



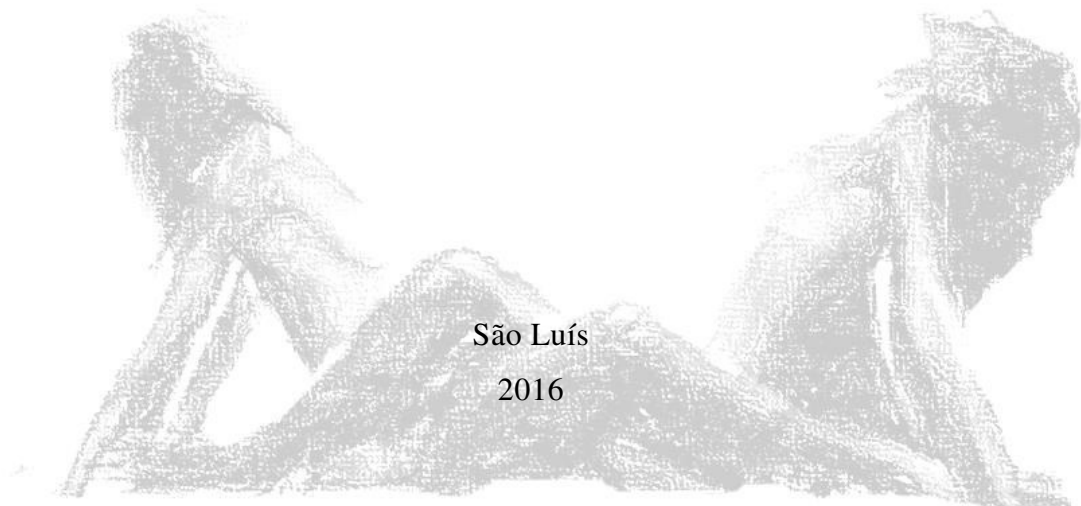
UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE HISTÓRIA

YASMIM DE ARAUJO PORTO



CORPOS QUE TRANSBORDAM O SER EM CENA:

Um olhar sobre as práticas erótico-sexuais-amorosas entre mulheres produzidas no cinema brasileiro.



São Luís
2016

YASMIM DE ARAUJO PORTO

CORPOS QUE TRANSBORDAM O SER EM CENA:

Um olhar sobre as práticas erótico-sexuais-amorosas entre mulheres produzidas no cinema brasileiro.

Monografia apresentada ao curso de História da Universidade Federal do Maranhão, em cumprimento às exigências para obtenção do grau de Licenciatura em História.

Orientador (a): Profa. Dra. Sandra Maria Nascimento Sousa

São Luís

2016

YASMIM ARAUJO PORTO

CORPOS QUE TRANSBORDAM O SER EM CENA:

Um olhar sobre as práticas erótico-sexuais-amorosas entre mulheres produzidas no cinema brasileiro.

Monografia apresentada ao curso de História da Universidade Federal do Maranhão, em cumprimento às exigências para obtenção do grau de Licenciatura em História.

Aprovado em: ____/____/2016.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Sandra Maria Nascimento Sousa – UFMA
(Orientadora)

Profa. Dra. Marize Helena de Campos – UFMA

Profa. Dra. Régia Agostinho da Silva – UFMA

À Vó Helena (uma guerreira) e Rodrigo
Muniz (in memoriam).

A todos do curso de História 2008.2.

A todos “Os sonhadores”, amantes do cinema,
que encontram e enxergam na diferença a
melhor e mais sincera forma de viver.

AGRADECIMENTOS

Penso que talvez seja tão mais fácil, julgar, apontar, cobrar, do que agradecer, enquanto estes outros são atitudes quase que espontâneas, impulsivas, dizer obrigado se torna quase um ritual, onde não se deve e nem se pode esquecer-se de nada e nem de ninguém. Não é por acaso que está sendo a última coisa que escrevo neste trabalho.

Pensar em quem agradecer é pensar numa história que durante a andança rendeu roteiros pra vários filmes, dramas, comédias, romances, suspenses, musicais, ação, eróticos e por que não pornochanchadas, onde perpassaram tantos personagens, sejam eles coadjuvantes, protagonistas, antagonistas, mas todos com sua importância, muitos foram os “set’s” de filmagem e com direito a um elenco grandioso. Um folhetim ou uma série, quem sabe?, qualquer que seja, não teriam limites os “créditos”, e agora o que tenho são incontáveis flashbacks de como cheguei até aqui.

Por isso agradeço a todos os “personagens” que de alguma forma ajudaram a traçar as linhas da minha história até aqui e construíram comigo o que chamo de uma vida, e que com certeza contribuíram para o fim dessa andança e o começo das próximas. Sem que importe conjugação nem o tempo verbal, a existência prevalece em cada momento.

À minha família como um todo, a Walter meu pai, em especial a Inácia, Tia Zica, Andreia, Marcia e Marcos ainda que alguns tenham se distanciado. Como filha, irmã e sobrinha, obrigado pela educação, pela dedicação, cuidado, por confiar, desconfiar, pelas cobranças, pelos apoios, por todas as inúmeras preocupações, por serem espelhos de batalha, amor, honestidade, integridade e de labuta diária, obrigada por acreditarem mesmo descreditando por vezes.

Aos pequeninos, sobrinhos e irmãos: Gut Gut, Meu Digue, Juboca, Mario, Luma, por me darem a possibilidade de crer em um mundo melhor, em que todos possam conhecer, amar e respeitar e viver as diferenças e as metamorfoses uns dos outros.

A turma de História 2008.2, por todas as vivências, aprendizados e conhecimentos que me proporcionou. A Iris (rapariga), Rayan (meu irmão), Laiana, Luciana e Keyci (o trio parada dura), Camila (holandinha), Valquíria (val, valquirão), Felipe (seu puto), Riba, Ruan (maloca), Rogério, Hugo, Igor, Boleta, amigos que vieram, foram e é, mas que sempre existirão na minha história.

Ao curso de História, que desde o meu ingresso me trouxe um mosaico de sentimentos, sensações, conhecimentos, descobertas, desafios e uma vontade enorme de

nunca deixar de desbravar e sentir novos ares, mares e terras. Mas do que professores me presenteou com pessoas apaixonadas pela história, por isso devo agradecer a todos, mas principalmente a Flávio Soares, Marize Helena de Campos, Washington Tourinho, Maria da Glória e João Batista Bitencourt.

Aos amigos que o curso de História colocou na minha vida: Chicão, Luan, Thiago, Dayan e muitos outros. Principalmente a Antônio (toin) e Carol pela parceria em todas as horas.

As pessoas muito especiais, que sempre foram minhas incentivadoras, minhas interlocutoras, minhas amigas, amadas... Pessoas que foram fundamentais pra esse trabalho tais como: Tuanny, Luanny e Andreia (irmã).

A Cris, minha amiga, minha amada, amante, companheira, que está sempre ao meu lado e não me deixa fraquejar, pois foram poucas as pessoas que pude conhecer com tanta garra, força, vontade de lutar e amor pra dar e vender.

À banca examinadora, A Juciana que não pode compor a banca por questões específicas, o que não minimiza sua importância e contribuição, foi quem me apresentou ao Grupo de estudos Geni e por consequência a minha orientadora querida, por isso agradeço ao Geni e a professora Sandra por me possibilitar adentrar a um “mundo novo” de conhecimentos. E obrigada pelos medos, receios e desafios que me proporcionaram, pela paciência, por me receber sempre de braços abertos, mas principalmente pelo enorme aprendizado que pude desfrutar. A professora Marize que sempre foi uma inspiração pra mim, pela força e paixão contidas nas suas palavras e por me mostrar um conhecimento histórico para além dos muros da universidade. E a professora Régia por ter aceitado compor a banca em circunstâncias desesperadoras. São as pessoas sem as quais esse trabalho jamais seria possível de se concretizar ou mesmo de ser pensado.

“O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam.

(João Guimarães Rosa)

E as estrelas ainda vão nos mostrar que o amor não é inviável num mundo inacreditável.

(Versos de Cazuzza)

RESUMO

O presente trabalho se propõe a uma reflexão acerca das múltiplas representações constituídas sobre as práticas erótico-sexuais-amorosas entre mulheres produzidas no universo da “sétima arte” brasileira contribuindo para a fabricação de “verdades” sobre as mesmas. Parte-se da variedade e diversidade de filmes pesquisados no período de 1940 a 2012 que abordam tal temática, procurando a partir da interlocução e da discussão com eles e, entre eles, até se chegar a uma análise mais detalhada de um (1) filme escolhido. Tentando entender como e de que forma são representadas, produzidas e reproduzidas, formadas e concebidas essas práticas entre mulheres no cenário cinematográfico nacional, na conjuntura de determinados processos históricos, políticos, culturais, sociais. A análise que se pretende dos filmes e suas narrativas será orientada mediante os desdobramentos teóricos no campo da Sexualidade e de Gênero dentro da História, visando compreender que tipo de práticas de gênero essa tecnologia social contribui para reforçar e/ou inovar.

Palavras-chave: História. Gênero. Práticas erótico-sexuais-amorosas entre mulheres. Cinema.

ABSTRACT

This work proposes a reflection on the multiple representations about the erotic-sexual-amorous practices between women produced in the universe of the Brazilian "seventh art", contributing to the production of "truths" about them. It starts with a research on the variety and diversity of films screened in 1940 until 2012 that approaches this theme, looking through the dialogue and discussion with them and among them, until it gets to a more detailed analysis of one (1) movie chosen. Trying to understand how and in what way are represented, produced and reproduced, formed and designed such practices between women in the national film scene, in the context of certain historical processes, political, cultural, social. The analysis that is expected from the films and their stories will be guided by the theoretical developments in the field of Sexuality and Gender in History, to understand what kind of gender practices this social technology helps to strengthen and / or innovate.

Keywords: History. Gender. Erotic-sexual-amorous practices between women.

Cinema

LISTAGEM DE IMAGENS DISCURSIVAS

Figura 1 - Os dois homens observam as personagens de Norma e Odete na cama.

Figura 2 - Personagens de Dadá e Rosa

Figura 3 - Primeira história

Figura 4 - Segunda história

Figura 5 – Júlia sendo violentada, violada

Figura 6 - Sônia brutalmente violentada e estuprada

Figura 7 - Sônia e Helena

Figura 8 - Cartaz do Filme, Font. Cinemateca

Figura 9 – Glória no colégio interno

Figura 10 - Momentos entre Analu e Fernanda

Figura 11 - Fernanda ameaçando Analu com o canivete

Figura 12 - A personagem de Helena Ramos em sua fantasia sexual com uma mulher

Figura 13 - Cenas de amor entre Maricler (Selma Egrei) e Lúcia (Matilde Mastrangi)

Figura 14 - Fernanda quando encontra o corpo de Sueli.

Figura 15 - O punho do Pastor sobre a manchete da morte de Sueli.

Figura 16 - O Pastor agredindo a filha, Sueli.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
Script.....	14
1. A HISTÓRIA DIALOGANDO: CINEMA, DOCUMENTO, DISCURSO E HISTÓRIA.....	20
2. FLASH BACK DA HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO.....	25
2.1. Da experiência de feira às primeiras filmagens brasileiras.....	25
2.2. Os movimentos em contexto.....	27
2.2.1. Do mudo ao requinte da estética da Vera Cruz.....	27
2.2.2. Uma câmera sensível e uma poesia marginal.....	31
2.2.3. A era do Desbunde: Anos 70 e 80.....	33
2.3. Tempos difíceis.....	35
2.3.1. Retomada de quê?.....	36
2.3.2. A Retomada da Retomada.....	38
3. NAS TRAMAS- Sujeitos, Histórias, Gêneros – Humano demasiadamente humano.....	40
3.1. Uma breve reflexão sobre os discursos em torno das práticas erótico-sexuais-amorosas.....	48
3.2. Um debate necessário.....	51
3.3. Rompendo com o hábito.....	52
4. O SER EM CENA: CORPOS QUE TRANSBORDAM.....	59
4.1. Primeiro plano.....	60
4.2. O julgamento do “amor que não ousa dizer seu nome”.....	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
CRÉDITOS (REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS).....	81
ANEXO: TIRANDO DO ARMÁRIO - FILMES CATALOGADOS:.....	85

INTRODUÇÃO

*“Eu leio textos, imagens, faces, gestos, cenas, etc.”
(Roland Barthes, 1988)*

*“O poder do Filme é que ele proporciona ao espectador uma sensação de testemunhar os eventos... Esta sensação de testemunha é ilusória.”
(Peter Burk, 2004)*

O motivo que levou-me a estudar sobre o cinema no curso de História, advém do fato, de que mesmo em face de tantas mudanças ocorridas ao longo do tempo no modo de se fazer e escrever a História, ainda continuam presentes concepções ligadas a um fazer historiográfico tradicional, que tende a considerar e reconhecer primordialmente como evidências históricas ou documentos históricos apenas os documentos oficiais (essencialmente escritos), ou seja, aqueles produzidos por administradores e ligados aos registros das ações de Estado, fazendo do ofício do historiador, essencialmente, a pesquisa em arquivos públicos e privados, verdadeiros repositórios de documentos escritos e datilografados.

Tal concepção pouco abrangente é comprovada na própria proposta curricular do curso, pois existem disciplinas próprias que habilitam aos alunos para o manuseio e estudo de textos antigos (exemplo: paleografia). É evidente que o tratamento desses tipos de documentos é de suma importância dentro do ofício do historiador, contudo já não conseguem satisfazer os inúmeros campos da História que estão em pujante crescimento, tais como: a História cultural, das mentalidades, do corpo, da vida cotidiana, das mulheres, do gênero, etc. Nesse sentido como bem enfatiza o historiador inglês Peter Burke “não teria sido possível desenvolver pesquisa nesses campos relativamente novos se eles tivessem se limitado a fontes tradicionais, tais como documentos oficiais produzidos pelas administrações e preservados em seus arquivos.” (BURKE, 2004, p. 11).

Também se fez presente, certo incômodo cultivado em mim durante o período de graduação: em não ver um espaço maior, mais cuidadoso ao uso da imagem, como uma evidência histórica ou documento histórico. Muitas vezes o documento visual é utilizado de forma marginal e secundária de modo que não se faz perceptível um ambiente que se dedique à preparação do historiador para lidar com essa fonte histórica tão rica de informações, mas também, potencialmente perigosa, justamente por não darmos a ela a devida atenção e seriedade.

Em função da subestimação dada à imagem, Peter Burke suscita a discussão pautada na “invisibilidade do visual” e assim declara que “historiadores preferem lidar com textos e fatos políticos ou econômicos e não com os níveis mais profundos de experiência que as imagens sondam” (BURKE, 2004 p.11). Desta forma fica claro que esta discussão travada dentro do campo da História há décadas, ainda é válida para os tempos atuais, já que é notório que continuamos ainda “visualmente analfabetos”, mesmo em tempos em que as imagens nos cercam por todos os lados e níveis da convivência social.

Conseqüentemente, por que focar no cinema brasileiro? Essa necessidade surgiu em consequência da própria experiência que tive, pois desde cedo fui contagiada pela paixão do cinema como um todo, pelo fascínio que ele naturalmente causa, pelo seu poder intrínseco de sedução, pela construção de ambientes sociais que ele proporciona e principalmente pela capacidade que tem de produzir verdades sobre o social com seus efeitos ilusórios.

