de que a mulher lésbica tende a entrar na perspectiva cronológica que já elucidei anteriormente.

O que procuramos problematizar é que essa concepção cronológica do amor excessivo à desilusão tende a criar normas específicas para o entendimento das lesbianidades, na medida em que observamos essa fórmula sendo reproduzida constantemente tanto nas imagens cinematográficas como nos discursos sociais. Dessa forma, gostaríamos de elucidar, mesmo que brevemente, outras possibilidades de vivência de Lota e Bishop no contexto de *Flores Raras* que denotam outros significados discursivos.

A perspectiva de resistência aqui evocada parte do pressuposto teórico foucaultiano sobre o mínimo de liberdade. A questão da resistência está intimamente atrelada também à perspectiva do poder na clássica menção “onde há poder, há resistência”. Encaramos nesse contexto que a perspectiva cinematográfica e, em consequência, os sujeitos que produzem imagem, criam determinados saberes e evocam prerrogativas a respeito de suas construções. Isso nos remete a fórmula que constatamos nos filmes selecionados sobre a estereotipação do desejo e do corpo lésbico, que poderes têm sido investidos sobre esses sujeitos e de que modo a prática social os tem moldado.

Ao nos depararmos com as imagens, constatamos também outras fórmulas de resistência que emergem da possibilidade de encarar as mulheres lésbicas a partir de outros contextos que não aqueles formulados. No caso de Lota e Bishop, encontramos momentos de prazer, de produtividade, de amor, de arte e de potência na arte de viver nos minutos em que visualizamos a película. Não gostaríamos, portanto, de ficar nessa fórmula repetitiva de apenas contrastar o aspecto de quase uma hipótese repressiva sobre as lesbianidades, de modo a reafirmar esse discurso e enfatizá-lo de modo a enraizá-lo e fixá-lo ainda mais no imaginário social.

O que gostaríamos de entender é que, a partir de uma perspectiva dos processos de resistência mediante as relações de poder estabelecidas tanto pelas imagens como pelo imaginário social, conseguimos vislumbrar em alguns momentos outras estéticas da existência. Segundo Miskolci (2006, p. 689), esses processos “têm compromisso com mudanças que levam à criação de novos estilos de vida baseados em uma ética capaz de criar subjetividades mais libertárias e, a partir delas, novas formas de sociabilidade”.

Ainda pensando na perspectiva da possibilidade de uma nova estética da existência sobre o que é pronunciando sobre as lesbianidades nas películas, aprofundamos com ajuda de Miskolci (2006) para entender que essa perspectiva se ancora no devir quando procura desconstruir normas identitárias sobre os sujeitos. Ainda segundo Miskolci (2006, p. 690) “a mesma busca modificar as relações ancoradas na tradição e na norma e, não por acaso, emergiu das sombras em que antes viviam aqueles cujo preconceito social os inferiorizava ou invisibilizava”.

A estilística da existência recusa o assujeitamento aos padrões e moldes de corpos e identidades socialmente impostos. É nesse contexto que buscamos vislumbrar em *Flores Raras* outras possibilidades de emergir as diferenças que não somente o silenciamento, a invisibilidade, o armário, a decadência afetiva e a posterior morte, mesmo que as películas insistam em efetivar esses processos.

Observamos em *Flores Raras* que Lota é uma exímia paisagista. Mesmo sem o curso de arquitetura é vista como figura criativa no cenário, tem uma vocação para as artes e, como referido anteriormente, ficou no comando da arquitetura do Parque do Flamengo no Rio de Janeiro, na criação e execução de ideias como os postes de luz, que lembrariam a luz da lua. Através das imagens, e não entrando especificamente no contexto biográfico que a película não nos expõe, observamos uma afetividade e felicidade tanto nos laços entre Lota e Mary quanto de Lota e Bishop.

Há também a perspectiva do entrosamento político de Lota pré-ditadura militar e o fato de sua imagem se configurar enquanto mulher lésbica, na tomada de decisões ao lado de outras figuras políticas. Outro cenário que nos deparamos é a perspectiva da adoção de uma criança por Lota e Mary. Não adentramos nessa temática, mas consideramos importante ressaltar que, apesar das conturbações advindas do relacionamento entre as duas, a criança se faz presente em algumas cenas como forma de preencher a felicidade de Samambaia.

Ao mencionarmos Bishop decorremos de sua intensa produtividade literária enquanto estivera no Brasil, que rendeu alguns prêmios e o reconhecimento de suas obras e de seus poemas. Demonstra-se avessa ao sistema político, tinha uma paixão pela flora e fauna

brasileiras, o que é demonstrando pela sua afetividade por Samambaia. Mesmo demonstrando após a morte de Lota seu desdém com relação à arte de perder, vislumbramos em seus rascunhos a dor que sentira e a tentativa de reprodução do imaginário brasileiro em terras americanas.

Ao assistirmos as películas que aborda as perspectivas das diferenças, é imprescindível que analisemos as imagens numa postura crítica e analítica sobre os processos que buscam instaurar verdades a respeito dos corpos que vivem nas margens, mas consideramos produtivo também enxergar outros meandros que positivam esses corpos na busca de outras possibilidades de existência. De fato, temos hoje uma investida na criação de contextos imagéticos sobre as lesbianidades que compactuam com as diversas formas de vivência e exaltação dessas diferenças.

Por fim, após as problematizações realizadas a partir de *Flores Raras*, proporemos uma análise sobre o filme *Como esquecer*. Já argumento que o cinema brasileiro tem seguido uma fórmula ao tratar sobre a temática das lesbianidades, o que tornou um desafio analisar o filme *Como esquecer*, visto que em muitas ocasiões as teorias que se sobrepõe às discussões realizadas em *Flores Raras* são muito pertinentes também à análise do segundo filme.

Portanto, para o próximo capítulo proporemos esse quadro de análises imbricado ao referencial teórico, no qual elencamos 7 recortes. No que compete a alguns tópicos a serem delineados e problematizados, procuraremos recompor novas formas de pensar as imagens cinematográficas em *Como esquecer*.

## 5 DESFRAGMENTANDO IMAGENS: *COMO ESQUECER*

Nesse segundo momento, propomos novamente uma problematização/entrecruzamento dos recortes pré-selecionados mediante a visualização da película *Como Esquecer (2010)* com o referencial teórico adotado nessa pesquisa. Como já mencionado anteriormente, nossa intenção não é descrever incansavelmente todos os trechos que seguem a composição da narrativa e sim buscar recortes intencionais para que possamos, principalmente nessa obra, abarcar as concepções de gênero e sexualidade.

A nossa tarefa nesse segundo filme analisado é confrontar outras possibilidades de enunciação não destacadas do primeiro filme. De antemão, afirmamos que essa tarefa é difícil e complexa devido à linha tênue que diferencia as narrativas a respeito dos filmes lésbicos brasileiros, principalmente numa cronologia que segue entre o amor compulsivo pela parceira, traições, presença das masculinidades enquanto tratamento do corpo lésbico como fetiche e, por fim, o abandono, solidão e suicídio.

Portanto, foram selecionados 7 (sete) recortes que propiciaram possibilidades de discussões juntamente com o referencial teórico. São cenas que dizem respectivamente a três pontos traçados: 1) a perspectiva/metáfora da viagem como possibilidade de existência; 2) a dor, o amor e os sadomasoquismos; 3) a construção do corpo lésbico e repetição da amargura e frieza impossibilitando novas estéticas da existência; 4) como a refuta aos trópicos em favor do sentido escandinavo enuncia uma perspectiva colonial sobre o corpo lésbico e, por fim, 5) outras possibilidades enunciativas a respeito das resistências e lesbianidades em *Como esquecer*. Sobre a película, em uma breve ficha técnica: *Como esquecer (2010)* foi lançada em 14 de outubro de 2010 sob a direção de Malu Martino, que foi baseada no livro de Myriam Campello ("Como Esquecer - Anotações quase inglesas"), com duração de aproximadamente 98 minutos, possuindo em seu elenco Ana Paula Arósio (Júlia), Bianca Comparato, Natalia Lage, e tem sob sua alçada uma perspectiva de drama e romance.

Na sinopse retirada da Eh! Filmes<sup>50</sup> encontra a seguinte informação:

Júlia (Ana Paula Arosio) 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 vai

---

<sup>50</sup> Disponível em: <<http://ehfilmes.com.br/como-esquecer.html>>, acessado: 29/08/2018. É importante ressaltar que essas sinopses são retiradas dos sites oficiais de produção de distribuição da película.

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.

Mediante a breve sinopse, é importante que o/a leitor/a se inteirasse da obra completa, visto que não nos interessa nessa tese explorar todas as cenas que compõem os 98 minutos de filme, a obra está disponível nas plataformas de *streaming* e é de fácil acesso para visualização. Outro ponto a ser levantado é que foi necessária a visualização do material por diversas vezes de modo a elencar recortes que pudessem se constituir num corpo empírico para a problematização e discussão do cinema lésbico brasileiro e do que se tem produzido sobre ele.

Portanto, nos próximos parágrafos nos colocamos na tentativa de construir um mosaico dessas cenas fragmentadas para que possamos entender de que modo esse cinema tem nos subjetivado e as inúmeras formas simbólicas que nos endereçam quando estamos frente a frente com a película e a partir disso buscar um enlace teórico para que possamos entrecruzar as teorias propostas por esse trabalho frente às imagens.

## 5.1 RECORTES

### 5.1.1 Cena 1: Júlia e Antônia

A cena se passa entre o 1 minuto a 2 minutos e 40 segundos

O primeiro recorte se passa nos créditos iniciais do filme nos quais se contrasta um dos únicos momentos do filme em que Júlia esboça uma feição de felicidade, simpatia e empatia. A cena dá a impressão de uma filmagem realizada por outra pessoa, que no caso seria a Antônia, sua namorada e parceira de longa data, os recortes entre as cenas que se passam mostram belas paisagens e um momento intimista entre as duas personagens. Mesmo que Antônia não apareça nas imagens, percebe-se o modo como Júlia lida com afetivamente com o espectro não visual de Antônia, sempre sorridente e descontraída (Figura 9), em um dos momentos podemos até ouvir um “eu te amo” para a câmera que a filma. Os créditos iniciais do filme denotam um paralelo e uma margem para o restante da película, a partir desse ponto a perspectiva se altera e a solidão e amargura reinam na construção da personagem.

Figura 9 - A outra Júlia



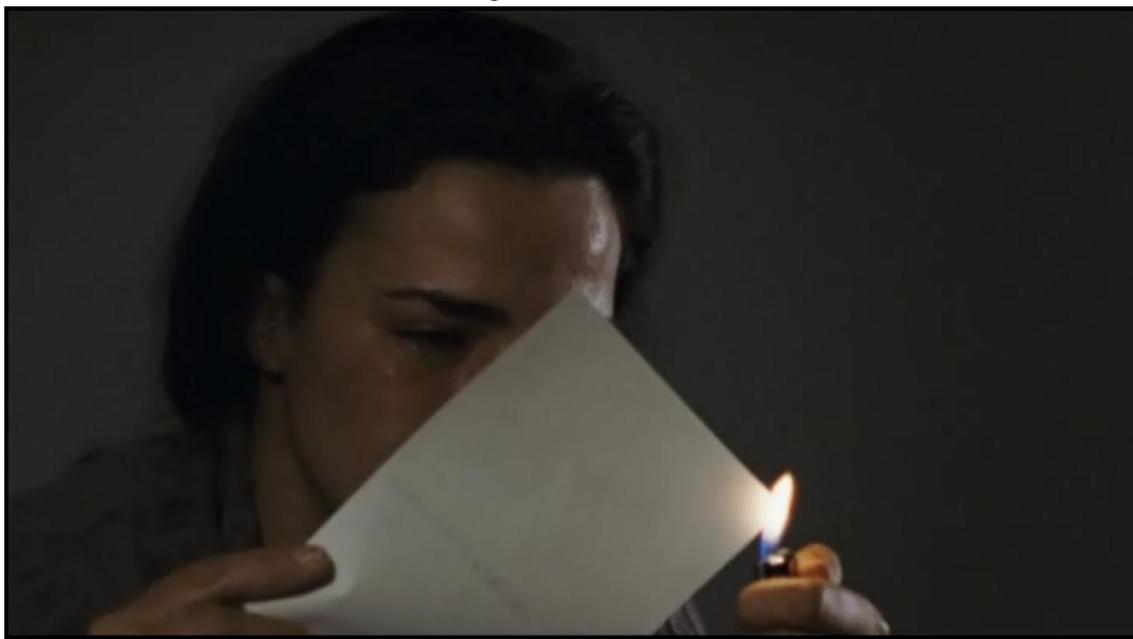
(Fonte: *Como Esquecer*, 2010)

#### 5.1.2 Cena 2: A foto e o fogo

A cena se passa entre os 2 minutos e 40 segundos a 4 minutos e 15 segundos

Como já brevemente elucidado no recorte 1, nas cenas que se seguem, a potencialidade da felicidade de Júlia se esvai; raramente durante a filmagem vamos poder observar a mesma personagem dos créditos iniciais. O corte é abrupto, vemos Júlia em um ambiente mais escuro, com os cabelos modificados e um semblante completamente sofrido e choroso, a mesma segura em suas mãos fotos que nos remetem as vivenciadas pelo casal durante os momentos vividos na cena 1. Júlia chora incessantemente, suspira de agonia e num ato súbito queima a foto com um isqueiro (Figura 10) que estava próximo, evidenciando a decepção amorosa e o término de seu relacionamento com Antônia. O que mais nos provoca nas imagens é que Júlia esmaga com suas mãos a foto ainda em chamas, que como num ato de dor pelas queimaduras tenta apagar de qualquer forma por meio de uma raiva e desespero os resquícios de lembranças físicas de seu relacionamento, mesmo porque qualquer outro tipo de lembrança ainda vai ser mantido como sofrimento durante boa parte do filme. A temática da dor física, de sua tortura para poder aprender a viver com determinadas situações se repete algumas vezes durante a película e consideramos importante sua problematização.

