

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE**

ANDRÉA LEITE COSTA

**ESTUDO SOBRE PRÁTICAS *HOMOERÓTICAS* ENTRE *MULHERES* EM  
FILMES BRASILEIROS**

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Maria Nascimento Souza

São Luís

2013

**ANDRÉA LEITE COSTA**

**ESTUDO SOBRE PRÁTICAS *HOMOERÓTICAS* ENTRE *MULHERES* EM  
FILMES BRASILEIROS**

Dissertação entregue como requisito para conclusão de pós-graduação *Strictu-Sensu*, título de mestrado, junto ao Programa de Mestrado Interdisciplinar em Cultura e Sociedade, pela Universidade Federal do Maranhão.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Maria Nascimento Souza

São Luís

2013

ANDRÉA LEITE COSTA

ESTUDO SOBRE PRÁTICAS *HOMOERÓTICAS* ENTRE *MULHERES* EM  
FILMES BRASILEIROS

Dissertação entregue como requisito para conclusão de pós-graduação *Strictu-Sensu*, título de mestrado, junto ao Programa de Mestrado Interdisciplinar em Cultura e Sociedade, pela Universidade Federal do Maranhão.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Maria Nascimento Souza

Área de concentração: LP1 - Expressões e processos socioculturais

Data da defesa: 18 de dezembro de 2013.

BANCA EXAMINADORA:

Sandra Maria N. de Souza Profa.Dra. \_\_\_\_\_  
Departamento de Ciências Sociais/UFMA

Luciano da Silva Façanha Prof. Dr. \_\_\_\_\_  
Departamento de Filosofia/UFMA

Fabiano de Souza Gontijo Prof. Dr. \_\_\_\_\_  
Universidade Federal do Pará

Costa, Andréa Leite

Estudo sobre práticas homoeróticas em filmes brasileiros / Andréa Leite Costa.  
\_2013

114 f

Impresso por computador: fotocópia.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Maria Nascimento

Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal do Maranhão, 2013.

1. Lesbianismo 2.Homossexualidade 3.Cinema Gay.

CDU 791226055340552

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Eterno, pelo amor que é universal.  
A todos os partícipes do Mestrado em Cultura e Sociedade,  
Pelo amor que é convívio.  
A Profa. Dra. Sandra Nascimento, pelo amor que é inspiração.  
As minhas avós, Ana e Dalva, pelo amor que é generosidade.  
Aos meus avôs, pelo amor que é seriedade.  
A meu pai, pelo amor que é saudade.  
A minha mãe, pelo amor que é entrega.  
A Adriana Leite, pelo amor que é confiança.  
A Noemia, pelo amor que é cumplicidade.  
A João Vitor e João Felipe, pelo amor que é doce.  
A Profa. Werly, pelo amor que é fantasia.  
A Conceição, pelo amor que é amizade.  
A Michele Pinto, pelo amor que é bondade.  
A Suhelen Aragão, pelo amor que é cor.  
A Alberto Junior, pelo amor que é musical.  
A Adriana 2, pelo amor que é infância.  
A Agatha, pelo amor que é distância.  
A Samara, pelo amor que é leveza.  
A Heriverto, pelo amor que é impulsivo.  
A todos que quero e me querem bem, pelo amor que cintila.  
Ao próprio amor, que na vida, é maior que a sabedoria!

**Ao amor que [não] teve medo de dizer nome.**

[parafrazeando Oscar Wilde]

**Às pessoas de *bom gosto*.**

[Slogan do Jornal Snob, para público gay no Brasil, 1963-69]

“Outra! Era mais outra! Em todo canto as encontraria. Era um clã que se identificava misteriosamente e ia crescendo, aumentando, como se todas as mulheres do mundo estivessem sujeitas a determinado feitiço. O feitiço daquela perversão”. (Cassandra Rios, Copacabana posto 6- A madrasta, 1970, p.146).

## RESUMO

O presente trabalho propõe o estudo das representações das práticas homoeróticas em alguns filmes do cinema brasileiro através dos vieses pós-estruturalistas. Pretende-se, assim, analisar a construção de personagens e práticas homoeróticas em nosso cinema através da análise de seis longas-metragens brasileiras. A proposta de teóricas como Butler, por exemplo, é analisar a sexualidade de forma questionadora, desestabilizando categorias até então essencializadas como o feminino ou a homossexualidade. A partir, portanto, dos seis longas analisados e das demais narrativas levantadas, pretendeu-se discutir questões caras à Diversidade Sexual na atualidade, isto é, discriminação, preconceito, opressão, violências; intencionando, assim, com a conclusão deste trabalho, oferecer um panorama abrangente – e crítico – da representação das práticas homoeróticas no cinema nacional e, conseqüentemente, na nossa sociedade.

Palavras-chave: Lesbianismo. Homossexualidade. Cinema Gay.



## **ABSTRACT**

This paper proposes the representations of homoerotic practices study in some Brazilian movies from through poststructuralist theories. It is intended, therefore, to analyze the construction of characters and homoerotic practices in our cinema through the analysis of six Brazilian films. Judith Butler, for example, proposes to analyze sexuality questions in order to destabilizing categories as female or homosexuality. From the six analyzed movies and the other narratives raised, it was intended to discuss Sexual Diversity issues as discrimination, prejudice, oppression, violence, intending after this work completion, offer a comprehensive and critical view about the representation of homoerotic practices in national cinema and, also, about our society.

Keywords: Homosexuality. Gay Movies. Lesbianism.

## LISTA DE FIGURAS E TABELAS

Imagem 1 – Poeira de Estrelas -----	43
Imagem 2 – Gladys Betley-----	45
Imagem 3 – Estátuas -----	48
Imagem 4 – Noite Vazia -----	52
Imagem 5 – O choro de Mara -----	53
Imagem 6 – Ariella -----	57
Imagem 7 – Ariella e irmão-----	61
Imagem 8 – Ariella e Mercedes -----	62
Imagem 9 – Mesa de bilhar -----	64
Imagem 10 – Ariella e o pai-----	65
Imagem 11 – Vera -----	70
Imagem 12 – Vera e Clara -----	75
Imagem 13 – Elvis -----	83
Imagem 14 – Madona -----	84
Imagem 15 – Laz Meninas, Velasquez -----	91
Imagem 16 – Retrato de Julia -----	92
Imagem 17 – Julia e Hugo -----	95
Imagem 18 – Julia e arquiteta -----	96
Imagem 19 – Tabela 1 -----	98

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	MULHERES E SEXUALIDADE NO CONTEXTO DOS ESTUDOS PÓS-IDENTITÁRIOS .....	19
	2.1 Estudos sobre Sexualidade .....	24
	2.2 Sujeitos nem tão universais: personagens “homoeróticos” .....	31
3	PRÁTICAS <i>HOMOAFETIVAS E SEXUAIS</i> ENTRE <i>MULHERES</i> EM FILMES BRASILEIROS .....	33
	Cinema e Representação .....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
	3.2 Homoeroticidade e Representação.....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
	4. Práticas homoeróticas entre mulheres em filmes do Cinema Brasileiro .....	97
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
	REFERÊNCIAS	

## 1 INTRODUÇÃO

Concluída uma graduação em Letras e uma monografia sobre *O cômico nos contos de Arthur Azevedo*, o caminho tomado pelos estudos em Gênero, Cinema e Sexualidade não era o mais previsto. A certeza, porém, de que é preciso tornar visível, distinguir e resignificar o olhar sobre as práticas sexuais entre *mulheres* moveu este estudo. Além disso, o cômico ou o riso, também está presente em grande parte das cenas cotidianas sobre a Sexualidade humana. Tendo em vista o caráter político deste cômico, me ative à necessidade de perceber não só aquilo que provoca asco ou aversão, que toca os sentidos e que emociona, mas também aquilo que atrai o riso e o escárnio.

No título desta dissertação, faço destacar o termo *mulheres*, em itálico, para desestabilizar, a priori, noções mais “essencializadoras” deste ser mulher, termo que supõe homogeneidade na representação dos sujeitos em gêneros e sexos, ocultando, então, a diversidade e pluralidade que supõe a posição mulher no sujeito do gênero. Intencionou-se, portanto, problematizar o termo mulher, na tentativa de abarcar a sua complexidade. A escolha dos termos práticas homoeróticas entre mulheres em vez de “homossexualidade feminina” se deve, então, à tentativa de não determinar a orientação sexual das personagens retratadas nos filmes analisados, de maneira definida, mas abrir espaço para se discutir as relações estabelecidas entre mulheres, problematizando o próprio “*ser-mulher*”, conforme as teorias pós-estruturalistas sobre gênero e sexualidade, entre estas, Judith Butler (2003), que rejeitam a ideia de que o gênero e também o sexo pertenceriam à natureza e seriam, portanto, imutáveis; isto é, a compreensão de que o sexo, além do gênero, estaria também atravessado por discursos e não deveria ser entendido enquanto substância ou essência definidora do gênero ou do próprio sexo.

Cabe, ainda, adicionar que a escolha por trabalhar apenas as práticas homoeróticas entre *mulheres* em longas-metragens brasileiros em primeira instância, isto é, à opção por trabalhar “apenas” com a categoria mulheres, assim de maneira abrangente, e não toda a minoria LGBTTs se deve à tentativa de contrariar as perspectivas já produzidas em larga escala acerca das relações

amorosas entre homens, isto é, à relevância de teses, pesquisas e obras que já versaram sobre esta temática, em particular os estudos realizados na obra *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro* (2001), pelo pesquisador carioca Antônio do Nascimento Moreno, sem se deterem nas especificidades das relações amorosas, afetivas e sexuais entre mulheres. A pouca visibilidade de práticas homoafetivas entre mulheres no Cinema Brasileiro e as construções ligadas a sua representação carecem, portanto, de enfoque específico.

É importante lembrar, também, a quantidade de obras fílmicas estrangeiras que trabalham temas como a “homossexualidade” entre mulheres e também o processo de transexualidade, sendo indiscutivelmente mais reconhecidas que as nacionais, entre eles os americanos *Meninos não choram* (*Boys don't cry*)(2009), *Assunto de Meninas* (*Lost and Delirious* 2009), *Monster – Desejo Assassino* (2003), o britânico *Imagine Você e eu* (*Imagine you and me – 2005*), entre outros. Embora, existam inúmeras produções nacionais que contenham personagens ou temas acerca da diversidade sexual, grande parte delas são pouco conhecidas, daí a importância de dar visibilidade para estas obras, muitas delas de grande teor estético e reflexivo.

O trabalho proposto nesta dissertação, isto é, analisar algumas obras fílmicas brasileiras sobre relações amorosas, afetivas e sexuais entre mulheres, portanto, se faz importante em um primeiro momento ao realizar um breve levantamento histórico sobre algumas obras de relevância temática, catalogá-las e por fim analisá-las (em uma amostra reduzida), intentando dar visibilidade a estas obras e discutir indícios de violência, discriminação e preconceito num gênero artístico supostamente tão intelectualizado como o Cinema, bem como acompanhar a trajetória da representação das relações amorosas, afetivas e sexuais entre mulheres no cinema nacional.

O referido estudo realizado por Moreno (2001), elaborado para a dissertação de mestrado em Artes Audiovisuais da Universidade Federal Fluminense, só abarca a filmografia sobre o tema até o ano de 1991 e, ainda, sem se deter na representação das relações amorosas, afetivas e sexuais entre *mulheres* mais demoradamente. Em quase 125 filmes que Moreno reúne

cronologicamente em sua obra *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*, foram encontrados aproximadamente 38 filmes que expunham, de alguma forma, a questão da “homossexualidade” entre *mulheres*. Este estudo se valeu dos estudos deste pesquisador como base para os exames que são feitos a seguir.

Buscar as questões de gênero na História do cinema brasileiro, procurar indícios de discriminação, preconceito e/ou violência que atestem as desigualdades de poder contidas na construção da ordem normativa naquela que seria considerada uma das formas de expressão imagética mais livre e autônoma no Brasil, o cinema, constituiu-se minha motivação para estudar as formas de expressão de relações amorosas/sexuais entre mulheres no Cinema Brasileiro, da década de 1940 a 2012.

Analisar e interpretar filmes, através dos mais diferenciados métodos tem se tornado cada vez mais comum na Academia e fora dela, podendo se considerar um texto com profundidade e rigor sobre alguma obra cinematográfica, uma análise fílmica.

É necessário, contudo, precisar algumas especificidades em relação aos universos cinematográficos. Para Metz (1971), o universo cinematográfico transporia a tela e se preocuparia também com questões sociológicas, econômicas, entre outras, enquanto o universo fílmico se centraria na abordagem do discurso significante localizável no filme, como o discurso homoerótico, por exemplo.

A Arte, por si só, possui um caráter ambíguo no que diz respeito a sua forma de composição acerca de tipos, fenômenos e estereótipos sociais, já que tanto poderá assumir um olhar denunciador, inovador, como também reacionário ou conservador da ordem vigente. Trata-se, portanto, tanto do espaço onde as ideologias se camuflam como também do local onde se encontram pertinentes e contundentes críticas sociais. Muitas vezes, estes fenômenos ocorrem simultaneamente na mesma obra artística.

O caráter de um filme é processual, isto é, é realizado através de múltiplas etapas, carregadas de estruturas simbólicas. O cinema, assim, é visto através de um lugar ideológico, está assentado em um conjunto de valores. Por outro lado,

através das narrativas que nos são projetadas, como percebe Codato (2003), nos sensibilizamos, rimos, esbravejamos, nos distanciando do caráter técnico e ideológico do cinema e nos identificando, emergindo numa espécie de catarse.

Além disso, como bem nota Moreno (2002), as narrativas são construídas através da técnica cinematográfica, onde tais recursos, como o primeiro plano, o *closer*, os cortes, entre outros, se unem à construção do simbólico fílmico, sem que percebamos, tantas vezes, estes “detalhes” conscientemente.

Assim, embora o olhar para o cinema varie de acordo com as peculiaridades subjetivas de cada espectador, o cinema transmite uma série de dados simbólicos e ideológicos que acaba por ditar regras de comportamento, fomentar discursos, etc.

Antônio Moreno (2001) define retrato fílmico como “conjunto de valores dados a um determinado sujeito ou segmento da Sociedade por uma produção cinematográfica através da caracterização de seus personagens”. Percebemos, assim, que estes retratos fílmicos, são também pinturas sociais. Isto é, revelam o que está em ebulição no seio das esferas sociais. No caso das práticas homoeróticas e seus sujeitos, estes retratos não só revelariam os conflitos e caracterizações próprias destes indivíduos, mas, principalmente, refletiriam o olhar social sobre estes.

Segundo Silva (2000), “quem fala pelo outro controla as formas de falar do outro”, daí o poder da representação, seja ela de ordem artística, política ou pessoal.

A representação se manifesta por meio de uma pintura, de uma fotografia, de um filme, de um texto, de uma expressão oral. A representação não é, nesta concepção, nunca, representação mental ou interior. A representação é aqui, sempre marca ou traço visível, exterior.  
(SILVA, 2000, p.34)

Segundo a concepção do autor, a representação deve ser compreendida enquanto constituidora da sociedade e não o seu espelho, isto é, enquanto produção de discursos em que a realidade está baseada e não a essência que a sustente. Assim, os filmes devem ser analisados para além do lugar-comum de apenas refletir a sociedade, o que os isentaria politicamente, mas enquanto produtores e disseminadores de conceitos e ideologias.

O conceito de estereótipo, por sua vez, está diretamente ligado ao da representação, pela maneira unitária ou reduzida com que sujeitos e grupos de sujeitos são descritos e representados. Os estereótipos associados a “homossexuais masculinos e passivos”, por exemplo, pode ilustrar o poder da representação arbitrária de um grupo.

Assim é que Bhabha (1998) compreenderá o estereótipo como uma espécie de redução ou uma “falsa representação”, a partir de uma “forma presa, fixa de representação”. Aulagnier (1979), por sua vez, colocaria o *eu* como constituído a partir de um conjunto de referências identificatórias, nas quais obrigatoriamente o indivíduo se reconheceu, onde a coincidência entre o *eu* e o *seu saber*, implica na existência de um saber negado, que é ao mesmo tempo saber sobre sua existência e fruto de sua ação. Logo, frente a uma narrativa, até o espectador menos incauto, pode adotar a representação dessa comunidade ficcional muitas vezes como verossímil e legítima, correspondente à realidade. Ele julga as atitudes tomadas e comenta com os amigos os desfechos dos personagens, encarando-os como se de fato existissem. Essa seriedade com a qual é encarada a narrativa cinematográfica, bem como a dimensão por ela alcançada, nos leva a observar com mais cuidado a forma como são retratadas as histórias levadas às telas.

Nesta dissertação, valorizamos a contribuição dos estudos culturais para a abordagem cinematográfica, a partir de uma perspectiva pós-estruturalista, devido à preocupação em conceber a análise fílmica sob os prismas artísticos, históricos e suas implicações sociais, políticas, entre tantas outras.

Ao mesmo tempo, a valorização da perspectiva pós-estruturalista adotada nesta dissertação se justifica pela recepção destas teorias à cultura homoerótica, isto é, às práticas e identidades plurais que se perpassam e não se limitam à homossexualidade, mas também à transexualidade, à bissexualidade, travestis, transgêneros, *drag queens*... Cabe, assim, ressaltar a importância dos estudos *Queer* em estudos que intentem desconstruir categorias antes vistas como sólidas, como o gênero e o sexo, a partir da desconstrução das essencializações,



da problematização das identidades sob o olhar crítico da teoria às questões sociais e sexuais contemporâneas.

A heterossexualidade é uma construção política para o “modelo perfeito” de constituição da sexualidade moderna, enquanto à homossexualidade, produzida como seu oposto, estaria reservado o limbo, a criminalidade, a insatisfação sexual as relações afetivas insuficientes.

Em um primeiro momento, as telenovelas associaram os homossexuais com a criminalidade. Logo depois, os personagens foram construídos com base nos estereótipos da ‘bicha louca’ e/ou afetados e afeminados. Nos últimos anos, as tramas passaram a também representar os personagens homossexuais dentro de um modelo que consideramos heteronormativo. (COLLING, 2008, p.2)

Faz-se necessário, portanto, que se busque analisar cada obra cinematográfica em sua especificidade, isto é, através de uma análise que procure desconstruir obviedades e estereótipos costumeiramente associados ao que seria uma representação positiva ou negativa das diferenças sexuais.

Em *Multidões Queer* (2003), Beatriz Preciado trabalha com o conceito de *microidentidades*. Para esta filósofa, é preciso buscar *hiperidentidades* pós-modernas. Assim, a lésbica masculina, as travestis, os transgêneros, os transsexuais, os gays efeminados, entre outros, cumpririam um papel crítico frente aos dispositivos normatizadores da sociedade que estariam sempre tentando regularizar os corpos a um padrão limitador e estereotipado. Para Preciado (2003), “identificações negativas como “bolachas” ou “bichas” se converteram em lugares de produção de identidades que resistem à normalização, que desconfiam do poder totalitário, das chamadas à “universalização”.

Conforme Hall (2005), os estudos que começaram a se fazer sob o olhar *queer* estariam baseados, teórica e metodologicamente, a partir da simbiose entre o Pós-estruturalismo francês e os Estudos Culturais dos Estados Unidos, problematizando assim as percepções tradicionais de sujeito, identidade, agência e identificação. Há um consenso no Pós-estruturalismo do sujeito como fugidio, instável, fugaz.

Para este estudo, foram selecionadas e fichadas as fontes bibliográficas necessárias para o arsenal teórico. Devido a sua temática, esta pesquisa está arqueada sobre dois pilares principais: os estudos em Gênero e os estudos em Cinema, embora este último seja instrumento para aquele. O universo de filmes encontrado foi elencado cronologicamente e foram associadas breves descrições sobre o seu conteúdo, servindo assim de fonte de consultas a futuras pesquisas e/ou estudos. Para tanto, foram reunidos todos aqueles filmes com registro de relações amorosas ou sexuais entre mulheres encontrados. Estes filmes foram levantados através de obras publicadas sobre o tema como a de Moreno (2001), sites especializados em cinema na internet e algumas revistas, de modo que é possível considerá-los os mais “reconhecidos” nacionalmente sobre os pontos abordados na pesquisa, não estando neste trabalho apenas aqueles que se tem pouco ou nenhum registro sobre o tema de modo que, a ausência possível de algumas narrativas não é entendida como qualquer tipo de empecilho ou entrave para a análise aqui realizada.

Na etapa seguinte, foram selecionadas 6 obras para uma análise mais densa, sendo estas: *Poeira de Estrelas (1948)*, *Noite Vazia (1964)*, *Ariella (1980)*, *Vera (1987)*, *Como Esquecer, (2010)* e *Elvis e Madonna (2011)*. A escolha se deu tanto pela relevância das tramas como pela escolha de filmes situados em contextos sócio-históricos variados.

## **2 MULHERES E SEXUALIDADE NO CONTEXTO DOS ESTUDOS PÓS-IDENTITÁRIOS**

Grande parte das sociedades que se tem conhecimento está construída sob algum tipo de classificação de diferenciação de gênero, embora estes mecanismos variem conforme cada Cultura. Na Sociedade Ocidental, resiste o modelo heterossexual de sexualidade, que definiria aquilo que se constitui sob a égide da “modernidade” como masculino e feminino ou mulheres e homens, em função do desejo pelo sexo oposto e a construção de identidades supostamente “masculinas” e “femininas”.

A mulher enquanto gênero construído social e historicamente em múltiplas sociedades, sob plurais maneiras de opressão, tem sofrido ao longo da História oficial desde a tradição bíblica, e muito antes dela, um processo constante de invisibilidade. Nos relatos bíblicos, esta é aquela que é tirada da costela de Adão para lhe servir de companhia. Assim, também é que por muitos séculos tem sido ratificada, como denunciou Simone Beauvoir (1980), a ideia de que a mulher só existiria a partir da relação binária que estabeleceria com o homem, como um sujeito no mundo dependente da relação que exerceria com o sexo supostamente oposto, o masculino, em oposição ou complementaridade uma à outra.

Tendo esta compreensão, deparamo-nos, pois, com a luta em busca da autonomia feminina, uma vez que, historicamente, a mulher tem sido vista como uma espécie desdobramento do gênero masculino, ou mesmo como um ser existencial e fisicamente complementar ao homem e, principalmente, complementado por este para se possa tornar sujeito no mundo.

Segundo Hall (2005, p.8) “O conceito de identidade é complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para definitivamente ser posto à prova”. Porém, a identidade nem sempre foi vista sob este ângulo. Para aqueles que compreendiam (ou compreendem) a mulher como um sujeito inscrito e criado nas leis universais, a mulher seria, numa espécie de analogia sintática, um sujeito com predicados predeterminados e verbos de ligação extremamente arbitrários: “As mulheres são mães naturais”; “Toda mulher é

romântica”; “Isso não é coisa para uma dama”; “Uma moça fazendo uma coisa dessas?” dizem-nos alguns “deles”. Foi (e é), por sua vez, através de formas mais brandas ou mais opressivas que muitas mulheres ao redor do globo, plurais e singulares, têm sido usurpados os direitos à valentia e à força; a rebeldia e à coragem; aos esportes e às lutas marciais, em função de sentimentos que supostamente seriam apropriados ao “ser-mulher”.

A História da Mulher, elaborada nos nichos acadêmicos (já que a História oficial pouco se remeteu à História de mulheres), no entanto, é também uma história de sua invisibilidade e dos caminhos que convergem à busca de seu reconhecimento enquanto indivíduo singular e autônomo, intelectual e sexualmente, daí a árdua defesa da “identidade feminina” no início do movimento feminista. Até chegarmos à conquista do voto, direitos trabalhistas e reivindicações modernas como a de sua sexualidade (ou homossexualidade), um longo caminho foi percorrido em que foi necessário hastear a bandeira do Feminismo.