Em virtude disso, veio à curiosidade pelo cinema brasileiro que pouco se ouvia falar ou muito mal se ouvia falar (sentido pejorativo). Enfim, o que se percebe nos dias atuais, ainda, é um verdadeiro descrédito, desvalorização e pré-conceito com relação ao cinema brasileiro por parte de importantes setores do público brasileiro, mesmo com todos os avanços que ele conquistou.

Observam-se inúmeros fatores que colaboram para esse comportamento do público brasileiro, entre os quais podemos citar: a falta de divulgação e a precariedade de leis que regulamentem a exibição de filmes nacionais. Diante do exposto é possível fazer as seguintes reflexões: por que frequentemente se vê nos grandes centros comerciais ligados a reprodução cinematográfica (como salas de cinema de shoppings-centers), em meio a um grande número de filmes estrangeiros em cartaz, um número irrisório de filmes nacionais? Quem nunca ouviu alguém dizer que filmes nacionais são só de sexo e baixarias? Ou quem nunca foi a uma locadora ou a uma loja de DVD,s e em meio a tantos filmes estrangeiros separados pelos seus gêneros (ficção, comédia, terror, romance, etc.), você se depara com uma seção só para “filme nacional” como se fosse um gênero, como se não houvessem diferenciações, diversidades na produção do Cinema brasileiro.

E no que diz respeito às produções nacionais mais antigas de 10, 20, 30, 40 anos atrás, para ter contato com elas na TV aberta, acessível ao grande público, é preciso depender de canais de pouca visibilidade de massa como o Canal Brasil, TV Brasil, TV Cultura, SESC

TV entre outros, ou em horários pouco acessíveis das sessões na madrugada, proporcionada por programas como o hoje extinto Corujão.

Outra reflexão que deve ser abordada para explicar a escolha do presente objeto de estudo é: por que trabalhar com as representações das práticas erótico-sexuais-amorosas entre mulheres dentro do cinema nacional? Devido primordialmente ao meu contato com o cinema nacional atual, deparei-me com um número irrisório de filmes com essa temática, principalmente no que se referem aqueles que abordam tais práticas. Um fazer cinematográfico que trata tal temática ainda como um tabu, de uma forma inibida, tímida e insinuada, mesmo tendo em vista as grandes conquistas de grupos sociais relacionados às “minorias sexuais”, e a grande visibilidade que tomaram no decorrer dos anos, tanto nas mídias, na política, legislativo; deste modo questionei-me que proporções tomaram o cinema brasileiro há 20 ou 30 anos atrás a este respeito?

E logo em seguida tive contato com o livro de Antônio Moreno, que foi o primeiro trabalho que se dispôs a catalogar filmes da década de 1940 a 1990 que abordavam de alguma forma as práticas erótico-sexuais-amorosas, e quando avistei uma quantidade muito significativa de filmes neste período, fiquei muito admirada com o número; e devido o fato dele e de outros pesquisadores que o sucederam focalizarem seus estudos nos filmes que abordavam essas práticas entre homens me senti incentivada e impulsionada a buscar pelas práticas erótico-sexuais-amorosas entre mulheres na filmografia brasileira, devido também a sua invisibilidade nas produções acadêmicas desse âmbito.

Script

“Cinema é cachoeira”, ou seja, é imagem em constante movimento, fervilhando, caindo, fluindo vertiginosamente como a própria água atraída pela lei da gravidade, gerando ideias, fazendo supor outras opções sobre determinadas questões.” (Moreno, 2002)

“A diferença entre os sexos tem, felizmente um sentido mais profundo. As roupas são meros símbolos de alguma coisa profundamente oculta... porém, algumas vezes o sexo está em oposição ao que

se encontra a vista. Cada um sabe por experiência as confusões e complicações que disso resultam.” (Woolf, 2011)

Tendo em vista que, no atual momento, vivemos uma forte exploração visual, cada vez mais intensa, onde os meios de comunicação audiovisual se tornaram um grande veículo de informação, ou seja, “ao invés de se servir das imagens em função do mundo, este passa a viver em função das imagens.” (FLUSSER, 2009, p. 9). Toma-se a definição de Laura Mulvey (1983) ao considerar o cinema como um grande “sistema de representação avançado”, como algo que acaba exercendo um papel de máquina ideológica; entendido também como mercadoria e mercador, detentor de uma linguagem com grande poder de sedução e autoridade; capaz de formar e fazer discutir diversos pontos de vista, de criar tendências que formulam modos de perceber, sentir e interpretar; produtor e disseminador de informação, com uma capacidade de criar verdades sobre tudo aquilo que é representado, pois se utiliza de uma impressão da realidade e de instrumentos ilusórios (todo maquinário, técnicas).

Essa ilusão de verdade, que se chama impressão da realidade, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema. Desta forma não se pode deixar de dar a devida atenção a esta prática social, que é o cinema e que desempenha pedagogias da sexualidade (promovendo valores, crenças e comportamentos em torno da sexualidade) sobre o expectador, o grande público, ao pensar na apropriação e manipulação deste por temáticas que envolvem grupos sociais designados “minorias” como, por exemplo, das mulheres homossexuais no Brasil.

Diante de tais questões tomo como objetivo central de estudo a análise e reflexão sobre de que maneira foram e estão sendo representadas as práticas erótico-sexuais-amorosas entre mulheres nos filmes de longa metragem do cinema brasileiro a partir de uma catalogação feita da década 1940 a 2012; mediante as características históricas, culturais e sociais do Brasil durante essas décadas, especificamente no que tange a história do cinema e as mencionadas práticas. Para tanto foi feita uma pesquisa e catalogação fílmica desde o aparecimento das primeiras personagens mulheres, até as mais recentes representações dentro da produção cinematográfica brasileira, somando 76 títulos (inclusos cartazes, sinopses, ficha técnica) sendo excluídos os filmes de sexo explícito e documentários por considerá-los pertencentes a categorias mais específicas.

Desses 76 filmes, mesmo com as dificuldades em conseguir cópias principalmente dos mais antigos, que muitas vezes se apresentam com péssima qualidade, incompletos, enquanto outros nem sequer existem cópias disponíveis, pôde-se conseguir 56 possíveis de assistir e serem analisados, a partir dos quais para elaboração deste trabalho de conclusão de curso foi selecionado um (1) para uma reflexão mais densa. Como parte da metodologia aplicada fez-se necessário a coleta e análise dos variados discursos produzidos tanto nos meios dos censores (arquivos da censura de 1964/1988) quanto na imprensa em torno dos filmes lançados (dos catalogados, assistidos ou não); visando entender melhor como estes repercutiram e como eram entendidos, analisados e pensados em cada época.

Teoricamente, pretende-se movimentar essas reflexões e questionamentos dentro de uma perspectiva pós-estruturalista no que se refere ao processo de desconstrução do sistema binário de gênero e da análise dos discursos construídos nas narrativas dos filmes, relacionadas a esse sistema binário. Neste sentido se tratará a sexualidade como um “dispositivo histórico” e o cinema como uma tecnologia social capaz de produzir efeitos e marcas de gênero contribuindo para a construção de discursos de “verdades” sobre corpos, portanto: produto, produtor, reproduzidor, e difusor de discursos e mentalidades.

Como ponto de partida e eixo da pesquisa questiona-se de que forma a produção de filmes nacionais de longa-metragem nesse período (1940/2012) que abordem a temática desse trabalho está relacionada aos processos da história das sexualidades no Brasil e mais especificamente da homossexualidade; e como se dá a interferência mútua desses filmes com a história do cinema nacional e com os momentos históricos nacionais políticos, sociais e culturais contemporâneos a eles.

O desenvolver da análise dos filmes deu margem a outras problematizações que formaram o fio condutor desse trabalho: devido à grande quantidade de filmes entre as décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990 que representam as mulheres e as relações homossexuais entre elas, sobretudo em face do sexo. Abusam das cenas de sexo em que estas aparecem completamente nuas, onde o enredo quase sempre não tem a menor preocupação em mostrar a personalidade e a história dessas personagens, focalizando as lentes apenas no corpo e na ação do sexo, em grande parte sem diálogo, apenas imagem.

Desta forma é questionável até que ponto esta exploração do nu e das práticas sexuais entre estas personagens (que em alguns filmes não se constroem como homossexuais) nas produções cinematográficas nacionais iniciais (1960 á 1990) pode estar relacionada ao processo de “liberdade sexual”, de quebra de pudores e/ou uma espécie de aceitação social da

“homossexualidade”. Ou, tal exploração tinha um sentido essencialmente mercadológico a serviço de um público de “machos heterossexuais” em salas de cinemas pornô muito comuns nesse período? Como a censura lidava com isso?

Em contrapartida no período que vai de 2000 a 2012 em que não se vive mais um regime político de ditadura e onde não há mais departamentos de censura comandados por militares, os filmes produzidos com a temática além de reduzirem significativamente (catalogados e analisados 11 títulos), as cenas de nu e principalmente de práticas sexuais entre personagens mulheres são muito poucas, são cenas que na maioria apenas erotizam este tipo de relação.

Sob tais aspectos, surgem algumas indagações: o que levou a essa diminuição notável? Será uma montagem e/ou disfarce de um pudor antes não tido como vindo de uma “moral dos bons costumes” da “família tradicional” brasileira? Não há mais público para cenas desse tipo? Sinal de uma preocupação em abordar tal temática já que existem grupos muito bem organizados, informados, conscientes, frente à luta pelos direitos das “minorias discriminadas”?

A partir dos questionamentos acima levantados, pretende-se trabalhar a ideia de que diferentemente dos filmes que apresentam as práticas erótico-sexuais-amorosas entre homens na maioria das vezes de formas cômicas, carnavalizadas e exageradamente estereotipados, ou seja, personagens que devem fazer rir pela sua orientação sexual. Já as produções cinematográficas que retratam as mesmas práticas entre mulheres, centralizam as lentes na sua grande maioria no corpo e no sexo delas, no erotismo e na sensualidade quase que obrigatórios, tratando-as como “corpos que não pensam” ou “objeto de tara”, apenas para serem observadas, se vê presente aí um dos prazeres produzidos pelo cinema: a “escopofilia”.

No primeiro capítulo traçarei os caminhos teóricos e metodológicos com os quais trabalhei durante toda a pesquisa, procurando localizar o Cinema dentro da História como esta última o utiliza, como objeto de estudo, revelando as dificuldades e importância em se travar um diálogo entre esses dois campos. Procuo tratar da articulação das perspectivas de Gênero com História, no que tange à inserção dos estudos sobre a sexualidades/homossexualidades entre mulheres no campo historiográfico tentando situar os sujeitos centrais do presente trabalho nessas discussões.

Em seguida, foi de grande necessidade explorar a história do cinema brasileiro, entendendo-o também como uma indústria cinematográfica, contextualizando-o com o ambiente de transformação histórica, social, política e cultural do país. Portanto me detive em

analisar o seu surgimento em 1896, os movimentos articulados com as criações das empresas cinematográficas, como os musicais carnavalescos da Cinédia nos anos 30 e 40, as chanchadas da Atlântida e a Vera Cruz nos anos 50, o Cinema Novo, o Cinema Marginal dos anos 60, as pornochanchadas da Embrafilme.

Abordei também eventos de máxima importância como a censura no regime político da ditadura militar, a extinção da Embrafilme, a crise na produção do cinema brasileiro no início dos anos 90 e o processo de “retomada” desta produção nos fins desta década e que se estende até os dias atuais, as leis de incentivo à cultura. A proposta aqui é tentar relacionar os filmes produzidos com a temática das práticas erótico-sexuais-amorosas entre mulheres com o momento histórico em que foram criados e concebidos.

Fez-se necessário também fazer um breve levantamento e reflexão dos discursos sobre a sexualidade no Brasil, mas especificamente sobre as homossexualidades; fundamentais para contextualizar os elementos discursivos dos filmes analisados, no que se refere a identificar se, como e de que forma os vários processos dessas histórias são refletidos na composição dos filmes, nos diálogos, fotografias, enredos, trilhas sonoras.

O capítulo final foi centrado em analisar, de forma geral, as representações das práticas erótico-sexuais-amorosas entre mulheres em filmes de longa metragem do cinema brasileiro. Procurando dar visibilidade às personagens envolvidas com a temática, identificando suas características em meio ao contexto dos filmes, dando uma importância especial às suas falas, aos diálogos travados e os cenários nos quais estão inseridas, podendo assim investigar os elementos composicionais das personagens que se repetem em outros filmes, que se tornam uma constância e aqueles que se alteram, diferem. Deixo claro que não irei à busca da melhor representação ou da pior, da positiva ou da negativa, mas, sim, da diversidade nas representações, e, para tanto, escolhi trabalhar com práticas erótico-sexuais-amorosas, considerando que não existe uma homossexualidade enquanto um modelo pré-estabelecido e a ser seguido, mas sim inúmeras possibilidades de representações instáveis, mutáveis, em constante transformação, variadas, diversas.

Escolhi após uma análise de 56 filmes, um (1) que considerei mais representativo entre a década de 1940 até o ano de 2012 que trata de alguma forma das representações das relações homossexuais entre mulheres, para ser trabalhado em sua profundidade.

Não obstante, o que se objetiva na presente pesquisa é entender que tipos de “verdades”, de discursos são construídos, fabricados e representados pelo cinema e todo seu “aparelho cinemático” (LAURETIS, 1987), em torno das práticas erótico-sexuais-amorosas

entre mulheres, no momento em que se apaga a luz e a película toma conta do ambiente deixando na penumbra todo maquinário e estrutura cinematográfica, fazendo ludicamente do espectador seu único interlocutor naquele espaço temporal. Assim parte-se da premissa de que mesmo que o cinema perpassa pela ficção, toda obra de arte é fruto de seu tempo, pode ser influenciada, influenciar, interferir e ser interferida no e pelo meio e tempo em que é vivenciada, criada e concebida.

1. A HISTÓRIA DIALOGANDO: CINEMA, DOCUMENTO, DISCURSO E HISTÓRIA.

“Assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História.” (Marc Ferro, 1976, p. 1)

“Tratar da fonte cinematográfica é outra coisa: é dinamitar essa concepção de ilustração do cinema em termos de reflexão histórica.” (Paulo Sérgio Pinheiro, 1981, p. 30)

Quanto ao poder de sedução e de entretenimento que o cinema detém e causa, isso há muito tempo se tornou visível, porém até ser considerado um documento para a História e objeto importante de análise para o ofício do historiador, uma fonte necessária de contribuição, tanto histórica quanto cultural e social; para tanto, percorreu um longo caminho, gerando inúmeras discussões e debates nos mais diversos campos de estudo.

Não obstante, o que conhecemos por cinema hoje, num primeiro momento não passava de uma projeção de imagens capturadas que eram exibidas em sequência, que davam a ilusão de movimento, por isso, a expressão “imagem em movimento” para se referir a um filme. Nesta altura era mais uma invenção, fonte de curiosidade, uma atração complementar de outras grandes, como uma encenação teatral, estava mais ligado ao progresso científico do que ao progresso das artes, nem se quer era considerado uma arte, como bem analisa Marc Ferro (1992), um dos primeiros historiadores interessados pelo cinema, ao afirmar que no início o cinema era tido como “um instrumento do progresso científico”, e o filme era visto “como uma atração de feira”, era difícil até reconhecer um autor. Por isso não era tido com bons olhos para se documentar “coisas sérias” e conseqüentemente para participar do universo do historiador.