Figura 10 - A Júlia



(Fonte: *Como esquecer*, 2010)

### 5.1.3 Cena 3: Júlia e os trópicos

A cena se passa entre os 24 minutos a 25 minutos e 10 segundos

Júlia e Hugo, seu fiel amigo começam um diálogo sobre a possibilidade de uma mudança conjunta para um bairro da Zona Oeste do Rio de Janeiro (Pedra de Guaratiba) na intenção de provocar uma mudança, visto que tanto ele quanto Júlia ainda viviam em lugares que remetiam aos seus ex-relacionamentos, fazendo sempre aflorar lembranças e amarguras sobre os seus devidos passados. Os dois dialogam no carro (Figura 11) e Júlia sempre se mostra contrária à ideia de morar num subúrbio com mar, em seguida Hugo retruca que a mesma está precisando de mar, de luz, de verde e de sol; sem uma boa correspondência Júlia diz: “dos trópicos eu só tenho a tristeza o resto tudo aqui é escandinavo”. A potencialidade desses discursos nos faz pensar na relação entre a metáfora da viagem/mudança e de novas espacialidades como forma de restauração/cura dos sujeitos que anteriormente ocupavam outros lugares em que as lembranças e saudades se faziam presentes. Outro aspecto a ser levado em conta é a forma como Júlia refuta os trópicos em favor do sentido escandinavo.

Figura 11 - Trópicos e Escandinávia



(Fonte: *Como Esquecer*, 2010)

#### 5.1.4 Cena 4: O revólver

A cena se passa entre os 51 minutos e 35 segundos a 52 minutos e 40 segundos

O recorte remete a dois momentos em que a temática do suicídio, da dor e da tortura se fazem presentes como forma de desistência da vida e também como forma de aprender a lidar com o sofrimento. Júlia sobe no armário para procurar algo e vemos a personagem desembulhar de um pano uma arma de fogo. Nesse momento a mesma já havia mudado para Pedra de Guaratiba Júlia olha minuciosamente para o revólver na intencionalidade imaginativa, algo na casa faz barulho e ela cai do armário e um copo que estava próximo se espatifa no chão juntamente com seu corpo (Figura 12), a personagem profere a seguinte frase: “de repente a morte começou a me atrair, sem nenhum charme e nenhum *glamour*, apenas com a seca promessa de ser melhor que o resto”.

Figura 12 - A queda



(Fonte: *Como esquecer*, 2010)

#### 5.1.5 Cena 5: A corda

A cena se passa entre os 57 minutos e 35 segundos a 62 minutos e 15 segundos

Em concordância com o recorte 4, damos continuidade a perspectiva da relação entre Júlia e a dor, das pulsões e dos desejos. Hugo prepara o café da manhã quando subitamente Júlia aparece na cozinha com uma corda nas mãos, a mesma exige que ele a amarre, Hugo se nega a atender o pedido, mas acaba sendo vencido pela amiga. Durante os minutos que seguem, vemos Júlia presa a uma cadeira na sala da casa (Figura 13) até o momento em que Hugo retorna para poder desamarrá-la. O diálogo entre os dois personagens mostra a perspectiva do entendimento da dor:

Hugo: “Eu passei o tempo todo no estúdio sem me concentrar direito, só pensando no que estava acontecendo com você aqui. Na verdade eu não consegui entender ainda, o que você está querendo provar para você mesma Júlia? Porque uma pessoa resolve se maltratar assim, desse jeito, por opção”.

Júlia: “Talvez as pessoas mais racionais tenham essa necessidade. Eu não sei. Eu só sei que a hora que a dor passa... dá uma paz. Uma calma”.

Hugo: “Eu já sabia que você era louca. O que eu não sabia era que você era tão louca”.

Júlia: “Você lembra quando... eu falei para você que eu te invejava pela morte do Pedro... porque te trouxe um sofrimento concreto? A dor da perda, pra mim, para ser concreta, tem que passar pelo corpo. Sem falar que... às vezes a gente precisa de certos freios”.

Hugo: “Freios, Júlia? Do que é que cê tá falando?”.

Júlia: “Eu não posso ir atrás da Antônia. Eu também não tenho espaço pra começar um novo relacionamento. Mas eu tô viva. Eu tenho pulsões, instintos, desejos, como todo mundo. Eu prefiro deixar meu corpo dormente e a mente ativa... pra me impedir de fazer um mal maior... a mim ou a quem se aproximar de mim”.

Figura 13 - Amarras



(Fonte: *Como Esquecer*, 2010)

#### 5.1.6 Cena 6: Um piquenique inusitado

A cena se passa entre os 76 minutos e 45 segundos a 82 minutos e 55 segundos

A cena inicia-se com a proposta de um piquenique noturno na praia com a presença de Júlia, Helena (prima de Lisa), Hugo, Lisa e Carmem Lygia e Nani devido à despedida momentânea de Helena que retornaria a Europa para resolver algumas questões. Novamente, a presença da água é marcante, primeiro na chuva que se aproxima e que respinga nos sujeitos ocupantes da praia, em segundo no mergulho no mar noturno, e em terceiro, na água do banho, todos simbolizando algum aspecto entre os momentos das cenas. A água do mar, segundo as palavras de Helena, serviria para baixar a ansiedade, pra acalmar, para reconfortar, segundo Júlia: “Como sempre, Helena é um mar interior na arrebatção”. Nos momentos que se seguem, Helena ensopada de água do mar serve de desculpas para o retorno a casa de Júlia

e a justificativa de não querer voltar à praia, pois a companhia da mesma seria melhor. Essa cena (Figura 14) é a primeira em que vemos Júlia se desprender de sua amargura e frieza para se entregar aos braços, beijos e desejos de Helena.

Figura 14 - Braços, beijos e desejos



(Fonte: *Como Esquecer*, 2010)

#### 5.1.7 Cena 7: Como esquecer?

A cena se passa entre os 90 minutos e 40 segundos a 93 minutos e 50 segundos

Nesse recorte final encontramos duas contraposições: a primeira delas seria a da possibilidade de Júlia viver uma nova perspectiva de vida, deixando os *flashbacks* de Antônia de lado visto que eles são recorrentes em várias cenas da película. Helena retorna da Europa e diz que veio buscar Júlia para que as duas tivessem um momento a sós e continuassem a se conhecer. O lugar escolhido nos remete a uma pousada em meio à natureza com filmagens de uma cachoeira, a câmera se dirige ao quarto em que estão hospedadas e vemos as duas deitadas dormindo na cama. Júlia desperta de seu sono e sua voz narra a perspectiva:

Júlia: “Talvez eu me arrependa, Helena... mas agora preciso descobrir o que sobrou de mim mesma... não posso te arrastar para uma vida de comparações. Você merece coisa melhor... do que alguém acampado numa encruzilhada... tentando enxergar o caminho... qualquer caminho. O amor exige muito, e eu tenho muito pouco pra dar. Nem sei se com este

pouco se faz vida. As emoções escorrem, nada penetra. Talvez eu me arrependa, Helena, talvez...”.

Por fim, a segunda contraposição se dá mesmo na fala narrativa de Júlia, desse retorno à impossibilidade de se permitir, o amor exige muito e ela tem pouco a oferecer e com esse pouco mal sabe se faz vida, soa poético e até quase literário o *looping* de cerceamento, limitações e encruzilhadas de sua própria vivência (Figura 15).

Figura 15 - Um outro adeus



(Fonte: *Como esquecer*, 2010)

## 5.2 IMAGEM E PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO: ENTRELAÇANDO TEORIAS

### 5.2.1 A perspectiva/metáfora da viagem: deslocamentos e caminhadas

Assim como discutimos em *Flores Raras* sobre a perspectiva do isolamento, dos espaços heterotópicos e da topofobia do corpo lésbico frente ao social, parece ocorrer algo semelhante em *Como esquecer*, no que diz respeito à fuga das amarguras vividas pelos personagens envolvidos na narrativa.

Na discussão da narrativa de *Como esquecer* optamos por desenvolver um processo que se configura na metáfora da viagem como ponto existencial. Na Cena 3, visualizamos o diálogo entre Hugo e Júlia tanto como ponto de partida para novas possibilidades de existência por parte de Hugo como refutamento da ideia por parte de Júlia. A viagem aqui é exercida no intuito de outra vivência que sanaria as dores e os percalços vividos pelos

personagens durante a trama, principalmente no que compete às dores causadas pela perda, seja ela física (morte de um companheiro) ou emocional (ruptura de um relacionamento).

Isso pode ser exemplificado quando nos debruçamos na visualização da obra e nos deparamos de um lado com o sofrimento de Hugo, pela morte do companheiro e pelo efeito do ambiente onde vive, que traz memórias e tristezas por meio das lembranças nostálgicas, e, de outro, pela escassez de emotividade sentida por Júlia ao viver na casa onde manteve um longo relacionamento com sua ex-companheira Antônia.

É importante adentrarmos nas imagens quando referenciamos esse momento vivido por Júlia, ao nos depararmos com as filmagens realizadas no espaço físico que vivia com Antônia. As imagens reproduzidas denotam um ambiente frio e sem vida em que a personagem se mostra inquieta e desiludida. A qualquer toque do telefone a mesma via a esperança de ser Antônia trazendo um pedido de retorno para a felicidade, felicidade essa que é esboçada raramente nas cenas (Cena 1).

O que queremos problematizar sobre essa perspectiva é de como o espaço físico vivido por Júlia denota ainda muitas das emoções que carrega consigo e de que a possibilidade da mudança seja algo que possa sanar essas lembranças e memórias em que os espaços carregam consigo. Vale destacar aqui que a viagem pode simbolizar a produtividade de uma nova existência. Como veremos posteriormente, a mudança traz para a vida da personagem uma gama de processos experimentais sobre o seu próprio corpo e a relação que carrega com a vivência em um novo espaço físico.

Para que possamos aprofundar os meandros que cerceiam esses propósitos, consideramos necessário entender a metáfora da viagem. Em um primeiro momento gostaria de recorrer aos simbolismos que essa metáfora suscita, utilizando as concepções de Chevalier e Gheerbrant (1986) e, posteriormente, aprofundando esse conceito com base em outros referências teóricos.

Levando em consideração os aspectos simbólicos, os autores nos dizem de sua riqueza e que essa simbologia está atrelada a busca de uma verdade, da paz, da imortalidade e da busca do descobrimento de um centro espiritual. A viagem ainda expressa um profundo desejo de mudança interna, uma necessidade de novas experiências, em detrimento apenas do deslocamento físico. Mencionam ainda que a viagem simboliza uma aventura e uma busca, seja de um tesouro ou um simples conhecimento, concreto ou espiritual.

Mediante as perspectivas simbólicas, Louro (2004), nos convida a pensar a imagem da viagem por meio de sua utilização tanto na Literatura quanto na Educação. Para a nossa

reflexão buscaremos entrelaçar também o campo do cinema. Louro, busca em Larrosa (2010) uma recorrência da utilização da imagem da viagem.

Para Louro (2004), a imagem da viagem aparece com frequência nas novelas de formação (*Bildungsroman*<sup>51</sup>). Ao recorrermos à obra de Larrosa (2010), encontramos a perspectiva da experiência formativa – voltar a si mesmo – alinhada com a proposta da viagem. Concebemos que essa experiência formativa de voltar a si mesmo recai a todo o momento no processo de subjetivação de Júlia. A própria aventura da mudança traz em si uma possibilidade de uma experiência formativa de suas ideias, de seu corpo, de suas experimentações com a dor e com o desejo.

Ao adentrarmos na perspectiva dessa formação e sua relação com a viagem temos que na concepção de Larrosa (2010, p. 53):

A formação é uma viagem aberta, uma viagem que não pode estar antecipada, e uma viagem interior, uma viagem na qual alguém se deixa influenciar a si próprio, se deixa seduzir e solicitar por quem vai ao seu encontro, e na qual a questão é esse próprio alguém, a constituição desse próprio alguém, e a prova e desestabilização e eventual transformação desse próprio alguém.

Compactuamos com essa concepção da ideia de formação e da viagem como possibilidade de desestabilização e de transformação. Como observamos na película *Como esquecer*, a ideia da mudança e da viagem impacta na vida de Julia de diversas formas, trazendo perspectivas até antes inibidas pela própria personagem, como, por exemplo, o contato com o mar, o contato erótico e a possibilidade de convivências sociais até então evitadas.

Quando retomamos a *Bildungsroman*, Larrosa (2010, p. 53) menciona a ideia da constituição do herói mediante as vivências e experiências de uma viagem, em seus dizeres: “a própria constituição do herói através das experiências de uma viagem, que ao se voltar sobre si mesmo, com-forma sua sensibilidade e seu caráter, sua maneira de ser e de interpretar o mundo”.

Tratamos nesse ponto de uma possibilidade de convergência entre a interioridade e a exterioridade no que diz respeito a viagem na sua maneira de ser e de interpretar o mundo e de como lida com as problemáticas que inundam o seu social. Nesse processo, segundo

---

<sup>51</sup> Segundo Maas (2000, p. 13) “trata-se de uma forma literária de cunho eminentemente realista, com raízes fortemente vincadas nas circunstâncias históricas, culturais e literárias dos últimos trinta anos do século XVIII europeu. Compreendido pela crítica como um fenômeno “tipicamente alemão”, capaz de expressar o “espírito alemão” em seu mais alto grau, o *Bildungsroman* firmou-se como conceito produtivo em quase todas as literaturas nacionais de origem Europeia, tendo sido assimilado também nas literaturas mais jovens, como os americanos”.

Larrosa (2010, p. 53), “a viagem exterior se enlaça com a viagem interior, com a própria formação da consciência, da sensibilidade e do caráter do viajante”.

Louro (2004) retoma a perspectiva da viagem ao buscar por intermédio das análises realizadas por Denílson Lopes (2002), em seu livro *O homem que amava rapazes*, a perspectiva da viagem com os filmes de estrada. *Como esquecer* não é um filme de estrada por si só, mas guarda elementos desse processo em algumas de suas cenas (Cena 3), isso se reflete ao analisarmos os dizeres de Louro quando a mesma menciona que, nesse gênero de filme:

[...] o personagem ou os personagens estão em trânsito, em fuga ou na busca de algum objetivo frequentemente adiado e, ao longo do caminho, vêem-se diante de provas, encontros, conflitos. Ao se deslocarem, também se transformam e essa transformação é, muitas vezes, caracterizada como evolução.

O deslocamento de Júlia é algo que nos interessa e em consequência o que esse processo ocasiona na perspectiva da transformação. Não considero nossa intenção nessa discussão caracterizar a evolução ocasionada por tal processo no que diz respeito à vivência da personagem, mesmo porque, consideramos que, por meio da leitura das imagens venha a ser algo subjetivo. Subjetivo ao ponto que, se ao tratarmos de novas possibilidades de efetivação de seu desejo insinuaremos que seja positivo, ou ao passo que tratarmos de intencionalidade da intensificação de sua dor, insinuaremos negativo.