Uma das primeiras mulheres a ser associada à orientação homossexual foi a ilustre poeta grega Safo, da cidade de Lesbos, gerando dois substantivos\adjetivos: *sáfica* e *lésbica*. Adjetivos estes que passaram a ser relacionados a *mulheres* que sentiriam prazer em se relacionar sexual e\ou afetivamente com outras *mulheres*. A despeito da relativa “abertura sexual” da Grécia Antiga, conhece-se pouco sobre as relações amorosas e sexuais entre *mulheres*, o que se sabe, no entanto, é que Safo sofreu várias perseguições em função de sua Poesia e de seus trabalhos educacionais, como fundadora de uma escola para meninas. Durante a inquisição, grande parte do trabalho de Safo foi perdido e destruído, restando muito pouco de seus poemas como o fragmento abaixo:

*"Semelhante aos deuses parece-me que há de ser o feliz  
mancebo que, sentado à tua frente, ou ao teu lado,  
te contemple e, em silêncio, te ouça a argêntea voz  
e o riso abafado do amor. Oh, isso - isso só - é bastante  
para ferir-me o perturbado coração, fazendo-o tremer  
dentro do meu peito!  
Pois basta que, por um instante, eu te veja*

*para que, como por magia, minha voz emudeça;  
sim, basta isso, para que minha língua se paralise,  
e eu sinta sob a carne impalpável fogo  
a incendiar-me as entranhas.  
Meus olhos ficam cegos e um fragor de ondas  
soa-me aos ouvidos;  
o suor desce-me em rios pelo corpo, um tremor (...)  
(SAFO, Fragmentos de um Poema)*

Neste, Safo parece desejar estar no corpo de um *homem* para que pudesse cortejar a amada de modo *legítimo*, impossível na condição de *mulher* que amaria a outra mulher. A mulher *não-heterossexual*, assim, parece sofrer dupla discriminação e invisibilidade. A primeira, por ser mulher, o que leva à discriminação sexista e a segunda pela discriminação sexual em função da sua orientação homossexual, considerada ilegítima.

Conforme Jurandir Freire em artigo intitulado *A construção cultural da diferença entre os sexos (2000)*, a homossexualidade masculina se tornou discriminada em virtude da sua associação com o feminino, visto como em tudo inferior ao masculino; podemos inferir que as relações entre mulheres se tornariam invisíveis em função de prescindir do masculino, já que o culto ao masculino em nossa sociedade desprezaria quaisquer práticas ou vivências que não estivessem associadas a este.

Os estudos em gênero estão diretamente relacionados aos conhecimentos adquiridos em torno da história do feminismo contemporâneo, sobretudo do final das últimas décadas do século 19 ao início do século 20. Guacira Louro (1997) aponta duas principais ondas no movimento feminista contemporâneo. A primeira desta, o sufragismo, em que homens e principalmente mulheres reivindicavam a possibilidade do voto feminino entre outros direitos civis e trabalhistas. A segunda onda dos Estudos de Gênero seria marcada pelo movimento teórico construído a partir de 1960, isto é, a edificação de teorias a partir de estudos de intelectuais feministas que pretendiam discutir este movimento do ponto de vista intelectual, construindo a base teórica do movimento.

Nas últimas décadas, no entanto, os estudos de gênero tem se diversificado, compreendendo a mulher enquanto gênero plural, politicamente construído histórica e socialmente. Assim é que temas que pretendem interseccionar os estudos da mulher e cultura, mulher e raça, mulher e trabalho e por que não mulher e sexualidade têm ocupado grande espaço nas discussões atuais.

Silva (2000) observa que a identidade está relacionada à fronteira entre “eu” e “eles”. A própria essencialização e naturalização do ser-mulher começa a ser colocada em questão. O gênero e também o sexo passam a ser problematizados; as fronteiras entre as identidades passam a se dissipar.

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

(SILVA, 2000, p. 89)

A subdivisão dos estudos em torno da condição social da *mulher* em muitos focos, sob diversos ângulos, longe de enfraquecer as pesquisas e as reivindicações que se fazem a este respeito, soma novo fôlego aos estudos e discussões. O que se pretende é desconstruir a ideia da *mulher* enquanto bloco monolítico, isto é, categoria engessada como universal e atemporal.

Segundo Hall (2005), o feminismo possibilitou a discussão sobre diversos temas para além (e obviamente imbricados) às lutas de mulheres, como as questões familiares, religiosas e sexuais. Dessa amplitude das discussões do movimento feminista é que foi possível incluir também a discussão da construção das identidades sexuais e de gênero, entrelaçando assim os estudos em gênero e sexualidade.

Assim, teorias autocríticas e estudos pós-estruturalistas das teorias feministas têm constituído a diversidade em estudos de gênero para explorar novas dimensões da opressão e da dominação pela construção social da

desigualdade social, implodindo assim categorias essencializadas, como *homem e mulher* ou *heterossexualidade e homossexualidade*, por exemplo.

Tais estudos pretendem ir além da denúncia da dominação masculina e suas implicações, mas também problematizar a própria construção social da masculinidade e feminilidade e sua suposta coerência com as identidades de gênero e os papéis sexuais.

O “nós” feminista é sempre e somente uma construção fantasística, que tem seus propósitos, mas que nega a complexidade e a indeterminação internas do termo, e só se constitui por meio da exclusão de parte da clientela, que simultaneamente busca representar. Todavia, a situação tênue ou fantasística “nós” não é motivo para desesperança. A instabilidade radical da categoria põe em questão as restrições fundantes que pesam sobre a teorização política feminista, abrindo outras configurações, não só de gêneros e de corpos, mas da própria política. (BUTLER, 2003, p.205)

Judith Butler aponta, assim, a necessidade de se transpor a fantasia de um “eu” ou um “nós” feminista, já que a suposta dualidade dos sexos também não se sustentaria, bem como as próprias fronteiras entre heterossexualidade e homossexualidade, tornando, assim, próprio movimento *gay* mais complexo. Isto é, desconstruindo definições, identidades, papéis e práticas amorosas/sexuais.

Para LaRetis (1994), a primeira limitação do Gênero seria não demarcar as diferenças existentes entre as mulheres e a *Mulher*; isto é, compreender a mulher como um sujeito universalizado e não atravessado por relações históricas, sociais, raciais, entre tantas outras.

Para Hall (2005), as identidades estabilizadoras, que sustentariam o mundo social por tanto tempo estariam em declínio, incorrendo assim em novas identidades, identidades fragmentadas, que comporiam o homem moderno. Assim, nesta dissertação, opta-se pelo vislumbre da necessidade de transpor o binarismo de gênero, masculino e feminino, como signos atribuídos, conduzindo-nos a uma compreensão mais abrangente de conceitos como identidade, papéis de gênero, etc. O conhecimento da existência de múltiplas formas de se encontrar no mundo e desfrutar de sua sexualidade tem levado a revoluções no pensamento clássico de gênero, norteia esta pesquisa.

## 2.1 Estudos sobre Sexualidade

Um dos primeiros escritos públicos sobre a discriminação imposta a homossexuais, tendo sido redigido pelo médico húngaro Karóly Benkert, data do final do século 19, e ocorreu em função do artigo 175, que declarava que atos sexuais entre homens na Alemanha seria um crime. Foi o próprio Benkert o primeiro a utilizar o termo **homossexualidade** para associar relações amorosas e sexuais entre “supostos” pares. O termo **homoafetividade**, por sua vez, surgiria nos meios midiáticos como um contraponto à homossexualidade, enfocando a afetividade entre os sujeitos **homos** (abreviação de homoafetivos) sem enfatizar exclusivamente as práticas sexuais.

O Comitê Científico Humanitário – CCH, surgiria em 1897, como uma importante fonte de atividades relacionadas ao fim da discriminação e do preconceito. O Comitê lançou as bases para as instituições, grupos e ONG's que surgiriam nas décadas seguintes pelos direitos dos homossexuais.

O movimento *gay* vingaria, no entanto, nas décadas de 1960 e 1970, junto à efervescência cultural daquele período, na esteira dos movimentos feministas e *hippie*. Durante a rebelião de *Stonewall*, nas proximidades do bar de mesmo nome, milhares de pessoas foram às ruas para protestar contra a discriminação e a violência aos homossexuais, o que acabaria por disseminar protestos e movimentos em todo o mundo.

Os movimentos *gays* se fortaleceram em torno da união entre minorias sexuais, como no acrônimo LGBTTTs (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Transgêneros e Simpatizantes), através de ações conjuntas de combate à discriminação.

Contemporaneamente, o termo mais utilizado para se referir à aversão, antipatia, raiva, medo ou preconceito de alguém pelos indivíduos LGBTTT é **homofobia**, formada a partir do prefixo homo, de “igual”, e o sufixo phobos, de “fobia”; neologismo utilizado pelo psicólogo George Weinberg, em 1971, numa obra impressa.



Segundo a Organização das Nações Unidas, centenas de pessoas morrem no Brasil todos os anos vítimas de homofobia. Este tipo de discriminação e violência ocorre em virtude da construção sociopolítica da concepção de que existiria uma sexualidade legítima – que se encaixaria no padrão heterossexual – a ser seguida e aquelas que estivessem à margem dessa construção – lugar no qual se produzem os desvios – seriam, pois, dignos de correção, punição ou piedade.

Em *Problema de Gênero* (2003), Judith Butler percebe o processo de socialização do indivíduo através de discursos como a **heterossexualidade compulsória**, que almejaria a restrição da sexualidade a um sistema de padrão vigente, como o heterossexual e o **falocentrismo**, ou seja, o culto ao poder dominante masculino, como já havia sido percebido também por Simone Beauvoir em *O Segundo Sexo* (1980). Beauvoir notará que o homem é definido enquanto ser humano, enquanto a mulher se estabelecerá na sociedade através da sua relação com o sexo masculino, este com poder de liberdade enquanto a mulher está condenada a se restringir enquanto indivíduo intelectual e sexual ao homem. Estes discursos binários (masculino/feminino), como nota também Bourdieu em *A dominação masculina* (2005), perpassam também o sexo masculino, atuando sobre este.

Outro ponto importante para Butler é que até mesmo a materialidade do corpo, o sexo, que ela chama de ideal regulatório, estaria interpretado, atravessado por discursos. Logo, a “pureza biológica”, a “natureza essencial” do sexo, a sua “materialidade incontestável” também seria passível de discussão, por também estar marcada pelas formações discursivas do gênero e do desejo. A ideia de que “gênero é cultural e sexo é natural” passou a ser contestada, para admitir também o caráter cultural do sexo.

Para Butler, haveria ainda, uma ordem compulsória em que os indivíduos deveriam seguir uma lógica normativa em que sexo, gênero e desejo deveriam estar alinhados, resultando em mulheres e homens heterossexuais e (Butler, 2003, p.162) “imagens corporais que não se encaixam em nenhum desses dois gêneros ficam fora do humano, constituem a rigor o domínio do desumanizado e do abjeto,

em contraposição ao qual o próprio humano se estabelece.” Assim, um indivíduo designado como do sexo masculino, deveria se tornar um homem e ter por desejo o sexo oposto, ou seja, ser heterossexual. Os indivíduos que estivessem fora desta norma estariam à margem da sociedade ou à margem daquilo que é considerado um ser humano típico-ideal.

A 'identidade' [é] assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de 'pessoa' se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é 'incoerente' ou 'descontínuo', os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas”.

(BUTLER, 2003, p.38)

Logo, indivíduos que não se encontram condizentes com a linearidade compulsória entre sexo-gênero-desejo seriam sujeitos descontínuos, abjetos, ininteligíveis.

Os espectros de descontinuidade e incoerência, eles próprios só concebíveis em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre o sexo biológico, o gênero culturalmente construído e a 'expressão' ou 'efeito' de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual.

(BUTLER, 2003, p. 38)

A **inteligibilidade** das identidades de gênero se dariam, ainda, segundo Butler, através de uma **matriz cultural**, que exigiria que não pudesse existir identidades que subvertessem a ordem compulsória sexo-gênero-desejo. As sexualidades **dissidentes** à heterossexual, portanto, estariam no campo da incoerência, seriam indivíduos **ininteligíveis**.

A abjeção e a descontinuidade dos indivíduos foi reforçada até a década de 1990 pelo discurso psiquiátrico, que enquadrava a homossexualidade no catálogo dos transtornos mentais, pela Organização Mundial de Saúde, tornando-a uma patologia.

Além da psiquiatria (até a década de 1990), algumas doutrinas religiosas possuem, até hoje, olhares pouco complacentes em relação à afetividade e sexualidade entre “pares”. A mídia e as artes também se expressam sobre a

sexualidade através de múltiplos outros discursos. Ainda assim, por muito tempo se acreditou que a sexualidade humana seria reprimida através do silêncio ou do fazer silenciar. Os estudos do francês Michel Foucault vieram justamente para contrariar esta ideia repressiva.

A obra *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber* (2005) de Michel Foucault tem importância fundamental para os estudos pós-estruturalistas que viriam a seguir, a partir do entendimento da sexualidade que contraria a hipótese repressiva e, ao contrário, “fala prolixamente de seu próprio silêncio, obstina-se em detalhar o que não diz; denuncia os poderes que exerce e promete libertar-se das leis que a fazem funcionar”. (FOUCAULT, 2005, p.14) A ideia de que a sexualidade não seria reprimida ou silenciada, mas produzida através de discursos como o médico, o psiquiatra, o científico, fomentou as pesquisas em torno da criação da homossexualidade e do sujeito homossexual.

O método genealógico proposto por Foucault busca a origem dos saberes, não se contenta em analisar os fatos em si e, portanto, procura encontrar os indícios apagados ou desprezados pelos procedimentos da história tradicional. Mais especificamente, ele visa desvendar a essência construída, sendo o discurso o principal responsável por essa construção de uma verdade ideal. Esta incitação ao discurso também perpassa as expressões e manifestações artísticas, como as obras fílmicas.

O essencial é bem isso: que o homem ocidental há três séculos tenha permanecido atado a essa tarefa que consiste em dizer tudo sobre seu sexo; que, a partir da época clássica, tenha havido uma majoração constante e uma valorização cada vez maior do discurso sobre o sexo; e que se tenha esperado desse discurso, cuidadosamente analítico, efeitos múltiplos de deslocamento, de intensificação, de reorientação, de modificação sobre o próprio desejo.  
(FOUCAULT, 2005, p.29)

Ele distingue ainda o dispositivo de aliança e o **dispositivo de sexualidade**. A sexualidade vista como um dispositivo nos permite pensá-la não como uma essência, naturalizada, mas sob perspectivas sócio-históricas. Mais especificamente, Foucault afirma: “se o dispositivo de aliança se articula fortemente com a economia devido ao papel que pode desempenhar na transmissão ou na circulação das riquezas, o dispositivo de sexualidade se liga à

economia através de articulações numerosas e sutis, sendo o corpo a principal – corpo que produz e consome” (2005). A família é onde o dispositivo de sexualidade vai se realizar plenamente, apoiando-se externamente na medicina e pedagogia, e posteriormente também na psiquiatria, ou seja, é a psicologização e psiquiatrização das relações de aliança – e fica a cargo da instituição familiar a responsabilidade de conter os comportamentos perigosos.

Essa família responsável por supervisionar o dispositivo de sexualidade é a mesma que vai ao cinema e, em certa medida, toma a representação proposta como real. Nesse contexto, a homossexualidade tratada nas tramas cinematográficas, principalmente nas de maior público, teria importante repercussão nas formas como estas temáticas são abordadas dentro da instituição familiar. Resta saber como especificamente são adotadas essas representações sociais, embora inicialmente o simples fato de se inserir essa problemática nas tramas cinematográficas possa ser tomado enquanto um importante caráter de renovação do Cinema, as maneiras como essas representações são exibidas desde o início do Cinema Brasileiro, aos últimos anos, com a maior visibilidade da minoria homossexual, precisam ser questionadas.

O objetivo desconstrucionista tem motivado inúmeras análises feitas no campo dos Estudos Culturais pela Teoria Queer, tais quais análises fílmicas, musicais, poéticas, entre outras. Nestas, há a pretensão de direcionar um olhar mais aguçado e crítico sobre categorias e instâncias reguladoras, que levam a um quadro estático e previsível da sexualidade humana. Os trabalhos de Foucault no campo da sexualidade, sobretudo sob o prisma do descentramento do sujeito, influenciariam bastante os teóricos Queer. Parte-se, então, da intenção de romper com o determinismo biológico, implodindo assim as categorias que pareciam estabilizar os sujeitos – arbitrariamente - até contemporaneidade.

Na Língua Inglesa, o termo *queer* equivaleria aos termos com carga fortemente pejorativas em português “bicha”, “viado”, “sapatão”, “bolacha”, “maricas”. Seu equivalente mais eufêmico, contudo, seria aquele interpretado como “esquisito, estranho”. Como o próprio nome indica, portanto, os Estudos *Queer* surgiram como um corpus grande e variado de estudos e pesquisas que

buscavam desconstruir conceitos tão arraigados no imaginário social como a naturalidade da orientação sexual e a identidade de gênero.

Os Estudos *Queer* partem da premissa de que a orientação sexual e a identidade de gênero não seriam de ordem natural, mas social. Sabido isto, opta-se por buscar o estranhamento provocado por sujeitos fora dos estereótipos socialmente aceitos (lésbicas masculinizadas, travestis, homossexuais efeminados, tatuados, pessoas com corpo modificado por intervenções tais quais piercings, alargadores, etc.) como forma de se contrapor à sociedade normativa, isto é, que regula os corpos e os hábitos corporais.

A Teoria Queer intenciona desfrutar de sua condição de marginal, até mesmo como uma maneira de retirar a norma dos próprios ditos “normais” e embora esteja muito ligada à sexualidade e ao desejo, pretende ir além das questões sexuais para uma abordagem multicultural e interseccional, ou seja, envolvendo questões sexuais, de classe, étnicas, estéticas, linguísticas, entre outras. Judith Butler, uma das pensadoras mais reconhecidas deste movimento alcançou grande visibilidade com suas obras em muitos países e em várias áreas das ciências humanas e sociais. Ainda muito jovem inicia seus estudos filosóficos, concluindo o doutorado aos 29 anos.

O conceito de **performatividade** em Butler procuraria, assim, desconstruir a suposta essência do corpo ou do gênero. Para Butler, gênero é um ato intencional, um gesto performativo que produz significados (PISCITELLI, 2002). Como o próprio nome indica, está relacionado à performance, como uma performance teatral, em que é preciso vestir as roupas adequadas, o vestuários, a gesticulação e as falas adequadas ao personagem:

São fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem a realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia e pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno de externo e, assim, institui a integridade do sujeito.  
(BUTLER, 2003, p.194-195)

Desta maneira, é que Butler salienta o caráter histórico, social e cultural na construção dos corpos, contrapondo-se à naturalização do sexo e do gênero, historicizando-os. A identidade é concebida, conforme Hall, como uma “celebração móvel” e, assim, estaria em constante processo de “formação e transformação”. Em meio a esta “multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis”, assim, os sujeitos são constantemente induzidos a apegar-se à norma, ratificando sempre aquilo que “seriam” e evitando aqueles comportamentos não naturalizados, como as práticas homoeróticas, legitimando uma sociedade **heteronormativa**.

“Por heteronormatividade entendemos aquelas instituições, estruturas de compreensão e orientações práticas que não apenas fazem com que a heterossexualidade pareça coerente – ou seja, organizada como sexualidade – mas também que seja privilegiada. Sua coerência é sempre provisional e seu privilégio pode adotar várias formas (que às vezes são contraditórias): passa despercebida como linguagem básica sobre aspectos sociais e pessoais; é percebida como um estado natural; também se projeta como um objetivo ideal ou moral.”  
(WARNER e BERLANT, 2002, p.230)

A **heteronormatividade** assim, aparece, como uma série de aparatos sociais, de instituições a estruturas de compreensão, que tem por fim legitimar a heterossexualidade e torná-la privilegiada. A pesquisa *queer*, contudo, não pretende a defesa dos não-heterossexuais, mas a investigação das sinuosidades da heteronormatividade, especialmente aquelas relacionadas à homofobia, ou seja, a violência e a discriminação a indivíduos não-heterossexuais.

A compreensão da oposição entre homens e mulheres ou heterossexuais e homossexuais, por exemplo, como socialmente construída é uma compreensão *desconstrutiva e problematizadora* da realidade. Sendo assim, percebemos as diferenças sexuais como categorias históricas e, por isso, não delimitadas, mas edificadas através do mesmo conjunto de referências. Assim, pretende-se questionar conceitos como “normal” e “patológico”, “Natural” e “social”, ou, conforme Guacira Louro (2004), “desconstruir um discurso implicaria minar, escavar, pertubar e subverter os termos que afirma e sobre os quais o próprio discurso se afirma.”

Há várias maneiras de se observar as diferenças e, entre estas, está aquela em que se associa a diferença à desigualdade e à inferioridade, como no caso das “minorias” étnicas ou sexuais. Outra forma de interpretar a diferença é como originalidade, criatividade, força. Indo ao encontro da visão *queer* do mundo a interpretação dada à diferença por esta dissertação é voltada para a consideração da marginalização como subversão, sem, contudo, fechar os olhos para a opressão e a desigualdade que são produzidas pela diferença.

## 2.2 Sujeitos nem tão universais: personagens “homoeróticos”

Retirado o sufixo *ismo* da dita homossexualidade, e antes redigida e proferida como homossexualismo desde a década de 1990, pouco se tem questionado, senão na Academia, a essencialidade deste termo que pretende se referir a sujeitos do dito mesmo sexo que se relacionariam sexual e, também, afetivamente.

Construída enquanto categoria sob o eixo das pesquisas científicas, como a biológica, a médica e a psiquiátrica do século XIX, a *homossexualidade* foi carregada por teorias permeadas por uma suposta credibilidade científica e foi constantemente julgada e, tantas vezes, condenada pela moral religiosa.

Garcia (2004) aponta que o termo ***homoerotismo*** implicaria uma concepção mais maleável das práticas afetivas e sexuais entre supostos “pares”, abarcando uma complexidade maior de prazeres e afetos entre estes sujeitos.

[...], por que imaginamos que exista uma atração única, uniforme e suficiente para definir a identidade sexual, social e moral de uma pessoa por trás de todos esses desejos e condutas díspares? Por acaso tal atração é feita de uma “mesma substância”, reconhecível em suas propriedades estáveis e capaz de reproduzir-se e repetir-se emocionalmente em pessoas tão diversas quanto aquelas que acabamos de descrever? O que nessa atração, por exemplo, nos permite saber que “sentir-se atraído e manter relações físicas homoeróticas” e “sentir-se atraído mas não ter proximidade física ou emocional com outro homem” sejam ocorrências da “mesma atração erótica” que torna dois sujeitos “verdadeiramente homossexuais”? Quando se trata de linguagem de sensações e sentimentos sexuais existe algo que preexiste à própria identificação e ao reconhecimento lingüísticos? É possível imaginar uma “sensação” ou uma “atração homossexuais” cruas, que se impusessem de imediato à consciência do sujeito sem a mediação da linguagem? (COSTA, 1992, p. 29)

É necessário refletir as práticas homoeróticas também de forma desconstruída, longe de essencializações. Assim, Jurandir nos faz refletir acerca das diversas maneiras de se conviver com a sexualidade, diversas perspectivas de vivenciar a prática homoerótica e os sujeitos dessas práticas são diversos, múltiplos.

Ainda segundo Jurandir Freire (1992), o termo **homoerotismo** pode ser compreendido como um contraponto à homossexualidade; sujeitos homoeróticos podem assim serem contrapostos a sujeitos homossexuais. Esta compreensão parte da necessidade de retirar daqueles sujeitos ditos homossexuais, o peso de serem vistos de maneira essencialmente sexual, bem como abrir precedentes para uma abordagem mais ampla das práticas afetivas, sexuais e de múltiplas ordens de obtenção de prazer. Assim, por ser mais flexível que o termo homossexualidade, possibilitaria a referência a muitas identidades, que poderiam ou não se encaixar na definição costumeiramente aceita para a homossexualidade.