Adverte ainda Ferro que somente com o seu aperfeiçoamento não só no maquinário, mas na forma de conceber e criar os filmes, por volta de 1911 é que o cinema foi chamado pela primeira vez de “a sétima arte” por um escritor italiano Ricciotto Canudo, que elevou o cinema ao nível de importância das artes tradicionais (arquitetura, música, pintura, escultura, poesia e dança).

O interesse dos historiadores pelo cinema como um objeto passível de análise está relacionado à trajetória de transformação do cinema. Iniciando com o pequeno conjunto de imagens capturadas aleatoriamente, passando pelos cinejornais, depois os documentários, os

curtas, saindo do cinema mudo para adentrar no mundo do cinema falado, em seguida o preto e branco dando lugar ao encantamento das cores, chegando aos filmes de ficção, até o que se conhece nos dias atuais; todo esse processo pelo qual passou o cinema acompanhou e de certa forma possibilitou a sua discussão no campo intelectual não só dos estudiosos da história, mas em vários outros campos do conhecimento. Durante anos, muitas questões foram colocadas sobre que tipo de imagem o cinema produzia, sobre sua veracidade, se era reprodutora, expressão, testemunho de uma realidade, ou uma representação.

Enquanto isso, no decorrer de décadas debates eram travados no campo historiográfico a respeito do que é História, de como se deve escrever a História, o que é documento, o que é fonte histórica e com isso o surgimento de vários tipos de campos da história principalmente com o movimento que gerou grandes transformações na forma de se fazer, pensar e produzir história, conhecido como Nova História.

Durante esse tempo a História deixou de ser apenas a História dos grandes acontecimentos, dos grandes feitos políticos, militares, econômicos, e abriu-se às novas possibilidades, estendendo seu campo de estudo para as mais diferentes e numerosas “realidades históricas negligenciadas por muito tempo pelos historiadores” (LE GOFF, 1990). Passou-se a fazer história das mentalidades, história das representações, história do imaginário, enfim resumindo:

(...) a história, em sua forma tradicional, se dispunha a "memorizar" os *monumentos* do passado, transformá-los em *documentos* e fazer falarem estes rastros que, por si mesmos, raramente são verbais, ou que dizem em silêncio coisa diversa do que dizem; em nossos dias, a história é o que transforma os *documentos* em *monumentos* e que desdobra, onde se decifravam rastros deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjuntos. (FOUCAULT, 2008, p. 8).

A respeito do conceito de filme, as discussões ganharam várias análises, concepções. A primeira muito defendida era referente ao cinematógrafo como uma testemunha ocular “incontestável e de uma verdade absoluta”; logo depois devido a um Congresso Internacional das Ciências Históricas entre os anos de 1926 e 1934, veio a tona a discussão sobre a necessidade de se criar um acervo de filmes, afim de mantê-los conservados, o que acabou reafirmando a ideia anterior de que o filme era um registro da realidade, mas deve-se chamar a atenção de que nesta época o que era mais produzido eram cinejornais e por isso davam mais atenção a estes do que aos documentários e filmes de ficção que ainda eram bem poucos.

Contudo estas primeiras discussões estavam atreladas ao universo dos teóricos sobre cinema, os cineastas, os produtores. Somente nos anos 1960 é que os debates teóricos metodológicos sobre a relação entre cinema e História engrenaram no campo da História. A Nova História teve um papel decisivo nesse momento, dentro do processo de construção do fazer historiográfico, ligado à história das mentalidades, a história social e cultural, a história do imaginário, a história das representações. Com uma ênfase maior a história das mentalidades, pois de acordo com Michel Vovelle (1987), tal corrente deu um grande espaço para a iconografia como fonte e um tratamento mais cuidadoso as artes, trazendo para o cinema um reconhecimento antes não tido.

Dentro desse processo, merece destaque enquanto grandes contribuidores para a adoção do cinema como uma nova fonte de análise histórica Marc Ferro já mencionado e Pierre Sorlin, fizeram importantes constatações. A primeira foi que como seria uma nova fonte a ser lida precisariam formular novas técnicas de análise para tratarem com este novo e tão diferente tipo de documento, ou seja, precisaria que fosse formulada uma metodologia apropriada para se trabalhar com filmes, outro ponto foi o rompimento com a ideia de que o filme seria um retrato fiel da realidade, um reflexo instantâneo do real, e por último chegaram a um determinado consenso de que todo filme é um documento pertencente a análise do historiador e não mais descartando os documentários e filmes de ficção como no princípio, pois considera-se que o filme, seja de qual gênero for, constitui um importante documento tal como os documentos oficiais, administrativos, para a análise e entendimento das sociedades. Portanto:

(...) cada filme tem um valor como documento, qualquer que seja sua natureza aparente. Isso é verdadeiro mesmo se ele for rodado em estúdio, mesmo se não tem narração, nem encenação. Pela maneira que exerce ação sobre o imaginário, pelo imaginário que transpõe todo filme coloca uma relação entre seu autor, seu discurso, o espectador. Além disso, se é verdadeiro que o não-dito, o imaginário é tanto história quanto a História, o Cinema, sobretudo a ficção, abre um caminho régio em direção as zonas psico-sócio-históricas nunca alcançadas pela análise dos documentos (convencionais) (FERRO apud MEIRELLES, William R.)

Ferro compreende o poder que o cinema tem não só como produto, mas agente da história também, reconhecido como um dos principais instrumentos utilizados para a dominação da massa pelos dirigentes políticos como Hitler, e os Soviéticos, podendo tanto glorificar como depreciar algo ou alguém. No Brasil não foi diferente: Getúlio Vargas durante o Estado Novo (1937-1945), e o regime político da Ditadura militar brasileira (1964-1985), foram grandes usuários do cinema como instrumentos dos seus governos como trata Maria Helena Capelato (1998).

Outro debate importante a respeito do cinema foi abordado por Eric Hobsbaw (1988) e Michel Vovelle (1987), ao atentarem para o surgimento das artes de massa em detrimento das artes de elite, destacando o cinema como uma importante e talvez principal arte de massa daquele momento. Hobsbaw chega a afirmar que iria influir decisivamente na maneira como as pessoas percebem e estruturam o mundo à sua volta.

Tais acontecimentos foram imprescindíveis para fazer do cinema um objeto de conhecimento e estudo da história, que passou a reconhecê-lo e a tratá-lo como uma fonte para a análise e compreensão das sociedades, pois é de um discurso, que na interpretação dada por Foucault e Certeau, de não o considerar apenas como signos, ou seja, representações, conceitos, “mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falamos...” (FOUCAULT. 2008) Desta forma é possível entender que foram as discussões, questionamentos e debates que possibilitaram nos momentos atuais a utilização do filme para além de uma mera ilustração, anexo de uma bibliografia, mas como um documento principal e importante de um trabalho a serviço de contribuição para a História.

Por isso faço uso dele no presente trabalho, concebendo-o dentro de suas configurações contemporâneas e por isso não deixando de compreender que além de uma arte de massa, tornou-se uma indústria, criando um dos mais rentáveis mercados mundiais, deixando de ser apenas arte e se tornando também uma mercadoria. Contudo, seu processo de produção e o próprio mercado, não será o foco desse estudo. O que se pretende é trabalhar com o filme tratando-o como um documento por si só, que como tal, é detentor de um discurso que se produz na relação ativa entre imagem, palavra, som e “movimento” articulando-o ao contexto histórico e social, que tanto o produziu como também é de alguma forma interferido por ele, o filme é produto e produtor.

“Rompendo com a antiga ideia que dotava os textos e as obras de um sentido intrínseco, absoluto, único – o qual a crítica tinha a obrigação de identificar –” (CHARTIER, 1988, p.27), a proposta então, é entender o filme dentro do que é cinema como uma construção que gera por meio de percepções do social, representações visuais, ou seja, uma realidade de múltiplos sentidos permitindo o estabelecimento de posicionamentos e significados culturais e sociais; possibilitando ter uma compreensão maior sobre os comportamentos, as visões de mundo, e os valores que se manifestam em uma determinada sociedade num determinado tempo e espaço.

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade a custo de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto

reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. (...)As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio....(CHARTIER, 1988, p.17)

O cinema é, portanto parte fundamental deste trabalho para a compreensão da diversidade de representações a respeito das práticas eróticos-sexuais-amorosas entre mulheres, pois como manifestação, criação do imaginário, fruto da consciência e inconsciência humana, por estar contido dentro de um contexto histórico, social e cultural e não ser de forma alguma, passivo perante as sociedades, e sim um dos inúmeros agentes constituintes dela. Além disso, por vivermos hoje numa civilização das imagens, não podemos, como historiadores, estudiosos e pesquisadores ignorar e nos fazer passivo diante desta fonte tão importante.

2. FLASH BACK DA HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO

“Qualquer filme exprime ao seu jeito muito do tempo em que foi realizado”. (Gomes, 1996, p. 106)

Como um documento de análise para a história, não se pode ter a ingenuidade de pensar que o filme é apenas uma mera criação autônoma de um produtor, diretor, ou do autor de um roteiro. Deve-se dimensioná-lo dentro de um processo histórico, cultural e social em que foi produzido e recebido. O filme sendo um artefato cultural é um produto de uma determinada sociedade, tempo e espaço, ele está inserido dentro de um contexto histórico e, portanto não está isento de interferências deste. Por estes motivos teve-se a necessidade neste capítulo de conduzir uma breve análise da história do cinema brasileiro, contextualizando-a com os processos históricos, culturais, sociais e políticos do país, e relacionando com a produção dos filmes que abordam de alguma forma as representações das práticas erótico-sexuais-amorosas entre mulheres.

2.1. Da experiência de feira às primeiras filmagens brasileiras

O cinema, ou melhor, o que deu origem ao que compreendemos por cinema hoje surgiu nos fins do século XIX, acompanhando o progresso científico pelas contribuições de Thomas A. Edison em 1893 com seu quinetoscópio, dos irmãos Max e Emil Skladanowsky com o bioscópio e dos irmãos Lumière com o cinematógrafo, sendo este o que se tornou mais famoso.

Os irmãos Lumière que souberam abrir as portas do mundo para o cinema foram considerados grandes empreendedores. Meses depois da projeção pública e paga do cinematógrafo Lumière em dezembro de 1895 que repercutiu em todo o mundo, chega a novidade científica em solos brasileiros, isso em julho de 1896, mas especificamente no Rio de Janeiro. Porém, como nos coloca Emilio Sales Gomes (1996), o cinema brasileiro tanto como atividade comercial de exibição de fitas importadas, quanto como a produção artesanal nacional estagnou durante dez anos, Gomes atribui esse acontecimento a falta de condições estruturais do Brasil naquele momento, como a insuficiência de energia elétrica e seu sistema precário. Somente em 1907 com o estabelecimento da energia elétrica industrial no Rio de Janeiro, que o comércio cinematográfico pôde prosperar, contudo dominado por mãos

estrangeiras, principalmente italianas, o que também intensificou a importação de filmes estrangeiros.

Sabe-se que os primeiros momentos da produção cinematográfica brasileira se limitavam aos documentários, os cinejornais, os musicais e comédias do cotidiano, tudo ainda muito atrelado aos gêneros teatrais ligeiros, revistas e operetas. A partir de 1912 começa-se a produção de filmes baseados em obras célebres da literatura brasileira e já começam a apontar alguns brasileiros envolvidos na produção divididos entre o Rio e São Paulo, no entanto durante dez anos a produção anual foi irrisória como constata Gomes (1996). É por volta do ano de 1925 que há um considerável aumento da produção anual excedendo até o eixo Rio – São Paulo, chegando a dobrar a média, levando consigo progresso na forma de produzir e na linguagem cinematográfica. Vê-se surgir, pela primeira vez, certa consciência cinematográfica nacional. (...) “há uma progressão orgânica de filme para filme e surgem obras que atestam incontestável domínio de linguagem e expressão estilística.” (GOMES, 1996, p. 13)

É importante lembrar que na década de 1920 foi produzido o primeiro filme que se tem notícia, a abordar de alguma forma relações designadas como homossexuais, especificamente em 1923, uma comédia intitulada “*Augusto Aníbal quer casar*”, mostra a relação entre um homem e uma travesti que acabam se casando por um engano cometido. Enfim, é importante frisar isso, pois de acordo com Moreno (2002), e com pesquisas feitas durante todo resto da década de 1920 e toda a década de 1930, não se encontrou referências sobre a temática, provavelmente o referido filme deve ter causado algum impacto numa sociedade que oficialmente estava vinculada aos princípios cristãos, católicos ortodoxos e, no qual, o casamento é visto como sagrado e é uma instituição. De acordo com Trevisan (2004) desde os tempos coloniais as relações entre pessoas do mesmo sexo eram além de um pecado, um delito duramente reprimido pelo Estado, pois ameaçava a “moral e os bons costumes”. O crime de sodomia passou a ser considerado doentio e referido em conceitos médicos, psiquiátricos e psicológicos de “degenerado sexual”, ou seja, a homossexualidade passa a ser entendida como patologia. Discussões a esse respeito ganharam proporções maiores no Brasil no início da década do século XX. Assim sendo, pode-se tentar compreender o porquê de não se achar referências de tal temática ou personagens na filmografia durante todo esse período, momento este em que o Brasil paralelamente vivenciou um aumento na sua produção cinematográfica.

2.2. Os movimentos em contexto

Propõe-se então fazer aqui uma breve discussão do histórico do cinema nacional, debatendo e analisando seus movimentos ou como chamou Jean-Claude Bernardet (2007), seus ciclos: Bela Época (primeira década do século XX), o período da Cinédia (década de 1920), a época da Atlântida Cinematográfica (1940-50), a Vera Cruz (1950), o Cinema Novo (1960), o Cinema Marginal (1960-70), o período da Embrafilme (1969-90), o cinema da Boca do Lixo (décadas de 1970-80), o cinema da Retomada (1995-1999) e o cinema contemporâneo (2000-2012), tentando no decorrer da discussão fazer a comunicação desses períodos e movimentos com o tema central do trabalho: as representações das práticas erótico-sexuais-amorosas entre mulheres.

2.2.1. Do mudo ao requinte da estética da Vera Cruz

Na década de 1930 o cinema brasileiro começou a se firmar junto ao público nacional, momento em que surgem os clássicos do cinema mudo que teve um breve momento em nosso país, pois “quando o nosso cinema mudo alcança essa relativa plenitude, o filme falado já está vitorioso em toda parte” (GOMES, 1996, p. 13).

Com a entrada do cinema falado no Brasil e também devido à crise econômica que se vivenciou nesse momento por conta da quebra da bolsa de valores de 1929 em Nova York, as produções estrangeiras tiveram dificuldades em circular em nosso país, principalmente por conta da língua e da introdução de legendas. Nesse contexto as produções locais ganham espaço no cenário nacional. “É dentro desse período que nasce a companhia Cinédia, até certo ponto consequência e prolongamento da revista Cinearte e da campanha em favor do cinema nacional.” (GOMES, 1996, p. 70).