O fato é que o deslocamento de Júlia, mesmo arredo, propiciou novas formas de existência, apesar de continuar mantendo-se em boa parte da película distante das possibilidades de envolvimento com outras parceiras devido às lembranças de Antônia, os processos experimentais com o corpo, com a dor, com o desejo e com a morte, realizados na nova localidade, trouxeram à tona novas formas de entendimento sobre o viver e sobre sua estética da existência.

Levando em consideração essa compreensão, Louro (2004) ainda nos possibilita pensar sobre a imagem da viagem. Para essa autora, essa imagem tem sentido na medida em que a ela se agregam algumas ideias, como, por exemplo, de deslocamento, desenraizamento, trânsito. Levando em consideração as perspectivas da pós-modernidade, a autora nos menciona que:

Na pós-modernidade, parece necessário pensar não só em processos mais confusos, difusos e plurais, mas, especialmente, supor que o sujeito que viaja é, ele próprio, dividido, fragmentado e cambiante. É possível pensar que esse sujeito também se lança numa viagem, ao longo de sua vida, na qual o que importa é o andar e não chegar. Não há um lugar de chegar, não há destino

pré-fixado, o que interessa é o movimento e as mudanças que se dão ao longo do trajeto (LOURO, 2004, p. 13).

Considero imprescindível pensarmos nas problematizações de Louro no entrelaçar com as vivências e experiências de Júlia. Há duas distintas fases de uma mudança afetiva e de uma mudança física na narrativa fílmica. A primeira delas trata de uma transição realizada das cenas iniciais, onde conseguimos vislumbrar uma imagem da personagem que não pode reaparecer durante a montagem devido ao sofrimento causado pelo término, às cenas finais.

Podemos associar esse primeiro momento também como uma viagem no sentido de um movimento e uma mudança que se deram por meio do trajeto ou do caminho percorrido por Júlia. Ao ser rechaçada por Antônia, Júlia rapidamente sofre uma transição entre cenas que denotam esse movimento, que vai se configurar quase durante toda a película como forma de manifestação de sua personalidade e de sua falta de confiança no próximo.

O segundo momento, que já discutimos anteriormente, é essa transição desenfreada que Júlia se proporciona, mesmo que com resistência a uma perspectiva de alteração do cenário onde vivera cotidianamente com sua parceira. A mudança física aqui realmente obedece a um lugar a não se chegar, há um destino pré-fixado, entretanto, mais do que simbolicamente, não há a certeza de uma fixidez ou de novas possibilidades de se pensar outra estética da existência.

Novamente temos que problematizar essa cansativa fórmula exercida pelo cinema tanto lésbico quanto o gay que preconiza um sofrimento exacerbado sob os/as personagens como se os processos de resistência fossem mecanismos extremamente difusos e complexos nas relações. Considero a metáfora da viagem refletida na vida de Júlia interessante justamente pelos processos, mesmo que na repetitiva necessidade do acomodamento, da insistência na apatia e na impossibilidade de uma vivência que, talvez, aos olhos dos/as telespectadores/as, soasse confortante.

Acredito que a metáfora da viagem imbuída de uma perspectiva de resistência se faz enunciar principalmente no contraste da dor, da intencionalidade da dor, das novas formas de fazer seu corpo sentir. Esses momentos da película permitem identificar Júlia como viva, mesmo que pela dor. Em seus dizeres: “Eu não posso ir atrás da Antônia. Eu também não tenho espaço pra começar um novo relacionamento. Mas eu estou viva. Eu tenho pulsões, instintos, desejos, como todo mundo. Eu prefiro deixar meu corpo dormente e a mente ativa... pra me impedir de fazer um mal maior... a mim ou a quem se aproximar de mim” (Cena 5).

Problematizaremos essa perspectiva com maior profundidade teórica e analítica no próximo tópico, continuemos a reflexão sobre a viagem e suas simbologias. Para esmiuçar

novos entendimentos, proponho que adentremos a obra de Ianni (2003), especificamente sobre a metáfora da viagem. O autor nos elucida sobre a perspectiva da viagem alocada nas concepções das ciências sociais, da filosofia e da literatura para que possamos entender os meandros que cerceiam a respectiva metáfora.

Buscamos elucidar as contribuições de Ianni, pois elas complementam as reflexões que temos sobre as transições realizadas por Júlia tanto no plano mental (dos sentimentos) quanto no plano físico. Para o autor, a história da civilização e dos povos está entremeadada pela viagem, seja ela entendida como realidade ou como metáfora. O autor complementa ao dizer que:

Todas as formas de sociedade, compreendendo tribos e clãs, nações e nacionalidades, colônias e impérios, trabalham e retrabalham a viagem, seja como modo de descobrir o “outro”, seja como modo de descobrir o “eu”. E como se a viagem, o viajante e a sua narrativa revelassem todo o tempo o que se sabe e o que não se sabe, o conhecido e o desconhecido, o próximo e o remoto, o real e o virtual (IANNI, 2003, p. 13).

A intencionalidade na descoberta do outro e do eu é lembrada a todo instante na narrativa de *Como esquecer*. Esse processo se compõe no cenário da película como se fosse um propósito central na vivência de Júlia e da partilha que faz da casa com seus outros amigos. Júlia vai se deparando com o conhecido, com o desconhecido, com o próximo, com o novo, com o real na constituição de outras possibilidades de entendimento sobre si e na ultrapassagem de determinadas fronteiras.

Para o autor, a viagem tem esse significado, ela tem como finalidade a ultrapassagem das fronteiras, tanto as dissolvendo como as recriando. Se a ultrapassagem das fronteiras para Júlia se dá pelo afastamento físico quanto pela localidade que trazia lembranças, a mesma procura dissolvê-las de forma a transpor o espaço. Mas se denotarmos uma constante relembração, quase que num *looping* eterno sob a justificativa do seu amor, a mesma recria essas fronteiras.

Como nos afirma Ianni (2003, p.13):

Toda viagem se destina a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as como recriando-as. Ao mesmo tempo que demarca diferenças, singularidades ou alteridades, demarca semelhanças, continuidades, ressonâncias. Tanto singulariza como universaliza. Projeta no espaço e no tempo um eu nômade, reconhecendo as diversidades e tecendo as continuidades. Nessa travessia, pode reafirmar-se a identidade e a intolerância, simultaneamente à pluralidade e à tolerância. No mesmo curso da travessia, ao mesmo tempo que se recriam identidades, proliferam diversidades.

Proliferam-se também principalmente as diferenças, diferenças essas que se esboçam no processo de reconhecimento do corpo lésbico que transita em espaços para uma possível

cura geográfica. Diferença que se faz presente na possibilidade da dor, de sua constituição amorosa, de suas práticas quase que sadomasoquistas.

A perspectiva da alteridade soa importante também nesse contexto na medida em que possibilita Júlia entender as relações sociais que se dão no seu entorno, pois atenuam o processo de reconhecimento da diferença do outro e a possibilidade quase que antagônica do encontro com o outro.

Essa relação de alteridade é evidenciada na narrativa quando colocamos em xeque a perspectiva de convivência estabelecida com um novo espaço e sua configuração quase familiar, no qual contrasta na película com o Hugo, Lisa e Carmen Lygia e numa configuração mais afetiva com a presença quase que momentânea de Helena.

Sobre essa perspectiva da alteridade, Dinis (2005, p. 74) destaca que o exercício da alteridade vai muito além do reconhecimento do direito à diferença do outro, “é desejar encontros com o outro que nos arranquem da condição de permanecermos o mesmo, uma paixão por territórios desconhecidos que são um convite para uma experimentação de diferentes formas de estar no mundo”.

Analisando essa perspectiva no entrecruzamento com a película na tentativa de entender como a alteridade se faz presente nesses encontros com os outros sujeitos que ocupam a trama e principalmente no que diz respeito a esse arrancar ou a esse locomover esse permanecer o mesmo, possibilitando um convite para experimentações e vivências sobre diferentes formas de estar no mundo.

Ao analisarmos as cenas podemos observar os contornos de alteridade mediante a relação entre Júlia e os sujeitos que ocupam a trama. A vinculação de Júlia com a casa já é, por si só, uma possibilidade de experimentação. Como já citamos em parágrafos anteriores a personagem possibilita vivências e determinadas práticas que extrapolam o imaginário. O contato com o mar é outro ponto a ser elucidado nesse exemplo. Com Hugo observamos um processo quase que simbolizando uma cópia tanto no aspecto sentimental quanto na história em comparação a Júlia.

Mesmo que, por meio de todas essas relações visualizadas através da película, percebemos, ao final, uma Júlia quase intransigente com relação à adequação a outras possibilidades de exercer sua afetividade. Penso que nessa relação de alteridade que a mesma possibilitou com contrariedade, processos de experimentação de diferentes formas de estar no mundo, de se sentir viva, foram evidenciados.

Ianni (2003, p. 14) permite complementar essa análise ao mencionar que, na perspectiva da viagem: “revela-se no relato, descrição ou interpretação daquele que aproveita

os materiais colhidos em viagens, imaginando as formas de ser, agir, sentir, pensar ou imaginar que podem constituir o outro” e a si próprio.

Ainda sobre essa relação do eu e do outro, Ianni nos convida a pensar que a viagem pode ser representada na configuração do desenvolvimento do eu. Tudo aquilo que se vivencia nesse processo como inquietações e descobertas pode agilizar as potencialidades daquele/a que se permite caminhar pelas travessias. Nessas travessias, podemos nos confrontar com inúmeros significados no encontrar-se e no reencontrar-se, pois, possibilidade descobertas sobre o eu que historicamente ainda não tenhamos vivenciado.

Nessa relação do eu com os outros sujeitos, fica evidenciado nas falas de Ianni (2003, p. 28) a potencialidade da viagem também ser coletiva. Na medida em que:

Pode-se dizer que o indivíduo e a coletividade são levados a necessitar contínua ou episodicamente da viagem, seja ela real ou imaginária. Haveria algo nas formas de sociabilidade, na fábrica da vida social, na cultura, no contraponto presente-passado-futuro, no emaranhado dos espaços e tempos ou em tudo isso junto que faz com que o indivíduo e a coletividade estejam sempre se deslocando para o desconhecido, ou rebuscando o que supõem conhecido.

A coletividade na película é passível de análise visto que a relação de Júlia com os outros sujeitos que ocupam a narrativa simbolizam alguns entrecruzamentos. A relação com Hugo, como já relatado anteriormente, é quase um espelho de sua vida, no que compete a perda de um relacionamento e também a da necessidade da mudança, visto a possibilidade de uma radicalidade efetiva no cotidiano. Hugo é considerado um amigo e sua relação com Júlia é de cumplicidade e entendimento, o personagem é um dos poucos que conseguem dialogar e se entender com a protagonista.

O deslocamento para o desconhecido e, no contraponto entre presente-passado-futuro, se faz evidenciar nessa relação entre os dois personagens; ambos se arriscam nesse processo experimental na busca de uma cura para seus âmagos e ânsias causadas principalmente pela dor da perda. A perda se faz presente na narrativa como algo quase palpável e sólido, visto que Júlia transparece essa sensação, que é capaz de atravessar a tela e nos endereçar de um modo em que seu sofrimento e apatia ao mundo, a ponto de se transformar em algo cansativo de se visualizar.

Tudo é incerto nesse processo de deslocamento para o desconhecido, novas relações são concretizadas, outras repulsas são reconfiguradas e labirintos se formam no processo de alteridade. Hugo propicia esse deslocamento a Júlia mediante cansativos diálogos sobre a possibilidade de se desvincular do passado em busca de um novo presente que possa refletir num futuro sanado, mas quase que incerto. O personagem se transporia nesse contexto a um

fio de esperança na vida da personagem que, anteriormente, ao toque do telefone já se via amedrontada frente a possibilidade de um novo encontro com Antônia.

Outras relações se formam na trama. A segunda moradora da casa escolhida para a moradia dos personagens é Lisa, que segue a mesma fórmula, vivendo uma vida rodeada por decepções amorosas e que, em alguns momentos da trama se rende a idas e vindas com o seu parceiro. Seu papel na trama não é muito expressivo, mas ela se coloca em alguns momentos para evidenciar como enxergamos Júlia, ou de como os sujeitos que visualizam a película entendem a construção dessa personagem.

Em uma das cenas concretizada entre os minutos 39 a 41, observamos essa evidência de como entendemos Júlia por meio da narrativa de Lisa, que ao se deparar com determinadas situações da trama enuncia: “Porque você não se entope de remédio e vai dormir?”, Júlia oferece ajuda a Lisa e a mesma pronuncia: “Ajudar como Júlia? Como uma mulher seca, que só olha para o próprio umbigo, que olha todo mundo por cima pode ajudar alguém?”. Nesse ponto, observamos como alguns entendimentos sobre o corpo e o comportamento de Júlia são traçados, não muito diferentes daqueles para o qual as imagens nos endereçam.

Outro elo que vai se constituindo durante a película é com a discente Carmem Lygia, orientada da Professora Júlia; essa relação do olhar sobre, do olhar por cima, esboçada por Lisa, é claramente compreendida no convívio entre orientadora e orientanda, numa relação de dominância e de apatia, como se o processo de assujeitamento de Carmem Lygia fosse sempre necessário nos momentos de interação entre as duas personagens. Carmem Lygia também é lésbica e faz o papel do sujeito nunca convidado a estar no mesmo ambiente que Júlia.

A conexão que se estabelece entre as duas é delicada, no que concerne aos aspectos teóricos de sua pesquisa, de sua relação afetiva e de como há um estranhamento quase que carnal quando acontece algum encontro. Carmem Lygia não é o tipo de personagem que se aquieta e insiste dolorosamente na relação com sua orientadora, que em diversos momentos se finaliza com o fracasso da mesma. Ambas também guardam amores por Helena.

A última figura a ter um processo de aproximação de Júlia, que em nossos olhares enquanto telespectadores/as poderia ser o ápice ou o clímax do filme, seria Helena. De uma forma ou de outra, ela possibilita o que eu chamaria de um derretimento da fronteira ríspida, enrijecida e gélida de Júlia. Na presença de Helena, Júlia parece se desmontar, se entregar e dar indícios de que a trama pode vir a configurar-se por meio de uma outra vertente, menos massiva e menos caricata sobre a vivência e a experiência do corpo lésbico.

Não quero denotar aqui que o amor romântico seria a resposta para o livramento dessa caracterização da personagem, de que ele poderia vir-a-ser, quase que num sentido

nietzschiano: uma transformação ou um devir daquilo que opera durante grande parte do filme. A problematização vai de encontro a uma crítica ao sentido da repetição já constatada nos filmes lésbicos brasileiros, a desse sofrimento intenso, sentido na pele, em que as relações se esfurelam e consagram narrativas em que a solidão, o abandono e a morte se fazem constantes.