### 3 PRÁTICAS HOMOAFETIVAS E SEXUAIS ENTRE MULHERES EM FILMES BRASILEIROS

O Cinema é uma forma artística bastante recente. No Brasil, assistiríamos a nossa primeira exibição de cinema na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, em 1896. Os primeiros filmes foram rodados no país entre 1897-1898. Nossos bisavôs ou avôs foram, portanto, os primeiros espectadores dessa nova expressão artística brasileira, o cinema tupiniquim. O Cinema Nacional atravessaria, desde seus primórdios, ainda, muitas fases como a *chanchada*, o *udigrudi*, o cinema novo, as *porno-chanchadas*, entre outras, até a conquista do mercado e a sua retomada na década de 1990. Desde aquela primeira exibição na famosa rua carioca em 1896, porém, muita coisa mudou. O cinema brasileiro se diversificou técnica e artisticamente. Nas últimas décadas, sobretudo a partir de 1990, acompanha-se o esforço de registrar, através da mídia e das expressões artísticas, universos alternativos ao heterossexual, branco, ocidental e masculino, como as de cunho “*gay*”.

Nada capaz de trazer maior visibilidade àquilo que é considerado diferente, repellido, repreendido, que aquilo que atrai o nosso olhar. Daí o Cinema como possibilidade de múltiplas discussões de cunho social em sua cinematografia, pois embora em muitas de suas fases e principalmente fora das grandes indústrias e do fenômeno *blockbuster* internacional, o Cinema assuma um caráter vanguardista, revolucionário e crítico, não poderá estar isento, como disseminador de discursos e imagens, das ideologias dominantes e dos processos coercivos, como não o são também os discursos de outras esferas artísticas. O espectador, portanto, quase nunca sai intato de uma sala de cinema.

Negar a existência de “algumas” visibilidades *gay* no Brasil e em grande parte do mundo, sobretudo, na última década, é estar alheio às movimentações políticas e culturais. De fato, no Brasil começa a chegar o conceito, já propagado pelas mídias norte-americanas, de *Guerra Cultural* para designar a disputa entre valores conservadores e ideais culturalmente libertários como a descriminalização do aborto, a legalização de alguns entorpecentes, a criminalização da homofobia ou o casamento *gay*.

Discutir as relações de gênero, de formação de identidade, portanto, nunca foi tão contemporâneo – ou polêmico. Tais discussões estão no âmbito da mídia, da internet e até, por que não citar, dos púlpitos. Desde a década de 1990 é possível perceber a multiplicação de discussões acerca do tema na grande mídia, no entanto, nota-se a necessidade de analisar cuidadosamente os reflexos dessa visibilidade.

Moreno(2001) defende em sua obra que, através de um filme, o personagem gay/lésbica será ajuizado e rotulado, e assim, lhe serão apontadas características sociais depreciativas ou qualificativas. A partir desta classificação, entram os aspectos socioculturais, nos quais o cinema se insere de maneira bastante relevante, contribuindo para a discussão de uma questão, como a das “relações homossexuais”, elaborando-a, no sentido de dar visibilidade, fomentar discussões, ou, ao contrário, perpetuando-a enquanto desviante, patológica.

Frente a outras mídias, tais quais a televisiva, o Cinema possui, em certa proporção, vantagem sobre outros discursos (o que fala, como fala) e a imagem (o que mostra, como mostra). Quando se compara, por exemplo, o Cinema à Telenovela, percebemos que há, neste primeiro, uma liberdade relativamente maior que na segunda para tornar visíveis identidades, minorias e discutir questões sociais de modo geral, uma vez que a Televisão costuma sofrer censuras e repressões que não são tão diretas na expressão fílmica. A temática de um filme, como a de *Do Começo ao Fim* (2009), sob direção de Aluizio Abranches, que relata uma relação homoincestuosa entre dois irmãos, por exemplo, não seria crível para a Televisão sem, pelo menos, causar grave comoção popular como o causa a simples “ameaça” de um beijo gay em uma telenovela da Rede Globo durante o horário nobre, por exemplo.

Desde seu limiar, e a despeito de toda a sua popularização, o Cinema é sabidamente feito para uma parcela da população que se espera ter condições materiais e intelectuais para ir ao Cinema; é, desse modo, uma forma artística voltada para um público cativo, que deteria um capital cultural, isto é, conforme Bourdieu(2005), um acúmulo de recursos e competências disponíveis e mobilizáveis em função da cultura dominante ou legítima.

O Cinema, portanto, é visto como detentor da possibilidade e da liberdade de trabalhar temas polêmicos e densos, justamente por ser *encarado* como uma forma artística intelectualizada que, *supostamente*, induziria à ideia de isenção de valores, julgamentos e relações de poder frente às narrativas fílmicas.

É importante frisar que o Cinema é percebido aqui enquanto discurso, daí a adoção da perspectiva bakhtiniana, em que o discurso proferido seria espaço de múltiplas disputas e não apenas o espaço concedido a uma única voz (BAKHTIN, 2008). O Cinema, assim, estaria atravessado por múltiplos discursos, através de relações intertextuais, dialógicas, heterogêneas, entre outras e embora não desejemos aqui nos aprofundar na Análise do Discurso, é necessário ratificar as disputas discursivas que ocorrem entre e no mesmo filme.

Para Foucault (2007), o discurso atravessaria todos os elementos da existência humana, uma vez que o discurso está presente em toda comunicação entre conjunto de *formas* e *conteúdo*. No entanto, é preciso dar relevância ao conteúdo dos discursos, já que estes têm o poder de disseminar ideologias em larga escala, como as de ordem dominante. Sendo assim, o Cinema enquanto discurso deve ser cuidadosamente analisado a fim de percebermos as ideologias que ali se desejam difundidas. Tendo em vista o aspecto coletivo da criação fílmica, as narrativas aqui analisadas serão consideradas excluindo-se, a priori, estudos em recepção ou produção.

No capítulo 6 de *O Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*, Moreno (2001) expõe um quadro geral do teor do discurso sobre a representação da homossexualidade no cinema brasileiro, denunciando a predominância de representações pejorativas sobre a homossexualidade. Sob tais perspectivas, o homossexual seria representado como estereotipado, “por excelência, na maioria dos casos, a personagem homo é alienada da realidade político-social, tem pouca instrução, usam linguajar *chulo*, e só se preocupam com sexo (...) O homossexualismo [sic] é usado temporariamente como recurso de escalada social ou reparo financeiro momentâneo, sobretudo pelos jovens (...) O homossexualismo é utilizado em muitos filmes como uma prática anormal, de tara, exibicionismo de pseudo “relações lesbianas” para deleite da plateia masculina ou

meramente como uma experiência nova sexual – de sacanagem. (...) Em quase todos os filmes, outra marca por excelência: os personagens homossexuais pagam para ter parceiro sexual. Em dinheiro, explicitamente em cena, ou através de mordomias, casa, apartamento, carro. ” (MORENO, p.141-142) Através da descrição da representação da homossexualidade no Cinema Brasileiro por Moreno, entende-se que os sujeitos designados como homossexuais têm sido, repetidamente e predominantemente, retratado como seres abjetos. Segundo Butler, o ser abjeto “[...] relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas ‘vidas’ e cuja materialidade é entendida como ‘não importante’” (Prins e Meijer, 2002, p. 161) Assim, dos sujeitos de orientação homoerótica, seria usurpada a dignidade e a própria vida, uma vez que suas existências seriam renegadas por não estarem inscritas na norma.

Aqueles e aquelas que transgridem as fronteiras de gênero ou de sexualidade, que as atravessam ou que, de algum modo, embaralham e confundem os sinais considerados 'próprios' de cada um desses territórios são marcados como sujeitos diferentes e desviantes.[...] Esses sujeitos são tratados como infratores e devem sofrer penalidades. Acabam por ser punidos, de alguma forma, ou, na melhor das hipóteses, tornam-se alvo de correção.

(LOURO, 2004, p.87)

A representação da homoeroticidade tem sido construída, sobretudo até a década de 1990, segundo Moreno (2001), muito pelo viés da inferioridade do homossexual, sua marginalidade, sua carnavalização, ridicularização, escárnio e troça, como apontou Louro no trecho acima. Por outro lado, há ainda o outro gume da faca em que a representação da homoeroticidade é carregada de forte apelo heteronormativo, em que nos deparamos com personagens “discretos”, “bem-sucedidos”, envernizados socialmente pelo *status quo* e pela ordem. Ambas as representações podem ser, portanto, problematizadas – tanto aquela que coloca a homoeroticidade no campo do desajuste, quanto à outra que defende que esta deveria se ajustar à ordem. Com esta análise, pretendeu-se observar as narrativas fílmicas

## **Anos 1940/50**

Dos idos das décadas 1940 a 1950, o Brasil vivia um período de redemocratização em que, finalmente, eram salvaguardados à mulher direitos trabalhistas e do voto, este último ainda na década de 1930. 1948, porém, tornar-se-ia um ano histórico para a o Cinema Brasileiro e também para a mulher, pois nele é insinuada, pela primeira vez, uma relação homoafetiva entre *mulheres* no cinema nacional, através do filme *Poeira de Estrelas*, de Moacyr Fenelon. Neste período de transição entre as décadas de 1940 e 1950, portanto, se inicia a nossa pesquisa.

Nas décadas já mencionadas, *Poeira de Estrelas* foi não só o primeiro filme conhecido na história do cinema brasileiro que traz uma sugestão de envolvimento amoroso ou sexual entre mulheres, mas também a obra de maior expressividade neste sentido. Falar, contudo, em expressividade homoerótica, seja esta relacionada a homens ou mulheres, nesse período histórico que o Brasil vivia, era ainda leviano. A temática, ao contrário, era trabalhada de maneira bastante camuflada.

Segundo Moreno (2001), as relações amorosas e sexuais entre supostos “pares” ainda era consideradas *tabus* na sociedade brasileira naqueles anos e as referências às relações “*homo*” em todo o meio artístico e, no Cinema, eram escassas e, quase sempre, subliminares. Poucas vezes se falava em “homossexualidade” – a não ser pelo viés da insinuação e, menos ainda a apresentávamos – a não ser de forma negativa, pejorativa ou através de xingamentos e paródias.

Nesta fase, as relações homoeróticas entre mulheres quando expostas nos cinemas, se travestiam de troça ou era apresentada de maneira muito sutil. Quando da “homossexualidade” masculina - a única que já havia mostrado, claramente, as suas cores - como nota Antônio Moreno (2002) em filmes como *Romeu e Julieta*, em qual o Grande Otelo atuou – esta apenas irromperia nas telas para provocar o riso ou escárnio dos espectadores.

No caso de *Poeira de Estrelas*, no entanto, o assunto chegou às películas fílmicas pela sutileza, as relações afetivas, amorosas ou sexuais entre mulheres chegavam ao espectador apenas pelo viés da sugestão. O filme nos apresenta uma história de amizade, entre duas amigas, com expressões que sugerem a existência de uma relação mais “estrita” ou “íntima” entre as duas.

Moacyr Fenelon, morto em 1953, foi um dos fundadores da *Atlântida*, uma das primeiras produtoras cinematográficas nacionais, era um homem apaixonado pelo cinema social e pela crítica social. A estas características se associam, talvez, o fato de Fenelon ter tratado o tema do homoerotismo entre mulheres com aparente dignidade e surpreendente respeito para a época, ainda que nas entrelinhas.

Percebe-se, portanto, que a discussão das relações amorosas e sexuais entre mulheres, até os anos cinquenta é praticamente inexistente em nosso Cinema. Na década de 1950, por exemplo, não há um filme sequer listado neste segmento.

#### **a) Poeira de Estrelas**

*“Ele era o meu luxo e eu até apanhava dele. Quando ele me dava uma surra eu via que ele gostava de mim, eu gostava de apanhar. Com ele era amor, com os outros eu trabalhava. Depois que ele desapareceu, eu, para não sofrer, me divertia amando mulher. O carinho de mulher é muito bom mesmo, eu até lhe aconselho porque você é delicada demais para suportar a brutalidade dos homens e se você conseguir uma mulher vai ver como é gostoso, entre mulheres o carinho é muito mais fino. Você tem chance de ter uma mulher?”*

*(A Hora da Estrela, Clarice Lispector)*

Ano: 1948

Direção: Moacyr Fenelon

País: Brasil

Entre os palcos e os musicais, os ares libertinos do início do século 1920, onde os bares estavam lotados de boêmios e pessoas em busca de diversão e entretenimento, duas artistas brilham como par. Sônia (Emilinha Borba) e sua companheira, que curiosamente recebe o nome de Norma (Lourdinha Bittencourt).

### **Lesbianismo e Invisibilidade: Sônia e Norma, companheiras?**

Nos palcos, Sônia costuma performatizar personagens masculinos para contracenar com Norma, para o delírio e as ovações da plateia. A união de sucesso entre as duas “amigas” dura algum tempo; tempo este suficiente para que Norma decida que é o momento de abandonar a carreira musical e dedicar-se a um relacionamento amoroso, casar-se. Sônia, porém, fica atordoada com a ideia de que perderá a parceira de palco e de “vida”, afinal, a “sociedade” já tinha história.

A partir deste enredo, cheio de música e vivacidade, Moacyr Fenelon ambienta a trajetória das duas amigas, cúmplices, que são forçosamente obrigadas a separar-se por imposição social. Este filme histórico traz uma das primeiras insinuações a relações homoeróticas entre mulheres. A união entre as duas se desenrolara como um “longo verão”, precedendo o casamento que possibilitaria a personagem a se reinscrever na norma.

Em *Poeira de Estrelas*, Norma se sente acuada pelo peso da idade, teme não conseguir empreender casamento se continuar nos palcos. A moral da época era dura para com mulheres solteiras, desquitadas ou emancipadas. A relação de Norma e Sônia, neste sentido, não ia apenas contra a moral da época, mas, mais que isso, era impensável, irrealizável, senão a casos raríssimos, onde a fuga à norma representava o enclausuramento à invisibilidade destes laços. A homossexualidade feminina, mais que um tabu, era uma espécie de impossibilidade.

Imagem 1 - Sônia e Norma, nos palcos



Fonte: Arquivo Pessoal

*Poeira de Estrelas* está ambientado no final da década de 1940, em que algumas conquistas femininas contemporâneas ainda eram impensáveis para a sociedade da época; Nestes idos, as relações afetivas deveriam ser, impreterivelmente, heterossexuais e estabelecidas sob os votos do matrimônio.

Com esse engenhoso sistema, a grande maioria das mulheres é estreitamente controlada: são necessárias circunstâncias excepcionais para que entre essas duas séries de limitações, abstratas ou concretas, uma personalidade feminina consiga afirmar-se. As mulheres que realizaram obras comparáveis às dos homens são as que a força das instituições sociais exaltaram além de toda diferenciação sexual.

(BEAVOUIR, 1970, p.169)

As mulheres que trabalhavam no campo das artes eram vistas, tantas vezes, como subversivas, libertinas; noutras, como imorais, levianas. No frigidar dos ovos, era necessário que estivessem pra além da condição de mulher comum até mesmo para produzir esse desconforto. Isto é, era necessário que ocupassem qualquer posição seja no mundo artístico, seja no mundo político para que suas ações pudessem se desviar da norma, sob pena de graves sanções. As mulheres inscritas na História, conforme Beavouir(1970) nota, necessariamente ocuparam



posições espirituais, institucionais ou políticas que lhe colocaram em separado, em destaque dentre as outras mulheres.

Entre dois homens, o ato viril por excelência, a penetração, não é em si mesmo uma transgressão da natureza (mesmo se ele pode ser considerado como vergonhoso, inconveniente, para um dos dois se submeter a ele). Em troca, entre duas mulheres um tal ato que se efetua a despeito daquilo que elas são, e com recurso a subterfúgios, é tão fora da natureza como a relação entre um humano com um deus ou com um animal (FOUCAULT, 1985, p. 32).

A ocupação artística de Norma e Sônia, em tese, lhes dava a possibilidade de transgredir, mas nem sempre isso era possível. Na sociedade brasileira dos anos 1940 não se admira que Fenelon tenha se valido da condição artística das personagens para ir um pouco além do que era a norma na época: a representação risível do homossexual no Cinema.

### **O lugar do homoerotismo até meados do século 20**

Gladys Bentley, pianista americana que atraiu multidões para a casa de shows *Clam House* na década de 1920, em fraque e cartola, também desestabilizava o padrão heteronormativo da época.

Ma Rainey, reconhecida pela alcunha de “mãe do blues”, cantou sobre a dura realidade feminina no contexto do seu tempo em que relações afetivas entre mulheres poderiam suscitar a violência física ou a morte.

Quando nos versos de uma de suas canções, *Prove it to me*, Ma Rainey canta “é verdade, eu uso colarinho e gravata... Falo com as garotas como qualquer cara velho” a cantora se amparou no fato de a Cultura do Blues ainda não ter se aproximado do universo branco conservador norte-americano para poder discutir sua sexualidade com menos riscos. Na época, estes riscos iam da prisão à execução.

Imagem 2 - Gladys Betley, cantora americana



Fonte: Arquivo Pessoal

Os teatros, as casas de show, os prostíbulos, ambientes noturnos do início do século 1920 não apenas não eram considerados espaços legítimos para a presença de mulheres “direitas”, aquelas que deveriam seguir à risca a moral burguesa da época, a partir do casamento e manutenção do lar.

### **A estratégia de Fenelon**

Moacyr Fenelon, diretor de *Poeira de Estrelas*, foi um grande fomentador do Cinema Brasileiro, fundou a produtora Atlântida de Cinema, junto a José Carlos Burle. Dirigindo filmes como *É proibido fumar* (1943) e *Vidas Solitárias* (1945), Fenelon demonstrou profunda preocupação com a realidade social. *Poeira de Estrelas* é um filme bastante sensível, com uma trilha sonora encantadora, narrativa corajosa, que revela a dificuldade da mulher ainda na década de 1940, em atingir independência profissional e intelectual. A própria existência da vida

sexual da mulher desassociada do masculino era vista enquanto afronta à moralidade.

Antônio Moreno (2003) nota que a maioria dos filmes que logravam discutir a questão da homossexualidade em nosso Cinema, o faziam pelo viés da ridicularização, da carnavalização. O homossexual era inserido nas narrativas, sobretudo, para provocar o riso, o estigma. *Poeira de Estrelas*, nesse sentido, foi um filme a frente do seu tempo. Porém, a moral da época restringiu a narrativa à insinuação de um romance, apenas, o que nos leva a restrito material de análise. Em *Poeira de Estrelas*, em momento algum, fica nítida, provada a existência de relações homoeróticas entre Norma e Sônia. Isto pode ser percebido, contudo, entre outras razões, através do desenrolar da narrativa, com o desespero da amiga ao saber do casamento da companheira de palcos e com a estratégia de Felon em simbolizar o masculino e feminino através da performance das personagens no musical.

"Um garoto que chegou à adolescência em meados dos anos 1990 não é capaz de imaginar o que significaria assumir sua homossexualidade até a época em que nasceu. Se hoje ainda não é exatamente fácil ser gay, há pouco mais de 20 anos assumir-se era tarefa para bravos e destemidos. Mais fácil era refugiar-se no chamado gueto e compartilhar uma subcultura em que a troca de sinais grafados entre "entendidos" era uma forma de sobreviver em uma sociedade explicitamente homofóbica." (GREEN, POLITO, 1983, p. 3)

*Poeira de Estrelas* foi indubitavelmente feito à medida para suscitar a ideia de uma relação amorosa entre as amigas para os "entendidos" ou perspicazes como para que este romance passasse despercebido pelo crivo moral da época, não causando grande clamor ou escândalo entre os mais incautos.

O conceito popular do instinto sexual é refletido na lenda, cheia de poesia, segundo a qual os primeiros seres humanos foram divididos em duas metades — o homem e a mulher — que estão, eternamente, procurando, novamente, se unir pelo amor. Espanta-nos, portanto, descobrir que há homens cujo objeto sexual é outro homem e não uma mulher, e mulheres cujo objeto sexual é outra mulher e não um homem. Os indivíduos desta espécie são chamados "invertidos" por terem "sentimentos sexuais contrários" e o fato é conhecido por "inversão". O número desses indivíduos é considerável, muito embora seja difícil precisá-lo (FREUD, 1973, p. 26).

O termo “invertido” foi muito utilizado até meados do século 20 no Brasil para nomear homossexuais no país, a estratégia de “inverter” o gênero de uma das personagens através de sua representação no palco, demonstra um artífice engenhoso para burlar a moralidade social. O próprio termo “artista” também já possuiu um significado muito particular: o de sujeitos libertinos, adeptos de maneiras pouco usuais de se relacionar afetiva e sexualmente. Na capital baiana, Salvador, O Beco dos Artistas ocupa há décadas um espaço com público majoritariamente homossexual, como uma espécie de Estátuas de cabeças masculinas e perfis femininos em ruínas, escuridão, o fluxo de trânsito na noite paulistana... *Noite Vazia*, produzido em 1964, é um filme em preto e branco, o que é plenamente aceitável dado o contexto tecnológico da época, porém, ao longo do filme, a impressão é que o estilo monocromático compõe a atmosfera do enredo com excelência. reduto à liberdade sexual. *Poeira de Estrelas*, portanto, revela como a possibilidade de amar fora da norma heterossexista era pouco aceito algumas poucas décadas atrás; como era necessário quase que para isso, o indivíduo circulasse em ambientes onde havia a possibilidade da sobrevivência de identidades abjetas e desejos poucos lícitos. Assim, o submundo noturno, do blues, dos musicais, do teatro, da música, cumpriam quase que refúgios a identidades tidas como subversivas.

## **Anos 1960/70**

Seja devido à explosão estrangeira do que chamamos da Literatura *Beat*, de cunho amoral; às manifestações pela liberdade sexual; aos protestos contra a discriminação racial; aos movimentos de cinema e teatro de vanguarda ou à grande explosão do Rock e de uma postura crítica que se construiu entre a juventude as elites intelectuais, nos anos 60, com o fenômeno do *Cinema Novo*, perceberíamos uma significativa abertura ao tema das relações homoeróticas no cinema nacional.

O assunto também começava a ser abordado a partir de outros prismas, uma vez que, até então só havia sido pelas entrelinhas ou pela paródia. Embora a

década tenha sido relativamente profícua para uma discussão das práticas homoeróticas em nossas telas como um todo, percebemos que esta não se deu de modo homogêneo no que tange à exposição das relações entre mulheres nestas mesmas telas. Ao contrário, segundo Moreno (2001) as práticas amorosas e sexuais entre mulheres permaneciam pouco visíveis, pois de 12 títulos que abordavam a temática homoerótica durante a década de 1960, por exemplo, apenas 4 se voltam para a o homoerotismo entre mulheres.

São eles *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de 1964, de Glauber Rocha; *Asfalto Selvagem*, de 1964 e *Engraçadinha depois dos 30*, ambos de J.B Tanko; e, por fim, *Memória de Helena*, de 1969, de David E. Neves.

Neste período foi possível encontrar personagens exacerbadamente dramáticos ou folhetinescos, filmes *Asfalto Selvagem* (1964) e *Engraçadinha depois dos trinta* (1969).

Representações marginalizadas dos personagens os posicionam às margens das relações amorosas/sexuais consideradas legítimas. Em alguns filmes é dada pouca centralidade ao tema e quando representado, o homoerotismo é posto como marginalizado, desviante.

Durante os 70, iniciava-se no país a febre do fenômeno *disco*, com a proliferação das chamadas discotecas. A música voltava assim para o seu caráter popular nas danceterias e novas figuras apareciam no *showbusiness*, geralmente ligados pela exuberância do excesso. Era a exaltação do cafona, do *kitsch*. Já no Cinema brasileiro, a década de 70 ficaria conhecida pelo apelo sexual das pornochanchadas. Não é, portanto, surpreendente que naquele clima de libertinagem e sexualidade, a “homossexualidade” fosse ser um tema exaustivamente utilizado.