A Cinédia foi uma produtora de filmes que se utilizou da abertura dada pelas empresas de cinema estadunidenses para alcançar tanto o mercado interno quanto o exterior; se utilizando de técnicas importadas de Hollywood para fazer das comédias musicais e dos musicais de carnaval, grandes gêneros do cinema popular, conhecidos pejorativamente e depois popularmente como “chanchadas”, possibilitando a abertura do mundo para cinematografia nacional; lançando nomes como o de Carmen Miranda, Oscarito, Mesquitinha, Walter D'Ávila e Grande Otelo. De acordo com Wahrendorff e Montoro “nas duas décadas que se seguem, de 1933 a 1949, a produção de cinema no Brasil é eminentemente carioca, dominada pela Cinédia” (2006, p.192). Pode-se dizer que o filme carnavalesco até 1935, era a

principal, senão a única, manifestação da escola cinematográfica nacional, pelo menos a década de 30 girou em torno da Cinédia como assegura Gomes (op. cit.), embora na década seguinte percebe-se que, aos poucos, essa produtora foi declinando.

O sucesso das comédias musicais e dos filmes carnavalescos da Cinédia é incontestável, contudo foi alvo de insatisfação de inúmeros críticos e intelectuais, como Sales Gomes que afirma: “o resultado mais evidente foi a proliferação de um gênero de filmes - a comédia popularesca vulgar e frequentemente musical – que desolou mais de uma geração de críticos.” (1996, p. 14). Muito desses críticos nem chegavam a considera-lo como cinema.

Contudo, foi na década de 1940 com a criação da Empresa Cinematográfica Atlântida que as “chanchadas” foram incorporadas definitivamente como gênero de cinema pelos seus diretores, com o objetivo de criar uma modalidade que fosse totalmente nacional, por isso nos primeiros anos a temática principal era a que está ligada a exaltação da brasilidade, “mesmo que isso ressaltasse todos os estereótipos nacionais” (WAHRENDORFF e MONTORO, 2006, p. 193) de um país como terra da mulata e do carnaval, do batuque e do samba. Então o termo dado pejorativamente pelos críticos se tornou este novo gênero que tanto objetivavam.

Nos fins da década de 1940, as chanchadas trouxeram um enorme sucesso a Atlântida, pois além de ser uma produção de baixo custo, tinha um grande apelo popular, pois apresentavam personagens bastante comuns do cotidiano da época, e as pessoas acabavam se identificando. Posteriormente com o aparecimento da televisão e conseqüentemente com a transferência do público do cinema para tal novidade, foi necessário que a Atlântida passasse por uma renovação; passaram a investir no nível técnico, remodelando a já tradicional chanchada fazendo com que ela abordasse temas diversificados como acontecimentos políticos e os filmes americanos de grande sucesso em forma de paródia.

Nos “anos 50 as chanchadas da Atlântida conheceram seu apogeu de popularidade e criatividade. Seu Sucesso era resultado do talento de seus diretores, e principalmente, de um elenco fixo de comediantes e atrações musicais. ” (WAHRENDORFF e MONTORO, 2006, p. 194), fazendo de Oscarito, Grande Otello, Ankito, Zé Trindade, Dercy Gonçalves, Anselmo Duarte, Eliana, José Lewgoy e cantores como Emilinha Borba seus grandes astros, porém ao final da década de 50 a linguagem das chanchadas se tornou cansativa, e não mais atendia as necessidades do público da época que estava envolvido com inúmeras discussões políticas e sociais decorrentes do fim do governo de Vargas e o início dos anos J.K. Mediante tais

acontecimentos e devido, também, a grande popularização da televisão a empresa começou a sentir o fim.

A Atlântida juntamente com a Cinédia despertaram inúmeras críticas negativas, principalmente dos cinemanovistas e da concorrente Vera Cruz, acusadas de alienar a população no sentido de desviar a atenção da crítica social e política, especificamente a Atlântida com sua fórmula de fazer cinema. Contudo foi considerada também como um meio de resistência cultural, pois as paródias que faziam era uma forma de satirizar as produções hollywoodianas. De acordo com Sales Gomes “não há razão para esconder que nos últimos anos do período que estudamos era mesmo a chanchada o que havia de mais estimulante e vivo no cinema nacional.” (op. cit. p. 76).

Em 1949 surge em resposta à produção barata e popular, de consumo fácil das comédias musicais, dos filmes carnavalescos e das chanchadas, um empreendimento grandioso chamado Companhia Vera Cruz, colocando São Paulo de volta ao cenário cinematográfico brasileiro, pois se acreditava que tais produções que representavam os costumes e os personagens populares, o carnaval, a favela, o samba, a mulata “não correspondiam às aspirações estéticas da elite paulistana” e investiram em temas ligados “*aos melodramas pequeno-burgueses*”.

A proposta da companhia estava intrinsecamente ligada ao movimento industrial da emergente burguesia paulistana e aos anseios das elites intelectuais. Assim sendo, se adaptou a lógica da indústria de cinema de Hollywood, elevando o nível técnico e estético, objetivando fazer o que chamaram de “cinema de classe”; representando o abandono do que consideravam atraso tecnológico e artístico no campo do cinema nacional.

Para tanto tiveram que contratar inúmeros funcionários estrangeiros e o gasto foi exorbitante. O alto custo deste empreendimento acabou encarecendo demasiadamente a produção dos filmes. Não atentaram para domínio do mercado interno, para o processo de distribuição e exibição, pois se importaram primordialmente com o público exterior, o que tornou inviável economicamente tal indústria. A saída foi deixar o governo tomar conta, porém em 1954 a Companhia entra em falência.

Como apresenta Gomes (1996, p. 78) “A grande euforia provocada pelo surto paulista desvaneceu-se em 1954, malograda a tentativa de produzir industrialmente cinema no Brasil. O fracasso dos grandes empreendimentos não provocou, porém, o colapso temido por muitos.”. Durante a década de 1950 o Rio também viveu uma considerável melhoria nas produções fílmicas, a chanchada se renovou e se diversificou, foi quando entraram em cena

Mazzaropi e Zé Trindade, tomando de conta da produção cinematográfica nacional, sendo o aumento da produção nacional constante até o fim do período.

No final do período tratado (de 1930 a 1954) não se pode deixar de lembrar das bases legislativas que começaram a ser moldadas no entorno do universo do cinema brasileiro com o governo de Getúlio Vargas, o qual inspirado nos moldes nazistas e fascistas mobilizou todos os meios de comunicação em prol do seu governo, sendo considerado por alguns historiadores o líder político que mais possibilitou o desenvolvimento de uma arte, de uma cultura nacional e conseqüentemente de um cinema nacional, como bem trata Maria Helena Capelato (1998). Desta forma por meio de um decreto, criou uma Comissão de Censura que apesar de ser uma medida restritiva à liberdade de expressão, “instituiu o cinema como meio de diversão imprescindível à população e benefício à cultura nacional” (WAHRENDORFF e MONTORO, 2006, p.198).

Dentre as medidas que foram impostas estava a obrigatoriedade da exibição anual de certo número de filmes nacionais nas salas de cinema, policiamento nas exibições, institucionalização da cobrança de taxas aos produtores e distribuidores para a educação popular na exibição de filmes no cinema e obrigatoriedade da informação prévia ao público no caso de filmes impróprios para menores. O fato que mais chama atenção é que por conta da Comissão de Censura estar subordinada ao Ministério da Educação e Saúde, toda produção cinematográfica era submetida a uma análise da comissão e como enfatizam Wahrendorff e Montoro:

Caso o conteúdo analisado caracterizasse ofensa à imagem nacional, à ordem e ao decoro público, incitação ao crime, ofensa as relações entre povos, desrespeito à coletividade, à particular ou credo religioso, a produção analisada era simplesmente interdita, ficando proibida de exibição de seu conteúdo em qualquer cinema do país. (A evolução do cinema brasileiro no século XX, (2006, p.198)

Tal constatação pode ser um dos motivos de se ter encontrado durante todo esse período, apenas um filme que abordasse, ainda que muito timidamente as práticas erótico-sexuais-amorosas entre mulheres, chamado “*Poeira de estrelas*” de 1948 de Moacyr Fenelon, musical que apenas deixa a entender que haveria um algo a mais na relação de duas amigas, nada intencional.

2.2.2. Uma câmera sensível e uma poesia marginal

Em meio a este processo de criação e consolidação de um cinema brasileiro (o que só foi possível mediante o surgimento de diferentes tendências na forma de produzir os filmes), nasce o Cinema Novo e o Cinema Marginal como uma nova forma de oposição, mas também como uma nova tendência a somar com esse processo, proporcionando uma continuidade da produção nacional, sendo considerado “dois bons exemplos de criação na adversidade” (GOMES, 1996).

Pode-se afirmar que ambas as correntes formaram um movimento que vinha a contestar o “cinema alienante” como chamavam a chanchada e o “cinema de artesão” como o diretor e escritor Glauber Rocha (1963) nomeia as produções industriais da Vera Cruz.

Com o intuito de se criar um cinema genuinamente nacional que rompesse com os padrões exteriores, “tomando a prática do cinema como instância de reflexão e crítica” (XAVIER, 2001, p. 14) surge o cinema experimental ou cinema de autor, inaugurando assim o cinema moderno brasileiro. Este era desvinculado de empresas e feito por realizadores independentes. Tinha como objetivo colaborar para a construção de uma identidade político-cultural para a população brasileira, objetivando libertá-la de uma dependência cultural de anos que se refletia nas produções cinematográficas de até então.

Tal modelo de fazer cinematográfico que veio a se constituir, apesar de encontrar uma unidade pelo o que defendiam, era plural nos seus estilos e inspirações, era um cinema que rompia com o cinema de entretenimento, como escreveu Glauber Rocha: “os espectadores vão ao cinema não mais para se divertir, não mais para esquecer suas mágoas, e sim para ouvir a voz do homem”, (1963, p. 104). Era uma época em que o cinema estava visivelmente preocupado com a situação do país ao retratar suas mazelas, sua posição subalterna, as precariedades, os problemas políticos, mostrando um país antes ocultado nas telas.

Este cinema moderno trouxe algo novo que interferiu substancialmente na forma de fazer cinema, pois promoveu um diálogo com os movimentos do seu tempo, da literatura, da música popular e do teatro, como o Modernismo e o Tropicalismo; “foi um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais...” (XAVIER, 2001, p. 18).

Os cinemanovistas apareceram com “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” exaltando o que chamaram de uma “estética da fome”. Eram eles grandes diretores e “autores”: Glauber Rocha, Paulo Cesar Sarraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Luiz Sérgio Person, Leon Hirzman, Carlos Diegues, Sérgio Ricardo, Walter Lima Júnior

dentre outros. Passaram pelo menos por duas fases como atestam Sales Gomes (1996) e Ismail Xavier (2001).

A primeira fase foi considerada a mais efervescente, e se propôs a representar um país das favelas, do subúrbio, dos sertões, da seca, dos quilombos, com um compromisso de transformação e de conscientização social e política. A segunda deu-se pela interrupção do processo de até então pelo golpe militar de 1964, instaurando um regime político ditatorial que legitimou e oficializou um sistema de censura em todos os meios artísticos, midiáticos e de diversões públicas, que perseguia e torturava todo e qualquer opositor, onde as liberdades individuais foram cessadas em prol de um estado de emergência que os militares tornaram legal. É nesse contexto de resposta ao golpe militar que esta segunda fase do Cinema Novo foi refletida por Sales Gomes da seguinte forma:

O Cinema Novo não morreu logo e em sua última fase – que se prolongou até o golpe de estado que ocorreu no bojo do pronunciamento militar – voltou-se para si próprio, isto é, para seus realizadores e seu público, como que procurando entender a raiz de uma debilidade subitamente revelada, reflexão perplexa sobre o malogro acompanhada de fantasias guerrilheiras e anotações sobre o terror da tortura. (1996, p. 103)

Com a dispersão dos cinemanovistas, que acabaram seguindo carreiras independentes, nasce em meio a agonia e desespero causados pela ditadura e sua censura impiedosa, uma nova corrente de cineastas que se autodenominaram no cenário de São Paulo de Cinema do Lixo, conhecidos também como Cinema Marginal e/ou Cinema Experimental, substituindo a “estética da fome” pela “estética do lixo”, considerado um desdobramento radical e desencantado do Cinema Novo.

Assim, conduziram a passagem dos anos 1960 para o ano 1970 os filmes produzidos, alguns espelhados nos filmes policiais B, os westerns baratos e musicais norte americanos, outros ligados a atmosfera tropicalista, usando da agressividade, do sarcasmo, da ironia subversiva, não se intimidando com a censura, construindo assim uma rede clandestina na qual eram produzidos e circulavam. Nesse movimento destacaram-se utores e diretores como Júlio Bressane, Rogério Sganzele, Andrea Tonacci, Luiz Rosemberg, João Silvério Trevisan, Neville d’ Almeida, Carlos Reichenbach, Ozualdo Candeiras, entre outros.

Ao final desse período é necessário fazer algumas considerações, passando por um governo progressista e culminando num regime militar. Contudo foi um período em que foram criadas várias instituições públicas de incentivo ao cinema nacional, como forma de tentar criar uma legislação apropriada ao cinema no Brasil. São exemplos o Grupo de Estudo

da Indústria Cinematográfica (GEIC), o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), Comissão de Auxílio à Indústria (CAIC) e o Instituto Nacional de Cinema (INC); e mais, foram criadas comissões de cinema passando do nível municipal e estadual para o federal. Enfim, da mesma forma que Getúlio Vargas se utilizou do cinema, o militares também o fizeram fazendo do incentivo uma forma de apropriação e dominação, tornando-o uma extensão do seu poder.

Em meio a esse universo de produções independentes, irreverentes, subversivas, de acordo com Antônio Moreno (2002) começam a aparecer depois de mais de uma década um número significativo de filmes que tratam de algum modo a representação das práticas erótico-sexuais-amorosas entre mulheres. Foram encontrados no total quatro títulos: *Noite Vazia* (1964) de Walter, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha, *Asfalto Selvagem* (1964) de J.B Tanko, *Memória de Helena* (1969) de David E. Neves, *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969) de Júlio Bressane.

Dentre estes, os filmes que mais se destacaram foram: *Noite Vazia* que não tem uma ligação direta aos movimentos apresentados acima, mas é o primeiro filme a representar de forma mais explícita as práticas erótico-sexuais-amorosas entre duas mulheres, relacionando estas práticas a prostituição, quando dois homens pagam duas prostitutas e acabam pedindo para que façam sexo entre elas e uma termina recusando. *Matou a Família e Foi ao Cinema* que é considerado um clássico do cinema underground da fase marginal, polêmico que gerou inúmeras críticas ficando detido por mais de 15 anos pela censura militar, que em meio a personagens atormentados, a famílias em crise, apresenta dois relacionamentos entre mulheres bastante explícitos em cenas de sexo e extremamente ligados ao trágico, ao terror; por último *Memória de Helena*, que considero o mais sensível em termos de humanização das personagens que insinuam uma relação homossexual, pois é traçado um contexto psicológico delas. O diretor foi um dos precursores do Cinema Novo, e por esta humanização que retrata será um dos filmes a serem analisados mais profundamente em outro momento do presente estudo.