Helena desempenha esse ponto de partida para uma nova visualidade da película, visto que as relações afetivas entre ela e Júlia simbolizam também novas possibilidades de exercer a sexualidade e o desejo. Nessa relação, notamos outra Júlia, muito próxima daquela no qual nos deparamos nas cenas iniciais. O banho, a praia, a pousada regada a natureza faz o convite para novas potencialidades de deslumbramento de outro final para a película.

Entretanto, esse deslumbramento é interrompido nos minutos finais da trama quando, num súbito movimento, Júlia se despede de Helena: “Talvez eu me arrependa, Helena... mas agora preciso descobrir o que sobrou de mim mesma... não posso te arrastar para uma vida de comparações. Você merece coisa melhor... do que alguém acampado numa encruzilhada... tentando enxergar o caminho... qualquer caminho. O amor exige muito, e eu tenho muito pouco pra dar. Nem sei se com este pouco se faz vida. As emoções escorrem, nada penetra. Talvez eu me arrependa, Helena, talvez...”.

A conotação anunciada por Júlia nos momentos finais caminha de mãos dadas com o aspecto que discutimos sobre a metáfora da viagem, nessa encruzilhada, tentando enxergar o caminho, qualquer que ele seja evoca esse caminhar sem fim, sem destino prévio, sem avisos de chegadas ou de despedidas. Nesse processo, encontros ficam para trás, a coletividade em alguns momentos desaparece e, de uma forma ou de outra, ou continuamos os/as mesmos/as ou nos transformamos. Não é nossa intencionalidade esse julgamento sobre o impacto desses percalços na viagem de Júlia, mas sim, os processos analíticos advindos dessa metáfora.

Ianni (2003, p. 30), nos concede suas análises nesse sentido da encruzilhada, dos caminhos e de que todo esse caminhar possa se refletir numa volta do que era antes:

Entretanto, muitas vezes o caminhante ilude-se. Ainda que se despoje ao longo da travessia, procura algo de si, do que tem sido, era, foi. Por mais que se liberte e se abra ao novo e desconhecido, ao que parece não codificado, sem face nem nome, ainda assim se agarra ao que era, foi e continua a ser. Isto porque muitas vezes o viajante está à procura de si mesmo. No curso da travessia, a despeito de despojar-se, libertar-se e abrir-se, reafirma seu modo de ser, observar, sentir, agir, pensar ou imaginar. No limite, são muitos os viajantes que buscam e rebuscam o seu eu, ou a sua sombra. Mesmo quando parecem fugir, estão se procurando no diferente, desconhecido, outro.

O que fora dito por Júlia no final da película está articulado aos dizeres de Ianni no que compete a liberdade de se abrir para o novo e para o desconhecido. Ainda assim, Júlia se

agarra ao que era e ao que continua a ser. No curso dessa travessia, na busca de seu eu ou de sua sombra, há uma volta a sua matriz original pela justificativa de uma vida de comparações ou da impossibilidade da relação. Nesses entrecruzamentos, nessas encruzilhadas e nesses labirintos de estradas o movimento de ir e de vir torna-se constante; na finalização desse ziguezaguear que não encerra aqui, cabe a nós, telespectadores/as, múltiplos olhares sobre essa caminhada de Júlia e dos seus entornos.

Por fim, buscamos novamente em Ianni algumas notas finais sobre o viajante:

À medida que viaja, o viajante se desenraiza, solta, liberta. Pode lançar-se pelos caminhos e pela imaginação, atravessar fronteiras e dissolver barreiras, inventar diferenças e imaginar similaridades. A sua imaginação voa longe, defronta-se com o desconhecido, que pode ser exótico, surpreendente, maravilhoso, ou insólito, absurdo, terrificante. Tanto se perde como se encontra, ao mesmo tempo em que se reafirma e modifica. No curso da viagem há sempre alguma transfiguração, de tal modo que aquele que parte não é nunca o mesmo que regressa (IANNI, 2003, p. 31).

### 5.2.2 Amarras, vidros e armas: do amor à dor

Ao adentrar em componentes tão delicados nessa escrita, como por exemplo, o corpo lésbico, torno a frisar meu comprometimento com as análises realizadas até aqui e o cuidado ao pensar sobre as lesbianidades, se baseiam no entendimento do processo naquilo que recai sobre uma reflexão a partir da imagem e do que os/as cineastas buscam endereçar por meio de suas produções. Acima da minha perspectiva enquanto telespectador há, entretanto, a ideia, a narrativa, a sonoridade, a construção das personagens entre tantos outros elementos que compõe o imaginário dos/as diretores/as.

Isso me auxilia no encaminhamento desse trabalho, visto que estou dialogando sobre um território em que o local de fala se torna um momento preciso de atenção. Dessa forma, a crítica se dá muito mais no que compete aos modos de endereçamento que recaem sobre mim a partir de todas as fundamentações traçadas pelos/as cineastas, a crítica vai no sentido da problematização dessas fundamentações e de como elas têm afetado a construção de um corpo lésbico, totalmente passivo a análises visto os percalços enredados até o momento.

Ao levar em consideração essas demandas, mergulho novamente em outros fragmentos da película, principalmente no que se refere às Cenas 4 (O revólver) e Cena 5 (A corda), que são de grande expressividade na trama, visto que anunciam duas possibilidades de análise: a primeira delas seria a da morte que já fora elaborada anteriormente nas análises de *Flores Raras* e que voltam a aparecer em *Como esquecer* mesmo que como apenas uma ideia;

a segunda vai de encontro ao que problematizaremos, que seria a perspectiva da dor e do amor a dor.

Essas duas cenas são apenas fragmentos que compõem um segmento da narrativa, digo isso, porque a construção da personagem e de toda essa aura de tristeza e de dor que carrega consigo, já é elaborada desde os primeiros minutos do filme. Ela não é materializada apenas nessas duas cenas, mas nesses momentos, observamos contrastes mais drásticos a respeito da dor e da morte.

Na cena 4 podemos visualizar mediante os enunciados de Júlia algumas prospecções a respeito dessas perspectivas elucidadas. Após cair da escada e se deparar com os cacos de vidro advindos da quebra do copo que estava em sua mão, diz: “de repente a morte começou a me atrair, sem nenhum charme e nenhum *glamour*, apenas com a seca promessa de ser melhor que o resto”. A morte funciona aqui como uma promessa de algo que pode ser melhor do que sua própria vivência: de estar morando em um local onde não desejava, de estar próxima do mar, de ainda carregar um sentimento de saudades e ódio por Helena, dentre outros diversos fatores.

Fica nítido na filmagem como os vidros no chão simbolizam possibilidades de uma nova promessa, o foco entre o vidro e seu semblante é frisado pela câmera como se denotasse ora uma aproximação, ora um afastamento daquela ideia que perambulava sobre suas ideias e suas intencionalidades. A ideia da morte não é levada a diante, diferente de *Flores Raras* em que observamos a execução da ideia. Em *Como esquecer*, a frustração ocasionada pela agonia da não presença, da infidelidade ou da falta de amor é materializada no controle dos próprios desejos.

Essa materialização é refletida na Cena 5, na qual intitulei como “A corda”, que tem expressividade nesse momento: ela amarra, impede e prende os desejos de Júlia, funcionando como um modo de controle, pois impede que a mesma possa realizar feitos do qual se arrependerá futuramente. Observamos essa perspectiva no diálogo entre ela e Hugo:

Hugo: “Eu passei o tempo todo no estúdio sem me concentrar direito, só pensando no que estava acontecendo com você aqui. Na verdade eu não consegui entender ainda, o que você está querendo provar para você mesma Júlia? Porque uma pessoa resolve se maltratar assim, desse jeito, por opção”.

Júlia: “Talvez as pessoas mais racionais tenham essa necessidade. Eu não sei. Eu só sei que a hora que a dor passa... dá uma paz. Uma calma”.

Hugo: “Eu já sabia que você era louca. O que eu não sabia era que você era tão louca”.

Júlia: “Você lembra quando... eu falei para você que eu te invejava pela morte do Pedro... porque te trouxe um sofrimento concreto? A dor da perda, pra mim, para ser concreta, tem que passar pelo corpo. Sem falar que... às vezes a gente precisa de certos freios”.

Hugo: “Freios, Júlia? Do que é que cê tá falando?”.

Júlia: “Eu não posso ir atrás da Antônia. Eu também não tenho espaço pra começar um novo relacionamento. Mas eu estou viva. Eu tenho pulsões, instintos, desejos, como todo mundo. Eu prefiro deixar meu corpo dormente e a mente ativa... pra me impedir de fazer um mal maior... a mim ou a quem se aproximar de mim”.

Algumas problematizações devem ser lançadas sobre o diálogo entre Júlia e Hugo, primeiro pela questão da intencionalidade de causar a dor, e de como em suas falas depois do momento do sofrimento viria a paz e, conseqüentemente, o controle de seus desejos. Outro aspecto a ser levado em consideração é a inveja pela morte de Pedro (ex parceiro de Hugo), pois ela concretizava o fim de algo, da existência e da impossibilidade da busca pelo sujeito físico.

O sofrimento concreto é efetivado, pois, não há possibilidade de um retorno entre Hugo e Pedro; Hugo sofre pela perda, mas sabe que não há outros caminhos de reencontro. Já, para Júlia, essa possibilidade é inexistente visto a existência de Helena, que se faz presente nas ligações em que não há diálogo, no encontro na rua em que é reconhecida, nesse intuito há uma inveja por parte de Helena advinda da presença e da possibilidade de novos (re)encontros.

Mediante essas possibilidades, Helena se pune, pois encontra no torpor da dor novas formas de controle sobre as pulsões, os instintos e os desejos, preferindo “deixar meu corpo dormente e a mente ativa... pra me impedir de fazer um mal maior... a mim ou a quem se aproximar de mim”. A narrativa já anunciava de antemão que a ideia de novas possibilidades afetivas e amorosas resultaria em fugas e desistências.

A fórmula “Eu não posso ir atrás da Antônia. Eu também não tenho espaço pra começar um novo relacionamento”, se executa na trama mesmo com a intencionalidade no desejo para com Helena. Na última cena observamos esse contraponto que já havia sido anunciado mediante suas falas, na impossibilidade de começar um novo relacionamento, pois a sombra de Antônia ainda era concreta.

Para que possamos compreender os meandros que cerceiam essas problemáticas, sugiro um mergulho no que diz respeito aos aspectos teóricos que envolvem a perspectiva da dor, do amor, do sujeito e da cultura, aspectos esses presentes em *Como esquecer*. Ao

analisarmos a dor, devemos compreendê-la como nos aponta Sarti (2001), como algo singular para quem a sente, e de que ela se insere num universo de referências simbólicas, configurando um fato cultural.

Para Sarti (2001), a dor e o amor são experiências radicalmente subjetivas, aqueles/as que vivenciam guardam consigo aquilo que sentem. Embora singular e individual, a dor pode ser compartilhada pelo seu significado. Na película observamos esse compartilhamento das vivências e experiências que Júlia carrega consigo mediante aos diálogos realizados com Hugo, inclusive o mesmo compactua com esse processo ao amarrar a amiga junto à cadeira.

Ao considerarmos a dor como fenômeno sociocultural, esbarramos em algumas questões que envolvem a perspectiva dos corpos inseridos em uma determinada cultura. Segundo a autora,

[...] considerar a dor como um fenômeno sócio-cultural supõe considerar o corpo como uma realidade que não existe fora do social, nem lhe antecede. O social não atua ou intervém sobre um corpo pré-existente, conferindo-lhe significado. O social constitui o corpo como realidade, a partir do significado que a ele é atribuído pela coletividade. O corpo é “feito”, “produzido” em cultura e em sociedade (SARTI, 2001, p. 4).

A perspectiva da dor e da presença do corpo como realidade que não se constrói fora do social repercute na narrativa presente em *Como esquecer*, a perspectiva da alteridade se faz presente na construção social desse corpo e de como a dor fez-se emergir no processo da relação entre seus pares. Por meio da constituição relacional entre os/as personagens envolvidos na trama podemos traçar pela sua visualização pontos ora de acalento, de frustração, de solidão, de concordâncias com formas experimentais e de sentir a dor.

Digo de formas experimentais de se sentir a dor no tocante a essa prática de controle das pulsões, dos desejos e das ânsias ao se permitir ser amarrada em uma cadeira no intuito do impedimento e controle de seu próprio corpo, que já de antemão fora marcado por dúvidas e incertezas sobre a capacidade de decisões que poderiam extrapolar a imagem convencionalizada de Júlia. Não era permitido se arriscar mais uma vez na tentativa do encontro com Antônia, portanto, amarrar-se seria mais prudente.

Nesse tocante, e ainda possibilitando refletir sobre os estudos de Sarti (2011, p. 4), a mesma diz que “a singularidade da dor como experiência subjetiva torna-a um campo privilegiado para se pensar a relação entre o indivíduo e a sociedade”. Mais do que a relação entre o sujeito e o coletivo geral, penso que essas relações são campos férteis também para refletir sobre as relações microsociais que são criadas, como é o caso de Júlia e Antônia.

Sem mesmo prever, ou visualizar a presença de Antônia na película, mediante esse processo da experiência subjetiva da dor manifestada por Júlia, conseguimos traçar um panorama de como as relações se deram, de como a dor da personagem em determinadas cenas se manifesta como algo advindo de um processo em que os sujeitos envolvidos guardaram mágoas, ressentimentos e impossibilidades de se vivenciar algo novo.

Isso pode ser elucidado na frase de despedida: “O amor exige muito, e eu tenho muito pouco pra dar. Nem sei se com este pouco se faz vida. As emoções escorrem, nada penetra. Talvez eu me arrependa, Helena, talvez...”. A dor ressentida impele essa possibilidade de se fazer amor, precisa-se muito de esforço e ela tem pouco a oferecer; a sombra de um passado, portanto, permanece.

Levando em consideração os fragmentos supracitados com relação às experiências vivenciadas na relação com nossos pares, nesse caso entre Júlia e todos/as aqueles/as que compõem a narrativa, e de como a perspectiva da dor está imbricada nesse processo, buscamos em Melzack e Wall (1998, p. 21) algumas ponderações:

A quantidade e a qualidade da dor que sentimos é determinada pelas nossas experiências prévias e de quanto bem nos lembramos delas; pela capacidade de entender suas causas e compreender suas consequências. Ainda, a cultura em que estamos inseridos tem papel essencial em como sentimos e respondemos à dor<sup>52</sup>.