Ao todo, quinze filmes foram encontrados que tratam da homossexualidade feminina. Até então, a década com maior número de longas sobre o tema, sendo estes: *Soninha toda pura* (1971), de Aurélio Teixeira; *O donzelo* (1970), de Stefan Wohl; *Ele, Ela... Quem?* (1976), de Luiz de Barros; *A gata devassa* (1974), de Raffaele Rossi; *As noites das fêmeas* (1976), Fauzi Mansur; *Gente fina é outra coisa!* (1977), de Antônio Calmon; *As depravadas* (1977), de Geraldo Miranda; *As*

*amiguinhas* (1978), de Carlos Alberto Almeida; *Por um corpo de mulher* (1979), de Hércules Breseghelo; *Tara, prazeres proibidos* (1979), de Luiz Castellini; *Matou a família e foi ao cinema* (1970), de Júlio Bressane; *A estrela sobe* (1974), de Bruno Barreto; *Pecado Mortal* (1970), de Miguel Faria Junior, *Internato de Meninas Virgens*, de Osvaldo de Oliveira, de 1997 e *Na boca do Mundo* (1978) de Antônio Pitanga.

Foi no final da década de 1960 e início dos anos 1970 que foi criada a Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes, que financiou o lançamento de muitos filmes nacionais e trouxe novo fôlego ao cinema produzido no Brasil.

Como o número de filmes no período é mais alto que nos anteriores, tratamos os dados de maneira um pouco mais generalizada, observando traços comuns entre as obras. Na maioria dos filmes analisados, foi possível perceber a construção de personagens como gestualidade caricatural, isto é, exacerbadamente dramática ou folhetinesca. Segundo Moreno (2001), a construção dos personagens se deu pelo viés da marginalização, do desvio à norma. A centralidade do tema da diversidade sexual no filme é dada pelo viés do sexual.

## **b) Noite Vazia**

*Naquele verão, quando tinha 18 anos, parecia-lhe que tudo podia acontecer; qualquer coisa... Era 1965; o amor consumido podia apenas engendrar mais do mesmo. Pelo menos, parecia possível. Por que não fazer sexo com todo mundo, contanto que você os quisesse e eles quisessem você?*

*(CUNNINGHAM, 2003, p. 81).*

Ano: 1964

Direção: Walter Hugo Khouri

País: Brasil

É curioso notar a disposição das máscaras (imagens 1 e 2): a cabeça (centro intelectual), reflete os contornos masculinos; por sua vez, o busto e os ombros femininos representam a sensualidade, a sexualidade.

Imagens 1 e 2, respectivamente - Estátuas: Cabeça (homem), busto mulher



Fonte: Arquivo Pessoal

De algum modo, este padrão vai aparecer em *Noite Vazia*, sujeitando a mulher à corporeidade. Ao homem, caberiam as angústias próprias do intelecto.

### **A Cidade e o sexo como mercadoria**

Os *flashes* sobre a capital paulista dão lugar à cena de um garoto imitando o ronco de um carro, ansioso por dar a partida. O pai se despede do filho pedindo para que este avise à mãe que ele não vai demorar. O menino e sua imitação funcionam como uma metáfora para a Cultura da velocidade, das máquinas, do motor, cultura esta feita por homens; uma vez que eram estes que, a maior parte do tempo, dirigiam, detinham o poder do ir e vir, da mobilidade. O gosto do pai pela cultura da velocidade sendo transferido para o filho pode também representar como a norma heterossexista é transmitida através das relações familiares, se transmite hereditariamente e é pela família cultivada.

Lembrar a “boemia”, em raras ocasiões, pode ser considerado uma atribuição feminina. O próprio termo está datado historicamente e carregado de sentidos nos quais a masculinidade é o principal atributo. Nos anos 50 e 60, por exemplo, homens divertiam-se nas noites e assumiam serem boêmios, “por natureza” e mulheres permaneciam em suas casas, a esperá-los acordadas, velando o sono dos filhos, como recomendado pela especificidade de sua condição de mulheres. Esta seria uma regra geral na composição das relações de gênero daquele período. (SOUSA, 2006, p.1)

Esta “mobilidade fálica”, essa capacidade de estar em vários locais lícitos e ilícitos, escapando quase impune às sanções sociais pode ser ilustrada também a partir da cena anteriormente descrita. O pai, o homem, deixa a casa, durante a noite enquanto pede que a mulher o aguarde, no ambiente doméstico. Agora um casal, lado a lado, em uma sacada, quase não se entreveem. O clima é de mal-estar. Segue-se esse diálogo:

“Mulher: Há um ano atrás você não me deixava sair sozinha, nunca. Nem queria que eu ficasse no portão. Tinha ciúme de tudo. Estou esperando você dizer de uma vez que não gosta mais de mim e não apareço mais... Pode dizer.

Homem: Mas você sabe que eu gosto, não sabe?

Mulher: Acho que não sei, não. Só sei que não é mais a mesma coisa. Percebo que você se sente mal comigo.

Não é por você, eu não me sinto bem em lugar algum... Com ninguém.”

Já nos primeiros minutos de filme, há a impressão, sinestésica e bastante particular, de sentir a fragrância de um perfume forte, masculino, que impregnaria todas as cenas. Em *Noite Vazia*, as mulheres parecem reprimir suas inquietações e destemperanças para abarcar a agonia da existência dos protagonistas. A mulher, ali, é querida como um corpo, sólido, previsível, ao passo que também devem distrair, encantar, surpreender – o homem.



Não é fortuito que algumas imagens culturais da mulher e do negro estejam ligadas à ideia de natureza como fecundidade e como luto. Por um lado, a mulher é vista como mãe santificada, mãe puríssima, caminho para a salvação. Seu corpo pode estar associado à fertilidade, à fecundidade, à virtude de possuir qualidades apotropaicas, isto é, capazes de afastar malefícios e desgraças. [...]Ao mesmo tempo, a mulher é percebida como puta, agente do demônio, noturna, caminho para a perdição, 'vagina dentada', ausência de pênis. O corpo feminino é objeto de uma ansiedade fundamental e exemplos desse fenômeno são abundantes em várias culturas.

(HAMLIN, FERREIRA, 2010)

A distinção entre a fecundidade (mulher do lar, esposa) e do luto (noite, prostituta) aparece bem nítida em *Noite Vazia*. Um exemplo disto pode ser comprovado quando os homens, afinal, se encontram. Luís e Nelson partem para a noite paulista, juntos, em busca de alguma emoção e em dado momento, os dois avistam uma moça parada em uma calçada. Luiz buzina, enquanto Nelson avisa: “*Eu a conheço, esta é séria!*”; “*O quê? Você esqueceu, rapaz?! Não existe mulher séria neste mundo... A não ser a mãe a irmã da gente e, olhe lá, hein!*”.

“A mística da mulher pretende que o único valor para uma mulher e seu único dever residem na realização de sua feminitude.[...] que não pode desabrochar senão na passividade sexual, na aceitação da dominação do marido e o dom de si no amor.” (Friedan, 1964: 40/41)

A liberdade masculina apresentada em *Noite Vazia* chega a parecer incômoda, causa desconforto. Armado por seu capital financeiro, através de seu automóvel, Luiz zanza por toda a cidade em busca de diversão. Não há limites para si mesmo. Enquanto isso, sua esposa fica em casa – aguardando-o. De modo mais ou menos ordenado, todas as mulheres de *Noite Vazia* parecem aguardar Luiz e Nelson.

Chegam a um bar, os olhares expressam pouca vivacidade. Os dois amigos estão cheios, entediados. Uma moça se junta a eles. “Muito normal!”, dizem. Deixam o ambiente em busca de novas sensações. Visitam outros

estabelecimentos e parece em vão. Uma amiga antiga aparece, se interessa por Nelson, embora o marido estivesse em uma mesa próxima com outra mulher. A senhora explica que os dois tem um acordo aberto de relacionamento.

No contexto da metrópole paulista da década de 1960, “as transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas” (HALL, 2006, p. 25) Luiz e Nelson são dois homens cansados da tradição, da própria modernidade, da cidade cheia de possibilidades todas “iguais”, de si mesmos.

O que pedem eles da vida e o que desejam nela realizar? A resposta mal pode provocar dúvidas. Esforçam-se para obter felicidade; querem ser felizes e assim permanecer. Essa empresa apresenta dois aspectos: uma meta positiva e uma meta negativa. Por um lado, visa a uma ausência de sofrimento e de desprazer; por outro, à experiência de intensos sentimentos de prazer. Em seu sentido mais restrito, a palavra ‘felicidade’ só se relaciona a esses últimos. Em conformidade a essa dicotomia de objetivos, a atividade do homem se desenvolve em duas direções, segundo busque realizar – de modo geral ou mesmo exclusivamente – um ou outro desses objetivos.

(FREUD, 2004, p.8)

Visitam locais de música, de dança, restaurantes exóticos, nada lhes interessa. Em dado momento, Luiz resolve levar duas mulheres, prostitutas, a um apartamento luxuoso. Uma delas, Regina, é “a mais experiente no ramo”, loira, irônica, realista, diz já ter transado com mais de mil homens e também ter experimentado o sexo com mulheres; a outra, Mara, de cabelos escuros, é mais jovem e demonstra ser apegada ao ideal de amor romântico, em dado momento fala que gostaria que seus clientes a procurassem uma segunda vez, o que nunca acontece. Nelson está hesitante, mas é convencido pelo amigo a seguir para o apartamento. Nelson e Luiz transam com as duas mulheres, revezam-se.

### **Homoerotismo entre mulheres e o deleite dos homens**

Luiz costuma numerar as mulheres com quem sai. Possui dinheiro suficiente para pagar por cada uma delas, até mesmo pela companhia de Nelson, já que a melancolia do rapaz parece deixar Luiz, curiosamente, mais animado. Está no número 367. Regina acusa-o de ser esnobe, ao que este repele: “Não ligo pra dinheiro”. “Não liga por que tem”, replica a mulher em seguida.

Os quatro põem-se, depois, a ver filmes pornôns como forma de espantar o tédio de Luiz. Depois de algum tempo, cansam-se, ao que Luiz sugere que deveriam fazer algo diferente. Convence, assim, as mulheres a transarem, para o seu deleite, por um valor a mais no programa.

Imagem 3 - As mulheres se tocam para o olhar de Luiz e Nelson



Fonte: Arquivo Pessoal

Sentados, Luiz e Nelson assistem às mulheres se aproximarem. Tudo dura poucos segundos, Regina tenta beijar a amiga, a que esta se nega. Em seguida, Mara cai em choro compulsivo. Não queria estar ali. Luiz se aproxima da jovem que chora, entrega-lhe um copo com água e toma seu rosto, observando suas

lágrimas. Como “vampiros emocionais”, cada sensação das mulheres é captada por Luiz e Nelson. A impressão é de que Luiz paga para poder apreciar diversos tipos de sensações das garotas, motivo pelo qual o rosto molhado de lágrimas da jovem é observado com gravidade por este.

*Noite Vazia* não remete à ideia, em absoluto, de uma relação afetiva ou sexual entre as personagens para além do deleite de Luiz e Nelson, muito menos discute de modo aprofundado a homossexualidade. Porém, sua análise se justifica pela reflexão profícua em relação à sexualidade da mulher. Sexualidade esta, tantas vezes, a repousar nas mãos de homens. Também, permite pensar sobre a subjugação intelectual da mulher frente ao homem na narrativa; mulheres sem direito à fala.

Imagem 4 - O choro de Mara



Fonte: Arquivo Pessoal

Não fica claro, ao certo, a razão pela qual Mara fica tão atordoada frente à ideia de se relacionar sexualmente com outra mulher. Talvez isto se deva ao inusitado da situação, à exposição dela aos homens como um bicho exótico, ao despreparo da moça ou, ainda, à crença de que a condição de lésbica fosse considerada, quem sabe, mais abjeta e imoral que a própria prostituição.

“[...] a grande questão do feminismo seria somente a de ‘desigualdade dos sexos’[...] ou não seria também a da heterossexualidade compulsória para as mulheres, como meio de assegurar um direito masculino de utilização física, econômica e afetiva das mulheres?) [...]“Mas a incapacidade de ver na heterossexualidade uma instituição é da mesma ordem que a incapacidade de admitir que o sistema econômico nomeado capitalismo ou o sistema de castas que constitui o racismo são mantidos por um conjunto de forças, compreendendo tanto a violência física que a falsa consciência. (Rich, 1981, p. 31-32) “

A heterossexualidade vista como regra em um sistema heteronormativo geraria, assim, um grupo de mulheres exploradas físicas, econômica e afetivamente. Para além da prostituição, esta se daria de modo generalizado entre as mulheres heterossexuais, como no caso da esposa de Luiz que fica em casa para que o marido possa se divertir, espantar o tédio, para que este tenha, inclusive, o direito de se sentir entediado.

Todavia, nada garante que o sujeito minorizado lidará com outras minorias de modo mais lisonjeiro ou complacente, um negro poderá, assim, em dado momento disseminar a homofobia ou um homossexual ter alguma postura racista. É certo que não há uma hierarquia das minorias, no sentido da mais oprimida para a menos oprimida, muito menos uma lógica intrínseca à condição minoritária que garantirá o respeito e o apoio mútuo às demais.

Nas cenas seguintes, o mal-estar continua. Pesadelos, silêncio, tensão. Quando Luiz percebe que o clima ficou mais denso e que as mulheres se mostram tão perturbadas e tão (ou mais) complexas emocionalmente que estes próprios, resolve que devem ir embora.

Num mundo onde tudo pode ser capitalizado, as emoções e até o sexo aparecem como “objetos” de fetiche. Em dado momento de *Noite Vazia* Luiz alega que Regina tem hábitos estranhos, esquisitos, enquanto esta inquire sobre os dele próprio; Luiz responde, então, que “os hábitos dele, ele paga”. Este diálogo pode nos permitir refletir, para além do aspecto machista ou moralista desse tipo de associação, por que as prostitutas costumam ser associadas ao sujo, ao abjeto,

enquanto os homens que as procuram sofrem menos sanções mesmo quando esses relacionamentos tão privados se tornam públicos – o poder econômico.

## **Anos 80/90**

O fenômeno das pornochanchadas resiste até a década de 1980, de modo que a produção sobre a temática “homossexual” de modo geral persiste em nosso Cinema nesta década, ainda pelo viés do apelo sexual. As pornochanchadas possuíam forte tendência comercial, com produção bastante numerosa.

São estes os filmes encontrados no período: *As intimidades de Analu e Fernanda* (1980), de José Miziara; *As intimidades de duas mulheres, Vera e Helena* (1980), de Mozael Silveira; *Giselle* (1980), de Victor de Melo; *O império das taras* (1980), de José Adalto Cardoso; *Mulher amante* (1982), de Wilson Rodrigues; *Mulher objeto* (1981), de Silvio de Abreu; *Espelho de Carne* (1984), de Antônio Carlos Fontoura; *Ariella* (1980), de John Herbert; *Álbum de família* (1981), de Braz Chediak; *Engraçadinha* (1981), de Haroldo Marinho Barbosa; *Sofia e Anita, deliciosamente impuras* (1980), de Carlos Alberto Almeida; *Amor maldito* (1983), de Adélia Sampaio; *Janete* (1983), de Francisco Botelho; *Bete Balanço* (1984), de Lael Rodrigues; *Vera* (1986), de Sérgio Toletto; *Anjos do Arrabalde* (1987), de Carlos Reichenbach; *Leila Diniz* (1987), de Luiz Carlos Lacerda; *Tessa, a gata* (1982), de John Herbert.

Predominantemente, a produção da década de 1980 focalizou o sexual e o erótico, através de personagens construídos caricaturalmente e representados como marginalizados, como pode ser intuído até mesmo pelos títulos das obras.

Na década de 1990, o país viveu um verdadeiro marasmo artístico no setor cinematográfico. Ainda no ano 90, o ex-presidente Collor extinguiria a *Embrafilme* e a *Fundação do Cinema Brasileiro*. A partir deste momento, se seguiu uma situação de total penúria da cinematografia brasileira. Os filmes de maior bilheteria do período seriam aqueles cômicos, como os do *Didi e a Turma dos Trapalhões*.

Apenas um longa-metragem foi encontrado que trabalhasse a temática, e, ainda assim, uma refilmagem da década de 70 do filme *Matou a família e foi ao*

*cinema* dirigido por Neville de Almeida. O filme possui um roteiro original e subversivo quanto à gestualidade e à construção dos personagens.

#### **a) Ariella, 1980**

“Todo o governo sobre o feminino é baseado naquela pedra de fundação; a castidade é a joia deles, sua peça central, que eles correm para proteger e morrem se violada. (*Orlando*, Virginia Wolf)

Ano: 1980

Direção: Jhon Herbert

País: Brasil

#### **Família e moralidade**

Corpos nus, sexo explícito, seios, brigas, pernas, infidelidades conjugais, virilhas... Apenas alguns dos elementos que alimentavam e preenchiam as telas das comédias eróticas brasileiras, as chamadas pornochanchadas, durante as décadas de 1970 e 1980, principalmente.

Rechaçadas pela Imprensa, estas narrativas ganharam grande destaque popular, embora fossem recorrentemente acusadas de “libertinas”, já que o sexo era abundante na maioria das pornochanchadas; e vistas como “amorais”, uma vez que seus enredos eram construídos para atravessarem a Censura da época, dada a realidade da censura no Brasil durante o regime militar. As pornochanchadas conseguiam passar pelo crivo censor, entre outros motivos, pela discrição dos cartazes promocionais, que não revelavam o teor sexual destas narrativas. Assim, os títulos dos filmes deveriam insinuar, de forma ousada, mas jamais reproduzir com precisão as cenas menos castas destes filmes.

Ortiz Ramos (1983) associa o crescimento da produção cinematográfica brasileira, ocupando cerca de 29 % do Mercado no país à ebulição de uma grande variedade de filmes cômicos e eróticos que foram abarcados por uma espécie de criação do gênero “pornochanchada”, com claro interesse comercial e forte apelo popular.

Durante o auge das pornochanchadas, estas levaram grande público ao Cinema, se tornando um fenômeno popular, ao passo que eram duramente criticadas pela Mídia. Dirigido por John Herbert, em 1980, a partir de obra de Cassandra Rios (uma das escritoras brasileiras que mais se voltou a relações sexuais e afetivas entre mulheres em sua literatura), *Ariella* é considerado pela crítica como um dos filmes mais controversos e polêmicos, por envolver atos supostamente incestuosos. A narrativa é protagonizada por nomes como Cristiani Torloni e Nicole Puzzi.

O espaço por excelência da pornochanchada é a família burguesa, ambientes normativos em que se preservava o culto à “moral e aos bons costumes”. Em *Ariella* (1980) a família é também o palco principal dos acontecimentos que se dariam durante a trama. É em meio à família que Ariella se sente sozinha, desprezada, desquerida ao passo que, contraditoriamente, era desejada com ardor por seus irmãos. Diante do descaso dos “seus” para com a garota, esta respondia com a introspecção, imergindo no mundo da escrita através de um diário, onde refletia sobre a própria trajetória e seu isolamento, bem como sua sexualidade.

“Há alguma coisa despertando em meu corpo, já não sou tão abstrata, sou alma. Torno-me peso, massa tátil, espaço físico, uma sensibilidade em cada nervo. Serão todas as mulheres assim quando despertam pras coisas do amor? Essas coisas que palpitam no sexo, como se ali estivesse o coração. Eu penso no homem, no sexo, em alguma coisa entrando em mim. Sinto medo!”

Seduzida pelas vielas do cemitério onde estava construído o mausoléu da família, Ariella divaga sobre a própria morte, considerando-a como a derradeira possibilidade de chamar atenção da família. Suas roupas, recatadas e pueris, performatizam a sua juventude e refletem também o estado de subjugação da personagem por seus familiares.

Órfã, Ariella foi criada pela família de sócios de seus pais. Toda a carga emocional de seu isolamento e das exigências que são feitas à personagem pela família, como a necessidade de socializar-se mais, vestir-se de modo casto, comportar-se segundo as maneiras que parecem estar de acordo com a classe social em que está inserida, parecem ser simbolizados na cena acima (imagem 1), em que Ariella segura a boneca de sua infância entre as mãos e a golpeia, na



altura de onde se deveria a genitália feminina. “A vida começa por aqui”, vocifera Ariella, a esfaquear o brinquedo.

Imagem 1 - Ariella golpeia boneca



Fonte: Arquivo Pessoal

É de praxe situar a questão da diferença sexual, e toda a opressão que pode se relacionar com a subjugação do feminino, na materialidade do corpo. É a este estigma que Ariella quer atacar, quando desfere os golpes na boneca.

A categoria do sexo é desde o início normativa: ela é aquilo que Foucault chamou de “ideal regulatório”. Nesse sentido, pois, “sexo” não funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir – demarcar, fazer, circular, diferenciar – os corpos que ela controla.  
(BUTLER, 2001. P. 153-154)

Conforme o fragmento acima permite inferir, para Butler, o sexo enquanto ideal regulatório está para além de sua materialidade ou de supostas binaridades. O sexo se configura assim como todo um constructo ideal capaz de produzir o corpo-mulher-gênero-mulher. Assim, as práticas discursivas, segundo Butler,

seriam indissociáveis da construção das diferenças sexuais, ainda que não seja, necessariamente, a sua causa. A genitália feminina cumpre, assim, o símbolo ocidental da diferença entre os sexos, mas não se justificaria como sua substância ou essência, razão pela qual Ariella teve de ir além do desejo desta mutilação, para empreender seus objetivos na narrativa. Isto é, para subverter aquilo que era esperado de sua identidade, menina casta, pueril, a protagonista teve de adotar atitudes mais agressivas frente às regras que lhes eram impostas pela família e pela sociedade.

Como uma Lisístrata ao inverso, comédia grega clássica em que as mulheres punem os maridos com a greve de sexo, Ariella utilizará não a ausência, mas o próprio sexo como estratégia de punição dos familiares por todas as carências e frustrações que passara até aquele momento. Ao contrário, será com o sexo que os punirá, este mesmo que a sua família pretendia esconder, proibir “como se lhes fosse essencial que o sexo **estivesse** inscrito não somente em uma economia do prazer, mas em um regime ordenado de saber” (Foucault, 1993). Em meio às elucubrações sobre o que ela compreendia do amor, o sexo e o prazer ocupam espaços importantes na imaginação de Ariella. É previsível que esta, no entanto, associasse o sexo à figura do homem, já que sob o prisma da heteronormatividade, todo o desejo sexual só se faz legítimo se pelo sexo oposto.

Sozinha, masturba-se chamando o nome do irmão Alfonso. Possui desejos libidinosos inconfessáveis à família, que não sabia ser adotiva. Em dado momento, é abordada sensualmente por um amigo mais velho da família, numa espécie de abuso sexual consentido. Mais tarde, no banho, delirará em voz alta: *“Conheci finalmente no contato, na prática! Então é isso: o homem se encosta, se esfrega e goza! E, mais, a sensação gostosa de ter dado prazer a um homem!”*. Depois do fatídico momento a sós com Diogo, o amigo mais velho da família, Ariella gradualmente põe-se a repudiar o título de “menina” e passa a exigir ser chamada como “mulher”, performatizando a sua transposição de menina para mulher através de roupas mais sensuais. A mãe, por objetivos escusos, ainda assim, deseja vesti-la como menina, adjetivando-a de imatura e ingênua. Na

verdade, está enciumada com o viço de Ariella, tem medo da reação dos filhos e do próprio marido frente ao amadurecimento da protagonista.

As crianças passam por um rigoroso processo de identificação dos papéis de gênero, principalmente relacionada aos produtos direcionados a elas, que têm discursos implícitos, fazendo com que um simples personagem infantil passe a mensagem de que os homens são poderosos, fortes e viris, enquanto as mulheres são complacentes, carinhosas e passivas numa relação de poder homem/mulher baseada no âmbito heterossexista. (SANCHES; SANT'ANA, 2008, p. 3)

Manter Ariella no *status* de menina, criança, parece ser o mais conveniente à família da moça. Ora, as crianças costumam passar por um rigoroso acompanhamento moral, em que são ordenados discursos, posturas e performances que devam ser acumulados até à fase adulta, compondo um perfil legítimo ou inteligível de gênero. Se até o século 17 a criança era vista como um adulto em miniatura, o decorrer histórico tratou de enxergar a criança e, mais que isso, construí-la como um sujeito moralmente dependente. Daí a importância, para Ariella, de transpor o limite simbólico idealizado por sua mãe e adotar a postura mais amadurecida, que justificaria, ainda que em tese, sua libertação moral, intelectual e sexual.