2.2.3. A era do Desbunde: Anos 70 e 80

No início dos anos 1970 há uma continuidade do projeto de industrialização da produção cultural no Brasil pelo regime militar, por meio da criação de alguns meios de incentivo e com a construção de uma política cultural no país. Nesse contexto o cinema enquanto instrumento do Estado passa a adentrar efetivamente na lógica da expansão do

mercado, controlado pelo, então, em vigor Ato institucional 5 (1968) que dentre outras medidas regulamentava a censura.

A interferência do Estado mais emblemática e agressiva foi a criação da Embrafilme, em 1969, órgão estatal criado com o fim de legitimar um controle mais direto sobre a produção cinematográfica que depois passou a ter ligação direta com o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), o qual sustentava a lei da obrigatoriedade já implantada por Vargas, de obrigar as salas a exibirem um certo número de filmes nacionais por ano, o que se constituiu em uma espécie de mecanismo de proteção da produção de cinema nacional. Nesse momento, o Estado passa a assumir, como afirmam Wahrendorff e Montoro (2006) “gradativamente o papel de organizador da cultura”. Foi em meio a tudo isso que o cinema prosperou em números, com o volume de produções aumentando vertiginosamente, assim como a quantidade de salas de exibição.

O Cinema brasileiro chega aos anos 1978-1979 com mercado e produção economicamente aquecidos. As medidas adotadas pela Embrafilme e Concine, da co-produção às obrigatoriedades de exibição e copiagem, e a própria realidade econômica do país criaram novas possibilidades para o filme nacional. E esta situação vai ser aproveitada também nos domínios da comédia erótica. (RAMOS, F., 1987, p.426)

Foi neste contexto de passagem do filme preto e branco para o colorido, de censura, controle e incentivo que surgiram o gênero das pornochanchadas em São Paulo, do seio da zona da Boca de Lixo, fruto da combinação das chanchadas da Atlântida com um erotismo transbordante, a flor da pele.

Tal gênero se serviu da lei da obrigatoriedade para se multiplicar e atingir enormes bilheterias, sendo, contudo alvo fácil dos censores, que na maioria dos casos retiravam a qualidade dos filmes devido aos inúmeros cortes impostos para a exibição pública, e em outros suspendia por dias, semanas e até anos a exibição, que em alguns casos chegavam a ser vetados. É válido lembrar que a censura interferia nos filmes em relação a tudo que atentasse de alguma maneira contra a família, “a moral e os bons costumes”, mas cabe dizer que quanto mais se proibia mais se atiçava a curiosidade do público, e por isso é de se supor que existiam as formas de exibição clandestina como em outros períodos já tratados. Desta forma fizeram sucesso inúmeros diretores como Cláudio Cunha, Alfredo Sternheim, Ody Fraga, Jean Garrett, Neville d'Almeida, Fauzi Mansur dentre tanto outros.

Tal cenário apresentado refletiu diretamente na produção de longas-metragens que focaram nas representações das práticas erótico-sexuais-amorosas entre mulheres no cinema

brasileiro, fazendo da década de 1970 e 1980 o auge e marcos dessa produção, até porque com a pornochanchada a erotização do corpo das mulheres ganhou uma ênfase maior.

Nos anos 1970, de acordo com Moreno (2002) e com pesquisas feitas na cinemateca brasileira e em blogs sobre a temática e sobre o cinema brasileiro, foram encontrados vinte e um (21) títulos com essa abordagem, dentre eles alguns podem ser considerados mais importantes; pelo fato de tocarem por vezes de forma mais explícita nas práticas já citadas, outras por enfocarem mais humanamente o caráter psicológico das personagens centrais do estudo e em outros por até se proporem a discutir como são construídas essas práticas no âmbito social em contexto; como: *Soninha toda pura* (1971), *A estrela sobe* (1974), *A noite das fêmeas – ensaio geral* (1976), *Marília e Marina* (1976), *O cortiço* (1978), e *Mulher, mulher* (1979). Já nos anos 80 foram encontrados trinta e três (33) títulos, que na mesma noção de importância estão: *Gisele* (1980), *As intimidades de Analu e Fernanda* (1980), *Ariella* (1980), *O gosto do Pecado* (1980), *Violência na Carne* (1981), *Albúm de Família* (1981), *Mulher Objeto* (1981), *Karina, objeto de prazer* (1982), *Janete* (1983), *Como salvar meu casamento* (1984), *Estrela Nua* (1985), *Anjos do Arrabalde* (1987) e *Eu* (1987).

2.3. Tempos difíceis

O cinema brasileiro começa já nos anos 1980 a entrar em crise, o público começa a diminuir vertiginosamente e muitas salas de cinema são fechadas, enfraquecendo o projeto cultural do Estado. Tudo isso devido a eclosão de diversos problemas na estrutura econômica e política do Brasil, momento marcado pelo processo de abertura política com o fim do regime militar e por uma dolorosa crise econômica ocasionada por uma inflação absurda que não se conseguia conter. Contudo a Embrafilme continuava a produzir um considerável número de filmes numa média de 80 por ano na referida década de acordo com a Secretaria do Audiovisual.

Mas são nos anos 1990 que o cinema brasileiro de acordo com estudiosos, vivencia a maior crise de sua história. O ambiente de crise foi instaurado pelo governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992) que dentre várias medidas instaurou o confisco monetário a reservas particulares, congelou o salário, acabou com o Ministério da Cultura – que passou a ser parte do Ministério da Educação – acabou com as políticas culturais estatais que vinham sendo praticadas.

Em relação ao cinema, o governo Collor extinguiu a Embrafilme (órgão responsável pelo financiamento, coprodução e distribuição dos filmes nacionais) e o Concine (órgão responsável pelas normas e fiscalização da indústria e do mercado cinematográfico no Brasil, controlando a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais). Desta forma deixou que as distribuidoras estrangeiras se encarregassem do mercado de distribuição do país, havendo nesse período um aumento do número de salas fechadas, enquanto as que resistiram começaram a lutar contra a lei da obrigatoriedade, tendo uma queda considerável no número de filmes brasileiros exibidos, dando espaço aos longas estrangeiros e tendo como consequência a queda na produção de longas-metragens nacionais em uma velocidade e proporção absurdas.

De acordo com Wahrendorf e Montoro (2006) enquanto na década de 1970 chegaram a se produzir mais de cem filmes por ano, na primeira metade da década de 1990 não se chegava nem a 4 filmes por ano. É durante esta década que por conta do constante desaparecimento das salas de exibição em bairros, começam a surgir as modernas e luxuosas salas “multiplex” inseridas dentro do contexto de shoppings e outros centros comerciais, o que acaba por encarecer os ingressos e constituir outro público alvo, com maior poder aquisitivo e que frequenta esses grandes centros.

2.3.1. Retomada de quê?

Já durante o governo de Itamar Franco (1992-1994) se vivencia uma fase de revitalização da estrutura cinematográfica brasileira, nesse período foi restabelecido o Ministério da Cultura criando-se a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual encarregada da legislação audiovisual como um todo e por toda a política cinematográfica, inclusive pela administração do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro que disponibilizou os recursos da Embrafilme para a produção. Outro grande fato é que passou a ser elaborada a Lei do Audiovisual e entrou em vigor a Lei *Rouanet*. Começa-se a falar de um tímido processo de retomada do cinema brasileiro, por críticos, estudiosos e jornais da época, como se evidencia na publicação de Teixeira Coelho na Revista USP:

(...) o retorno do financiamento federal para o cinema, somado à definição de uma Lei do Audiovisual e à polêmica participação de um banco estadual em alguns outros projetos, significa a retomada possível, embora tímida, de uma produção reduzida a quase nada nos últimos anos. (...) É quase um renascimento. (1993, p. 7)

Mas é o ano de 1995, com Fernando Henrique Cardoso na presidência, considerado o marco da Retomada, pois aglomerou importantes acontecimentos que fermentaram a euforia nacional: o sucesso do plano Real e o controle da inflação, a grande repercussão do filme *Carlota Joaquina* que atingiu uma enorme bilheteria e o centenário do Cinema brasileiro. Foi durante este mesmo período que a Lei do Audiovisual constitui suas bases de nova funcionalidade.

Em tal período constata-se que o número de produções aumentou e o cinema ganhou visibilidade pela grande influencia da mídia televisiva. Preciso deixar claro, porém, alguns fatos: o Estado não se preocupou com a difusão dos filmes, com o processo de exibição e nem com a inserção dos mesmos no mercado.

Tinha-se uma grande produção de filmes, mas não se tinha salas suficientes e preparadas para exibi-los tanto que muitos filmes ficaram dependentes da ocorrência de festivais. Outra questão bastante preocupante é que o filme passava a ser visto como um produto, regulamentado em termos legislativos pelo Estado, ganhando alguns trocados como forma de incentivo deste e submetido ao poder de escolha da iniciativa privada e do mercado que decidia onde o dinheiro público iria ser aplicado.

Deve-se dar uma atenção especial para a questão da produção de filmes estar agora diretamente dependente de investimentos privados, o que nos leva a questionar então se estes empresários estariam dispostos a investir em filmes com a temática pesquisada neste trabalho em um momento em que apesar de ser tomado por discussões sobre tal tema, o mesmo ainda é considerado um tabu, pois não se enquadra no dito “normal”. Outro fato a ser lembrado é que os gêneros da pornochanchada, do erótico, os marginais e dramáticos que encontravam seu lugar na Vera Cruz e nas inúmeras salas distribuídas em bairros que fizeram sucesso nos anos 1970 e 1980 e que deram lugar a um grande número de filmes relacionados à temática já não tinham mais espaço nos conturbados anos 1990.

Estes são os motivos que nos possibilitam tentar entender o porquê de só se encontrar apenas dois filmes que abordam tal temática: a refilmagem do filme *Matou a família e foi ao cinema* de Neville d' Almeida (1991) e *As feras* de Walter Hugo Khouri (1995). O primeiro é remanescente dos tempos da Embrafilme, mas que só foi lançado em 1991, de acordo com a Cinemateca brasileira.

Embora não se constitua como o foco principal do presente trabalho, é importante destacar que apesar do que já foi dito acima, é na década de 1990, especificamente em 1993 que surge o Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual por conta de

convite feito ao Brasil pelo “New York Lesbian and Gay Experimental Film Festival”, a primeira edição brasileira contou com 76 títulos.

O presente festival que teve várias versões em inúmeros cantos do Brasil e que perdura até os dias atuais acontecendo anualmente, direcionado a exibição de curtas-metragens tanto de produções nacionais quanto internacionais acerca da temática. Apesar de ter proporcionado a divulgação de filmes sobre a diversidade sexual, ocasionou também um enquadramento destes filmes num ambiente restrito dos festivais neste formato, não atingindo um público mais amplo e sim um público mais específico.

2.3.2. A Retomada da Retomada

O novo século traz consigo uma nova reestruturação nas bases legais do Cinema Brasileiro, estabelecendo que para um filme receber os devidos benefícios era necessário que o diretor tivesse um nome já reconhecido anteriormente, isso pode ter acontecido devido a várias críticas que receberam as formas de incentivo da década passada por não terem nenhum critério para se admitir benefícios a uma produção cinematográfica, fazendo com que qualquer pessoa, como publicitários e jornalistas se tornassem diretores.

Neste ambiente de revisões e alterações no cinema nacional é criada em 2001 no governo de Fernando Henrique Cardoso a ANCINE (Agencia Nacional de Cinema), um órgão federal que como as outras agências criadas na época, é de caráter regulador e de fomento, responsável pela fiscalização do mercado cinematográfico e audiovisual. Tal cenário proporcionou a dispersão das empresas privadas que financiavam e a entrada de investidores públicos como a Petrobrás.

Uma empresa de relevante importância que deste começo de novo século e que continua sendo até hoje é a Globo Filmes, por conta da sua hegemonia no âmbito televisivo dos meios de comunicação, que acaba possibilitando uma extensa comunicação entre esses dois meios, responsável por grandes bilheterias.

Em meio aos gêneros de comédia, que tratam da realidade nacional entre outros, neste período que vem se prolongando até o momento atual surgem as grandes bilheterias do cinema nacional como *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000), *Cidade de Deus* (2002), *Carandiru* (2003), *Tropa de Elite* (2007), *Se eu fosse você* (2009), *De Pernas Pro Ar 2* (2012), *E Ai Comeu?* (2012). Dentre vários, pôde-se perceber que a comédia é o gênero nacional desse período que mais se proliferou e mais alcançou sucesso de público.

Comparando-se com a tradição dos gêneros das comédias das mais diferentes espécies que sempre fizeram sucesso no decorrer da história do cinema brasileiro, como é o caso das chanchadas e da pornochanchada de décadas passadas.

Em relação às produções que envolvem a temática central do trabalho, se tomarmos como referência a década de crise, retomada e mudanças dos anos 1990, o que se vê posteriormente é um aumento sensível das películas, sendo encontrados 11 títulos até o ano de 2012, são eles: *A partilha* (2001), *Filme de Amor* (2003), *A Conceção* (2005), *Onde Andará Dulce Veiga* (2007), *Ó, pai ó* (2007), *Quanto Dura O Amor* (2009), *Se Nada Mais Der Certo* (2009), *Historias de Amor Duram Apenas 90 Minutos* (2009), *Como Esquecer* (2010), *Elvis & Madona* (2011), *Paraísos Artificiais* (2012).

Contudo se realizarmos um trabalho mais apurado de comparação, as produções da década 1960, 1970 e 1980, os números se tornam irrisórios, e principalmente no que tange ao conteúdo a cerca das práticas erótico-sexuais-amorosas entre mulheres. É estranho e difícil de entender o porquê da maioria deles tratarem tal temática de forma tão tímida e fria, num tempo em que houve tantas conquistas sociais e legais relacionadas tanto a questão da diversidade sexual no geral, quanto própria situação das mulheres.

Percebe-se uma exposição menor do universo desse tipo de práticas. As cenas são postas na penumbra, havendo o mínimo contato entre as personagens envolvidas e uma possível relação mais íntima é percebida apenas por meio de insinuações, entre a meia luz e as luzes apagadas. Personagens essas que em muito dos filmes nem são centrais ou principais. Outro ponto importante é que a maior parte desses longas estão restritos a festivais, não foram inseridos no circuito da grande massa, com exceção de *A partilha* de Daniel Filho que está entre as grandes bilheterias do cinema nacional.

O que é possível refletir sobre a forma que se vem fazendo cinema desde o processo da retomada até o momento recente é que não ocorreu mais a produção de uma estética em comum. Outro ponto, é que se tornaram produções particulares de gêneros plurais, temáticas diversas, e tudo isso não permitiu configurar movimentos como os que aconteceram antes. Nas décadas passadas pôde se reconhecer certa unidade; movimentos como *A Chanchada*, *Cinema Novo*, *Marginal*, *Boca do lixo*, *Pornochanchada* o que não foi possível no novo século.