A impossibilidade da relação se faz por intermédio da experiência vivenciada com Antônia, a trama se desenrola como se essa impossibilidade fosse interminável, visto que Júlia permanecia numa encruzilhada infundável com relação a sua dor, suas escolhas e a propiciar-se outros modos de se fazer vida. Outro ponto a ser frisado nesse contexto é que não encaro a perspectiva da dor como fator estritamente negativo. A cultura em que a personagem está inserida, de como ela vem lidar com o sentimento e sua fuga é uma resposta à dor.

A perspectiva do amor como nos cita Nobrega, Fontes e Paula (2005) é exercida tanto na dor quanto no prazer. Em *Como esquecer*, obtemos por meio da composição da narrativa essa dupla face; nos primeiros fragmentos de cena observamos Júlia nitidamente feliz com Antônia, o que faz concretizar em nosso imaginário um momento de intimidade entre as duas personagens na qual o amor romântico opera de forma prazerosa.

A decorrência desse amor romântico, é enunciada de forma dolorosa no restante da maioria das outras cenas, a outra face da moeda se faz exercer de forma a assombrar e

---

<sup>52</sup> A tradução para essa passagem fora retirada do artigo de Pimenta (1999, p. 159). Segue a referência literal na língua original: “Rather, the amount and quality of pain we feel are also determined by our previous experiences and how well we remember them, by our ability to understand the cause of the pain and to grasp its consequences. Even the culture in which we have been brought up plays an essential role in how we feel and respond to pain”

atormentar Júlia praticamente durante toda a película. O controle de seu corpo também evidencia um punimento na busca do amor que a assombra, do resquício que ainda sobra advindo de suas experiências sentimentais, dessa forma, dor e prazer se fazem presentes na construção da personagem.

Nessa relação entre dor e amor, sugerimos um aprofundamento no que compete a entendê-los como fatores psíquicos e que, portanto, diferente daquilo que possa ser sentido nos tecidos, na pele e/ou na carne. Quando colocamos em cheque a dor como questão psíquica, entendemos o processo vinculado àquilo que se ama e seu objeto (NASIO, 1997). Quero enredar esses meandros pensando que a dor psíquica é endereçada a nós, telespectadores/as, como ponto crucial na vida de Júlia, se fazendo presente na narrativa e nos evocando a todo instante quando analisamos os traços, as relações e os sentimentos esboçados pela mesma.

Nessa perspectiva, o livro de Nasio (1997, p. 25) intitulado “*O livro da dor e do amor*” pode nos dar alguns indícios, o autor completa a proposição de uma definição ou uma ideia sobre a dor do amor ou dor psíquica; para o autor, seria a resultante “da ruptura brutal do laço que nos liga ao ser ou à coisa amados”. A perspectiva do amado é problematizada ao passo que “o objeto ao qual estamos ligados e cuja separação brusca gera dor é um objeto igualmente amado, odiado e angustiante”.

Esses três componentes se fazem presentes na vida de Júlia, enquanto ligada a Antônia essas perspectivas ecoam a todo instante, mesmo quando se possibilita viver uma nova experiência afetiva a incerteza de seu sentimento a faz retornar os pensamentos de seu passado. Os toques ao telefone e a espera de ouvir a voz de Antônia também são fragmentos de angústia frente a esperança de um retorno, dessa forma a narrativa se compõe nesse drama de amar, de odiar e de viver uma angústia diária por meio de um pensamento rotativo com o sujeito amado, ou que se amou.

Nasio (1997, p. 26) ainda nos convida a pensar sobre o rompimento do laço amoroso, para o autor apoiando suas prospecções em Freud, nos questiona: “Mas o que é que rompe o laço amoroso, dói tanto e mergulha o eu no desespero? Freud responde sem hesitar: é a perda do ser amado ou do seu amor. Acrescentamos: a perda brutal e irremediável do amado”.

Essa fórmula funcionaria basicamente na seguinte ideia para Nasio (1997, p. 27) “o amado me protege contra a dor enquanto o seu ser palpita em sincronia com os batimentos dos meus sentidos. Mas basta que ele desapareça bruscamente ou me retire o seu amor, para que eu sofra como nunca”. Essa referência se faz visualizada claramente entre a transição da

Cena 1 para a Cena 2, inclusive em aspectos técnicos como a diminuição da luz, a opção pela ambientalização do espaço ocupado e a caracterização da personagem.

A narrativa fílmica segue essa concepção de Nasio. Como explicitado na Cena 1, observamos uma Júlia que em sua composição se mostra diferente, inclusive visualmente diante das cenas subsequentes. O cabelo cacheado e a feição estonteante advinda da primeira cena não existem mais, o que resta são os cabelos sempre presos e a feição cabisbaixa tornando-se presentes justamente nessa ausência de proteção e da presença física de Antônia, configurando uma Júlia que sofre como nunca.

O autor lança alguns questionamentos que cabem quando analisamos a composição da película e da construção de seu imaginário de amor, de ódio e de dor:

Mas como explicar o que parece tão evidente, que a perda súbita do amado ou do seu amor seja tão dolorosa para nós? Quem é esse outro tão amado, cujo desaparecimento inesperado provoca comoção e dor? Com que trama é tecido o laço amoroso, para que a sua ruptura seja sentida como uma perda? O que é uma perda? O que é a dor de amar? (NASIO, 1997, p. 27).

Não é nossa intenção responder a todos esses questionamentos, mas convidar os/as telespectadores/as a entender o processo de constituição de Júlia enquanto sujeito e nos fazer suscitar, mediante os modos de endereçamento que recaem sobre nós, inúmeras possibilidades de entender esse corpo e a constituição de suas subjetividades. Talvez esse seja um exercício para que possamos compreendê-la de uma forma menos cansativa e repetitiva, já que a película nos convida a isso.

Outro aspecto mencionado por Nasio (1997, p. 30) e que podemos relacionar à análise frente às vivências de Júlia, se traduz no enunciado “o que dói não é perder o ser amado, mas continuar a amá-lo mais do que nunca, mesmo sabendo-o irremediavelmente perdido”. Essa perspectiva parece permanecer em nosso imaginário enquanto telespectador/a. Prender-se nas cordas e frear seus impulsos se tornam indícios desse pressuposto de que, mesmo não havendo mais a presença física, há ainda a necessidade do controle de seu corpo frente ao amor que continua a retornar.

Nessas circunstâncias, para Nasio (1997, p. 30):

Amor e saber se separam. O eu fica esquartejado entre um amor que faz o ser desaparecido reviver, e o saber de uma ausência incontestável. Essa falha entre a presença viva do outro em mim e sua ausência real é uma clivagem tão insuportável que muitas vezes tendemos a reduzi-la, não moderando o amor, mas negando a ausência, rebelando-nos contra a realidade da falta e recusando-nos a aceitar o desaparecimento definitivo do amado.

Esse ciclo entre um amor que faz o ser desaparecido reviver é plano central, visto que em muitos momentos essa perspectiva é evocada, seja pelo toque de telefone que pode anunciar Antônia do outro lado da linha, seja pela espacialização anteriormente ocupada, pela sensação de se cruzar na rua ou pela constante presença por meio das lembranças que refuta o processo do esquecimento, ocasionando, portanto, o saber de uma ausência incontestável.

Ao nos aprofundarmos nessas perspectivas entre a relação de dor e amor, me parece necessário retomar a categoria singular do amor para que possamos problematizá-la, de como o associamos a felicidade, ou de como ele tem sido imbricado nas categorias da feminilidade. Nesse tocante, seria possível desmembrar a visualização que temos de Júlia dessa ligação do amor que, obrigatoriamente, geraria a felicidade?

Buscaremos analisar um pouco mais esse questionamento. Para Neves (2007, p. 609), o entendimento e as concepções sobre o amor são de grande importância para a organização das várias culturas e sociedades “porque implicitamente definem o que é apropriado e desejável nas relações entre os indivíduos”.

Outro aspecto enunciado por Neves (2007), parte do pressuposto de entendermos o amor a partir de uma perspectiva social e discursiva, para a autora:

[...] o amor não pode deixar de ser entendido no quadro das suas significações históricas e culturais, sabendo nós que aquilo que é percebido como uma manifestação de intimidade ou de amor pode variar em função do espaço e do tempo onde tal fenômeno está situado. Nesse sentido, para além de ser um conceito multidimensional, o amor é também um produto social e discursivo.

Ao considerarmos o amor e, em consequência o amor romântico, como produto social e discursivo, colocamo-lo como uma construção cultural, social e histórica que impacta a sociedade de diversas formas, entendê-lo como construção<sup>53</sup> nos dá margem para pensá-lo vinculado a perspectiva do feminino ou mais propriamente como um sentimento feminino, uma vocação.

Ao operarmos com as ferramentas da desconstrução, torna-se desafio problematizar e analisar os meandros e as ciladas traçadas histórica e culturalmente quando pensamos no amor romântico e das consequências de sua convenção nos corpos das mulheres. Essa perspectiva pode ser interligada fortemente com os sentimentos visualizados por meio da película quando

---

<sup>53</sup> Neves (2007, p. 620) nos ajuda a entender um pouco mais a dinâmica dessa construção, para a autora: Ao ser entendido como uma construção social com um ônus cultural significativo, o amor aparece agora enunciado não como uma inevitável peça do destino (que especialmente no caso das mulheres tem criado constrangimentos tradicionalmente difíceis de ultrapassar), mas como uma teia de relações sociais de poder, cujas dinâmicas estão na origem da desigualdade, da discriminação e da violência.

analisamos uma relação restrita entre amor e felicidade. É nosso interesse, portanto, quebrar e estilhaçar essa convenção para pensarmos outras possibilidades de estéticas de Júlia.

Ao se apoiar nos estudos de Langoford (1997), Neves (2007, p. 617) nos ajuda a entender essa crítica realizada sobre o amor romântico a partir de uma perspectiva feminista. Segundo ela a sua ideologia pode ser “apontada como responsável por levar as mulheres a acreditar que a felicidade humana dependeria da sua entrega total e incondicional aos seus parceiros”.

A crítica em si faz uma elaboração a partir de uma concepção heterocentrada, mas ao assistirmos *Como esquecer*, entendemos que essa relação pode ser entendida também a uma relação entre parceiras. Digo isso, que pela ausência de Antônia, de sua entrega amorosa pela sua parceira, denota pressupostos de uma infelicidade ocasionada pela ruptura afetiva.

Dessa forma, o condicionamento a esse amor romântico, que instaura uma necessidade de entrega incondicional no que compete aos aspectos corporais, afetivos e sexuais e de que a partir daí nos condicione a uma felicidade, pode ser elaborado sobre os caminhos e as escolhas que Júlia adere durante a película. A partir da quebra desse amor romântico, se instaura um antagonismo sentimental doloroso e dependente da ausência, ausência essa que se efetiva a todo o momento, mas insiste em aparecer simbolicamente, psicologicamente e fisicamente.

Ampliando e finalizando essa discussão, Neves (2007, p. 620) colabora com esse entendimento ao dizer que:

As concepções feministas sobre o amor reivindicaram o seu carácter debilitante e opressor para as mulheres, na medida em que as tem enclausurado num ideal de felicidade e de realização social que não tem sido mais do que uma falsa promessa de liberdade e de autonomização. O amor romântico, concebido durante décadas como o elixir para a consagração dos afectos entre os sexos, fundamentou (e fundamenta ainda) a reprodução de relações de poder [...].

Mediante a essas concepções, consideramos uma postura analítica ao visualizarmos *Como esquecer* na busca de uma problematização a respeito do que a perspectiva do amor carrega consigo e de como ele instaura relações e processos que denotam em uma dependência. A relação da dor, do amor e do amor romântico fora explicitada no sentido dessa relação com a felicidade e de que por meio de sua ausência Júlia se faz tristeza, amargura e solidão.

Para encerrar esse subtópico, como já disse anteriormente é de nosso interesse não encarar a dor sentida pela perda do amor como algo estritamente negativo, mas é necessária uma problematização da dependência entre felicidade e amor, como algo que fora instaurado

culturalmente e historicamente e que ao nos depararmos com uma narrativa em *Como esquecer* reproduzem essa perspectiva instaurada. Há a possibilidade de Júlia encontrar na solidão novos modos de estéticas de existências desatreladas a idealização do amor romântico?

### 5.2.3 A construção do corpo lésbico e estéticas da existência: repetição, amargura e frieza

O questionamento realizado no tópico anterior serve de motivação para compormos um panorama sobre a construção do corpo lésbico em *Como esquecer* e de como as possibilidades de uma estética da existência podem se fazer presentes, mesmo levando em consideração o cenário de repetição na fórmula amargura e frieza presente na película.

Colocamos em evidência alguns fatores para pensar outras possibilidades da construção do corpo lésbico e de estéticas da existência que se compõem na trama a partir de sua visualização, tomamos como exemplo, a aproximação aos trópicos, apesar de seu rechaçamento inicial, o contato com o mar e as produtividades advindas, a sua relação com outros sujeitos e principalmente a efetivação da presença de Helena na quebra da repetição.

Salientamos que, em *Flores Raras*, iniciamos uma discussão para pensar a perspectiva da estética da existência na busca da compreensão modos mais libertários de constituição da vida e da amizade, entretanto, consideramos necessário abarcar essa discussão em *Como esquecer*, pois, traz consigo um aspecto significativo na análise da imagem de Júlia.

Esses aspectos não poderiam deixar de serem mencionados visto que compõem, na narrativa, momentos de fuga da realidade vinculada a Antônia. Júlia incorpora outras possibilidades de existência diferentes daquelas exibidas em grande parte da película. Essa perspectiva se torna importante nessa escrita na medida em que, enquanto telespectadores/as, deixamo-nos motivar também por outros meandros que não somente aqueles que vemos esboçados nos filmes lésbicos brasileiros.

Temos frisado a perspectiva da estética da existência como possibilidade de constituição de vida, sugiro que aprofundemos teoricamente nessa concepção na possibilidade de entendimento desse contexto para com a narrativa fílmica e o que ela afeta na vivência de Júlia. Para isso, tomo como aporte os estudos foucaultiano sobre a Antiguidade e de seu entendimento da própria vida como obra de arte.

Há uma relação estreita entre uma ética e uma estética da existência. Em sua entrevista intitulada *Une esthétique de l'existence* Foucault (2004b, p. 289), trata sobre a ética e a tônica

da liberdade que ela propõe: “a vontade de ser um sujeito moral e a procura de uma ética da existência era principalmente, na Antiguidade, um esforço para afirmar a própria liberdade e dar a sua própria vida uma certa forma na qual podia se reconhecer e ser reconhecido por outros”.