No caso da menina, o controle sobre seu corpo parece ser ainda mais autoritário que aquele imposto sobre os garotos. O dever de vestir-se inicia-se muito mais cedo na menina na sociedade ocidental, ainda na fase anterior à puberdade. As vestes (recatadas), o modo de falar (suave), o léxico (polido), os gestos (ritmados), tudo isto deve estar performatizado na menina antes mesmo do perigo de se “tornar mulher”.

Ariella sofre, em sua própria casa, abusos de toda a sorte. Sem direito à voz, é vista unicamente como objeto sexual pelos irmãos e pelos pais. Apesar do desejo incontido, a moral tradicional da época, a posição financeira da família, não permitia que estes se aproximarem sexualmente de Ariella.

O mecanismo utilizado para justificar em *Ariella* paixões incestuosas também é bastante comum. O fato de não serem parentes consanguíneos, o fato de Ariella ter sido adotada, permite, ainda que de forma inquestionavelmente hipócrita, que seus irmãos e pai se sintam atraídos sexualmente por esta. Todavia, se os laços consanguíneos existissem, estes fluxos de desejo seriam considerados ainda mais imorais e sujos.

Percebendo os olhares de Alfonso e Diego para com a Ariella, a mãe adotiva deseja enviar a garota para longe; teme sua “sexualidade agressiva”. Tem se tornado difícil conter a pulsionalidade de Ariella! Indaga até mesmo ao marido se este sentiria atração pela filha, ao passo que este recua, ainda que hesitante. De algum modo, todos na casa têm algum tipo de sentimento considerado ilícito por Ariella. Os irmãos, Clécio e Alfonso, a querem sexualmente. O pai, Rodrigo, enruste desejos pela garota. A mãe, parece ciumenta e esquiva com a afloração da idade e o crescimento dos seios da protagonista.

É curioso notar como a família tradicional burguesa é criticada nesta narrativa e em diversas outras pornochanchadas que tiveram como palco de acontecimentos, a família. O patriarca tem na secretária um objeto sexual e não parece se envergonhar quando seu filho assiste à cena em que a mesma se apresenta ao pai, totalmente despida! No universo machista em que os homens daquela família estão inseridos, o comportamento e o fulgor heterossexuais são cultivados entre os homens como virtude. Por puro verniz moral, apenas, é que os irmãos não se permitem demonstrar desejo sexual por Ariella: o tabu do incesto.

Quando Ariella compreende as razões pelas quais fora desprezada pela família, inflar-se-á de desejos de vingança e reparação. Isto acontece quando ouve os irmãos confabularem sobre os planos do pai sobre a criação dela. Era a menina, e não o patriarca, a herdeira de toda a fortuna da família, já que a garota fora adotada como filha para impedir que assumisse os bens financeiros deixados por seus pais, que eram sócios majoritários dos pais adotivos. Neste momento, as lembranças sobre as restrições financeiras que os pais impunham à menina, a forma como era silenciada, a falta de cuidados ou carinhos, tudo isto vem à tona e Ariella clama por justiça.

Imagem 2 - Ariella “presenteia” o irmão Cléssio



Fonte: Arquivo Pessoal

O início da vingança de Ariella se dá primeiro com o irmão Cléssio, por quem nutria sincero afeto, até conhecer sua postura egoísta perante a herança. Cléssio colocava-se extremamente contrário a permitir que a irmã descobrisse o número de bens financeiros a que tinha direito.

Um dia antes da cerimônia de casamento do irmão, Ariella vai até seu quarto e diz querer dar a este um presente. Depois da felação, Ariella diz saber não ser irmã consanguínea do rapaz e o cospe. Logo depois, em meio à festa de casamento de Cléssio, Ariella encontra Alfonso e o seduz. Nutre pelo irmão há algum tempo sentimentos confusos, que se revelam recíprocos, com os momentos íntimos que os dois têm. Enquanto a chama de “putinha” e diz que Ariella “se esfrega com todo mundo”, Alfonso se deixar guiar pelo prazer junto à irmã. No imaginário heterossexista, a possibilidade da mulher ser capaz do prazer e o buscá-lo rompem com o ideal da mulher passiva, aprisionada à eterna espera – do pedido de casamento pelo homem ao ato sexual, em si.

Ao voltar para a festa, Ariella encontra Mercedes, namorada de Alfonso, de quem muito se aproximou no decorrer da trama. Em ocasião anterior, Ariella havia grafado em seu diário três nomes que revelavam seu desejo afetivo-sexual naquele momento: Diogo, Alfonso e Mercedes.

Imagem 3 - Ariella e Mercedes, aproximação



Fonte: Arquivo Pessoal

Durante a festa, encontra Mercedes embriagada e beija-lhe os dedos machucados por um pequeno acidente, com delicadeza e volúpia. Assustada, Mercedes se distancia. Alfonso encontra as duas e leva Mercedes embora, contrariado. Entre todos os elementos da família e fora dela, Mercedes parece ser a única a possuir a confiança de Ariella. A forma como se aproxima da “amiga”, revela cuidado e atenção, ao contrário da aproximação que estabelecera anteriormente com Diogo, Cléssio e Alfonso, respectivamente.

“[...] ideologicamente as mulheres são o sexo, inteiramente sexo e utilizadas neste sentido [...] uma cadeira não é mais que uma cadeira, um sexo não é senão um sexo. Sexo é a mulher, mas não possui um sexo: um sexo não possui a si mesmo. Os homens não são sexo, mas possuem um [...]” (Guillaumin.,1978, p. 7)

Psicóloga, Mercedes é, por vezes, acusada de ser “emancipada demais”, por Alfonso. Não se mostra sempre disponível ao namorado, é envolvida em muitas atividades culturais e profissionais. Certa vez Alfonso ameaçara abandoná-la em razão destes motivos. Em Ariella (1980), Mercedes e a protagonista apresentam dois perfis estereotipados do suposto “feminino”: o anjo

sexualizado (Lolita) e a mulher intelectualizada (feminista). Ambas são rejeitadas por Alfonso por descumprirem o modelo ideal da mulher submissa – do Sexo à Cultura.

Ora, à mulher as Artes e o Conhecimento de modo geral eram apresentados como adornos que deveriam se somar aos cuidados domésticos para estarem mais aptas à vida matrimonial. O sexo, também, para a mulher “correta”, “digna do casamento”, não deveria ser nem negado nem incentivado, cabia ao homem procurá-lo e à mulher oferecê-lo, em síntese. Por estas razões é que Ariella, pelo despudor sexual e Mercedes, por ousar dedicar-se a outra esfera que não a doméstica, a outros afazeres que não o cultivo do relacionamento amoroso que estabelecia com este ocuparão o espaço de dois modelos abjetos de indivíduo (mulher), conforme Butler.

Não será à toa, pois, que Mercedes e Ariella irão unir-se para resgatar a fortuna da protagonista, junto a Diogo, primeiro amante de Ariella. Em uma das cenas, na casa de Mercedes, as duas conversam e bebem, quando esta, em falas pra lá de ambíguas, provoca Ariella:

M: Cê joga xadrez?

A: Eu não sei jogar...

M: Tem outro jogo que eu vou te ensinar...

A: Eu não sei jogar nada!

M: É um jogo de homem, mas as mulheres estão aderindo...

A: Ah, eu não tenho paciência...

M: Com calma você vai aprender!

O “desenrolar físico” do diálogo acima ficou muito popular entre os espectadores e apreciadores de pornochanchadas: Ariella começa a jogar bilhar, sob a guia de Mercedes e, em seguida, as duas acabam transando sobre a mesa do jogo. Grosso modo, as pornochanchadas costumam ser criticadas pelo uso “abusivo” do sexo. Antônio Moreno (2003) ao estudar o personagem homossexual no Cinema Brasileiro, considera que os filmes que se somaram às décadas de 1970 e 1980 utilizavam-se da promiscuidade para representar o homossexual como um sujeito moralmente questionável. Quanto às práticas homoafetivas entre

mulheres, Moreno ressalta que elas teriam, por mister, provocar o deleite dos homens. A análise de Moreno é aqui corroborada, porém, faz-se necessárias algumas considerações em relação a grande parte das narrativas da época e também do filme *Ariella*.

As cenas em que Ariella transa com Mercedes – embora venham atender aos anseios de uma multidão de sedentos pelo “exótico”, por satisfazer fetiches - questionam o “*status quo*” de uma sociedade heteronormativa como a brasileira, ao apresentar, com vivacidade e despudor, o sexo entre duas mulheres como uma realização satisfatória de prazer.

O que acontece ao sujeito e a estabilidade das categorias de gênero quando o regime epistemológico da presunção da heterossexualidade é desmascarado [...] qual a melhor maneira de problematizar as categorias gênero que sustentam hierarquias dos gêneros e a heterossexualidade compulsórias? (BUTLER, 2003, p. 8).

No entanto, cabe frisar que o sexo entre as duas acontece de modo análogo ao padrão heteronormativo, com Mercedes (função “masculina”) dominando e Ariella (função “feminina”), sendo guiada. Isto, por outro lado, também pode se justificar pela pouca experiência de Ariella com mulheres e pela ausência quase completa de referenciais teóricos ou midiáticos que lhe possibilitassem romper com este padrão na época.

. Imagem 4 - Ariella aprende um novo “jogo”





Fonte: Arquivo Pessoal

O ato sexual entre Ariella e Mercedes é mostrado com riqueza de detalhes, do momento em que a câmera foca Mercedes tirando um anel do dedo e depositando-o sobre a mesa à confusão de Ariella com aquilo que estava a acontecer.

M: Ariella, fica calma que eu não vou te machucar!

A: Isso não é normal, Mercedes!... Eu tenho medo!

M: Medo do quê?

A: Isso não é normal!

M: Eu te amo, porra! Não tem essa de normalidade, eu te amo...

Durante toda a narrativa fílmica, é com Mercedes que Ariella se sente mais à vontade e de quem ouve o primeiro “Eu te amo”. Embora fique claro que Ariella e Alfonso possuem, entre si, forte atração, o conflito existente pelo tabu do incesto não lhe permitem muita aproximação.

Imagem 5 - Ariella se vinga do “pai”



Fonte: Arquivo Pessoal

Disposta a se vingar, com a ajuda de Mercedes e Diogo, Ariella entra na justiça para resgatar tudo aquilo que lhe era seu por direito. Além disso, invade o escritório do pai e o faz acreditar que o deseja sexualmente. Quando o pai cede às

investidas da filha, Ariella grita e pede por socorro, dizendo ter sido obrigada a manter relações sexuais com este.

Durante a confusão que se dá quando a mãe e Alfonso entram no escritório, a mulher acaba sendo baleada. Ariella não está arrependida, enquanto a mãe lhe arranha o rosto com o pouco de força que ainda lhe resta, a garota pronuncia: “Ainda é pouco!”

Se, por um lado o apelo sexual das pornochachadas é criticado como apelo puramente mercadológico, o sexo (em cores, em seios, vaginas, em beijos) entre mulheres nunca esteve tão presente em nosso Cinema. Em muitas pornochanchadas estes atos sexuais entre mulheres eram utilizados como forma de satisfazer a libido masculina, necessitando do olhar do homem, de sua participação; porém, em alguns, como é o caso de *Ariella*, o sexo foi além do mercadológico; foi subversivo.

## **b) Vera**

“Eu não sentia nada, só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome”. (*Grandes Sertões Veredas*, Guimarães Rosa)

Ano: 1987

Direção: Sérgio Toledo

País: Brasil

Curiosamente, a cena de abertura de *Vera* é iniciada pelos momentos finais do processo de lançamento de um foguete. Não trazendo *Vera* nenhuma temática sobre a exploração espacial ou a ficção científica, a presença do foguete causa surpresa e intriga e só voltará a aparecer ao final da narrativa.

Os foguetes começaram a ser criados e lançados, junto a outros equipamentos espaciais, durante a *Guerra Fria* e objetivavam, entre outros fins, avançar sobre a superfície terrestre e explorar novos espaços no universo. A presença do foguete poderá ser compreendida assim, metaforicamente, como o se ascender do conhecido para o desconhecido ou inexplorado.

Conforme Guacira Louro (2004), algumas identidades seriam consideradas tão normais que não precisariam falar de si, outras, no entanto, se tornariam pouco visíveis e quase nunca poderiam refletir sobre si mesmas. Essas “outras” identidades, portanto, estariam à margem daquelas que seriam “ratificadas enquanto identidades socialmente desejáveis”. Sendo pouco conhecidas e exploradas, estariam para além das raízes reforçadas da norma e habitariam o vácuo da descaso, da incerteza, mas também da criatividade, das reconstruções, da ousadia.

*Vera (ou Bauer)*, a protagonista que dá nome ao filme, também passa durante a narrativa por diversas situações em que tem de abandonar os terrenos do conhecido para lançar-se ao incógnito. Sua própria condição de estar no mundo, como poderá se perceber ao longo da trajetória da personagem e de sua história pregressa na trama não parece estar assentada em bases terrenas, pois tem de, a todo o momento, lidar com conceitos e compreensões que não são compartilhadas pela sociedade em geral. Butler (2000) quando trata da inteligibilidade, ou seja, a ordem compulsória entre sexo-desejo-gênero, aponta que aqueles que estivessem fora da norma, seriam considerados seres ininteligíveis, isto é, abjetos. Estão distanciados da humanidade, ou seja, são produzidos como o oposto do normal, como se não fossem referendados com os mesmos símbolos e significados que constroem a sociedade heteronormativa.

Nas cenas iniciais da narrativa fílmica, *Vera* é apresentada ao ambiente que se tornará comum à personagem nos momentos seguintes da obra: o espaço de seu primeiro emprego. Chega até lá ao lado de um personagem que terá grande importância na narrativa e que é chamado pela protagonista pela alcunha de “Professor”. “Professor” se mostra interessado em auxiliar *Vera* a encontrar-se no mundo externo ao internato, onde habitou por algum tempo, desde que um familiar que era responsável por sua guarda ali a deixou.

Da história de vida pregressa de *Vera*, sabe-se pouco. Apenas que seus pais faleceram quando esta ainda era muito pequena e logo em seguida fora levada ao orfanato pela prima de seu pai, que supostamente teria sentido necessidade de passar uma estadia no interior. Esta necessidade suscita certa

intriga no filme: Por que, afinal, a prima do pai de Vera não a levava consigo? Esta necessidade teria sido criada como uma maneira de esvair-se da responsabilidade da criação de Vera? Não há visitas desta familiar ou nenhum cuidado por parte desta depois que Vera é levada ao orfanato. A maneira como Vera é encarada pela esposa do “professor”, enquanto uma menina complicada e com problemas, permite a inferência de que a protagonista tenha encontrado durante sua trajetória de vida outras pessoas que assim lhe encararam - talvez a própria prima.

Por outro lado, sabe-se pouco também sobre a amizade de Vera e do “Professor”. A todo o momento, este é apresentado como um aliado à personagem, interessando-se por sua trajetória e incentivando suas capacidades intelectuais e artísticas.

A postura de Vera ao longo de grande parte do filme é arredia e assustada, parece alarmada com perguntas pessoais e desconfiada do interesse das pessoas por si mesma. Assim é que em certa ocasião Vera inquirirá ao Professor o “por que” de tal ajuda, ao que este responde que “as pessoas tem de se ajudar”. Vera crescera num internato onde sofria toda sorte de violências, opressões e discriminações. Assim, parecia estranho que o “Professor” não quisesse apontar nada a não ser estender-lhe a mão a guisa de oferecer ajuda.

O filme não é concluído em ordem cronológica, mas através de *flashbacks* que retratam a dura vida de Vera no orfanato. Nas cenas que retratam a passagem da personagem no Internato para meninas, são retratadas violentas penas contra as internas, principalmente aquelas que são consideradas pelo diretor da casa como “machões”, garotas com traços supostamente masculinos ou hábitos supostamente homoafetivos.

A trilha sonora do filme é quase sempre densa, carregada, causando certo incômodo e estranhamento e, possivelmente, refletindo o estado inquieto de Vera. A homoafetividade no Orfanato é apresentada como bastante rotineira, apesar de causar preocupação. Assim é que o diretor do orfanato tentará obrigar as internas a performatizarem (Butler, 2003), utilizando roupas supostamente “femininas” como vestidos e saias e se relacionando com rapazes. Vera se nega

às duas tentativas do diretor, alegando que mesmo que este a espancasse, não usaria tais roupas.

O orfanato, restrito às meninas, o nome de batismo, a cultura heteronormativa que pretendia vestir e moldar o comportamento daquelas que supostamente deveriam ser reconhecidas como mulheres, tudo pretendia calar as inquietações sexuais e existenciais de Vera, porém, mesmo sob a burocracia e a violência, tais oscilações resistiram.

Um dos momentos mais tocantes da vida interna ao orfanato de Vera é quando esta realiza um ritual de sangue com outra interna. A intenção era cortarem-se e unirem as chagas como forma de partilharem o mesmo sangue. A formação de famílias, entre as internas, dentro do Orfanato tinha por objetivo formar laços de afetividade e proteção.

Em relação à identidade e à diferença, Woodward (2000) aponta que a diferença poderá ser compreendida como negativa quando provoca exclusão e positiva quando permite que se crie, ressignifique e celebre a diferença. Agrupamentos como as famílias formadas no Orfanato de Vera não são reconhecidas para o Estado ou a Sociedade de modo geral, mas no cotidiano das internas, estas funcionavam como verdadeiros núcleos de sobrevivência e afeto.

### **Bauer, uma *lésbica*?**

“Meu nome é Bauer.” Diz Vera à senhora presumivelmente responsável pela seleção de Recursos Humanos para o complexo artístico em que a protagonista pretendia empregar-se. A afirmativa, até um pouco arredia, pretende contrapor-se ao nome de batismo, *Vera*, que é evocado pela senhora ao conhecê-la.

Após a conquista do emprego em uma biblioteca, atrCalça social, colete e camisa comprida, os cabelos bem rentes à nuca. As vestes de Vera, por sua vez, causam estranhamento ao não se encaixarem nos ditames da *moda feminina*, sob qual o sexo em que supostamente a personagem deveria estar enquadrada deveria estar regido e performatizado.

Da performatização que se esperaria de uma figura designada como feminina, Vera possui o nome – e quase nem isso, já que em várias cenas a protagonista irá negá-lo em função do nome por ela adotado: Bauer. avés da influência de seu amigo “professor”, Vera almoçara com a família deste. Na mesa estão sua esposa e seu filho, ainda criança. Há uma desestabilização no ambiente em função da não-performatização do “ideal-típico” feminino. O menino se mostra curioso e espantado com o estilo da protagonista e a senhora a encara de maneira inquieta e confusa.

Imagem 1 - Vera (Bauer) durante a apresentação no emprego



Fonte: Arquivo Pessoal

A surpresa da criança não parece suscitar outra compreensão na cena senão as vestes associadas ao gênero masculino e a postura distante do que se esperaria de alguém que estivesse enquadrada segundo o sexo feminino.

Suas roupas também causarão espanto e desestabilizará o seu ambiente de serviço, o que os levará a pedir sua transferência. Vera, porém, não se mostra submissa às ideias que dominam o ambiente heteronormativo em que trabalha. Quando chamada atenção por estar vestida com terno e gravata, sob a acusação de estas não serem roupas adequadas para que atuasse profissionalmente, Vera alegará, ironicamente, que um de seus colegas é que não estaria vestido apropriadamente, pois não estaria utilizando gravata.

Quando é alertada pelo “Professor” para que evite problemas no emprego em função de sua personalidade e roupas, esta diz que não é “o que todos pensam” e que desejaria realizar uma operação para mudança de sexo. Neste sentido, fica evidente que Vera não pode se enxergar apenas como uma mulher, segundo os supostos parâmetros sociais para o que deveria ser uma mulher, mas apontaria para a designação transexual. Por outro lado, até pelo contexto histórico do filme, durante a década de 1980, os demais personagens não parecem assimilá-la, principalmente durante os momentos iniciais do filme, como um transexual e mesmo que Vera preferisse chamar-se Bauer, por muitas vezes o nome Vera ecoará durante a narrativa, como uma espécie de prisão simbólica entre a identidade de gênero que é assumida e aquela que é imposta socialmente à personagem.

### **Vera, um *transhomem*?**

A respeito da emblemática frase de Beauvoir de que a mulher não nasceria mulher, mas assim se tornaria, Butler defende que "não há nada em sua explicação [de Beauvoir] que garanta que o 'ser' que se torna mulher seja necessariamente fêmea" (p. 27). Analogamente, não há nada que garanta que o indivíduo que se torna um homem seja macho de nascimento.

Transexuais, segundo Guacira Louro (2004), assim como travestis causam estranhamento e intolerância, por fugirem à norma, desafiando a inteligibilidade social, estando entre polos supostamente opostos, levando a ambiguidades e a conceitos que incomodam, apesar de também fascinarem.

Bauer conhecerá Clara pela primeira vez durante uma exposição artística no complexo em que trabalha. Clara é uma personagem negra e aparentemente um pouco mais independente que Bauer. Mãe solteira, vive sozinha com seu filho ainda pequeno.

Chamará a atenção das duas a escultura de uma figura, amarrada pelos braços e pernas no teto e com a aparência de pura angústia e desespero. À Clara, a atenção será roubada pela empatia piedosa, caridosa, que estabelece com a imagem, enquanto Bauer parece estabelecer outra relação de empatia com a

escultura; identificação, talvez. Isto é perceptível pela expressão das duas ao se depararem com a mesma obra de arte.

As duas se aproximam, num primeiro momento, pelo interesse artístico. Em parte também pelos seus “descentramentos”, por suas “descontinuidades” e “ilegitimidades”. Bauer, uma transexual; Clara, uma mãe solteira negra. Aí temos duas mulheres atravessadas por marcas interseccionais, isto é, sexuais, raciais, de classe. Bauer levará a Clara um de seus poemas, em cujo eu lírico parece aludir à complexidade de sua existência.

*Quisera eu nunca mais voltar  
Para mim e para meus sonhos  
Quisera nunca mais ter que mergulhar  
Nas profundezas do meu mar  
Esse oceano de imagens passadas  
Sinto que na minha volta não há nada senão água  
E o gosto amargo de naufrágio  
Quem sabe, porém, os teus olhos flutuando na superfície  
Possam me poupar dos vergalhões impiedosos  
Que castigam a minha alma atormentada...*

No poema de Bauer, o eu-lírico pretende evadir-se de lembranças passadas e teme a imersão em si mesmo, consolando-se em coisa alguma a não ser os olhos daquele ou daquela que poderão poupar-lhe dos sofrimentos que afligem a sua alma.

Clara se mostra emocionada com as palavras de Bauer no poema citado, no entanto, outro poema de Bauer é apresentado em seguida no filme. Desta vez, dedicado à própria Clara, no jornal do complexo em que trabalham. A reação de Clara, no entanto, será diferente quando toma conhecimento dos versos públicos que lhes são endereçados. Mostra-se avessa a aproximação de Bauer e conclui que esta teria compreendido errado a amizade das duas, dizendo ainda que não seria afeita a “mulheres”.



Embora comungasse de algumas marcas produzidas por intersecções do gênero com Bauer e ambas sofressem sanções em virtude de ilegitimidades à norma, Clara não estava disposta a estar clandestina também em relação à sexualidade. Pelo menos não publicamente.

A relação íntima que compartilhavam, porém em caráter particular, reservado, parecia agradar a Clara num primeiro momento, porém, expor esta relação, quer seja de amizade ou romântica, nas páginas de um meio de circulação pública como um jornal, pareceu extrapolar os limites de uma relação “socialmente segura” com Bauer.

A complexidade da condição de Bauer é a todo o momento discutida no filme em relação a sua identidade de gênero. O fato de Bauer não se compreender enquanto mulher não parece convencer aos demais de que este não seria o seu gênero.