3. NAS TRAMAS- Sujeitos, histórias, gêneros – humano demasiadamente humano.

“(...) mulher e homem não constituem simples aglomerados; mas elementos como cultura, classe, etnia, geração, religião e ocupação devem ser mais ponderados e intercruzados numa tentativa de desvendamento mais frutífera, através de pesquisas específicas que evitem tendências a generalizações e premissas preestabelecidas. Sobrevém a preocupação em desfazer noções abstratas de “mulher” e “homem”, enquanto identidades únicas, a-históricas e essencialistas, para pensar a mulher e o homem como diversidade no bojo da historicidade de suas inter-relações. (...) São muitos os obstáculos para os pesquisadores que se atrevem a enveredar pelos estudos de gênero – campo minado de incertezas, repleto de controvérsias e de ambiguidades, caminho inóspito para quem procura marcos teóricos fixos e muito definidos.”

(Maria Izilda S. de Matos. 1998.)

Pensando nos sujeitos centrais do presente trabalho: mulheres que de alguma forma constroem relações a partir de práticas erótico-sexuais-amorosas dentro das produções cinematográficas brasileiras, foi preciso tentar compreender de que modo tais sujeitos foram e continuam sendo inseridos no universo da História como interesse de trabalho do historiador, mediante os processos, debates e dificuldades no meio historiográfico.

A produção historiográfica que se fazia até então foi marcada por uma história dos grandes acontecimentos, os grandes feitos heroicos, posteriormente uma história política e econômica e os grandes protagonistas eram os homens e o que correspondia ao universo deles e não por coincidência quem as produzia eram historiadores.

A história se vestia de um manto lúdico de universal, todavia no que tange as mulheres era tudo deixado de lado, por não se considerar importante para a história. Elas durante muito tempo foram excluídas tanto como personagens quanto produtoras na escrita da História. É devido a toda uma trajetória de displicência, negação, que a historiografia começa a ser contestada, principalmente por mulheres como Virginia Woolf enfaticamente no livro “Um Teto Todo Seu” de 1928, em que deixa claro sua insatisfação com a maneira que a história e seus historiadores ignoravam a presença da mulher e Simone de Beauvoir com a publicação do ensaio “O Segundo Sexo”, em 1949, reivindicando o pertencimento das mulheres no social, cultural e principalmente na história e na sua forma de ser feita. Woolf até

chegou, no livro já citado, a um desabafo que prenunciava a necessidade de se criar uma História das mulheres:

Uma ambição que ultrapassaria minha audácia, pensei, procurando pelas prateleiras os livros que não estavam ali, seria sugerir às alunas dessas famosas universidades que reescrevessem a história, embora deva admitir que, muitas vezes, ela parece um tanto estranha tal como é — irreal, tendenciosa; — mas por que não poderiam elas acrescentar um suplemento à história, dando-lhe, é claro, algum nome não conspícuo, de modo que as mulheres pudessem ali figurar sem impropriedade? (1991, p. 57)

É de consenso entre historiadoras como Joan Scott e Mary Del Priore dentre outras que o processo de edificação de uma História das mulheres desde seus primeiros alicerces estava intimamente ligado ao cenário político; principalmente a política feminista que se encontrava no seu ponto culminante durante as décadas de 1960 e 1970, que em seu bojo reivindicavam políticas em prol da “mulher”, pensada nesse momento como um sujeito definido, “pessoas biologicamente femininas que se moviam dentro e fora de contextos e papéis diferentes, [...] mas cuja essência - enquanto mulher - não se alterava” (SCOTT, 1992, p. 82), que reunia em si uma série de características suficientes para se constituir uma “identidade feminina”, era assim uma constituição homogeneizadora do ser mulher que se amplificava num movimento político.

E as feministas fizeram da sua linguagem subversiva, contestadora e fomentadora o meio pelo qual começaram a ser escritos os primeiros ensaios sobre o “sexo feminino” fazendo emergir uma história própria das mulheres, a qual, nesse momento foi feita nas bases da militância feminista que objetivava entender a mulher dentro das novas realidades em que ela se inseria, reconhecendo ser um momento de uma série de conquistas dela no meio educacional, político e no mercado de trabalho. Os trabalhos feitos tinham a necessidade de tirá-las da invisibilidade tornando-as constituintes de um processo histórico.

Porém, é na década de 1970 como nos confirma Mary Del Priore que há uma efervescência maior no que diz respeito a história da mulher, com o constante desenvolvimento do feminismo atrelado a propagação das áreas da antropologia, das histórias das mentalidades e social. As universidades deram espaço à pesquisa, contudo neste momento a história da mulher estava intrinsecamente relacionada ao feminismo e suas lutas políticas, portanto as produções surgiam com o interesse de fazer nascer uma história própria da mulher e demonstrar a partir dela a opressão, exploração, dominação sofrida por elas, mas silenciada

pela história tradicional, e por isso foram exaltadas as heroínas passadas, tentando equipará-las às histórias dos “grandes homens”.

Nesses primeiros momentos, essa história que por conveniência era feita exclusivamente por pesquisadoras, não era vista com bons olhos pelos historiadores, encarada apenas como “um algo a mais”, um mero capítulo cedido, como uma espécie de caridade ao nascente movimento feminista, ou seja, davam reconhecimento e visibilidade ao feminismo e não a “história das mulheres”. Desta forma, entendeu-se que era de grande necessidade a separação urgente desses dois campos. Mas desvincular essas duas áreas ainda era algo muito complicado, já que eram totalmente dependentes ainda que diferentes:

De todas as maneiras, no que diz respeito aos resultados concretos das pesquisas, a história das mulheres continuava, nos anos 70, majoritariamente um trabalho de mulheres, tolerado ou marginalizado, mas sem interferência direta sobre a disciplina histórica. (DEL PRIORI, 1998, p. 221)

Em contraponto se edificava um espaço em que a história dita tradicional deixava suas raízes estruturalistas, globalizantes de uma história geral quase que exclusivamente política e econômica e alargava seu campo de visão para as pesquisas sobre papéis sexuais e sua diferenciação. A história foi envolvida por novas tendências, e começaram a ser produzidas histórias sobre a sexualidade, criminalidade, morte, alimentação, e posteriormente do medo, do pecado, das relações entre vida privada e vida pública. Acontecia neste momento a emergência de novos campos historiográficos: a história cultural e a história das representações sociais e políticas, o que possibilitou o surgimento de uma noção de uma nova “cultura feminina” ao se deterem a investigar os papéis sexuais com mais ênfase.

No decorrer dos anos de 1970 o movimento feminista passou a ser visto como utópico, impossível de ser concretizado na prática, visto que propunham a mudança do social em geral e não somente relacionada às condições das mulheres. Já que os anseios delas não se adequavam aos do mundo do trabalho, da política, estudiosos reconheceram um fracasso no caráter revolucionário do movimento. Por conta disso a historiografia sobre a mulher, já bastante numerosa foi colocada em xeque por historiadores que se perguntavam em quê a história das mulheres contribuiu para a história no sentido de reformulação metodológica e de renovação do que era tradicional, mas é importante atentar que a ciência histórica ainda se mantinha presa às amarras epistemológicas tradicionais e a defesa da história foi basicamente nesse sentido de que não adiantava fazer uma nova história das mulheres sem antes fazer uma real nova história. Por isso foi possível identificar que ainda que historiadoras e feministas

tenham posto à tona momentos inéditos do passado das mulheres, continuava a ser uma história paralela, que não era reconhecida e nem possível de ser inserida ao contexto de outros campos da história.

É neste cenário que muitas críticas foram lançadas ao fazer história da mulher e ao que já tinha sido feito, como o fato de deixarem de produzir categorias próprias de reflexão, de fazerem uma história meramente descritiva, onde contavam como, mas não o porquê. Outra questão era que não se relacionava tais histórias com as outras, como se as mulheres não tivessem nunca tido vida social, política, econômica e cultural, ficando presas apenas ao universo doméstico. Uma grande dificuldade encontrada ao fazer esse tipo de história era ausência de fontes ou a invisibilidade delas, questionava-se ainda que esse modo de fazê-la não poderia ficar condicionado simplesmente a uma reivindicação política igualitária ou a uma guerra de sexos.

Na década de 1980 sob a face ilusória de uma tolerância no meio acadêmico, as produções que tiveram em suas temáticas mulheres abrigaram-se “sob o guarda-chuva das “minorias” étnicas, nacionais, religiosas ou sexuais.” (DEL PRIORE, 1998, p. 224). Houve assim uma forte necessidade de fazer com que o feminismo interagisse com o campo histórico como um todo, encarando as fontes de uma maneira diferente para além de descrevê-los.

No que tange ao Brasil, este não se fez passivo nem ausente em relação à explosão conturbada de uma luta por uma “história da mulher” na Europa e Estados Unidos. Mesmo com as dificuldades nos primeiros momentos encontrados em que se por um lado o ambiente das universidades encarava tal história como um “problema feminista” ou simplesmente um motivo de curiosidade, como algo com uma importância menor para a História, ele era envolvido também por essa militância feminista que fez reverberar suas preocupações nas pesquisas de universitárias, portanto é inegável a grande contribuição do movimento feminista para a inclusão da “mulher” nos estudos historiográficos.

Portanto as poucas pesquisas que se faziam em forma de periódicos tinham em grupos fechados a sua forma de sobrevivência em favor de uma clientela específica e restrita, os livros sobre a temática raramente eram editados e as teses envolviam como era de se prever, questões relacionadas à história da família, casamento, sexualidade, enfocando sempre uma “mulher” condicionada socialmente e economicamente, incapaz de consciência e atuação histórica, constantemente vitimizada.

A História das mulheres no Brasil ganhou efervescência nos fins da década de 1970 e mais fortemente nos anos 1980, não se sabe ao certo o que motivou tais fatos, se

tínhamos o turbilhão das discursões feministas também tínhamos no campo da historiografia as transformações trazidas pela terceira geração da escola dos Annales chamada “Nouvelle Historie” com a redescoberta da pesquisa em arquivos e o vislumbre de inúmeras fontes (processos eclesiásticos e civis, obras literárias, tratados médicos e morais, imprensa, literatura de viagem...). A influência da “Nova História” lançou no cenário historiográfico o desafio de pensar a sexualidade, a criminalidade, o amor, o corpo e os desvios. Outro fato importante foi a chegada das obras de Michel Foucault no Brasil que fez se constituir aqui um novo tipo de historiografia chamada popularmente de “transgressão”, onde historiadores iniciaram a exploração de fontes tanto relacionadas a Igreja quanto ao Estado em busca de qualquer informação que subvertesse as ordens. Assim sendo surgiram histórias das prostitutas, concubinas, escravas rebeldes, doidas, lésbicas, pecadoras, pobres, escritoras feministas.

Enfim o grande fato que impulsionou sem dúvida a criação de uma história das mulheres no Brasil foi o mergulho nos mais diversos e diferentes tipos de fontes documentais e arquivos que permaneceram por algum tempo distantes dos interesses dos historiadores, ainda que o estudo sobre das mulheres estivesse relacionado com a história dos grupos considerados “subalternos” (escravos, índios, judeus, cristãos novos, homossexuais, etc.). Esse interesse se prolongava no intuito de mostrar as formas de violência, humilhação, opressão e prazeres, “a mulher” reconhecida neste momento como um sujeito histórico com um passado repleto de vestígios.

É de grande valia atentar também que para além dos documentos oficiais a história das mulheres em rumos nacionais se utilizou das fontes literárias e principalmente da história oral que proporciona confrontar os discursos pessoais com os chamados oficiais.

Não se pode deixar de dar os devidos créditos aos anos 1970 e 1980 que trouxeram consigo um movimento feminista que possibilitou dentre outras coisas o confronto direto com uma história extremamente parcial e a favor de uma política unitária para um “homem universal”, fazendo com que houvesse uma considerável incorporação das mulheres na produção historiográfica. Contudo tirá-las do mundo submerso e silencioso ainda estava só no começo.

As abordagens que se faziam sobre as fontes ainda eram extremamente superficiais, nos quais a “história da mulher” só passava a existir quando confrontava o domínio dos homens e/ou quando submergia junto com as chamadas “minorias” na historiografia tradicional. Para transpor isso, precisava-se refletir sobre a própria maneira que

estavam fazendo a História das mulheres, era necessário pensar para além de uma ordem binária “masculino”/“feminino” e/ou “homem”/“mulher” e ao mesmo tempo tentar entender tal relação como uma relação de poder revelando os mecanismos que levavam a práticas de dominação. Dever-se-ia retirar as mulheres de uma história paralela e colocá-las para interagir e conviver com os demais campos. Como adverte Mary Del Priore era “importante destrinchar a história de outra maneira buscando nas atitudes e sensibilidades coletivas, nos fatos e práticas cotidianas, os espaços onde se abrigava a relação homem-mulher” (1998, p. 225).

É nesse contexto de revisões e novas reflexões sobre a História das mulheres que surge um novo conceito, a categoria de gênero que se amplificou na produção historiográfica, que propunha “ênfatar o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo” (Scott, 1995, p. 72) em contraponto ao determinismo biológico implícito nas relações entre “homens” e “mulheres”. O gênero é entendido como uma construção sociocultural e, portanto inserido num processo histórico feito a partir de inúmeras relações e interações. Entretanto quando ele passa a ser utilizado pelas feministas e historiadoras que buscavam fazer com que a história das mulheres fosse reconhecida em tom de seriedade por outros historiadores, a categoria de gênero passa a ser sinônimo de mulheres, ou seja:

No seu uso descritivo, o “gênero” é, portanto, um conceito associado ao estudo das coisas relativas às mulheres. O “gênero” é um novo tema, novo campo de pesquisas históricas, mas ele não tem a força de análise suficiente para interrogar (e mudar) os paradigmas históricos existentes. (SCOTT, 1995, p. 76)

A concepção de gênero muito tumultuada, de poucos consensos e de muitas problemáticas, trouxe para a história importantíssimas contribuições de caráter estrutural e composicional. Tornou-se um meio pelo qual se passou a questionar as identidades fixas e globalizantes, ampliando a noção do ser “mulher” e “homem”, interligando a noções diversificadas como “raça”, “etnia”, “classe” e ‘sexualidade’, ultrapassando as fronteiras das categorias “masculino” e “feminino”, fazendo entender assim o pluralismo das experiências e a diferença dentro da própria diferença, rompendo com o pensamento essencialista. Como muito bem defende Scott no que se refere a estas mudanças que a história começa a sofrer:

Só podemos escrever a história desse processo se reconhecermos que “homem” e “mulher” são ao mesmo tempo categorias vazias e transbordantes; vazias porque elas não têm nenhum significado definitivo e transcendente; transbordantes porque, mesmo quando parecem fixadas, elas contêm ainda dentro delas definições alternativas negadas ou reprimidas. (SCOTT, 1995, p. 93)

Este é o momento que nos perguntamos onde se encontram os estudos sobre a “homossexualidade” em meio a todo esse processo histórico que foi analisado. Bom, se o caminho foi árduo para introduzir o estudo das mulheres e seu reconhecimento na História, a conquista de reconhecimento e de espaço dos estudos sobre a “homossexualidade” dentro do campo historiográfico foi e ainda é movido por lutas constantes.