Nessa concepção, há uma correlação entre uma moral construída a partir de experiência da vontade na Antiguidade (greco-romana) e, em contraposição, a um ideal baseado no cristianismo. A vida como obra de arte e essa liberdade por ela ocasionada, estava interligada a esses princípios de um moral constituída a partir da Antiguidade.

Para Foucault (2004b, p. 289), no cristianismo, atrelado a ideia de religião e da vontade de Deus, arraigou-se “o princípio de uma obediência, a moral assume muito mais a forma de um código de regras (somente certas práticas ascéticas estavam mais ligadas ao exercício de uma liberdade pessoal)”.

O autor ainda destaca essa relação entre a moral e sua prospecção da Antiguidade e no cristianismo ao mencionar que:

Da Antiguidade ao cristianismo, passou-se de uma moral que era essencialmente uma busca de uma ética pessoal a uma moral como obediência a um sistema de regras. E se eu sei me interessar pela Antiguidade, é que, por toda uma série de razões a ideia de uma moral como obediência a um código de regras está em processo, presentemente, de desaparecimento; já desapareceu. E à essa ausência de moral, responde, deve responder, uma busca de uma estética da existência (FOUCAULT, 2004b, p. 289).

Nesse tocante, ao buscarmos uma relação entre essa concepção e a construção de uma subjetividade mais libertária em Júlia, encontramos fragmentos que se fazem presentes em momentos particulares da narrativa seja na possibilidade da amizade, na quebra ao estigma aos trópicos e na quebra da estranheza com o mundo na manifestação das afetividades.

Para Miskolci (2006, p. 689):

A emergência de uma nova cultura de si pode originar novas relações críticas aos modelos de identidade socialmente propostos, recusando o aparato disciplinar que nos torna algozes de nós mesmos. Associada a essa reinvenção de si mesmo, uma nova cultura de si também pode permitir novas relações com o outro, relações de companheirismo e amizade. Assim, percebe-se que outras formas de produção da subjetividade podem se dar de maneira não-individualista, sem valorizar a vida privada em detrimento da pública.

Ao centrarmos nas contribuições de Miskolci e adentrarmos a perspectiva fílmica na relação entre Júlia e os sujeitos que ocupam seus entornos, é possível se pensar em uma nova cultura de si e no que essa possibilidade acarreta para se definirem as relações com os outros.

Isso fica evidenciado na película: ao se deslocar, ao alterar sua espacialidade indo de encontro a uma nova experiência vivencial, Júlia propõe exercer uma nova cultura de si.

Ao denotarmos também outras formas de produção de subjetividade que não se encaixam propriamente em uma dependência física e afetiva para com Antônia, desvinculando-se mesmo que esporadicamente dessa relação assombrosa que não se desgruda de se ser, Júlia começa a encontrar nos componentes que ocupam a trama formas de convivência não individualista, sem valorizar a vida privada em detrimento da pública.

Essa valorização do privado em detrimento do público é retratada quase que constantemente no cotidiano de Júlia. Por meio das imagens conseguimos visualizar essa perspectiva quando praticamente a vemos em sua casa escrevendo, salvo os momentos na Universidade. O próprio rechaçamento da mudança e dos processos de sociabilidade que isso viria a causar a incomodam profundamente.

Por fim, durante o desenrolar da película observamos esse rechaçamento se esvaindo aos poucos, de forma a instaurar uma nova cultura e uma reivindicação de si mesma por meio dos relacionamentos que vão sendo construídos com Hugo, Helena, Carmem Lygia, Lisa e também pelos meios físicos com qual se relaciona, a possibilidade de ir a praia, de ver o mar, de alterar o espaço físico e desvincular-se de toda a topofobia que acompanha o corpo lésbico.

#### 5.2.4 O mar, o banho e as águas: um mergulho nas imagens

A cena que denota seu encontro com o mar é curta, porém significativa, por meio dela observamos uma quebra dessa topofobia e o encontro com um elemento que é tão simbólico nas relações: não há o contato imediato com a água, mas Júlia se permite estar diante da potencialidade que o mar se faz vida. O piquenique realizado a beira mar, posteriormente, é convite para se pensar que ali se faz a aproximação dos corpos de Júlia e Helena.

A chuva que se anuncia no piquenique é ponto inicial para que os corpos molhados sejam transbordados pelo desejo entre as duas mulheres, torna-se convite ou desculpa para o banho e para o início de uma relação afetiva que desperta em Júlia uma abertura das amarras que a prenderam e a prendem durante todos os minutos anteriores. Na possibilidade de uma estética da existência, para afirmar a própria liberdade e dar à sua própria vida certos contornos na qual pode se reconhecer e ser reconhecida por outros/as.

A perspectiva do imaginário<sup>54</sup> das águas se faz presente tanto em *Flores Raras* como em *Como esquecer* e dão indícios que instigou a suspeitar da sua relação com a perspectiva das sexualidades e, conseqüentemente, das lesbianidades. Essa temática é fecunda para se pensar na relação dos corpos com a água e de como esse imaginário pode afetar a construção de outras subjetividades.

Na película em si, a água é associada a alguns sentidos e propósitos, que dão encaminhamentos consecutivos entre as cenas e que simbolizam possibilidades de se pensar o contexto de análise das imagens. A primeira cena se passa após a mudança realizada para o interior do RJ; após uma discussão calorosa entre as moradoras e o morador da casa Júlia se vê refletindo sobre as dores sentidas pela ausência. Sob a chuva ela entoia: “Só uma coisa me faz respirar como... respiraria uma montanha, profundamente... não depender mais do coração alheio... não olhar mais o relógio com angústia... quando um atraso pode significar desaparecimento... Não estar mais ligada por um fio invisível... um corpo externo a mim”.

Figura 16 - A chuva e os devaneios da perda



(Fonte: *Como esquecer*, 2010)

<sup>54</sup> Buscando um breve entendimento sobre a perspectiva do imaginário, nos apoiamos em Maffesoli (2001, p. 74-75), para compreendermos seus significados mesmo que o imaginário detone definições diversas baseadas na cultura no qual o sujeito está inserido. Segundo o autor, “em geral, opõe-se o imaginário ao real, ao verdadeiro. O imaginário seria uma ficção, algo sem consistência ou realidade, algo diferente da realidade econômica, política ou social, que seria, digamos, palpável, tangível”. E ainda continua a nos elucidar que “o imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável”. E finaliza ao dizer que: “o imaginário, mesmo que seja difícil defini-lo, apresenta, claro, um elemento racional, ou razoável, mas também outros parâmetros, como o onírico, o lúdico, a fantasia, o imaginativo, o afetivo, o não racional, o irracional, os sonhos, enfim, as construções mentais potencializadoras das chamadas práticas” (p. 76-77).

A segunda cena que nos remeteria a uma simbologia da água estaria presente no momento do banho. A água quente escorre pelo corpo de Júlia como num ato erótico ao lembrar-se de momentos vivenciados com Antônia, portanto, possibilita esse envolvimento entre o desejo e o sentido; por meio dela Júlia se toca, se excita e se permite estar, mesmo que imageticamente, próxima do sujeito que não está mais presente.

Figura 17 - Água e o erotismo



(Fonte: *Como esquecer*, 2010)

Ao darmos continuidade às cenas que carregam consigo esse envolvimento, nos deparamos com a visita de Júlia ao mar, que a tanto rechaçava; preferia o estilo escandinavo e compelia e afastava a ideia dos trópicos. Com o tempo ela se permite esse encontro e nos enuncia:

“É curioso pensar que o mar... esteve aqui o tempo todo. Intacto. Inteiro para mim. E eu não compareci ao seu encontro. Um mar. O mar. Do mar. Ao mar. Eu”.

Visto em primeira pessoa, na pessoa de Júlia, a mesma admira.

Figura 18 - Júlia e o mar



(Fonte: *Como esquecer*, 2010).

Por fim, temos um convite de volta ao mar com a realização de um piquenique noturno a beira da água. Júlia e Antônia dialogam sentadas na areia, e a chuva que começa a cair anuncia uma nova possibilidade de encontros corporais, sexuais e afetivos que se darão logo em seguida. Para Júlia: “Como sempre, Helena é um mar interior na arrebentação”.

Figura 19 - Mar, chuva e desejo



(Fonte: *Como esquecer*, 2010)

Para que possamos detalhar nessa perspectiva, proponho caminharmos no entendimento teórico do que o imaginário das águas pode simbolizar a partida da fragmentação dessas imagens, do que elas compõem a partir da visualização da película e de

como esse imaginário recai sobre a sexualidade, sobre o desejo e os corpos dos sujeitos que ocupam a trama, mais especificamente, sobre Júlia.

Para Andrade<sup>55</sup> (2001, p. ix), “estas [as águas] persistem na imaginação das pessoas e perpassam temas tais como fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência; sagrado e profano, pureza e impureza, agitação e calma, prazer e mortificação, feminino e masculino, úmido e seco, vida e morte, criação e destruição”.

Algumas dessas perspectivas perpassam as imagens denotando significados da relação entre as águas, o corpo e o erotismo; a chuva presente na Cena 16, nos configura determinados entendimentos. Um banho de chuva, após um *flashback* conturbado envolvendo a presença imaginativa de Antônia traz consigo possibilidades de querer fazer com que a mente e o corpo se livrem da constância dos pensamentos.

Na cena 17, a água quente que cai do chuveiro traz consigo possibilidades de se pensar em sua relação com os desejos, com a excitação e com o prazer que ela causa ao correr sobre a pele. Os banhos em geral são grandes fontes de problematização e análise que compõe percepções desde a antiguidade. Na cena referida, o banho e a água servem de manutenção na manifestação dos desejos advindas de outro *flashback*.

Na cena 18, a ida ao mar parece proporcionar uma mudança na narrativa fílmica; desse ponto em diante Júlia parece possibilitar viver novas estéticas da existência e se envolver com os sujeitos que estão a sua volta. Não há o contato com o mar, mas a visão de imensidão de água parece provocar em Júlia desprendimentos, purificações e permissões.

Para a cena 19, a chuva que cai e a água do mar convidativa permitem um mergulho de Helena. A água é convite também para que se desenvolva anúncios de possibilidades afetivas entre Júlia e Helena. O corpo molhado pelo mar é convite para propiciar deleites que anteriormente não constatamos na película: um momento em que observamos Júlia se desmembrar de todo um passado que a impedia de manifestar seus desejos e suas felicidades.

Nesse contexto, a água tem múltiplos significados. Andrade (2001, p. 3-4) por meio de sua pesquisa envolvendo o imaginário das águas, *Eros e a criança* nos convoca a pensar sobre alguns questionamentos que podem se traduzir também nas imagens colhidas nessa pesquisa e que tem forte ligação com o elemento em si:

[...] no processo de civilização ocidental de que forma a água perpassou as transformações da relação dos seres humanos com o seu corpo? Existe uma relação entre água e Eros? A água inspira o aprendizado erótico do corpo? A

---

<sup>55</sup> A professora Cláudia Ribeiro possui uma vasta produção intelectual sobre a temática do imaginário das águas, dentre elas podemos citar: Ribeiro (2017), Ribeiro (2009) e também conta com a produção de um Museu online intitulado “Museu imaginário das águas, gênero e sexualidade” que pode ser conferido no link: < <http://www.fastore.pt/museu/>>, acessado em 13/12/2018.

espontaneidade da sensualidade é possibilitada pelo contato com a água? O contato com esse elemento permite que se desfrute com mais intensidade os sentidos? A proximidade com a água possibilita a transgressão? As fantasias são liberadas no contato com o elemento água? A água ultrapassa a racionalidade envolvendo inconscientemente pensamentos eróticos, fantasias, borbulhando nos mitos sexuais, nas lendas, nas artes?

Motivado por esses questionamentos que considero fazer sentido para as cenas escolhidas frente à perspectiva desse imaginário, gostaria de salientar que se torna um campo profícuo pensar nessas indagações levando em consideração as produções cinematográficas brasileiras que abordem as perspectivas das lesbianidades. Como vimos anteriormente em *Como esquecer* em que observamos um mergulho nessas simbologias, em *Flores Raras* não é diferente.

O barco que navega sobre a água e que carrega consigo uma história, os banhos (Figura 2) demorados de Lota, o contato nesse banho por meio dos toques, das sensações, a chuva que novamente convida a uma cena erótica (Figura 5) entre as personagens, são todos fatores passíveis de problematização e que estão também imbricados por esse imaginário. Dessa forma, volto a frisar que se torna campo fértil de análise pensar essas teorizações levando em consideração o cinema brasileiro.

Ao pensarmos sobre a temática das águas e dos banhos, Andrade (2001), em sua tese de doutorado realiza um mergulho histórico cronológico sobre o significado que era negatizado e higienista dessa prática nas sociedades. Apoiada em Corbin (1991), Andrade nos menciona que:

Muitas crenças fizeram com que as pessoas encarassem com prudência os efeitos da água sobre o físico e o moral. As normas regularam a prática do banho conforme o sexo, a idade, o temperamento e a profissão. A preocupação consistia em evitar o olhar para si, o tocar em si, ou seja, a masturbação (ANDRADE, 2001, p. 102).

Refletindo sobre essa perspectiva, notamos, através da visualização das películas e das imagens, como essas crenças são desconstruídas e levadas a outros patamares. Os banhos nos dois filmes selecionados, bem como em outros que não estiveram no escopo de nossas análises, retratam a perspectiva da água com forte apelo ligado ao erótico, a possibilidade do contato, da masturbação, da troca de carícia e afetividade com os sujeitos que compõem a narrativa.

Para Andrade (2001, p. 164), “os jogos sexuais na água, que também toca o corpo, escorre pelo corpo, constituem-se em fontes de descobertas”. É mediante o banho, a chuva que cai sobre o corpo, o momento de contato com o mar, que as narrativas fílmicas guiam,

Júlia, Helena, Lota e Bishop ao encontro de novas possibilidades e descobertas sobre o desejo, sobre a eroticidade e sobre o próprio corpo. A autora ainda complementa ao mencionar que o “contato das pessoas com a água pode constituir-se em acontecimento e encarnar o lado fulgurante do humor, do riso, do toque, da sensualidade e revelar brilho, fulgor, intensidade” (ANDRADE, 2001, p. 200).