Para Butler, “o sexo não seria simplesmente o que alguém tem, mas aquilo que torna alguém viável.” Para a própria Clara, Bauer alega veementemente estar num “corpo errado”, ser um “homem”. No entanto, se o que somos é construído através da alteridade, isto é, do olhar do outro, em que poderá estar assegurada a transexualidade de Bauer? Talvez por isso a necessidade de Bauer em realizar a cirurgia de mudança de sexo, possibilidade que pode parecer à protagonista de ser inserida à norma, à inteligibilidade.

### **Constrangimento e Família**

Conforme Foucault, é no ambiente familiar que o dispositivo da sexualidade vai ser a todo tempo acionado. Vera denuncia as dificuldades passadas por Bauer para que sua identidade de gênero fosse respeitada não só no internato em que viveu, mas também no ambiente de trabalho, nas relações afetivas e, sobretudo no seio familiar.

A ligação entre a tradição e a família parece ser reforçada através de discursos moralizantes, patológicos e religiosos. Por fugir a norma, Bauer torna-se

uma ameaça, ou no mínimo, uma perturbação e por isso é constantemente evitada.

Quando o “Professor” pretende levar Bauer para viver em sua casa, junto aos seus familiares, sua esposa é veementemente contra, uma vez que acredita que a família não poderia esconder o constrangimento frente a “um corpo estranho” e a “uma menina complicada”, um ser “abjeto”, que provocaria repulsa e aversão. Não é a primeira vez que Vera/Bauer será rejeitada no seio familiar; passara por isto quando ficara sob a guarda da prima de seu pai, sendo abandonada por esta num orfanato e também quando fora visitar a mulher por quem se apaixonara, Clara.

Assim que Bauer vai à casa de Clara, logo no terraço, é recebida com muita aversão, uma vez que os pais da última estavam em casa fazendo-lhe visita e a mesma temia a reação dos dois. Quando Vera consegue performatizar um *homem* para os pais de Clara, sem que eles sequer desconfiem de seu gênero, Clara se surpreende e o aceita, deixando até que leve seu filho para brincar. Conseguindo ser percebida como um *homem* pelos membros da família de Clara, foi possível que fosse percebido o seu caráter lisonjeiro, cavalheiresco, gentil, ou seja, todos os demais predicados qualificativos do seu caráter que não seriam facilmente percebidos num ambiente heteronormativo se esta fosse reconhecida enquanto ser ininteligível, alheio à norma. A cena demonstra como a condição de *tranhomem* ou mesmo mulher lésbica, caso esta fosse a sua condição, seriam empecilhos para que Vera não fosse aceita no seio familiar. Talvez esta seja uma das realidades mais duras em relação à aceitação homossexual no contexto familiar, a sensação de que por mais que um indivíduo seja generoso, astuto, sensível e simpático poderia ser arbitrariamente rejeitado em função de seu sexo, seu gênero, seu desejo ou suas práticas.

### **O Sexo chama?**

A primeira e, talvez, única relação sexual entre Bauer e Clara acontece no quarto em que vive a protagonista. Cabe ressaltar que na filmografia nacional sobre o tema da diversidade sexual, Clara é uma das poucas, senão a única,

personagem negra. O ambiente é escuro e úmido e a iluminação adentra o cômodo através do gradeado da janela. As sombras quadradas do gradeado jogam com a ideia da condição de aprisionamento sobre os corpos das personagens. Clara está despida, Bauer vestido por uma camiseta e uns shorts.

Imagem 2 - Vera e Clara



Fonte: Google Images

Quando Clara requisita que Bauer tire as roupas que ainda lhe cobrem o corpo, contudo, Vera se nega. Não pode desnudar-se por que rejeita o corpo que tem e que é comumente associado ao gênero feminino.

A impossibilidade de Vera despir-se frente à Clara será um dos motivos do distanciamento das personagens. Por mais que Bauer pareça estar interessado em Clara, diz não conseguir se relacionar sexualmente com a segunda sem as roupas que lhe encobrem as genitálias, já que as recusa.

Clara, no entanto, acredita que as duas sejam iguais e impõe como condição para que permaneçam juntas, a nudez de Bauer. A reação do protagonista é fugir, indo procurar, antes disso, o amigo “professor” em sua casa, tarde da noite.

Segundo Judith Butler (2003), “o corpo não é um lugar sobre o qual uma construção tem lugar, é uma destruição que forma o sujeito. A formação desse sujeito implica o enquadramento, a subordinação e a regulação do corpo.” Sob esta perspectiva, o corpo não possuiria um lugar, muito menos um conjunto de

performances divididas binariamente entre os gêneros masculino e feminino, enquanto oposições. Ao contrário, estes binarismos e dualidades seriam frutos de construção social que visaria regular os corpos e subordiná-los à ordem vigente. Da mesma forma, não haveria uma forma “correta” de se relacionar sexualmente ou um conjunto de regras básicas para as relações sexuais entre sujeitos de quaisquer sexos, gêneros, desejos ou práticas sexuais. A exigência de Clara, por mais que partisse do desejo, não era inteligível a Vera, uma vez que seu corpo lhe era repulsivo.

Percebemos, no entanto, que a heteronormatividade perpassa também a forma com que pares, transexuais, bissexuais, entre outros se relacionam sexualmente, como se existisse um roteiro prévio daquilo que poderá ser considerado uma relação sexual ou não. Para Clara, uma parceira que não se despisse, não levava a cabo a relação de intimidade e desnudamento de pudores que o sexo deveria provocar. Já para Vera, não havia nada a desnudar, não havia um corpo nu enquanto sinônimo de “essência”, “cruza”, “honestidade”, “despudor”, ao contrário, havia um corpo “interditado”, ininteligível para si própria e para os demais.

Vera deseja morar na casa do “professor”, pois assim evitaria o quarto em que vivia, retrato de sua própria condição existencial, aprisionada. O “professor”, no entanto, embora conceda que fique em sua casa por alguns dias, lhe aconselha a buscar um lugar que seja seu, tarefa que parece, no mínimo, árdua, já que Bauer não parece se encaixar nas normas ou nas vivências comuns da sociedade em que está inserida, sendo reconhecida como o “excesso” da norma. Instantes depois, Bauer sente-se mal e pede para ir ao banheiro da casa do amigo. Sua estadia no banheiro se prolonga mais que o necessário e o “Professor” sente necessidade de intervir, ao que lhe encontra com as mãos cheias de sangue, sentada no vaso sanitário. Menstruara.

As genitálias e traços físicos associados ao sexo feminino bem como a menstruação eram rejeitadas e negadas por Bauer, no entanto, a todo o momento, tinha de lidar com estes, seja pelo olhar do outro ou pelas suas próprias experiências físicas, realidade conflituosa da transexualidade.

## Um corpo estranho

Durante a vivência no internato, quando Vera se nega a usar vestido, junto a outras internas, o diretor do orfanato pede às internas que mostrem, então, seus “*paus*”, já que para serem homens teriam que ter “*culhões*”. Em outro momento, uma das internas por quem Vera parecia estar apaixonada começa a relacionar-se com um inspetor do internato. Num primeiro momento, Clara rejeita sexualmente Bauer por ser uma “mulher” e os colegas de serviço lhe dizem que não poderá vestir terno ou gravata por não ser um “homem”. Bauer, por sua vez, assim que deixa o internato passa a posicionar-se enquanto homem. Porém, não há *inteligibilidade* para seu corpo e sua identidade é, a todo o momento, confrontada com aquela que lhe é imposta socialmente.

A dificuldade em conseguir realizar uma cirurgia de mudança de sexo no Brasil, a necessidade de esconder seu corpo da sua amante, os olhares de surpresa ou aversão e a própria menstruação, que aparentemente lhe causava grande consternação, não permitiam que exercesse sua sexualidade e sua identidade de gênero de maneira *suave*. Posicionar-se enquanto homem valia-lhe o esforço de um combatente.

Em alguns momentos características agressivas são notadas na personalidade de Bauer, frente à Clara, travando uma disputa com a personalidade *sensível e terna* que demonstra ao longo do filme. A incorporação de traços considerados machistas e heteronormativos em Bauer, aparece como efeito colateral da performatização “masculina”. Uma vez que alguns daqueles designados *homens*, como têm sido construído socialmente, parecem se afirmar através da violência física e simbólica sobre aquelas designadas *mulheres*.

Esta ocorrência faz com que reflitamos sobre a necessidade de problematizar as sexualidades dissidentes, buscando as formas menos opressivas de nos cunharmos identidades. A discriminação a transexuais e da homofobia não parece estar bem desassociadas quando se pensa em transexualidade. De fato, o transexual parece estar sujeito a dois tipos de preconceitos: homossexual e transexual. A esta realidade, deve-se levar em consideração o desconhecimento

da sociedade em geral em relação à transexualidade até as últimas décadas do século 20 e que poucas vezes, sobretudo aqueles que não se submetem a cirurgias ou a utilização de hormônios, é concedido, socialmente, que os transexuais sejam creditados enquanto *tranhomens* e *transmulheres* e não mulheres homossexuais extremamente “masculinizadas” ou homens homossexuais exacerbadamente “efeminados”. Assim, nem sempre fica claro que tipo de preconceito ou discriminação Bauer sofre.

Segundo Ortiz (2007) o foco da Teoria Queer no Cinema seria o olhar sobre a diferença e não sobre a semelhança. Em *Vera*, tornaram-se relevantes pontos de discussão, sobretudo, aquelas cenas em que esta não parecia conformada na condição de *mulher*, de *lésbica* – muito menos de homem em uma concepção fechada ou dada, mas sim uma *não-mulher*, *uma não-lésbica*, mais do que um homem. Se levamos em consideração o olhar dos demais personagens, a protagonista deveria ser encarada como Vera ou Bauer? Porém, se o olhar for da protagonista sobre si mesmo, qual nome escolher? E, se ao contrário, inquirirmos nosso próprio olhar sobre a personagem, como a chamaríamos?

A complexidade da personalidade de Bauer e de sua existência enquanto *tranhomem* é um dos trunfos do filme *Vera*. A obra discute o dilema da transexualidade sem negar o peso social e as dificuldades inerentes a esta realidade. É possível, ainda, discutir o que tornaria um indivíduo comumente associado ao gênero feminino, um *tranhomem*. Cirurgias, vestuários, gestos corporais, cortes de cabelo, nada disso parece determinante para a transexualidade. O filme, por sua vez, abre a possibilidade de se encontrar tais respostas no próprio indivíduo.

Para a Organização Mundial de Saúde – OMS, prevista na Classificação de Transtornos Mentais e de Tratamento da Cid 10, F64.0, a transexualidade ainda é considerada como um Transtorno de Gênero, ou seja, uma patologia. Há, contudo, várias campanhas em favor da despatologização trans, retirando a transexualidade da condição de transtorno. A definição de um transexual ainda é matéria de debate e discussão, mas há certo consenso em definir como transexual aquele indivíduo não portador de transtornos de distúrbio mental, tal qual a

esquizofrenia, e a persistência em considerar-se como pertencente a um “sexo diferente do seu”.

O sexo, assim como o gênero, são problematizados por Butler (2003). Ambos não são vistos como naturais, dados, mas construídos socialmente. Assim, discursos agem sobre nossa compreensão de sexo e gênero. Assim, o que tornaria o sexo de Bauer diferente do sexo do *Professor*? A anatomia, pura e simples? Igualmente, o que sustentaria a semelhança entre o sexo de *Clara* e *Vera* a ponto de serem considerados iguais? Muito pouco além dos discursos que atuam sobre este sexo e algum grau de “fraternidade” pela opressão a qual são submetidas por serem consideradas semelhantes: *mulheres*.

Na cena final do filme *Vera*, Bauer se mostra introspectivo e compreende que é preciso buscar a si próprio para se compreender e construir-se identitária e sexualmente. Neste sentido, as cirurgias, o vestuário, os gestos e os cortes de cabelos poderiam ser dispensáveis, alegóricos ou essenciais para a construção da identidade sexual do protagonista enquanto *transhomem*.

A sua própria transexualidade parece necessitar reflexão. Afinal, não há um jeito de ser transexual, assim como não há um jeito de ser homem ou um jeito de ser mulher. O futuro de Bauer parece incerto e o filme sugere esta precariedade, pois era sobre esta que estava abancada a própria transexualidade, principalmente antes dos anos 1990: um “*transtorno*” marginal e marginalizador que transformava sujeitos em indivíduos ininteligíveis.

### **Anos 2000 até a contemporaneidade**

Com os anos 2000, o Cinema Brasileiro sofre um processo de retomada, que se inicia já durante o final da década de 90, levando ao lançamento de filmes como *Central do Brasil*, indicado ao Oscar. Percebe-se também uma abordagem, nunca antes vista, das práticas homoeróticas nesta fase de nosso Cinema.

São oito os filmes encontrados até a contemporaneidade em nosso cinema nacional que trabalhem com a representação da homoafetividade entre mulheres, sendo estes: *O Céu de Suely* (2006), de Karim Ainouz; *Como esquecer* (2010), de Malu de Martino; *Elvis e Madona* (2011), de Marcelo Laffite; *Histórias de amor*

*duram apenas 90 minutos* (2010), de Paulo Halm; *A partilha* (2001), de Daniel Filho; *Bruna Surfistinha* (2011), de Marcus Baldini; *Muita calma nessa hora!* (2010), de Felipe Jofilly e *Assalto ao banco central* (2011), de Marcos Paulo.

Filmes como *A Partilha*, *Histórias de Amor* duram apenas 90 minutos, *Assalto ao Banco Central*, *Como Esquecer* e *Elvis e Madona*.

### **a) Elvis e Madona**

Veados, a gente ainda ouviu, recebendo na cara o vento frio do mar. A música era só um tumtumtum de pés e tambores batendo. Eu olhei para cima e mostrei olha lá as Plêiades, só o que eu sabia ver, que nem raquete de tênis suspensa no céu. Você vai pegar um resfriado, ele falou com a mão no meu ombro. Foi então que percebi que não usávamos máscara. Lembrei que tinha lido em algum lugar que a dor é a única emoção que não usa máscara. Não sentíamos dor, mas aquela emoção daquela hora ali sobre nós, eu nem sei se era alegria, também não usava máscara. Então pensei devagar que era proibido ou perigoso não usar máscara, ainda mais no Carnaval.

(Morangos Mofados, Caio Fernando de Abreu)

País: Brasil

Ano de Lançamento: 2010

Direção: Marcelo Laffite

Quando atravessa as calçadas, apressada e de cabeça alteada, Madona não parecia esperar cruzar com ninguém que desviasse sua trajetória, embora às vezes parecesse indiferente ou levemente aborrecida com alguns indivíduos que lhe importunavam, obstaculizando a caminhada. Alguns metros (segundos) depois quase esbarra em *Elvis*, seu futuro par romântico no filme. Esta narrativa, como a partir deste início aparenta, poderia ser mais uma comédia romântica típica do cinema americano, com inúmeros chavões e clichês próprios de uma fatia de filmes deste gênero. E, a bem da verdade, é, em parte, a esta fatia de filmes *que Elvis e Madona* pertence. Dirigido por Marcelo Laffite, *Elvis e Madona*, é uma obra



singular do Cinema Nacional e, sob muitos ângulos, oposto ao que se convencionou esperar de obras como essas (as comédias românticas).

O riso vem sendo estudado há séculos, e a sua parcial definição é o que motiva a incógnita e o mistério que é. Podendo se apresentar como sarcástico, irônico, rebelde, alegre, e de diversas outras formas, é múltiplo, indeterminado — e por isso conquista.

O filósofo francês Henri-Louis Bergson foi um dos teóricos que realizou um dos mais completos estudos acerca do riso. Tal estudo encerra três artigos anteriormente publicados na *Revue de Paris*. A edição em português da obra chama-se *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Já no capítulo um Bergson indaga qual é a significação do riso, o que haveria no fundo do risível e o que há de comum entre uma careta de bufão, um trocadilho, um quadro de teatro burlesco e uma fina cena de comédia. Buscando, desta forma, atizar a curiosidade do leitor sobre a essência do cômico, afirma que não há comicidade fora do que é essencialmente humano.

Outra característica apontada pelo filósofo francês é a coletividade. Segundo ele o riso parece precisar de eco. Para Bergson o riso tem uma função útil. Deve corresponder a certas exigências da vida em comum e ter uma significação social.

A comédia tem uma longa tradição cultural no mundo ocidental e remonta a antiguidade clássica. Está presente nos símbolos e significados construídos por muitos grupos, sobretudo, aqueles de origem artística.

Nas primeiras décadas do século XX, a comédia funcionou como grande atrativo para um público que começava a se familiarizar com a sétima arte. Com técnicas herdadas do circo e do teatro, a habilidade e o talento dos atores do cinema mudo conquistaram multidões. Com as comédias românticas, o amor veio se juntar ao riso para contar histórias que resgatam a magia dos contos de fadas. Agora, as trapalhadas e confusões surgem como obstáculos para tentar impedir que os protagonistas cheguem a um final feliz.

(ABRANTES, Adriana Aparecida, 2004, p. 12)

As comédias românticas seriam equiparáveis, assim, conforme Abrantes, aos contos de fadas, uma vez que suavizariam as questões sociais contemporâneas e provocariam o riso de maneira dócil e inofensiva. A referida pesquisadora se valeu ainda de certos padrões encontrados em grande parte das comédias românticas para construir a sua análise:

Para isso, abordaremos três nuances da comédia romântica: o mito de Cinderela, no qual a moça pobre ascende socialmente através do casamento com o homem rico; A megera domada, em que a garota é “domesticada” pelo herói machão e, por fim, Passos e descompassos, narrativas conhecidas como quiproquó, nas quais os protagonistas passam por uma série de uniões e separações até o entendimento definitivo do casal.  
(id. IBID. p. 10)

Assim, parece um exercício interessante, considerar os aspectos supramencionados a fim de confrontá-los à narrativa fílmica *Elvis e Madona*, percebendo de que maneira esta obra subverteria ou corroboraria com os “padrões clássicos” das comédias românticas.

Marcelo Laffite nasceu em Volta Redonda, RJ, nos anos sessenta e atuou como assistente de produção no filme *Bete Balanço*, em seguida trabalhando em várias funções técnicas na Indústria Cinematográfica. Seu primeiro longa-metragem, contudo, seria *Elvis e Madona*, por qual ganhou o prêmio de Melhor Roteiro no Festival de Cinema do Rio em 2010.

Em entrevista a Dolores Orosco, do Portal *G1*, publicada em 03 de agosto de 2009, Laffite conta que o roteiro de seu primeiro longa-metragem foi inspirado no “caso verídico de um pai”, exibido num programa de auditório mexicano, que abandona a família para se tornar travesti e acaba se apaixonando pela namorada do filho. Como protagonistas, destacam-se a atriz Simone Spoladore e o ator Igor Cotrim. Simone Spoladore, atuou na minissérie *Os Maias* e contracenou em filmes com roteiros densos, como o *Natimorto* e *Lavoura Arcaica*. Igor Cotrim, por sua vez, formou-se pelo curso de Arte Dramática da Universidade de São Paulo - USP e participou da novela *Mulheres Apaixonadas* da Rede Globo de Televisão. Apesar do roteiro atual e de um elenco formado por atores experientes, o longa-metragem teve sérios problemas com patrocínio, o temor das empresas era que o

enredo afastasse o público mais conservador. O enredo gira em torno do romance entre Elvis e Madona, respectivamente uma entregadora de pizzas, e a cabeleireira Madona, transexual.

### O mito da Cinderela?

“Você não tem cara de entregadora de pizza”, diz o dono da pizzeria em que Elvis se associara. Embora Elvis nutrisse grande paixão por fotografia, a tele-entrega estava pagando suas contas, já que estava desempregada. Seu olhar, suas vestes e sua profissão são despojadas e práticas, porém, as bochechas alvas, o cabelo lustroso, o rosto angelical, o modo como fala, todos estes aspectos desestruturam esse quadro. Além de ser enquadrada em um gênero, supostamente feminino, e não estar “adequadamente performatizada” a este, isto é, não se vestir sob os ditames da moda supostamente indicada a mulheres, não possuir os gestos doces e dóceis costumeiramente associados a estas e não atuar em campos profissionais “consagradamente femininos”, Elvis ainda aparenta pertencer a uma classe social que, via de regra, não é associada a profissões populares, como a de *motoboy* ou *motogirl*.

Imagem 1 - Elvis se apresentando para o primeiro dia de trabalho na pizzaria: O príncipe?



Fonte: Arquivo Pessoal

Em dado momento, o filme apresenta a família de Elvis, antes abastada, que, no entanto, acaba por passar por algumas crises, perdendo grande parte de seu capital financeiro, este é um dos motivos que levam Elvis a se empregar como entregadora de pizzas.

Não se pode, de forma alguma, conceber o gênero como um constructo cultural que é simplesmente imposto sobre a superfície da matéria – quer se entenda essa como o “corpo”, quer como um suposto sexo. Ao invés disso, uma vez que o próprio “sexo” seja compreendido em sua normatividade, a materialidade do corpo não pode ser pensada separadamente da materialização daquela norma regulatória. O “sexo” é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o “alguém” simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural.(BUTLER, 2003, p. 111)

O sexo que Elvis possuiria deveria, segundo Butler, estar em consonância com a sua identidade e o seu desejo, a fim de estar no domínio da inteligibilidade cultural. Além do desejo, até mesmo da orientação sexual, que deveria estar em consonância com o sexo de Elvis, esta deveria agir como uma “mulher”, ou seja, performatizar essa identidade com eficiência, ocupando “espaços próprios do universo feminino” no mundo do trabalho, da moda, etc. Como uma mulher oriunda da classe média alta, como parece ser uma das discriminações em relação à dessemelhança de Elvis com os demais profissionais de tele-entrega de pizza, esta deveria além de reproduzir os ideais supostamente femininos, fazê-lo conforme sua classe social.

Madona, por sua vez, além de cabeleireira, faz performances em boates da cidade. Sua paixão é a música e seu maior sonho é produzir um show musical num Teatro, para isso trabalha bastante a fim de conseguir juntar o capital suficiente para bancar o show, como cabeleireira. Quando é preciso, contudo, submete-se ao cinema pornô para reunir algum dinheiro.

Madona vive às voltas com um drama pessoal, é constantemente violentada e roubada por seu amante, cujo nome de guerra na Indústria Pornográfica é João

Tripé. E é justamente em meio a uma dessas agressões que Elvis conhece Madonna, quando vai lhe entregar pizza. As duas, apesar de toda a dor, se aproximam em função dos nomes célebres e de uma instantânea simpatia.

Imagem 2 - Madonna em seu apartamento: Cinderela?



Fonte: Arquivo Pessoal

Embora a vida de Madonna enquanto mulher transexual seja inegavelmente subversiva, e ainda que faça shows em boates, não parece ter a intenção deliberada de chocar ou desmistificar paradigmas. Ao contrário, deseja um show performático num Teatro e não numa boate. O Teatro, ambiente tão normativo abriria espaço para a performance de Madonna. Um show de Madonna num Teatro, contudo, jamais poderia assumir um caráter conservador e aí reside o seu caráter mais revolucionário e pode ser utilizado para ilustrar a riqueza das discussões que são realizadas nesta obra fílmica.

A atuação ou performance da drag queen é o lugar que Butler utiliza como exemplo de espaço de onde se registra uma exposição dos mecanismos de produção da identidade de gênero (...) A performance da drag queen constrói um espaço em que se rompe com a cadeia casual estabelecida pela matriz de inteligibilidade heterossexual entre sexo e gênero (Garcia, 2007, p. 53).

Em torno do Teatro Tradicional formou-se uma aura de rebuscamento e sofisticação, que remontam à *bélle époque*. As vestes, tornam-se mais sóbrias e requintadas. As expressões, mais reservadas. O teatro tradicional ocupa, dentre os espaços artísticos, um local de sobriedade, daí o seu caráter normativo. A execução da performance de um transexual em um espaço tão regularizador como este representaria, portanto, a implosão de muitas normas sociais, como é o cerne do próprio filme.