Essa luta ganhou impulso no Brasil durante as décadas de 1970 e 1980, em resposta aos estudos feministas e de gênero, considerados limitados e fechados, constituindo um novo campo. Focaram na sexualidade para além das experiências e vivências da “heterossexualidade”, ganhando força os trabalhos e pesquisas sobre o universo da “homossexualidade”, assim puderam se destacar alguns autores como, por exemplo, Peter Fry, Edward McRae, James N. Green, Richard Parker, Jurandir Freire Costa, Luís Mott, João Silvério Trevisan;

Produziam-se trabalhos e pesquisas que enfocaram quase por total as vivências e experiências da “homossexualidade masculina”, colocando numa proporção menor o interesse pelas práticas erótico-sexuais-amorosas entre mulheres. É válido ressaltar que o primeiro trabalho e um dos poucos até hoje a tratar tais relações foi feito por um homem, no livro intitulado *O Lesbianismo no Brasil* de Luiz Mott.

As feministas e historiadoras mobilizadas na luta por uma História das mulheres fizeram-na com as categorias disponíveis atravessadas por noções heteronormativas e binárias (“homem”/“mulher”), o que não possibilitava espaço nem visibilidade para outros tipos de experiências e relações sociais e sexuais. Por conta disso, feministas lésbicas criticaram o próprio movimento criando a partir daí um novo discurso feminista em que vinham à tona as discussões sobre a “sexualidade”, denunciando os princípios heterossexuais no qual o movimento de mulheres se firmava, causando inúmeros impasses dentro deste e não sendo bem visto por este. É preciso lembrar que os estudos sobre “homossexualidade” já mencionados não ficaram isentos dessas inúmeras críticas.

É possível compreender as dificuldades que os estudos sobre a “homossexualidade”, e mais especificamente os estudos que implicam a multiplicidade das relações e práticas erótico-sexuais-amorosas entre mulheres, enfrentaram e enfrentam para adquirirem constantemente um espaço nos campos de pesquisa como da História, dos estudos feministas e de Gênero. Pois vivemos sob uma matriz social que faz parte de um processo histórico, baseada nos conceitos constituídos do gênero pela composição binária (homem-

mulher), pressuposto como identidades e categorias fixas, que dão suporte à “heterossexualidade compulsória” (BUTLER, 2010).

Por outro lado, os estudos de gênero propiciaram a abertura do espaço de reflexão e estudo dentro da história, no esforço de problematizar as fronteiras normatizadoras da matriz da heterossexualidade compulsória instituída, pois deixa de considerar esse campo como sinônimo de “mulheres”. Embora as reflexões de Gênero nos tempos atuais tenha ganhado um considerável espaço na produção historiográfica, continuam em determinada proporção sendo utilizadas como “sinônimo de mulheres” (SCOTT, 1995) e na grande maioria dentro da lógica heteronormativa e sempre em relação com o “mundo masculino”. O espaço de discussões ainda se configura pequeno no que diz respeito a abordagem das inúmeras possibilidades de formação de sujeitos. Como bem nos declara Maria Izilda S. de Matos:

Inquestionavelmente, grande parte da produção historiográfica privilegiou o enfoque das experiências femininas em detrimento de seu universo de relações com o mundo masculino. Poucos são os estudos que analisam a masculinidade, bem como a homossexualidade, deixando de revelar a pluralidade dos femininos e dos masculinos. (MATOS, 1998: p. 71)

Portanto, se pretende traçar aqui nesse trabalho tanto continuidades quanto rupturas no que se refere aos estudos feministas, a história das mulheres, tal como eram entendidos, pois constituem desdobramentos teóricos importantes sem os quais seria impossível chegar a essa pesquisa, capaz de trabalhar na tentativa de enxergar a história com outras lentes que não aquelas de pré-conceitos fixadas como verdades, ampliando o “ser” em suas indefiníveis construções, práticas e desejos, prazeres, concebendo assim sujeitos como “um conjunto de experiências múltiplas, complexas, potencialmente contraditórias, atravessadas por variáveis como classe, idade, maneira de viver, preferências sexuais, etc.” (SWAIN, 1999, p. 119).

Faz-se importante também deixar claro que o gênero não será visto como algo inteiramente separado do sexo, onde se cria uma dicotomia natural/cultural, e em que o sexo só passaria a existir quando o gênero o possuísse; mas sim como coexistentes, imbricados “nas marcas dos constructos sociais”, “o gênero é embutido no sexo, e o sexo mostra ter sido gênero desde o princípio” (BUTLER, 2010, p. 165).

Nesse sentido, o presente trabalho se utilizará do conceito de gênero elaborado por Teresa de Lauretis que o entende como representação e auto representação, como o resultado de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, reconhecendo que o gênero

assim com a sexualidade não é uma propriedade de corpos, nem algo existente a priori nos seres humanos, mas uma construção que pode encontrar nas artes um registro da história dessa construção (LAURETIS, 1987, p. 208- 209).

Tudo isso se torna fundamental para compreender a representação dos sujeitos aqui em questão e suas relações, pois não podem ser referidos a uma identidade fixa, intransponível, coerente e contínua, mas sim transgridem, a partir das referências discursivas e práticas, as normas vigentes, desafiando até as formas consideradas inovadoras de pensar, ver, escrever e produzir a história. Desta forma, a pesquisa está sendo construída dentro de uma perspectiva de gênero como demonstra Judith Butler:

Se alguém “é” uma mulher isso certamente não é tudo que esse alguém é, o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da pessoa transcendam a parafernália específica do seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais [e eu acrescento religiosas] de identidades discursivamente constituídas. (BUTLER, 2010, p.20).

3.1. Uma breve reflexão sobre os discursos em torno das práticas erótico-sexuais amorosas

“(...) nem o sexo biológico nem o gênero nem as práticas sexuais podem dar uma definição do ser humano, atestando uma essência qualquer ou uma substância estável de homogeneidade individual.”

(Tania Navarro Swain. 1999.)

Considerando-se como objetivo primordial do presente trabalho a análise e reflexão das representações que foram feitas das práticas erótico-sexuais-amorosas entre mulheres durante um longo período no cinema brasileiro (1940 – 2012), seria impossível ignorar um estudo ainda que sucinto sobre como se processou em situações reais o entendimento e a constituição dessas relações durante todo esse período histórico, sendo necessário fazer um acompanhamento da produção de discursos sobre como se constituíram essas práticas no Brasil.

As relações designadas como “homossexuais” sempre foram alvo de mecanismos de controle do Estado assim como toda e qualquer manifestação sexual e comportamental que desafiasse de alguma forma as normas vigentes de uma determinada sociedade, num

determinado espaço de tempo. No decorrer do tempo esses mecanismos não deixaram de existir apenas se metamorfosearam em outras instancias ou esferas e tipologias.

As relações entre pessoas do mesmo sexo no decorrer dos séculos foram tratadas e controladas de diversas formas e diferentes meios, adquirindo inúmeras denominações. Num primeiro momento eram explicitamente e duramente reprimidas. Incorporando os princípios político-cultural-político europeus através das ordenações portuguesas, o Brasil em seu contexto colonial regido pelas leis religiosas absolutas, tratou tais práticas durante séculos como um delito nomeado religiosamente de sodomia.

De crime e pecado de sodomia reprimido impiedosamente e cruelmente pelo Estado e Igreja, mediante os preceitos religiosos, cujos discursos diziam ser em prol da conservação da natureza humana e de uma moral social, passou a ser incluso nos discursos médicos e científicos em conformidade com os jurídicos depois que o novo código imperial deixou de tipificar a sodomia (em acordo com os ideais iluministas em voga na época). Sendo assim, os chamados “sodomitas” deram lugar aos “degenerados sexuais” e socialmente considerados e punidos como perturbadores da “moral e dos bons costumes”, momento em que o moralismo cristão dá lugar aos avanços da ciência com o advento do que Foucault nomeou de “scientia sexualis”, quando a ciência e medicina mergulhadas no positivismo, e sendo estes instrumentos de poder do Estado, centralizam seus interesses no corpo humano.

Começa ai uma busca por uma verdade e norma absoluta do sexo, destacando-se a heterossexualidade como a legitimidade das práticas sexuais e a relação com pessoas do mesmo sexo se torna uma anormalidade a ser estudada e tratada. Com o processo de descriminalização da sodomia o termo entra em desuso e vários termos foram utilizados com o intuito de definir as relações entre pessoas do mesmo sexo como pederastia e urania em relação aos relacionamentos entre homens de acordo com Fry (1985) e Grren (2000) e shapica, lésbica e tribade em relação as relações entre mulheres como afirmam Castro (1934) e Trevisan (2000). Assim chega-se em 1869 quando aparece pela primeira vez o termo homossexual tratado pelo austro-húngaro Karl-Maria Kertbeny, só atingindo uma repercussão mais ampla em 1905, com Magnus Hirschfeld e Havelock Ellis quando alcança o grande público. Desta maneira é preciso atentar para as observações de Foucault:

É necessário não esquecer que a categoria psicológica, psiquiátrica e médica da homossexualidade constituiu-se no dia em que foi caracterizada - o famoso artigo de Westphal em 1870, sobre as "sensações sexuais contrárias" pode servir de data natalícia - menos como um tipo de relações sexuais do que como certa qualidade da sensibilidade sexual, uma certa maneira de interverter, em si mesmo, o masculino e o feminino. A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgénia

interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie. (FOUCAULT, 1988, p. 50-51)

Enfim, o que era pecado, atentado a moral e ato criminoso, se torna durante os séculos XIX e XX um problema de desvio psíquico e biológico o qual caberia à psiquiatria, à psicologia e à medicina tratar. O homossexual é concebido para além de práticas sexuais e dentro de um todo que compreende o modo de vida, condutas sexuais, afetivas, familiares, sua biologia, fisionomia, psique, ou seja, “nada do que ele, no fim das contas, escapa à sua sexualidade” (FOUCAULT, 1988, p. 50) constituindo um sujeito portador de algo definido por especialistas legitimados para estes saberes como uma suposta doença denominada homossexualismo. Agora, seria de responsabilidade dessas áreas que se empenharam em encontrar uma cura para tal patologia, que se acreditava ser a degenerescência da sociedade, como nos confirma Trevisan ao destacar um discurso médico da época: “Ora "o homossexualismo é a destruição da sociedade, é o enfraquecimento dos países"; se ele "fosse regra, o mundo acabaria em pouco tempo" — acrescentava outro médico-legista, Aldo Sinisgalli.” (TREVISAN, 2000, p. 177).

É importante destacar que no Brasil apesar de ter sido retirado da legislação penal o crime de sodomia, isto não significou que os aparelhos punitivos e de controle do Estado retiraram as rédeas desta sexualidade; pois se utilizaram de leis contra a vadiagem, perturbação da ordem pública e prática de atos obscenos em público para enquadrar homossexuais principalmente os mais pobres e negros. Como nos evidenciam Simões e Facchini:

Na ausência de leis explícitas de condenação à homossexualidade, médicos e legistas agiam em estreita colaboração com a polícia nos esforços de prescrever ações correcionais que, acrescidas à punição pelos crimes previstos na lei, podiam ampliar indefinidamente o tempo de privação da liberdade daqueles que vinham a ser diagnosticados como homossexuais. (2009, p. 66)

Em relação às mulheres homossexuais, um fato curioso apontado por Simões e Facchini é que são pouquíssimas as fontes encontradas que abordem as relações sexuais entre elas até mesmo em relatos médicos e legais. Nesse sentido, pensamos que possivelmente as práticas homossexuais eram majoritariamente relacionadas aos homens, talvez por serem mais explícitas, visíveis e/ou por serem consideradas mais anormais, doentias e desviantes.

Somente em 1993 o termo homossexualismo foi abolido do Catálogo Internacional de Doenças da Organização Mundial da Saúde, deixando de constituir-se as práticas homossexuais como doença de acordo com Trevisan (2000). No Brasil ainda foi

preciso que em 1999 o Conselho Federal de Psicologia estabelecesse a resolução CFP 001/99, na qual a homossexualidade não se constituía como doença; proibindo ainda que psicólogos exercessem o tratamento de cura para a homossexualidade, impondo normas para a atuação de psicólogos em relação aos homossexuais (TREVISAN, 2000).

Em 2003, o presidente do Conselho Federal de Psicologia, Odair Furtado, reiterou as proibições da resolução CFP 001/99 em decorrência do alto número de psicólogos propondo a cura de homossexuais (FURTADO, 2003). Contudo recentemente foi proposto um novo projeto de lei que dentre outras coisas, propunha o direito dos profissionais da psicologia de tratar pessoas homossexuais, sendo, no entanto, arquivado mediante as pressões de manifestações que ocorreram contra. Enfim não é um assunto que pertence a um passado distante, mas que permanece muito presente nos dias atuais.

Posteriormente, com o passar dos anos, o termo homossexualismo se tornou inapropriado para se referir as relações sexuais e afetivas entre pessoas do mesmo sexo, devido ao emprego do sufixo “ismo” já que este estava diretamente ligado aos discursos médicos voltados para diagnosticar essas práticas como doença. Portanto, sabe-se que muitas discussões foram travadas por estudiosos em busca de um termo ou categoria que melhor entendesse o universo das relações entre pessoas do mesmo sexo, podendo destacar alguns: homossexualidade, gay, lésbica, homoerotismo, homoafetividade; enfim, todos estes indicando uma repulsa e afastamento das concepções médicas.

3.2. Um debate necessário

Nomear sujeitos e/ou suas experiências é sempre uma tarefa muito complicada. É pisar em um terreno minado, pois ao nomeá-los de uma forma ou de outra estaremos classificando, categorizando, rotulando um modo de ser, viver e de se relacionar. Enfim, atualmente reconhecemos que experiências humanas são múltiplas, variadas e constantemente transformadas e recriadas.

Todavia não se pode ignorar a existência das categorias, pois mesmo que sejam uma forma de classificar também foram elaboradas mediante um processo histórico, no qual problematizaram e foram problematizadas e dão margem a visibilidade de ambientes e grupos sociais, indivíduos, que por muito tempo eram ignorados no campo dos estudos. Desta forma, teve-se necessidade de problematizar os sujeitos deste trabalho, pensando em características próprias, dialogando com os possíveis nomes ou categorias constituídas.

O termo homossexual como já foi visto no tópico anterior, foi o primeiro a surgir no intuito definir pessoas que se relacionam com outras do mesmo sexo biológico, impregnado por discursos médicos, psicológicos e psiquiátricos, caracterizando tais pessoas como sujeitos portadores de uma patologia do “instinto sexual” e colocados no rol das doenças mentais durante muito tempo.

Só a partir dos anos de 1990 com a retirada do termo homossexualismo do Catálogo Internacional de Doenças da Organização Mundial da Saúde, deixando de ser definida e tratada como doença de acordo com Trevisan (2000), que o termo homossexualidade começou a ser imposto com mais frequência e ênfase considerado mais amplo e menos discriminatório, já que o sufixo ismo estava atrelado as formas de doenças foi ferrenhamente criticada pelos movimentos em prol da despatologização dos modos de obtenção de prazer em práticas eróticas e sexuais.

Posteriormente o termo homoerotismo foi proposto e defendido por estudiosos como Jurandir Freire Costa (1995) em recusa às noções de homossexualismo e homossexualidade que segundo ele se referiam as concepções patológica, essencialista e identitária e não davam conta das diferentes e plurais experiências e identidades.