Ao nos permitimos novos mergulhos nessa temática, considero necessário refletir sobre outros significados que a água possa simbolizar em nosso imaginário. Segundo Garcia (2007, p 18):

A simbologia da água comporta vida e morte, reflexo da alma, olho do mundo, conduz ao abismo da enxurrada e a serenidade dos lagos; dos pântanos sombrios a fontes cantantes, corre na seiva, dilui, dissolve e destrói. A água mede o equilíbrio, dá forma ao mesmo tempo em que é um elemento disforme, sugerindo o Caos que precede a formação do universo. Se cai como chuva, é benéfica, se salgada é estéril, se estagnada infecta, límpida atrai e mata a sede, fertiliza, salva e mata. Somos da água, e a água regressamos, viemos do líquido amniótico, a ele regredimos na imersão.

Essas simbologias tornam-se muito potentes quando a analisamos a partir do imaginário, a partir do que esse imaginário impacta nas imagens que são endereçadas a nós, telespectadores/as, e de como os sujeitos que ocupam a narrativa se apropriam desse imaginário fazendo fluir, por meio das visualizações, infindáveis significações.

Tais significações são passíveis de problematizações, Garcia (2007, p. 18) nos convida a pensar na relação entre água e o feminino:

Fria, úmida, lenta, rápida, separa, conecta, funciona como mediadora entre céu e terra, símbolo das emoções e da alma, a água é encarada como o elemento feminino por excelência, numa simbologia que congrega virtude, docilidade, fragilidade, persistência, força e humildade.

Considerado passível de problematização a ligação entre as águas, seu imaginário e um processo de docilização e fragilidade do corpo feminino. As águas turbulentas, as águas abissais, as águas de arrebenção que nos próprios dizeres de Júlia – “Como sempre, Helena é um mar interior na arrebenção” – instauram outras possibilidades de pensar os corpos femininos, os corpos lésbicos e suas relações com o elemento.

Possibilitemos dessa forma, deixar-nos inundar por esse imaginário, na busca de entendê-lo como um processo que pode instaurar rupturas, formas diversas de relação com o corpo, da possibilidade de exercer a sexualidade e o erotismo, tão presentes na relação do elemento com os sujeitos.

De modo geral, consideramos potente pensarmos na perspectiva do imaginário das águas entrelaçado a uma análise do cinema brasileiro, e em especial ao cinema lésbico

brasileiro visto que se constitui arcabouço frutífero para a compreensão das relações que se estabelecem no contato direto ou indireto do elemento com os sujeitos que compõem a narrativa.

Tanto em *Flores Raras* como em *Como esquecer* observamos por meio das imagens relações expressivas e que podem contribuir para pensar nos processos de afetividade, de desejo, de purificação por meio da simbologia das águas que estão diretamente atreladas à perspectiva das sexualidades. Por fim, fica evidente que o imaginário das águas inunda o cinema e suas imagens, possibilitando análises e percepções das mais diversas.

## 6 É POSSÍVEL ENCERRAR? ...

É possível encerrar? É possível findar os meandros que cerceiam as problemáticas envolvidas nessa pesquisa e nessa escrita? Apontamos que não, e também não é objetivo finalizá-los. As inquietações, as dúvidas e as possibilidades de novas análises a partir de outros olhares, a partir de outras agitações são convites necessários para pensar o cinema lésbico brasileiro e a produtividade de suas narrativas, de seus aspectos técnicos, dos personagens que são envolvidos pela trama, das relações que se pode fazer por meio dos modos de endereçamento que recaem sobre nós telespectadores/as.

De fato, mesmo que não tenhamos analisado todos esses componentes encontrados quando visualizamos as películas, compreendemos que são de grande importância para o processo de subjetivação por meio de seus elementos: montagem, som, narrativa, dentre outros, tornando dessa forma, passíveis de problematização e análises.

Levando em consideração essa perspectiva do não encerramento, da não finitude, da não conclusão aliadas às análises e problematizações realizadas mediante as películas selecionadas para essa pesquisa, conseguimos adentrar em determinados territórios para pensarmos a mulher lésbica frente às imagens, por meio de categorias como corpo, gênero, sexualidades, espacialidades, heterotopias, o imaginário das águas, morte, decadência e, acima de tudo, processos de resistência frente ao panorama que tem se estabelecido na execução e produção cinematográfica.

Intitulamos esse trabalho na tentativa de pensar sobre as visibilidades possíveis quando pensamos nessas mulheres lésbicas retratadas por intermédio das imagens, de como os/as diretores/as e de como as narrativas compõem determinados meandros na tentativa de um entendimento sobre o imaginário que recai sobre esses sujeitos presentes nas películas.

Nesse tocante, foi um grande desafio problematizar sobre os saberes e verdades que são estabelecidos a partir do cinema brasileiro sobre o corpo lésbico, principalmente por conta de alguns fatores. O primeiro deles relacionou-se com um cuidado minucioso que, enquanto pesquisador e escritor, alocado em uma categoria de masculinidade, proponho sobre uma análise a partir das lesbianidades. Nesse tocante, tornou-se zelo nessa pesquisa/escrita respeitar e considerar as lesbianidades em suas mais variadas e diversas formas.

Outro fator está atrelado muito mais a uma crítica e análise a partir das imagens e, conseqüentemente o que os/as diretores/as pensam sobre a perspectiva das lesbianidades, do que uma inferência generalizada a partir de pressupostos enquanto pesquisador. A potencialidade dos modos de endereçamento justifica ainda mais essa cautela, pois, a partir

dos processos de subjetivação que recaem sobre mim foi possível um processo analítico sobre essas imagens.

Dessa forma, gostaria de salientar que não foi intenção ocupar o espaço de fala das mulheres e, fundamentalmente, das mulheres lésbicas sobre seus corpos, seus desejos, sobre sua sexualidade, mas sim, entender os meandros circunscritos a partir das narrativas e da composição dos personagens presentes nas películas selecionadas. O trabalho aqui sobre as lesbianidades serve como proposta de colaboração, de problematização e de desmistificação.

Destaca ainda o encontro com o cinema brasileiro e a busca de produção sobre as lesbianidades que aportassem perspectivas de protagonismo. Tornou-se uma luta diária o contato com filmes que abordassem essas temáticas e que pudessem compor um quadro considerável de produções. Esbarramos nesse percurso com impossibilidades, incertezas e desfechos negativos como é o caso do Cine Mix Brasil e a impossibilidade de consulta de seus materiais.

Tivemos que colher metodicamente por meio de sondagens, averiguações e consultas à outras fontes para que tivéssemos um arcabouço de filmes em que as lesbianidades eram abordadas. Ao final, nos deparamos com poucas produções seguindo uma lógica já constatada no trabalho de Moreno sobre a escassez de produção no circuito LGBTTT.

Quando optamos por delimitar um período cronológico, supomos que a produção cinematográfica brasileira abordando estas temáticas poderia estar em crescente, mas constatamos que ainda permanecem em produções que em determinados momentos não alcançam os grandes circuitos cinematográficos. Dessa forma, ficou evidente que, de Moreno para cá, a produtividade não teve grande incentivo.

Entretanto, consideramos que os materiais empíricos colhidos sejam frutíferos para se pensar sobre a temática inscrita nesse trabalho. Por meio deles, foi possível construir um corpus textual na tentativa de um estremecimento nas bases cinematográficas quando pensamos nas mulheres lésbicas.

Para que isso fosse possível, o trabalho mergulhou em diversos aportes teóricos que se constituíram sustentáculos para a problematização, compreensão e abalos sobre as imagens. Sem o entrecruzamento com os referenciais, não seria possível um aprofundamento sobre o que o cinema brasileiro gostaria de dizer por meio das cenas e dos diálogos selecionados.

Nesse tocante, trilhamos alguns caminhos sobre a pesquisa qualitativa e sua importância no cenário educacional, ao operarmos com metodologias e teorizações pós-estruturalistas, os estudos queer, os estudos sobre lesbianidades dentre outros, elucidaram meu

papel enquanto pesquisador na busca de uma não generalização e universalização dos resultados bem como a não neutralidade ou passividade frente ao meu objeto de análise.

Ao percorrermos os caminhos, fomos tocados pelos processos de desconstrução e desnaturalização, processos esses que foram fundamentais na denúncia contra as hierarquias que são concretizadas a partir dos modos binários de divisão social que afetam diretamente os sujeitos e suas relações. Tais desconstruções e desnaturalizações foram possíveis ao analisarmos as imagens, possibilitaram o entendimento sobre o cinema brasileiro e o que ele propunha por meio de suas produções.

Ao nos deleitarmos sobre as concepções de Foucault e suas potencialidades teóricas sobre os sujeitos, foram possíveis outros mergulhos sobre as perspectivas dos feminismos, do gênero, das sexualidades, da teoria queer imbricadas na pesquisa qualitativa. Todas essas perspectivas foram imbricadas em algumas análises para que a produtividade fosse possível também por outros olhares.

Ao me aprofundar teoricamente sobre o cinema e do cinema como pedagogia, pude perceber o quão potente as imagens e as narrativas se constituem e de como elas estão encharcadas de simbologias e de significados das mais diversas formas e dos mais diversos olhares de quem as visualiza. Ou de como convida Ellsworth (2001, p. 11) “quem este filme pensa que você é?”.

As discussões teóricas sobre as lesbianidades também se constituíram em ponto central nessa análise principalmente porque, nas imagens analisadas, parecia repercutir as problematizações realizadas por teóricas frente ao entendimento da mulher lésbica nos aspectos sociais, históricos e culturais. Com a ajuda de Preciado, Portinari, Rich, Wittig dentre outras/os pudemos agregar sentindo a discussão das imagens frente às perspectivas das espacialidades, da topofobia, dos silenciamento, da existência e do corpo lésbico.

Mediante a importância dos aspectos teóricos que recaem sobre essa pesquisa, consideramos importante frisar algumas considerações sobre as películas e sobre os caminhos percorridos. Após o levantamento filmográfico, fruto de nossos objetivos específicos, conseguimos escolher um total de 10 (dez) filmes mesmo com escassa produção e, muitas vezes, difícil acesso para o público.

Ao escolhermos os 10 (dez) filmes selecionados, nos deparamos com narrativas, histórias e enredos nos quais, em pouquíssimos fragmentos, as mulheres lésbicas possuíam algum protagonismo ou antagonismo. Ou seja, tornou-se outro desafio encontrar filmes brasileiros em que as lesbianidades fossem focos centrais. Constatamos, dessa forma, por

intermédio dessa breve seleção, que o cinema brasileiro tem foca mais em filmes que possuem cenas lésbicas do que dos filmes que tratam da temática lésbica.

Dessa forma, tem se consolidado muito mais uma realidade e filmes que possuem cenas lésbicas do que filmes que tratam das lesbianidades, fato esse que fora constatado mediante a coleta fílmica. Não bastassem esses percalços, há ainda outra problemática identificada nos filmes que possuem cenas lésbicas: em muitos dos filmes analisados, observamos uma presença constante da fetichização do corpo lésbico a partir dos olhares masculinos ou de que o desejo lésbico fosse algo passageiro e que pudesse ser contornado.

A fetichização e o desejo lésbico passageiro fora evidenciando em pelo menos 8 (oito) das 10 (dez) películas selecionadas, o que tem demonstrado certo conformismo no tratamento das sexualidades e sobre as mulheres lésbicas. A partir desse problema, foi possível colocar em xeque dois filmes em que essas temáticas não estavam presentes e que possuíam certo protagonismo/antagonismo lésbico, sendo eles *Flores Raras* e *Como esquecer*.

Ao adentrarmos em *Flores Raras*, encontramos infindáveis possibilidades de discussão, como a perspectiva do armário e da heterotopia, dos corpos, gênero e sexualidades, das colonialidades e, por fim, das temáticas de solidão e suicídio. A história Bishop e Lota demonstrou-se envolvente e passível de problematizações e análises levando em consideração o amor entre as duas mulheres.

Ao mesmo tempo em que possibilitou desvendar e esmiuçar esse amor, nos convidou também para compreendermos o quanto o amor lésbico é estigmatizado pelo cinema e de como a adesão ao amor romântico tende a estilhaçar as relações estabelecidas entre Bishop e Lota. Durante boa parte das cenas há sofrimento e ausência, o que acarreta na discussão do último tópico sobre solidão e suicídio.

Essa fórmula com relação ao corpo lésbico parece se repetir incansavelmente aos olhares dos/as diretores/as. Em *Flores Raras*, como já fora explicitado anteriormente, observa-se a figura de Lota e Bishop que vive no contraste entre a felicidade de uma junção afetiva e também de momentos de solidão e amargura em suas relações.

No filme *Paraísos Artificiais* onde temos como pano de fundo uma afetividade entre as duas personagens com cenas de beijos e momentos íntimos vemos Lara morrer solitária em uma “RAVE” (*Radical Audio Visual Experience*) após o uso excessivo de drogas, enquanto sua parceira Érika encontra-se em momentos íntimo sexuais com outro homem. Em *O perfume da memória*, há quase um eterno *looping* de sofrimento e lágrimas por parte de Laura que acaba de finalizar seu casamento heterossexual e nessa trama se junta ela a personagem Ana que traz a narrativa certo caos e salvação.

Levando em consideração essa fórmula que tem sido exercida pelo cinema brasileiro, quando mergulhamos em *Como esquecer*, essa discussão a respeito da solidão é completamente válida, visto que Júlia é a própria personificação da autoflagelação, da frieza e da impossibilidade de viver outra estética da existência que não aquela protagonizada pelo fim de seu relacionamento.

Ao submergir nas possibilidades de problematizações a respeito da película, nos debruçamos em temas como a viagem, as discussões sobre amor e dor, sobre as potencialidades do imaginário das águas e sobre estéticas da existência. Tornou-se um desafio analisar o filme *Como esquecer*, visto que, em muitas ocasiões, as teorias que se sobrepõe às discussões realizadas em *Flores Raras* são muito pertinentes também no segundo filme analisado.

Mesmo com essa padronização reproduzida em alguns filmes brasileiros coletados mediante a perspectiva das lesbianidades e seu infindável sofrimento e aderência ao amor romântico, consideramos necessário mencionar que outras formas de resistência e estéticas da existência se fazem valer durante as imagens, mesmo que em poucos fragmentos. Colhemos suporte na exímia arquiteta Lota, nos poemas e visibilidade expressivas de Bishop e nas imagens em que podemos observar as personagens desfrutando de possibilidades prazerosas por meio dos banhos, dos toques, das afetividades e da execução de suas atividades (escrita e planejamento).