*“Minha mãe tem 5 filhos... Duas meninas, dois meninos e eu”* diz Madonna, aos risos. A aproximação de Elvis e Madonna se dá em meio à fotografia, a arte de fazer ver, e entre os “barezinhos sujos de Copacabana”, reduto comumente associados aos típicos sujeitos abjetos de que nos fala Butler, no Rio de Janeiro. Na volta para casa, as duas se beijam sob os gritos de algum vizinho. Enquanto Elvis se incomoda e protesta, Madonna apenas dá de ombros e diz *“Ah, Elvis... essa gente é dodói, preconceituoso...”* E é justamente sobre os ombros de seres que causam tanta repulsa quanto curiosidade, tanta atração quanta abjeção, que repousará o peso da subversão a identidades preestabelecidas e previsíveis, incólumes. Já que são estes, a sofrer todos os dias o olhar enviesado e desconfiado de conhecidos e desconhecidos, mártires das novas abordagens para a sexualidade e identidade.

*Elvis e Madonna* quebra vários paradigmas costumeiramente associados aos filmes que retratam práticas homoeróticas não-heterossexuais. A começar pelo título, que não carrega nenhuma carga pejorativa, mas, ao contrário, brinca com as palavras (nomes próprios) que são associados ao feminino ou masculino e personalidades contrárias, além, é claro, de duas grandes celebridades mundiais: Elvis Presley e Madonna.

### **A Megera domada?**

Madonna está tentando se afastar do mercado do sexo e das drogas, embora reconheça que caso haja extrema necessidade, voltaria ao primeiro. Elvis não entende, ou não consegue aceitar essa possibilidade, ela mesma se

reconhece como deveras “burguesa” para Elvis. As duas vêm de mundos diversos, Madona tem uma história de vida difícil, humilde, enquanto Elvis vem de uma família rica que empobrecera, com os típicos valores morais cristão- burgueses. Além da questão moral, há ainda certo distanciamento cultural, Madona não parece dominar alguns códigos que Elvis domina, e a recíproca também é verdadeira.

Para ser aceita na família de Elvis, Madona terá de performatizar uma personagem “masculina”, isto é, “corrigir” sua identidade de gênero para que esta esteja correspondente à lógica de inteligibilidade sexo – identidade – desejo. Para tanto, adota um visual que logo será questionado, uma vez que embora se proteja com vestes tipicamente associadas ao universo supostamente masculino, Madona não é capaz de atuar com perfeição para aquela performance que é considerada legítima do que seria um homem legítimo.

Em outras palavras, o “sexo” é um constructo ideal que é forçosamente materializado através do tempo. Ele não é um simples fato ou a condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o “sexo” e produzem essa materialização através de uma reiteração forçada destas normas. O fato de que essa reiteração seja necessária é um sinal de que a materialização não é nunca totalmente completa, que os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta. Na verdade, são as instabilidades, as possibilidades de rematerialização, abertas por esse processo, que marcam um domínio no qual a força da lei regulatória pode se voltar contra ela mesma para gerar rearticulações que colocam em questão a força hegemônica daquela mesma lei regulatória.

(BUTLER, Judith in O corpo educado: pedagogias da sexualidade, Guacira Lopes Louro p. 112)

A materialização do sexo, enquanto constructo ideal como proposto por Butler, estaria sempre aquém das normas regulatórias que provocam esta materialização. Na análise que faz do cômico, Bergson utiliza alguns brinquedos como analogia aos recursos do cômico, desta forma, o boneco de molas representaria a repetição típica da comicidade. Neste sentido, Madona, na cena

em que terá que performatizar um personagem masculino, se tornará cômico por revelar este desajeitamento, esta falha ao constructo ideal.

Esse desajeitamento a um ideal padronizador é próprio do lúdico, do cômico e é um dos recursos do riso. A performance de Madona junto à família de Elvis não ultrapassa o cômico e é justamente por ser um ato lúdico, que Madona não será legitimada como um sujeito pertencente ao que se espera do “universo masculino” e, as cenas que se tornam tensas no início, acabam por serem finalizadas pelo riso coletivo. Madona é aceita por sob as vestes com que pretendeu se armar para escapar das sanções sociais, isto é, mesmo em sua identificação com o universo dito feminino.

### **As trapalhadas e os quiproquós**

Quando a fotografia que Elvis tirou de João Tripé vendendo drogas em Copacabana chega ao jornal, este é preso, ameaçando Elvis e Madona em seguida. Enquanto Elvis e Madona vão realizando seus sonhos ( fotografia e show no teatro), se intensificam as ameaças contra as duas que irão culminar na morte do “vilão”, resultando num desfecho agradável para o par romântico.

### **Para muito além do riso**

É importante frisar que ao contrário dos padrões encontrados até a década de 1990, em que as práticas homoeróticas costumavam serem exibidas, de modo geral, como insatisfatórias, as personagens *Elvis* e *Madona* parecem plenamente satisfeitas sexualmente e com seus corpos. Não há a necessidade de um terceiro elemento - como se deu em muitas obras de temática lésbica - que, quando aparece, João Tripé, é repellido e só consegue algum tipo de contato sexual com Madona a custo de suas próprias tramoias. Em nenhuma hipótese João Tripé aparece como um elemento desestabilizador da relação de Elvis e Madona. No entanto, em obras como *Noite Vazia*, de Khouri, as práticas homoeróticas entre



duas mulheres ali são refletidas como objeto de fetiche a homens, ou seja, construindo-se em cima do olhar masculino.

Outro ponto importante a se destacar, em relação aos padrões que se davam até a década de 1990, é que o filme possui um desfecho agradável às personagens. Elvis e Madona permanecem juntas, apesar das possíveis intempéries. Grávidas, inclusive.

Por fim, a problematização do lesbianismo e da transexualidade e da naturalização do que é ou não ser mulher, levando a inquestionáveis reflexões às telas de cinema, problematizando paradigmas e normatizações sobre o que é ser ou não ser mulher, lésbica, transgênero, gay, etc. Elvis e Madona seria um casal hétero ou homossexual, e os desejos que os embalavam, seriam de qual ordem? Questões irrelevantes e desnecessárias para a densidade da narrativa e, conforme Butler (2003), é ingênuo considerar que a “construção de “homens” aplique-se exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo ‘mulheres’ interprete somente corpos femininos.”

Elvis seria o príncipe da motocicleta (cavalo branco), justiceiro, honrado e valente como nos contos de fada? Ou seria a princesa meiga e inofensiva própria destas estórias? Pode-se dizer que Elvis subverte os dois papéis. Embora oriunda da classe média alta, o que poderia sugerir uma ligação com a natureza nobre dos príncipes, atua como qualquer trabalhadora assalariada, nas horas vagas fotografa realidades de cunho social, como o desamparo de menores nas ruas, o tráfico de drogas, etc.

Madona, por sua vez, não serviria para Cinderela ou Branca de Neve, em seu sentido clássico. Embora pareça sensível e, na maioria das vezes, se comporta de maneira muito terna, é despudorada e já atuou na Indústria Pornográfica. Contudo, se pensarmos em personagens dos contos de fadas resignificados, isto é, questionados, reconstruídos, criticados, talvez Elvis e Madona pudessem estar nestes refletidos.

O mais curioso e que já havia sido previamente sugerido é que Elvis e Madona não fogem do modelo das comédias românticas mais conhecidas. Segue, sim, o padrão ao sugerir uma relação afetiva permeada por cenas cômicas,

trapalhadas e quiproquós que culminam num desfecho favorável ao casal, mas vai, além disto, ao apresentar sujeitos considerados abjetos implodindo as normas através de suas próprias instituições, como o show no Teatro de Madona ou as fotografias com forte cunho social de Elvis. De fato, deve haver um público que deseje se identificar e refletir, para além de filmes politizados e engajados, através de obras que promovam o entretenimento e o humor e, neste sentido, até os clichês e os padrões clássicos, se travestidos, podem ser subversores. Afinal de contas, conforme Bergson, o humor é uma arma política e o humor se faz através, também, da repetição, dos signos reconhecíveis pelo coletivo.

## **b) Como Esquecer**

Às vezes as duas se deitavam na cama. Longo era o dia. [...] se excitavam uma à outra e faziam amor. Amor triste. (A via-crúcis do corpo, Clarice Lispector)

Ano: 2010

Direção: Malu de Martino

País: Brasil

### **Zona de conforto?**

*Já conheço os passos dessa estrada/Sei que não vai dar em nada/Seus segredos, sei de cor/Já conheço as pedras do caminho/E sei também que ali, sozinho/Eu vou ficar tanto pior.* É com estes versos de Chico Buarque, na voz de Elis Regina, que se inaugura a trilha sonora de *Como Esquecer*. A estética é “sofisticada”, busca ângulos pouco usuais, cores mornas e frias, etc. A narrativa é composta de indagações existenciais, através de falas construídas de maneira poética e filosófica. Tais quais os versos da canção *Retrato em Preto e Branco*, a narrativa fala de um universo bem conhecido, um território já bem explorado.

Às práticas homoeróticas que se revelam na narrativa e na vida dos personagens não são associadas expressões de surpresa, crítica, aversão ou ardor. O filme gira em torno de um retrato da sociedade que já desenvolveu as

discussões em torno da homossexualidade, uma esfera social para quem a diversidade sexual, ao menos em seu prisma mais normativo, já é uma constante.

A experiência é definida por Tereza de Lauretis (1984) como “[...] um processo em andamento, pelo qual a subjetividade é construída semiótica e historicamente.[...] como um complexo de hábitos resultando da interação semiótica entre o “mundo de fora” e o “mundo de dentro”[...]”. Sendo assim, podemos considerar a experiência como a imersão do indivíduo nas práticas sociais, através de múltiplos contatos com o mundo, posição de fala, classe, etc. O retrato em *Como Esquecer* é de personagens ligados ao meio intelectual ou acadêmico, oriundos da classe média alta, com um considerável acúmulo cultural. Assim, o filme se debruça sobre outro tipo de *experiência* sobre o homoerótico que não está comumente associado ao nosso imaginário. Julia vive, homossexual assumida, vive em meio a palestras acadêmicas e vernissages; os personagens principais discutem questões que estão para além das próprias práticas homossexuais, mas são comuns às relações humanas: o fim das relações conjugais, o processo de depressão ou tristeza após uma separação, a dificuldade da construção de relações afetivas na contemporaneidade, entre outras questões.

Júlia, professora universitária de Literatura Inglesa, convive com a necessidade de transpor o estado de melancolia em que vive após o término de sua relação conjugal com Antônia, que durou cerca de 10 anos. Daí é que surge o dilema substancial que dá título ao filme: *Como esquecer?* Durante o desenrolar da trama, são apresentadas formas distintas de superar algum momento traumático, e estas formas são encabeçadas por outros personagens, com estilos de vida diversos a Julia, como Hugo, grande amigo da protagonista, que acredita que esta superação deva acontecer do mundo exterior para o interior. Isto é, Júlia deveria buscar recursos tal qual a mudança de endereço, reuniões com amigos, entre outros, para superar o fim do relacionamento.

No primeiro capítulo do seu livro *A Palavra e As Coisas*, Foucault traz uma análise sobre a obra “Las Meninas” de Velásquez

Imagem 1 - Las Meninas – Velásquez



Fonte: Google Images

. Neste, Foucault discute a modernidade inaugural de Velásquez, permitindo ao apreciador de arte, um assombro inédito. Trata-se de uma obra que subverte a maneira de se observar a obra de Arte, já que traz consigo múltiplas perspectivas de apreciação.

Grande Parte do trunfo de *Las Meninas* se deve a trazer a figura do pintor presente na obra, indiferente à representação. Este fato faz com que o quadro sugira maneiras metalinguísticas de se compreender a obra de Arte enquanto código. A obra por fim, suscita a quebra do ideal estático e meramente expositivo do retrato, da pintura, para revelar o que acontece por detrás das câmeras, atrás do pincel, no cerne das cenas que se deseja representar.

Imagem 2 - Retrato de Julia por Antônia



Fonte: Arquivo Pessoal

Ao contrário de outras obras fílmicas, que apresenta a homossexualidade sempre pelo prisma mais conhecido, isto é, através da violência, sanções ou discriminações que são impostas a esta, *Como Esquecer* permite ao espectador se deparar com dias “comuns” na vida de indivíduos homoeróticos, aqueles em que o foco não é a violência das ruas ou o estigma a que estão sujeitos, mas o desalento, a alegria ou o ardor de serem humanos e, como tais, estarem passíveis às alegrias e às tristezas da vida.

*Como Esquecer* desnuda o cotidiano de Hugo e Antônia, as intrigas e as peculiaridades de seus antigos relacionamentos, os pequenos fatos que se dão em seus trabalhos. Julia, por exemplo, é constantemente assediada por uma de suas alunas, o que lhe causa certo desconforto, primando pelo aspecto profissional de sua vida. O filme, contudo, não se desenvolve muito para o campo do estigma a sujeitos homoeróticos.

Os retratos se proliferaram a partir do século 19, com os avanços na estrutura Química, e geralmente eram tirados para representar a imagem física e, se possível, a personalidade dos indivíduos, que gostariam de ser imortalizados através das lentes da câmara. Os retratos, em geral, exigiam um perfil estático e bem enquadrado, que passava a ideia de formalidade. Com o avanço das fotografias, sobretudo com o advento da era digital neste tipo de técnica, as fotografias se tornaram cada vez mais comuns, retratando não só os indivíduos em poses padrões, como forma de identificação e memória, mas também os múltiplos enredos de sua vida, cada milímetro de sua intimidade. Em muitas das cenas de *Como Esquecer* aparecem cenas que se desejam amadoras e refletem esse hábito das pessoas comuns filmarem e fotografarem seu cotidiano, como Julia e Antônia em suas férias.

Antônia, ao contrário de Velásquez, contudo, não é apresentada em nenhum momento da narrativa, está sempre por detrás da câmera. Por outro lado, está presente em cada memória de Julia durante a narrativa.

É importante frisar que a subjetivação das práticas homoeróticas em fotografias, filmes, ou outros meios artísticos não é recente. Nem sempre um sujeito homoerótico pôde ter um rosto. Muito menos um trabalho formal e

prestigiado como o de Julia. Sem atribuições com a Justiça, com a Polícia, sem a necessidade de se encarcerar em virtude de sua orientação sexual.

*Como Esquecer* nos mostra aqueles sujeitos homoeróticos que poderiam “se fazer passar” por sujeitos inteligíveis tão próximos estão da norma. Possuidores de um capital cultural e financeiro consideráveis para a população brasileira, não estão suscetíveis às mazelas que muitos dos sujeitos considerados abjetos descritos por Butler costumam sofrer.

Todo o peso das orientações sexuais de Hugo e Julia repousam, na narrativa, como uma espécie de incógnita, assim como a presença fantasmagórica de Antônia que em cena alguma é apresentada. Não é o peso de ser homossexual frente a uma sociedade heteronormativa, exatamente, o enfoque da narrativa, não se desejou focar a lente da câmera naqueles que poderiam ser vilanizados, mas na própria força de superação dos personagens frente a esta mesma sociedade.

A força de *Como Esquecer* para as discussões que se estabelecem em torno da diversidade sexual reside no fato de apresentar sujeitos homoeróticos como quaisquer outros: Trabalham, choram, riem, dormem, estudam. Alguns, inclusive, estão tão próximos daquilo que a sociedade espera de um indivíduo “de respeito”, isto é, próximo aos ideais normatizadores, que surpreenderiam “os mais incautos”. Não há, contudo, nem em Hugo ou em Julia, a vontade de se submeter à norma ou, ao contrário, de negar suas sexualidades. No entanto, é necessário que se pense no conceito de interseccionalidade como uma das justificativas para que Julia sofra menos sanções sociais em virtude de sua sexualidade que a maioria da comunidade de mulheres homossexuais.

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

algumas mulheres são marginalizadas e discriminadas, enquanto outras beneficiam de posições de privilégio.

(BRANCO, 2008, p. 8)

A partir do conceito de interseccionalidade é possível inferir que, talvez, se Julia fosse negra, desempregada ou vivesse em alguma comunidade periférica, sua aceitação social enquanto mulher homossexual fosse um pouco diferente, talvez mais problemática.

Todavia, é sempre um avanço que um personagem como o de Julia possa chegar ao nosso Cinema haja vista que até os anos 90, segundo Antônio Moreno, os homossexuais eram apresentados de forma marginalizada, preconceituosa e grosseira, *Como Esquecer* pode ser considerado um avanço do ponto de vista do discurso e da estética, no entanto, é necessário fazer algumas ressalvas.

Imagem 3 - Julia e Hugo recebem um presente de “casa nova” da mãe dele



Fonte: Arquivo Pessoal

Cabe lembrar que Julia e Hugo são sujeitos muito próximos do padrão de beleza considerado legítimo (rostos harmônicos, pesos corporais adequados, brancos, etc). Se não bastasse, Hugo e Julia possuem nível superior, trabalhos prestigiados (arquitetura e docência no ensino superior), elevado nível cultural e são pertencentes à classe média. Se fossem outros os sujeitos de Como

Esquecer, talvez seria necessário problematizar um pouco mais a carga de suas sexualidades no meio em que viviam.

Além disso, quando se mudam para a casa nova em qual pretendem esquecer os antigos relacionamentos, Hugo e Julia recebem a visita da mãe dele, que traz como presente uma toalha de mesa bastante tradicional.

Julia parece contrariada com o mimo (imagem 3), mas Hugo aparenta (ou finge) gostar. As visitas da mãe de Hugo são frequentes à casa dos dois. Pode ser que a toalha represente uma espécie de metáfora da norma atuando por meio da família, mesmo no caso de sujeitos homossexuais que se reconhecem e são aceitos por esta.

Apesar disso, os conselhos e presentes da mãe de Hugo são apenas relevados, pois Julia e Hugo se mostram o tempo inteiro autônomos frente à influência desta.

Imagem 4 - Encontro



Fonte: Arquivo Pessoal

Ao conhecer Helena (imagem 4), amiga de Hugo que vai passar algum tempo com eles, a protagonista começa, aos poucos, a se abrir para o mundo. A forma encontrada por Julia para lidar com a depressão é a escrita e a reflexão introspectiva. Com o andamento da narrativa, no entanto, a casa, as ruas e a própria Julia vão tomando cores mais fortes.



O filme analisado transpõe a discussão sobre as práticas homoeróticas em um campo pouco visitado pelos sujeitos homoeróticos: a classe média, o meio cultural. Não se quer hierarquizar, é importante frisar, um patamar a ser alcançado por indivíduos LGBTT, mas é importante colocá-los também nestes patamares, pelo motivo simples e certo de que também estão presentes nessas classes sociais e a repetitiva representação destes em ambientes periféricos não poderia levar a outro resultado senão a marginalização simbólica destes no meio social. Em *Sujeitos do Desejo* (1999), Butler questiona a normatividade que costuma permear grandes partes das relações de gênero, contemplando assim, sujeitos cujos desejos foram constantemente renegados. São estes, sobretudo, os indivíduos que costumam habitar o imaginário social. A tentativa de marginalizar o homossexual, associá-lo à criminalidade, à promiscuidade sexual e outras referências, quando constantemente associadas a um grupo de pessoas, revela a necessidade de inferiorizar esse grupo.

*Como Esquecer* nos faz refletir, também, acerca da crueldade da desigualdade social e econômica de nosso país. Isto é, as discriminações como a racial e a sexual constantemente estão associadas também à discriminação de classe. Isto é, as discriminações quando relacionadas também à discriminação de classe social atingem níveis mais elevados de opressão e violência.

Outro ponto importante que *Como Esquecer* levanta é a discussão sobre os direitos da comunidade GLBTT. Com o fim da relação de Antônia e Julia, por exemplo, restam muitas dívidas que Julia não consegue arcar sozinha, uma vez que a companheira entrava com a maior parte das despesas, já que seu patrimônio financeiro era maior. Situações comuns como essa em separações heterossexuais são prontamente resolvidas pela justiça, no caso dos casais homossexuais, carece-se de uma legislação específica.

#### **4.1 Práticas homoeróticas entre mulheres em filmes do Cinema Brasileiro**

O convite à percepção das relações amorosas, afetivas e sexuais na filmografia analisada até a década de 1990, segundo Moreno (2003), se dava predominantemente pela ótica da perversão, daquilo que é proibido, sujo,

criminoso, doentio ou então pelo viés da promiscuidade gratuita, do apelo sexual, sendo que estas relações eram percebidas e expostas apenas para provocar o gozo dos sentidos e provocar a libido dos espectadores com aquilo que era considerado socialmente imoral.

Percebe-se, pois, claramente, que a exposição dada às práticas homoeróticas entre mulheres no cinema brasileiro até os anos 1990 é, no entanto, bastante instável. Durante as décadas de 1940, 1950, 1960, 1970 e 1990 o homoerotismo entre mulheres foi retratado sob vários prismas, daqueles que vão desde a utilização da mulher enquanto objeto sexual, apenas para provocar o deleite como para fazer refletir criticamente.

Além disso, precisar o teor do discurso de um filme dadas as características inerentes à obra de Arte que, tantas vezes, escapam às investidas sociológicas se mostrou tarefa árdua e pouco viável. Isto é, nem sempre é possível precisar se as situações, personagens, enredos e representações estão corroborando ou discutindo ideologias discriminatórias. No entanto, é importante frisar que muitos dos filmes que retratavam o homoerotismo entre mulheres giravam, de fato, em torno da sexualidade e do universo criminal, como apontou Moreno (2001), e pode ser observado através da leitura de alguns títulos encontrados, sobretudo durante a década de 70 e 80, com o fenômeno da *pornoanchada*:

<b>CRIME/ PROIBIÇÃO</b>	<b>SEXUALIDADE</b>	<b>IRONIA</b>
<b>Pecado Mortal</b> <b>Tara, prazeres proibidos</b> <b>Matou a família e foi ao Cinema</b> <b>Amor Maldito</b>	A gata <i>devassa</i> As <i>depravadas</i> As noites das <i>fêmeas</i> Internato de Meninas <i>Virgens</i> O império das <i>taras</i> Mulher <i>objeto</i> Tessa, a <i>gata</i>	<i>As Amiguinhas</i> Sofia e Anita, <i>deliciosamente impuras</i>

Apesar da constatação superficial de que a maioria das narrativas fílmicas brasileiras em que estão presentes práticas homoeróticas giram em torno das temáticas acima categorizadas, é necessário que analise a partir de quais maneiras estes discursos foram apreendidos, ou seja, a mera presença de cenas sexuais ou de falas com conotação pejorativa no filme não garante que o discurso da narrativa é necessariamente “prejudicial” e “negativo” à comunidade LGBTTs, mas denuncia, de modo geral, a cultura de uma época em relação a determinada temática.

As categorias acima sistematizadas “crime/proibição; promiscuidade e ironia”, obviamente se mesclam em muitos títulos e a separação dada a alguns destes foi utilizado como um recurso de exposição. Fato é que tais títulos não eram dados ingenuamente, à toa, uma vez que o título de qualquer obra tem a responsabilidade e o mérito de convidar o espectador às salas de cinema através de um resumo, deveras condensado, daquilo que ele está por ver.

Além disso, alguns padrões ou estereótipos foram encontrados comumente associados às relações homoeróticas entre mulheres nos filmes analisados. Um destes padrões encontrados em grande parte dessas obras é a representação destas personagens através de severas falhas de caráter com a intenção de retratar o homossexual como um sujeito comprometido psiquiátrica e moralmente.

. Atentemos para o fato, no entanto, de que até a década de 1990 a homossexualidade era vista ainda como *homossexualismo*, ou seja, como patologia pela Organização Mundial de Saúde. Esta concepção não seria muito diferente nas obras fílmicas, pois as personagens homoeróticas são apresentadas como desajustadas, inaptas para vida em sociedade. Tal caracterização revela, talvez, uma estratégia para o descrédito social do homoerotismo, bem como a associação da homoerotismo a uma espécie de desvio da personalidade, muitas vezes perigoso.