Quando adentramos as possibilidades de novas estéticas da existência e processos de resistência a partir de Júlia, consideramos esse processo árduo, visto que a narrativa e a composição da trama impedem esse entendimento, refletindo a quase todo instante uma personificação de amargura. Salvo raros momentos: no contato com o mar, na possibilidade da viagem, de uma nova espacialidade e no encontro com Helena, Júlia pode se construir diferente na contingência da visualização, mesmo que brevemente, da desvinculação a fórmula.

Ao nos encaminharmos para uma despedida breve de Lota, Bishop, Júlia, Antônia, Helena e de outras mulheres que fizeram parte dessa pesquisa, gostaria de mencionar que não há nada finalizado e nem respondido a partir dos olhares realizados sobre as películas. Muitas são as formas de endereçamento, muitos são os questionamentos, muitos são os olhares sobre os objetos e sobre as mulheres que ocuparam as imagens.

Sobre todos os meandros e, como diria Ribeiro (2009), enfim, não tem fim!

## REFERÊNCIAS

- ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra. Momentos brasileiros no processo de criação de Elizabeth Bishop. **Revista SOLETRAS**, n. 3, p. 65-74, 2002.
- ANDRADE, Cláudia Maria Ribeiro. **O imaginário das águas, eros e a criança**. 2001. 218 p. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas, São Paulo: Papirus Editora, 2006.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista brasileira de ciência política**, n. 11, p. 89-117, 2013.
- BIANCHI, Naiade Seixas. Em busca de um cinema lésbico nacional. **Periódicus**, n. 7, v. 1, maio-out., p. 236-247, 2017.
- BISHOP, Elizabeth. **O iceberg imaginário e outros poemas**. Seleção, tradução e estudo crítico de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2003.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- COLARES, André Felipe Vieira; SILVA, Larissa Oliveira; FREITAS, Agnes Franceille. O cinema nacional é preconceituoso? Reflexões sobre (o poder da) mídia, representações sociais e homossexualidade. **REBELA-Revista Brasileira de Estudos Latino-Americanos**, v. 5, n. 1, p. 112-131, 2015.
- COSTA, Sérgio. **Dois atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

COSTA, Alex Santana; NENEVÉ, Miguel. Elizabeth Bishop e seus complexos inconscientes em “uma arte”. **Revista de Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade**, Igarapé, v. 4, n. 1, p. 204-226, 2014.

COSTA, Marisa Cristina Vorraber; SILVEIRA, Rosa Maria Hessel; SOMMER, Luis Henrique. Estudos culturais, educação e pedagogia. **Revista brasileira de educação**. Belo Horizonte, n. 23, maio-ago., p. 36-61, 2003.

DINIS, Nilson Fernandes. Educação, cinema e alteridade. **Educar em Revista**, v. 21, n. 26, p. 67-79, 2005.

\_\_\_\_\_. O amor entre mulheres: a tolerância esconderia mais preconceito?. **Revista Latino-Americana de Geografia e Gênero**, v. 5, n. 1, p. 142-151, 2014.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Zahar, 2017.

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

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais** – Uma versão latinoamericana. Ed. on-line. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

FERRARI, Anderson. “Poeticamente silenciosa”: cinema e a formação ética-estética dos sujeitos. In: CASTRO, Anderson Ferrari, Roney Polato de (org.). **Política e poética das imagens como processos educativos**. Juiz de Fora: ED. UFJF, 2012. p. 37-55.

FERRARI, Anderson; CASTRO, Roney Polato de. Política e Poética das Imagens: implicações para o campo da educação. In: CASTRO, Anderson Ferrari, Roney Polato de (org.). **Política e poética das imagens como processos educativos**. Juiz de Fora: ED. UFJF, 2012. p. 11-19.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Cinema e Pedagogia: uma experiência de formação ético-estética. **PerCursos**, v. 12, n. 1, p. 139-152, 2011.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **Os anormais**: curso no Collège de France. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e a política da identidade. Verve. **Revista Semestral Autogestionária do Nu-Sol.**, n. 5, p. 260-277, 2004a.

\_\_\_\_\_. **Uma estética da existência**. Ditos & escritos V—ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 288-293, 2004b.

\_\_\_\_\_. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 edições, 2013.

FOUCAULT, Michel; SENNETT, Richard. Sexuality and Solitude. **London Review of Books**, May 21-June 3, p.4-7, 1981.

FROW, John; MORRIS, Meaghan. Estudos culturais. In: DENZIN, Norman K.; YVONA, Lincoln L. (org.). **O planejamento da pesquisa qualitativa**: teorias e abordagens. Trad. Sandre Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006. p. 315-336.

FURLANI, Jimena. Educação sexual: possibilidades didáticas. In: LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (org.). **Corpo, gênero e sexualidade**: um debate contemporâneo na educação. Petrópolis: Vozes, p. 66-81, 2003.

GAMSON, Joshua. As sexualidades, a teoria queer e a pesquisa qualitativa. In: DENZIN, Norman K.; YVONA, Lincoln L. (org.). **O planejamento da pesquisa qualitativa**: teorias e abordagens. Trad. Sandre Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006. p. 345-362.

GARCIA, Loreley. Água em três movimentos: sobre mitos, imaginário e o papel da mulher no manejo das águas. **Gaia Scientia**, v. 1, n. 1, 2007.

GASTALDO, Denise. Pesquisador/a desconstruído/a e influente? Desafios da articulação teoria-metodologia nos estudos pós-críticos. In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO,

Marlucy Alves. **Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação**. Belo Horizonte: Mazza Edições, p. 9-15, 2012.

GOMES, Itania Maria Mota. **Gêneros televisivos e modos de endereçamento no telejornalismo**. Salvador: EDUFBA, 2011.

GOMES, Itania Maria Mota. Das utilidades do conceito de modo de endereçamento para análise do telejornalismo. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (Orgs.). **Televisão: entre o mercado e a academia**. Porto Alegre: Ed. Sulina, p. 107-123, 2006.

IANNI, Octavio. **Enigmas da modernidade-mundo**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

KATZ, Jonathan Ned. **A invenção da heterossexualidade**. Trad. Clara Fernandes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas**. Trad. Alfredo Veiga-Neto. 5 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**. Petrópolis: Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. **Um corpo estranho**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

\_\_\_\_\_. Cinema e Sexualidade. **Educação & Realidade**, v. 33, n. 1, p. 81-97, 2008.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos feministas**, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. Unesp, 2000.

MAFFESOLI, Michel. Michel Maffesoli: o imaginário é uma realidade. **Revista Famecos**, v. 8, n. 15, p. 74-82, 2001.

MASCARELLO, Fernando. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico. **Revista ECO-Pós**, v. 7, n. 2, p. 92-110, 2004.

\_\_\_\_\_. A screen-theory e o espectador cinematográfico: um panorama crítico. **Novos olhares**, nº8, 2º sem., p. 13-28, 2001.

MELZACK, Ronald.; WALL, Patrick D. **The psychology of pain**. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **The challenge of pain**. London: Penguin Books, 1998. p. 15-33.

MIGLIORIN, Cezar; BARROSO, Elianne Ivo. Pedagogias do cinema: montagem. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 44, n. 46, p. 15-28, 2016.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, v. 34, p. 287-324, 2008.

MISKOLCI, Richard. Corpos elétricos: do assujeitamento à estética da existência. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 14, n. 3, p. 681-693, dez. 2006.

\_\_\_\_\_. Comentário. **Cadernos Pagu**, n. 28, p. 55-63, 2007.

\_\_\_\_\_. Desejo e solidão. **Centro Latino-Americano em Sexualidade e Direitos Humanos**, 2008, p. 1-3.

\_\_\_\_\_. Machos e "Brothers": uma etnografia sobre o armário em relações homoeróticas masculinas criadas on-line. **Estudos Feministas**, p. 301-324, 2013.

MORENO, Antonio do Nascimento. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. 1995. 140 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1995.

NARVAZ, Martha; NARDI, Henrique Caetano. Problematizações feministas à obra de Michel Foucault. **Revista Subjetividades**, v. 7, n. 1, p. 45-70, 2007.

NASIO, Juan-David. **O livro da dor e do amor**. Trad. Lucy Magalhães Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

NEVES, Ana Sofia Antunes das. As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor: a caminho do “amor confluyente” ou o retorno ao mito do “amor romântico”?. **Revista Estudos Feministas**, v. 15, p. 609-627, 2007.

NÓBREGA, Sheva Maia; FONTES, Érica Palmieri Guimarães; PAULA, Fabíola Maria Souza Macêdo. Do amor e da dor: representações sociais sobre o amor e o sofrimento psíquico. **Estudos de Psicologia**, v. 22, n. 1, p. 77-87, 2005.

NOGUEIRA, Nádía. **Lota Macedo Soares e Elizabeth Bishop: amores e desencontros no Rio dos anos 1950-1960**. 2005. 314 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2005.

OLESEN, Virginia L. Os feminismos e a pesquisa qualitativa neste novo milênio. In: DENZIN, Norman K.; YVONA, Lincoln L. (org.). **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Trad. Sandre Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006. p. 219-258.

PAIS, José Machado. **Nos rastros da solidão: Deambulações Sociológicas**. Porto: Âmbar, 2006.

PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 1, p. 68-91, 2014.

\_\_\_\_\_. O Cu (de) Preciado ? estratégias cucarachas para não higienizar o queer no Brasil. **Iberic@l: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines**, v. 1, p. 123-136, 2016.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Queer decolonial: quando as teorias viajam. **Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar**, v. 5, p. 411-437, 2015a.

PEREIRA, Olga Aparecida Arantes. **Flores raras**: banquete de imagens e poesia. *Ângulo*, n. 138, p. 42-53, 2015b.

PETERS, Michael. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença**: uma introdução. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PIMENTA, C.A. de M.; PORTNOI, A.G. Dor e cultura. In: Carvalho, Maria Margarida M.J. de (org.) **Dor: um estudo multidisciplinar**. São Paulo, Summus, 1999. p. 159-73.

PISCITELLI, Adriana. "Comentário". **Cadernos Pagu**, v. 21, p. 211-218, 2003.

PORTINARI, Denise Berruezo. **O discurso da homossexualidade feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PRECIADO, Paul Beatriz. Multitudes queer: notes for a politics of "abnormality". **Revista Estudos Feministas**, v. 19, n. 1, p. 11-20, 2011.

\_\_\_\_\_. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

\_\_\_\_\_. **Cartografias queer**: o flâneur perverso, a lésbica topofóbica e a puta multicartográfica, ou como fazer uma cartografia "zorra" com annie sprinkle. **Inhumas**, ano 5, n. 17, jan. p. 1-32, 2017.

RIBEIRO, Cláudia Maria. O imaginário das águas e o aprendizado erótico do corpo. **Educar em Revista** (Impresso), v. 35, p. 107-121, 2009.

\_\_\_\_\_. Águas encantadas: gênero e sexualidade no imaginário ribeirinho caboclo. **INTERMEIO** (UFMS), v. 23, p. 153-170, 2017.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Trad. Carlos Guilherme do Valle. **Bagoas-Estudos gays**: gêneros e sexualidades, v. 4, n. 05, p. 17-44, 2010.

ROBINSON, Dave. **Nietzsche e o pós-modernismo**. Trad. Fernanda Gurgel. Rio de Janeiro: Pazulin; Juiz de Fora: UFJF, 2008.

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

RUBIN, Gayle. Pensando sobre Sexo: Notas para uma teoria radical da política da sexualidade. **Cadernos Pagu** 21, p. 01-88, 2003.

SARTI, Cynthia A. A dor, o indivíduo e a cultura. **Saúde e sociedade**, v. 10, p. 3-13, 2001.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**. v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, v. 28, n. 1, p. 19-54, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo**. 3 ed. Belo Horizonte, Autêntica, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Editora UFMG, 2010.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. 5 ed. Campinas: Papyrus, 2011.

## REFERÊNCIAS FÍLMICAS

A PARTILHA. Direção de Daniel Filho. [s.l.]:Columbia Pictures do Brasil, 2002. 1 DVD (96 minutos), Ntsc, son., color.

ASSUNTO de meninas. Direção de Léa Pool. Montreal:Cité-Amérique/Dummett Films, 2001. 1 DVD (103 min). Ntsc, son., color.

BREAKFAST with Scot. Direção de Laurie Lynd. Los Angeles:Paramount Video, 2009. 1 DVD (94 min). Color. Son.

COMO esquecer. Direção de Malu de Martino. Produção de Elisa Tolomelli. Barueri:Europa Filmes, 2010. 1 DVD (100 minutos), Ntsc, son., color.

ELVIS e Madona. Direção de Marcelo Laffitte. Produção de Tuinho Schwartz e Marcelo Laffitte. São Paulo:Pipa Filmes, 2011. 1 DVD, Ntsc, son., color.

FLORES raras. Direção de Bruno Barreto. Produção de Paula Barreto e Lucy Barreto. Barueri:Imagem Filmes/20th Century Fox, 2013. 1 DVD (118 minutos), Ntsc, son., color.

MONSTER: desejo assassino. Direção de Patty Jenkins. [s.l.]:Media 8 Entertainment, Newmarket Films, DEJ Productions, K/W Productions, Denver and Delilah Productions, VIP 2 Medienfonds, MDP Worldwide e Zodiac Productions, 2003. 1 DVD (109 min). Ntsc, son., color.

O PERFUME da memória. Direção de Oswaldo Montenegro. [s.l.]:[s.n.], 2016. 1 DVD (72 minutos), Ntsc, son., color.

O UIVO da gaita. Direção de Bruno Safadi. [s.l.]:TB Produções e Alumbramento, 2013. 1 DVD (72 minutos), Ntsc, son., color.

PARAÍSOS artificiais. Direção de Marcos Prado. Rio de Janeiro: Rio Filme, 2012. 1 DVD (96 minutos), Ntsc, son., color.

QUANTO dura o amor?. Direção Roberto Moreira. São Paulo: Pandora Filmes, 2009. 1 DVD (83 minutos), Ntsc, son., color.

SHAME no more. Direção de John Krokidas. [s.l.]:[s.n.], 1999. 1 DVD (12 minutos), Ntsc, son., preto e branco.

SIMONE. Direção de Juan Zapata. Porto Alegre:Zapata Filmes, 2013. 1 DVD (70 minutos), Ntsc, son., color.

THE CELLULOID CLOSET. Direção de Rob Epstein/Jeffrey Friedman. Culver City:Sony Pictures Classics, 1995. 1 DVD, Ntsc, son., color.

TOMBOY. Direção de Céline Sciamma. São Paulo: Pandora Filmes, 2011. 1 DVD (82 minutos), Ntsc, son, color.