Seguem algumas tendências encontradas quando deste estudo:

### **a) Relações sexuais e afetivas insatisfatórias entre mulheres**

As relações sexuais entre duas mulheres até a década de 1990 eram apresentadas comumente de maneira pouco satisfatória. Os envolvimentos amorosos giravam em torno de uma sensualidade, mas poucas vezes as personagens homossexuais apareciam sexualmente satisfeitas. A presença do homem, não obstante, era constante.

De modo corriqueiro, a sexualidade entre mulheres é açoitada pelo senso comum, a partir de discursos violentos e lugares-comuns arraigados no imaginário social. Tais concepções rasteiras do lesbianismo o identificam como ressentimento, mágoa com o sexo oposto; incapacidade de se “segurar” ou se conquistar um homem; ausência de experiência com homens realmente viris; promiscuidade; falha de caráter.

*Elvis e Madona* se configura como uma obra interessante em relação à ruptura com o poder fálico por em nenhum momento ser possível registrar indícios de que Madona se sentisse menos mulher ou visse em Elvis algo insuficiente, aquém das expectativas geradas para alguém que, como ela, se identificasse com o gênero feminino e estivesse orientada, até então, a se relacionar sexualmente com homens. Estar com Elvis, que em momento algum se coloca enquanto sujeito masculino, não se configurou para Madona como uma dificuldade a partir da perspectiva de sua construção enquanto mulher, havendo nela a consciência de que sua identidade estava para além disso.

### **b) O sexo entre mulheres para o olhar masculino**

Os próprios filmes eram construídos na intenção de se tornarem uma possibilidade de deleite visual para os homens, o que é possível notar através dos títulos, conforme analisamos, dados a estes. Além disso, em vários títulos algum personagem masculino é inserido em meio à aproximação sexual entre duas mulheres à guisa de ocupar o lugar do elemento que faltava para dar coesão às cenas.

Um exemplo deste padrão é o filme já analisado *Noite Vazia*, de Walter Khouri, em que duas prostitutas são pagas para se envolver sexualmente sob o olhar atento de dois rapazes. As duas não chegam a concretizar o ato, pois uma delas parece perturbada e enojada demais com a situação. Assim, a ideia de que duas mulheres não são capazes de estabelecer relações sexuais satisfatórias é corroborada no imaginário popular através destas obras que tendem a repetir o preconceito de que só há prazer e satisfação sexual em relações heterossexuais.

Em *Noite Vazia* o culto fálico preenche grande parte das cenas, sobretudo aquelas em que as duas mulheres são pagas para transarem. Ali, o sexo homoerótico enquanto objeto de fetiche, capitalizado, deveria, mais uma vez, estar a serviço do deleite masculino. À mulher não é creditada a sensibilidade da libido ou o desejo sexual autônomo, mas sempre através da relação que estabelece com o desejo do homem.

Este é um fenômeno sintomático já que em grande parte dos filmes “lésbicos”, sobretudo aqueles de apelo pornográfico, o alvo é o olhar do homem, não da mulher. São estes que compram e que financiam este tipo de produção por motivos que não cabem aqui serem discutidos.

### **c) Desfechos trágicos**

Até os anos 1990, os envolvimentos amorosos entre mulheres não tinham desfechos lá muito afortunados. Ao contrário, os desenlaces em geral eram ligados a crimes, assassinatos, acidentes trágicos, etc. As deduções que podemos fazer a partir dessa constatação é que o contexto sócio-histórico das décadas que antecederam os anos 2000 era pouco propício para a exposição de uma relação homoerótica entre mulheres bem sucedida e satisfatória. Deste modo, a morte, a prisão ou quaisquer outros desfechos de ordem trágica eram a saída encontrada pelos roteiristas e diretores para levar um desfecho à trama sem provocar a ira do público, pouco afeito à exposição de tais temas de forma lisonjeira.

Este padrão de levar a cabo as personagens ligadas de alguma maneira à “homossexualidade” pode ser visualizado, por exemplo, no filme *As Depravadas* de

Geraldo Miranda, onde todas as personagens envolvem-se em desfechos trágicos: uma é assassinada; outra morre ao tomar banho de cachoeira; outra morre afogada e as outras são mortas em um tiroteio com a polícia. A homossexualidade, neste caso, era considerada mais uma das “perversões” das criminosas.

#### **d) Invisibilidade e Representação**

Em grande parte das narrativas, as práticas homoeróticas eram apenas insinuadas, devido à moral da época em que estas obras fílmicas estavam situadas. No caso de *Poeira de Estrelas* (1946), por exemplo, é necessário o exercício da perspicácia a fim de destrinchar a rede de significados que constroem as relações afetivas entre as duas mulheres na época.

Em todas as obras fílmicas analisadas, ressaltando-se *Como Esquecer* (2010) em que esta problemática não é tão discutida, conceitos como heterossexualidade compulsória e a heteronormatividade estavam presentes em várias cenas, servindo como instrumento de subjugação destas personagens.

Em *Poeira de Estrelas* (1948), a heterossexualidade compulsória tornava invisíveis quaisquer indivíduos que pretendessem burlá-la. Naquele contexto histórico, a homossexualidade era um assunto ilícito, que deveria ser afastado das conversas cotidianas, senão sob o viés do escárnio e da humilhação, tornado-a, assim, marginal. Assim é que Norma, uma das personagens, se casará para evitar a pressão da sociedade sobre uma mulher solteira e artista. No casamento, contudo, descobrirá uma vida de burocracias e superficialidades que a desagradará.

“[...] as normas regulatórias do sexo trabalham de forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual.”

(Butler, 1993, p.46)

Este imperativo heterossexual de que fala Butler (1993) se dará em diversos momentos das narrativas analisadas, como, por exemplo, quando Ariella

alega para Mercedes que se relacionarem sexualmente não era certo por serem mulheres. A homossexualidade aparece, assim, enquanto um desvio à norma passível de punição.

Narrativa recente, que não entrou neste estudo, *Flores Raras* (2013) é um filme raro, de fato. Neste temos uma trama construída em torno de duas personalidades importantes, Elizabeth Bishop e a arquiteta Lota Macedo. Apesar da densidade e relevância da obra, uma declaração de seu diretor, Bruno Barreto, durante o 41 Festival de Cinema de Gramado, chama atenção: *Flores Raras* não seria um filme sobre homossexualidade ou se as orientações sexuais de Bishop e Lota Macedo fossem heterossexuais, dar-se-ia a mesma trama. A relação entre as duas, no entanto, motiva todo o enredo da obra, está relacionada à construção das obras das duas, na Literatura e na Arquitetura, respectivamente. Afirmar que a relação homoerótica entre as duas seria algo de menor tamanho na obra em um mundo em que a sexualidade é rigidamente vigiada, excessivamente proclamada, castradamente anulada soa, ao que parece, arbitrário.

#### **e) Homoerotismo e Interseccionalidade**

A partir da análise das obras fílmicas, foi possível perceber que classe social, etnia ou raça, por exemplo, parecem interferir diretamente na composição dos personagens. De modo que, em geral, personagens em classes sociais inferiores sofrem sanções sociais diversas daqueles em condições sociais mais favoráveis. Capital cultural, raça ou religião também parecem contribuir diretamente nas mais variadas experiências que os personagens atravessarão durante as obras fílmicas. Foi encontrada, por exemplo, apenas uma personagem negra a vivenciar uma relação homoerótica.

É interessante também tentar compreender como a interseccionalidade atua, isto é, sob quais especificidades o sujeito está mais suscetível à repressão social. Se colocarmos frente a frente, Elvis e Madona, por exemplo, encontraremos trajetórias de vida bastante distintas: a primeira oriunda de uma família abastada, branca, estudada e a outra com um histórico de família desestruturada, prostituição e violência.

Igualmente, em *Como Esquecer* percebe-se que Julia e seu amigo Hugo são menos suscetíveis a certas violências que a comunidade LGBTTT costuma sofrer. O fato de serem brancos, possuírem estabilidade financeira, empregos formais, residência, elevado conteúdo cultural, etc, blindam-os contra algumas formas de opressão. De outras, contudo, não poderão estar salvaguardados. Indivíduos com as características dos dois personagens não estão automaticamente no campo da legitimidade, ainda podem ser considerados abjetos, porém, estão mais próximos da inteligibilidade, para a Sociedade, que outras identidades LGBTTT.

Por isso é que se faz necessário discutir, frequentemente, a normatização dentro do movimento LGBTTT, uma vez que parece haver perfis de homossexuais mais legítimos ou menos abjetos a que devem a todo custo serem seguidos. Homens homossexuais bem-sucedidos, cultos, corpos esculturais, masculinos e discretos ocupariam uma espécie de patamar acima daqueles efeminados, negros, pobres, gordos, etc. Da mesma forma, mulher lésbicas femininas, delicadas, viajadas, respeitadas e reconhecidas em sua profissão ocupariam uma posição de destaque em relação às outras mais masculinas, “desleixadas”, etc.

A produção destas identidades normatizadas de homossexuais padronizados gera ainda mais estigma para aqueles demais sujeitos homossexuais ou transexuais que não são capazes ou não se sentem representados por estes perfis.

#### **f) O discurso “perversor” e o discurso “higienizador”**

Até os anos 1990, os personagens são confrontados, em maior ou menor grau, com o discurso “perversor”, isto é, aquele que pretende localizar o homossexual ou as práticas homoeróticas em um ambiente de perversão, abjeção e sujeira. É importante frisar que os filmes não necessariamente discursos como esse, mas trazem-no à baila da discussão ao apresentá-los em suas tramas. A partir dos anos 2000, por outro lado, se tem um discurso higienizador que pretende trazer as sexualidades desviantes à norma, esterilizá-las.



Outra questão importante quanto à representação do homoerótico em nosso Cinema é quanto à utilização política do sexo. Nota-se que sempre houve uma ligeira rigidez em se apresentar o ato sexual, o beijo e as carícias se estas práticas eram homoeróticas. Trata-se de uma espécie de esterilização do homossexual, como se este fosse um ser assexuado, como se o limite da visibilidade LGBTTT fosse o afeto e o sexo entre os seus. Cria-se o modelo de homossexual casto, neutralizado; quase tão invisível como na década de 1940, com a exceção de que agora se faz mais presente e se diz gay – baixinho.

### **A necessidade da contextualização**

No entanto, é necessário contextualizar essas narrativas a fim de não se julgar seus conteúdos de maneira arbitrária. Há, ainda, muita dificuldade em analisar gêneros fílmicos como a pornochanchada sem a já esperada depreciação. É necessário que se faça um exercício de tolerância para que se compreendam certos excessos e certas carências presentes nestes filmes como, também, traços de uma época ou de um estilo. As comédias eróticas brasileiras, generalizadamente, traziam a libido e a sexualidade à tona, através de práticas heterossexuais ou homoeróticas, o que acabava por desestabilizar a hipocrisia social sobre o tema na época. Além disso, a violência, o discurso psiquiátrico e a contestação à moral burguesa eram muito frequentes mesmo em narrativas que não se voltassem diretamente para o universo homoerótico, como o caso de *Ariella*, mas pareciam fazer coro a algo muito maior que era, sobretudo, a crítica de costumes a um país que emergia no cenário mundial como o Brasil da época.

Em grande parte destes filmes, a “exacerbada” utilização do sexo não era, como o quer o senso comum, apenas um apelo popular, mas uma das formas utilizadas para se contestar a moral burguesa da época; discutir os tabus sociais e trazer à tona a hipocrisia em relação ao sexo.

*Ariella*, uma das pornochanchadas aqui analisada, por exemplo, está longe de ser apenas uma narrativa com forte apelo sexual. A forma que a protagonista encontra para se vingar da família, através do sexo, pode ser concebido como

subversivo. Cabe lembrar, também, que a sua aproximação de Mercedes se deu de modo muito particular e nada previsível e que com esta, a protagonista obteve uma relação sobremaneira mais íntima que com os demais parceiros sexuais. Ao final da narrativa, por exemplo, tem-se a ideia de que é com Mercedes que Ariella irá se relacionar afetivamente dali em diante.

Nos anos 1940, com *Poeira de Estrelas*, temos o mundo da Boemia, da Arte, os jogos simbólicos, o subliminar; Na década de 1960, em *Noite Vazia* se percebe a denúncia do machismo, da capitalização das relações, da comercialização da sexualidade, tentando comprar até mesmo o homoerótico como produto de fetiche; Em 1980, com *Ariella* temos o ardor da libido, o des pudor do sexo contra a hipocrisia e a moral burguesas da época. Quanto a *Vera*, ainda no final da década de 1980, se escasseiam as palavras para falar da densidade e da coragem de uma narrativa que pretendeu discutir a discriminação, o estigma e o complexo processo de aquisição da própria identidade de gênero através de uma trama complexa e bastante sensível. Mas, o que se pode perceber, é a abertura cada vez mais latente na sociedade brasileira para a vida social de sujeitos transexuais e homossexuais.

Assim, até os anos 1990 o que se vê não é exatamente a representação negativa do homoerotismo entre mulheres, mas a instabilidade dessa representação que não segue modelos fáceis. Vulgarmente, os personagens homossexuais são, muitas vezes, hostilizados, sujos, marginalizados e pervertidos, mas estão alinhados com as maneiras de se enxergar a homossexualidade durante estes contextos. Não havia refugio definitivo para a homossexualidade até então, muito menos zona de conforto. Retratá-los da maneira que estes estavam nas ruas, no cotidiano, não era necessariamente retratá-los negativamente, mas estar sensível à realidade nada legítima da vida destes indivíduos durante os vários contextos sócio-históricos dos filmes apresentados.

Com os anos 2000, percebemos severas modificações no tratamento dado às personagens na filmografia analisada. De fato, o que a Sociedade Brasileira

vive a partir dos anos 1990 e, sobretudo, durante o início do século 21 foi uma abertura em todos os meios de comunicação para a discussão do homoerotismo. A melhor convivência com as minorias e a aceitação mais democrática da própria diversidade possibilitou, certamente, o que viria a ser mostrado em nosso Cinema.

Obviamente, nem todos os filmes acompanham a busca de um novo tratamento para estes personagens, porém, com a análise feita, podemos perceber que a maioria das obras fílmicas após os anos 2000 tendem a posicionar o homossexual em outras posições que não as subalternas. A possibilidade de um filme tal qual *Como Esquecer* (2010), sob a direção de Malu de Martino, vir às telas de nosso Cinema é bastante positiva para a construção da visibilidade homossexual. Nesta obra, as relações amorosas e sexuais entre mulheres são tratadas de maneira leve, sensível e verossímil. As protagonistas são mulheres bem sucedidas em suas carreiras e melhor resolvidas ainda quanto à sexualidade.

A chave para a interpretação da chegada dos anos 2000 no que se refere à representação do homoerotismo entre mulheres no Brasil, todavia, é o seu viés político – ou *politicamente correto*, como o querem alguns, como se houvesse sido realizada uma higienização nos personagens. De ocupações subalternas, estas personagens passam a estar em destaque como no caso, por exemplo, de *Assalto ao Banco Central* (2010), em que uma mulher homossexual assumia o cargo de delegada da polícia federal.

Deve-se cuidar para que diversidade sexual não seja absorvida pela norma, engolida pela heteronormatividade, apresentando sempre os mesmos tipos ideais de homossexuais (muito semelhantes ao padrão heteronormativo), como se estes tipos ideais se devessem universais. Acaba-se criando, daí, alguns estereótipos de homossexuais inodoros, que não causam desconforto, mas menos ainda reflexão; que já quase nem surpreendem e ocupam um espaço de quase legitimidade – enquanto inúmeras outras identidades permanecem na marginalidade e na abjeção.

O curioso – e o mais encantador – é notar como cada período histórico se valeu da possibilidade, da coragem e das suas próprias limitações para retratar a homossexualidade. Julgar um filme como um monodiscurso, isto é, unidirecional, ou um discurso de um indivíduo só – o diretor ou o roteirista, por exemplo – que deliberadamente escolheria qual tônica dar para as práticas sociais, transformando positiva ou negativamente o mundo a partir de suas escolhas é, de algum modo, conduzir à obra de arte a um viés meramente panfletário e maniqueísta. Embora as narrativas fílmicas permitam e suscitem reflexões muito particulares, de modo geral estas são atravessadas por muitos discursos que possibilitam e constroem seus enredos.

De modo geral, toda a filmografia relacionada à representação de práticas homoeróticas é rica de símbolos e significados, pois permite a reflexão sobre o contexto histórico em que está inserida, suas limitações, seus avanços. Permite-nos olhar para trás e para o hoje e perceber que não caminhamos tanto; que há mais na superfície que no fundo. Entende-se que nenhum cineasta deseja tomar uma categoria social como vilã deliberadamente, mas que as narrativas fílmicas tenham funcionado como instrumentos para que os nossos demônios e tabus se manifestassem. Assim, toda obra de arte é importante, pois se não luta contra o preconceito e, ao contrário, cristaliza-o, permite a sua discussão.

Por fim, qualquer narrativa sobre o universo LGBTTT diz mais sobre a nossa sociedade que sobre o universo sobre o qual pretende falar; como todo aquele que critica delata mais sobre si mesmo que sobre seu objeto de julgamento. A análise das narrativas aqui selecionadas, assim, nos dá excelentes pontos de observação da nossa sociedade.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da prévia análise do máximo de filmes encontrados, sobretudo com a leitura de Moreno (2001) e, posteriormente, com a análise das seis obras fílmicas selecionadas, entendeu-se como indispensável analisar as práticas homoeróticas em suas especificidades. Embora o grupo LGBTTs tenha objetivos em comum, cada uma destas letrinhas possui motivações históricas e uma pá de símbolos e ideologias a estas associadas.

Sendo assim, é indispensável compreender a História do Lesbianismo ou das práticas homoeróticas entres mulheres enquanto uma trajetória de mulheres. Sem estar atento à opressão sofrida pelas mulheres há tantos séculos e as lutas necessárias para transpô-la, é difícil entender a realidade das mulheres lésbicas e daquelas que se relacionam ou já se relacionaram com outras mulheres no Brasil.

Ao menos uma das primeiras inquietações quando da construção deste estudo foi atendida: é preciso escrever a História das Mulheres e, sobretudo, das mulheres lésbicas, da sexualidade existente entre mulheres, cuja invisibilidade já dura séculos.

Muito se fala de uma abertura sexual na Grécia entre homens, mas pouco, no entanto, se sabe quando desta abertura sexual entre mulheres, se é que esta existia na mesma proporção, já que a mulher insistentemente teve sua sexualidade negada, castrada num processo de docialização constante.

Pensar em perfis, identidades, posturas para as mulheres contemporâneas ainda se faz uma urgência em virtude dos contornos fálicos da nossa Cultura, isto é, da maneira como a nossa moral, as nossas religiões e toda a vida em sociedade foi regulada a partir do ponto de vista do homem.

“este lugar de fala é histórico e localizado em um campo determinado de relações sociais; não pode, portanto, ser nem definitivo nem unificado , sendo atravessado pelas dimensões que se cruzam e são eventualmente contraditórias. “(DE LAURETIS, 1990:145)

As mulheres, sob a perspectiva de Lauretis, devem ser vistas a partir do cruzamento de discursos, que não se devem fechar, mas se alimentam do contraditório. As mulheres não devem ser vistas, sobremaneira, enquanto instâncias definidas, resolvidas, mas sempre em processo de construção. Este lugar de instabilidade garante certa segurança no confronto ao machismo e à heteronormatividade.

A partir desta dissertação, nos foi permitido acompanhar o imaginário social acerca da homoeroticidade entre mulheres através de nosso Cinema por mais de sete décadas. A tendência, num primeiro momento da pesquisa, ao menos, foi reunir o maior número de informações e não selecioná-las.

A metodologia apareceu como a etapa mais problemática da construção deste material, uma vez que o método desconstrutivo no Cinema e o estudo desta arte através da *Teoria Queer* serem pouco utilizados nos estudos sobre Arte no país.

Neste, abriguei as considerações que pensei serem dignas de reflexão quando das discussões relativas à representação das práticas homoeróticas entre mulheres no Cinema de nosso país, o Brasil. Expus, também, os dados e materiais sobre os filmes brasileiros que discutem o tema, da maneira mais abrangente possível, a fim de ofertar um panorama abarcante dos retratos fílmicos que tem feito nossas produtoras de Cinema, e nossa própria sociedade, sobre os relacionamentos *homoeróticos* entre mulheres.

A construção da Igualdade de Gênero, fato sabido, perpassa o caminho da sexualidade. Caminho este que tem sido bloqueado, repetidamente, por tabus históricos, sociais, morais, religiosos e políticos. Não se pode atravessá-lo, contudo, sem Educação, e a condição para a Educação é, necessariamente, a visibilidade, ou seja, o abundante conhecimento sobre algo, através de fartas fontes de pesquisa.

Enquanto a sexualidade humana e, sobretudo, a homossexualidade permanecerem como interditos, assuntos a serem silenciados, escondidos, podados, mutilados, não poderá haver Educação. Daí a importância de estudos,

palestras, dissertações e afins que tragam, à tona, aquilo que, vilmente, setores sociais pretendem deixar à margem do conhecimento humano. Tais trabalhos são também fontes de pesquisa importantíssimas para aqueles que se sintam atraídos pelas pesquisas em sexualidades, devido à grave carência de estudos sobre o tema. Fica aqui, portanto, o convite a novas e, necessárias, pesquisas!

## REFERÊNCIAS

- AULAGNIER, Piera. **A violência da Interpretação**. Rio de Janeiro: Imago, 1979.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**, v.I, II. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BERLANT, Laurent e WARNER, Michael. **Sexo em Público**. In: Jiménez, Rafael M. M. (editor) *Sexualidades Transgressoras*. Barcelona, Içaria, 2002. p.229-257.
- BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Cuerpos que importam: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”**. Buenos Aires, Paidós, 2008.
- COSTA, J. F. **Os impasses da ética naturalista: Gide e o homoerotismo**. In: \_\_\_\_\_. **A Inocência e o Vício**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992
- \_\_\_\_\_. **A construção cultural da diferença entre os sexos**.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2004
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2007.
- FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: \_\_\_\_\_. **Fragmento da análise de um caso de histeria; três ensaios sobre a teoria da sexualidade; outros trabalhos**. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1972. (Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, 7).
- GARCIA, Wilton. **Homoerotismo & imagem**. São Paulo: Nojosa edições, 2004.
- GUILLAUMIN, Colette. 1978. **Pratique du pouvoir et idée de Nature, 2.Le discours de la Nature, Questions féministes**, n.3



HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução de Tadeu Tomaz da Silva e Guacira Louro. 5. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero**. Trad. de Susana Borneo Funck, em Hollanda, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro:Rocco, 1994

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 1997.

\_\_\_\_. **Teoria Queer: Uma Política Pós-Identitária para a Educação**. In: Revista Estudos Feministas. V.9 n.2 Florianópolis: IFCH, 2001.

\_\_\_\_. **Um Corpo Estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

METZ, Christian. **Linguagem e Cinema**. São Paulo, Perspectiva, 1971.

MORENO, Antônio. **A personagem homossexual no Cinema brasileiro**.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

PARKER, Richard. **Abaixo do Equador**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

PISCITELLI, Adriana. **Re-criando a (categoria) mulher? Textos Didáticos**, nº 48 – ALGRANTI, Leila Mezan. (org.) *A Prática Feminista e o Conceito de Gênero –*, Campinas-SP, IFCH/Unicamp, novembro de 2002.

PRECIADO, Beatriz. **Multidões queer**: Notas para uma política dos “anormais” In: *Multitudes* nº12,. 2003.

RICH, Adrienne .(1981) **La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne, Nouvelles Questions Féministes**, Ed. Tierce, mars , nº1, p.15-43 *sexe*, Paris: Côté Femmes

RIOS, Luís Felipe (org.) [et al.]. **Homossexualidade: produção cultural, cidadania e saúde**. Rio de Janeiro: ABIA, 2004.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **“A produção social da identidade e da diferença”**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

WOODWARD, Kathryn. "**Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**". In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2000

**Na Internet:**

Data de Acesso: 03/04/2-13

<http://www.paradasp.org.br/>

<http://http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/SafoLesb.html>

<http://intertemas.unitoledo.br>

<http://www.onu.org.br/>