Já o homoerotismo corresponderia à pluralidade de práticas e/ou desejos de homens e mulheres que tem uma orientação sexual voltada a pessoas do mesmo sexo, rejeitando o caráter desviante, degenerado, e anormal destes sujeitos, ampliando o espaço para as subjetividades, rompendo com uma identidade fixa. Entretanto foi um termo questionado por outros teóricos como Almeida Neto (1999) e Silva (2007). O primeiro alegava que o termo ainda estava interligado a noção de identidade homossexual, já o ultimo acredita que torna invisível “o componente sexual da homossexualidade”.

Outro termo que surgiu em detrimento destes foi o de homoafetividade, quando Oliveira (2006) sentiu a necessidade de encontrar um termo que comportasse as relações afetivas dos homoeróticos, ou seja, dava margem aos relacionamentos que não se resumissem apenas ao aspecto sexual, sendo a afetividade algo que independe do sexo do outro.

3.3. Rompendo com o hábito

“Problemas são inevitáveis e nossa incumbência é descobrir a melhor maneira de cria-los a melhor maneira de tê-los.” (BUTLER, 2010, p 7)

“Os gêneros não podem ser verdadeiros nem falsos, reais nem aparentes, originais nem derivados. Como portadores críveis desses atributos, contudo, eles também podem se tornar completa e radicalmente incríveis.” (BUTLER, 2010, p. 201)

Desde o início desta pesquisa que venho tentando esboçar a cada palavra e entrelinhas desse texto, um incômodo não deixou de me acompanhar. Cogitei que no decorrer dos diálogos teóricos que me orientaram e continuam orientando esse incômodo quiçá diminuiria, contudo ele emana cada vez mais em forma de inúmeros problemas. De que forma nomear os sujeitos que me propus a pesquisar, a dialogar? Trata-los como? Como me referir às relações que eles estabelecem, as quais são centrais no estudo? Relações homossexuais femininas? Relações homossexuais entre mulheres? Mulheres que amam e ou sentem desejos (sexuais, afetivos) por outras mulheres? Lésbicas? Lesbianismo?

Esses problemas advêm de toda uma estrutura de poder, coerente, linear, deduzível, construída estrategicamente em torno do sujeito, a qual estabelece sua forma de existir. Existência esta que não seria possível sem que se assumisse uma identidade sexuada e generificada, pois parece inconcebível falar, ver, estudar etc., um sujeito que não esteja inserido numa continuidade entre sexo/gênero/desejo/prática sexual, ou seja, por exemplo, o sujeito homem, de sexo masculino, que manifesta características relativas ao gênero masculino, que deseja e pratica sexo com pessoas do sexo oposto. Daí eu me pergunto que processo é esse que se perpetua no sentido de nos fazer entender e conceber nos sujeitos dessa tal maneira naturalizada.

É por essa estranheza e problemática ao ver práticas serem concebidas como naturais e pela vontade de entender o que levou a sexualidade ser a categoria central no arranjo de disputas no seio da sociedade, que me debruço na perspectiva foucaultiana para percorrer os caminhos desse estudo.

Foucault nos informa no primeiro volume da *Historia da Sexualidade*, como emergiu na passagem do século XVIII para o XIX a vontade de saber o sexo, com o surgimento de uma série de discursos disciplinadores, sejam de religiosos, médicos, juristas, pedagogos, todos estavam atrelados a uma causa em comum, de regular, normatizar, controlar as práticas e condutas dos sujeitos. De acordo com o autor é partir desse ponto que nasce o termo sexualidade como efeito do que ele nomeou de “dispositivo da sexualidade”, este, criação discursiva-institucional, para atender a uma urgência, que era a de encontrar uma

verdade sobre o sexo, ouvi-lo e explica-lo, exercendo assim, a função de controle do indivíduo e da população, visto que era uma preocupação plural do momento (séc. XIX), o autor nos explica ainda que:

A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se aprende com dificuldade, mas à grande rede de superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e poder (FOUCAULT, 1988, pag. 116).

É esse dispositivo da sexualidade instrumento-efeito do poder, dispositivo aqui entendido como “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas” (FOUCAULT, 1979, p. 244), que vai traçar as linhas imaginárias das fronteiras entre o masculino e feminino, entre normalidade e anormalidade, mas do que isso, vai esculpir o arcabouço do sexo, que nada mais é o do que “um objeto histórico engendrado pelo dispositivo da sexualidade” (FOUCAULT, 1979, p. 258), a sexualidade é quem produz o “sexo”.

O poder embutido em tal dispositivo que estabelecerá um saber supostamente genuíno, este, “conjunto decididamente heterogêneo”, baseado num jogo de poderes que fabricará os saberes enquanto verdades. Mas por que construir verdades em torno do sexo humano ao ponto de ser ele a própria condição para “ser-humano”, “ser-homem”, “ser-mulher”? Quando se tem o devido poder-saber sobre o sexo, você tem o domínio sobre os seres e tudo que lhe dizem respeito, constroem-se uma divisão hierarquizada destes, quando se faz o sexo, um ser se faz homem fazendo ou outro de mulher, e por fim fazendo do outro o outro, como Foucault explica:

É pelo sexo efetivamente, ponto imaginário fixado pelo dispositivo de sexualidade, que todos devem passar para ter acesso a sua própria inteligibilidade (já que ele é, ao mesmo tempo, o elemento oculto e o princípio produtor de sentido), à totalidade de seu corpo (pois ele é uma parte real e ameaçada deste corpo do qual constitui simbolicamente o todo), à sua identidade (já que ele alia a força de uma pulsão à singularidade de uma história). (Foucault, 1988, pag. 169-170)

A partir do domínio do saber sobre os prazeres do sujeito, gera-se um poder que produz a instituição de normas que ditam quais práticas são permitidas e quais devem ser censuradas, o que é normal e o que é patológico, e como consequência organizam-se estruturas de modos de viver. Entender e explicar o sexo resultou na construção de uma noção de “sexo” que seguiria um regime binário, uma ordem padronizada e coerente, onde só podiam existir dois tipos de ser-humano, dois “sexos” e dois “gêneros”. Mas, isso não é tudo, essas categorias de identidade, devem funcionar de forma decorrente, ou seja, o gênero deve decorrer do sexo e as práticas do desejo devem decorrer do sexo e do gênero: alguém possuindo uma vagina, se determinaria que seria uma mulher, obviamente seria feminina e mais obvio ainda, desejaria um homem detentor de um pênis, masculino que a desejaria também, e assim poderiam desempenhar suas práticas do desejo.

O que descrevi é constitutivo de uma matriz cultural (específica, de acordo com Foucault, surgida no século XIX no que diz respeito ao Ocidente) heterossexista, baseada numa heterossexualidade colocada como um dado, algo natural, pressuposto. Matriz esta que se pode chamar de heterossexual, heteronormativa, pois ao criar uma coerência linear entre sexo designado ao nascer, gênero, desejo e práticas sexuais, concebe um sujeito inteligível. Em relação a isso Butler escreve:

A univocidade do sexo, a coerência interna do gênero e a estrutura binária para o sexo e o gênero são sempre consideradas como ficções reguladoras que consolidam e naturalizam regimes de poder convergentes de opressão masculina e heterossexista. (BUTLER, 2010, pag. 59)

Quando essa ordem se desestabiliza, quando essa continuidade se desarruma e essa matriz de uma *heterossexualidade compulsória e naturalizada* deixa de ser única forma de viver, enxergar, entender, relacionar, desejar, de existir? Quando um macho não se torna homem, ou uma fêmea não se torna mulher? É ai que o que é inteligível socialmente exige o que não pode existir por não ser inteligível, mas felizmente não significa que estes não possam ser analisados.

Em toda a leitura de Butler (2010), ela nos mostra muito nitidamente que sexo, gênero, desejo e prática sexual não decorrem obrigatoriamente um do outro, e não é difícil imaginar uma série de possibilidades de se viver que extrapolam essa coerência. A autora informa que “a “coerência” e a “continuidade” da “pessoa” não são características lógicas ou analíticas da condição de pessoa, mas, ao contrário, normas de inteligibilidade socialmente

instituídas e mantidas” (BUTLER, pag. 38). A própria noção de pessoa não se sustenta fora dessa matriz, sendo ameaçada constantemente por aqueles seres de formação incoerente e descontínua que não se conformam a essas normas.

Sara Salih em sua interpretação de Butler, diz que o sujeito para autora “não é um indivíduo, mas uma estrutura linguística em formação” (SALIH, 2012, pag. 11), como se nos tornássemos sujeitos a todo instante, mediante os processos que não cessam, nos quais assumimos identidades, sejam elas sexuadas, generificadas, racializadas, enfim, experiências discursivamente condicionadas por um discurso cultural hegemônico, e tudo isso “baseado em estruturas binárias que se apresentam como a linguagem da racionalidade universal” (BUTLER, 2010, pag. 28), essas identidades são construídas para nós, mas também são “fabricadas” por nós.

Se o sujeito é construído no e pelo discurso num processo sem fim a partir do momento que ele age, ou seja, um *construto performativo* (BUTLER, 2010), a cada fazer, ele se produz, tornando impossível identificar um agente por trás de qualquer feito, corpo, sexo e o gênero.

Não há existência que não seja social (SALIH, 2012), foi uma frase que me abriu os caminhos para inúmeras possibilidades. De imediato pensei logo, o ser que está dentro da barriga da mãe, o corpo não existe antes que se possa inscrevê-lo culturalmente, antes que se possa chama-lo de menino ou menina, ele é chamado a assumir um papel, que incide num conjunto de atos, que não são individuais ou singulares. “A performatividade não é, assim, um “ato” singular, pois ela é sempre uma reiteração de uma norma ou de um conjunto de normas. E na medida que ela adquire o status de ato no presente, ela oculta ou dissimula as convenções das quais ela é uma repetição”, escreve Butler (2000, p. 167), o ato de produzir o que nomeia.

Não há um ser, um “eu” pré-determinado, mas um fazer constante, o sujeito, o corpo, o sexo, o gênero, essas tantas categorias de identidade são “efeitos de instituições, práticas, discursos, com múltiplos e difusos pontos de origem” (SALIH, 2012), são constituições performativas. Quando Butler diz que o gênero é a contínua estilização do corpo, entendo que “ser homem e ser mulher”, é estar fazendo homem e mulher, e essas formas de fazer estão tão arraigadas, são tão repetidas continuamente dentro de uma estrutura de poder, de uma matriz altamente rígida, que sem que percebamos geram a ilusão de que é a forma naturalmente de ser, de uma verdade substantiva, contudo como diria Salih, o sujeito é

verbo e não substantivo, essa aparência de causa, de substantivo, são efeitos performativamente produzidos e delimitados por práticas instituidoras da coerência de gênero.

Dessa forma entendemos que sujeitos e suas identidades são performáticas, desnaturalizando assim as noções de corpo, sexo e gênero, podemos pensar em outras construções do “eu” que não essa ditada pela norma, já que nada está definido e nem estático, já que podemos fazer sempre, de forma inteligível e coerente ou não. Portanto existem inúmeras possibilidades de ser, construções de gêneros, que extrapolam a ordem pela qual foram criados, pois, Butler nos alerta que não há um “eu” livre dessa matriz institucional, desse campo cultural, utilizando a analogia de Salih, se pensarmos no nosso guarda roupa, lá estão trajes que podemos dizer que escolhemos, contudo escolhemos a partir do que estava disponível, numa loja, numa costureira, enfim, poderíamos decidir fazer uma roupa diferente daquelas fornecidas pelas lojas, faríamos de acordo com nossas influencias culturais e sociais, não foi um feito original, já que nossa existência é social, e por isso reproduzimos, repetimos. É difícil pensar numa originalidade, em invenção, “não há eu que seja anterior à convergência ou que mantenha uma ‘integridade’ anterior à sua entrada nesse campo cultural conflituoso (BUTLER, 2010, p.209).

Podemos então, escolher assimilar as normas ou fazer diferente, ser o que querem e esperam que sejamos ou surpreender. Sendo o gênero performativo, não existem identidades prontas, acabadas, preexistentes, não há feminilidade ou masculinidade permanente, nem verdadeira nem falsa, portanto é possível se tornar um ser que nem a categoria de homem nem a de mulher, nem o feminino, nem o masculino dê conta. O que me faz entender com todas essas leituras e discussões é que as categorias são formuladas buscando uma inteligibilidade, uma legitimidade social, já que todas são criadas para assegurar o entendimento de determinadas normas, dentro de uma matriz de relações de poder que tem como interesse principal regular as dinâmicas do desejo, do prazer e das práticas sexuais e amorosas dos sujeitos.

A tarefa aqui não é celebrar toda e qualquer nova possibilidade *qua* possibilidade, mas redescrever as possibilidades que já existem, mas que existem dentro de domínios culturais apontados como culturalmente ininteligíveis e impossíveis. (BUTLER, 2010, 213)

Por tudo isso, não se pode definir os sujeitos de análise desta pesquisa como homossexuais femininas, ou chamar de relações homossexuais entre mulheres e/ou as homossexualidades entre mulheres, estaria lhes dando uma identidade fixa, coerente. Pretendo

deixar essa dicotomia, esse binarismo definidor das identidades sexuais: heterossexualidade/homossexualidade e assim prefiro conjugar esses sujeitos como em práticas eróticas-sexuais-amorosas entre mulheres.

4. O SER EM CENA: CORPOS QUE TRANSBORDAM

Somos o que somos

Inclassificáveis

Não tem um, tem dois

Não tem dois, tem três

Não tem lei, tem leis

Não tem vez, tem vezes

Não tem Deus, tem Deuses

Não há sol a sós

(Versos da música Inclassificáveis de Arnaldo Antunes)

“Não é nada inédito o que somos nem é pecado, outros praticam e não sofrem por isso, são pessoas que acreditam em si mesmas.” (Fala da personagem Helena, no filme Tara- Prazeres Proibidos).

Este capítulo se propõe a analisar como foram e estão sendo representadas as práticas erótico-sexuais-amorosas entre mulheres nas produções cinematográficas brasileiras. Ao longo desta pesquisa foram catalogados 76 filmes da década de 1940 a 2012, com base no trabalho de Antônio Moreno, de buscas feitas na cinemateca brasileira e em blogs especializados em cinema brasileiro. A maioria dos filmes foram assistidos e analisados, outros se teve acesso apenas à sinopses, cartazes e arquivos da imprensa.

Posteriormente, a partir da análise destes filmes, e mais especificamente daqueles que puderam ser assistidos, foi escolhido um (1) filme para ser analisado mais atentamente e em sua totalidade: *Amor Maldito* (1984) de Adélia Sampaio. Deixando claro que o que se fará é uma interpretação, um olhar que poderá quem sabe deixar as portas abertas ou entreabertas para diferentes outras interpretações e olhares.

4.1. Primeiro Plano

Sendo, corpo, gênero e sexualidade produtos e processos resultantes de um emaranhado mosaico de tecnologias sociais, discursos e práticas, faço do cinema a tecnologia pela qual me debruçarei, com o objetivo de entender que tipos e variedades de “verdades” ele pode e produz e/ou fabrica em torno das práticas erótico-sexuais-amorosas entre mulheres nos filmes brasileiros escolhidos.

Desta forma, me coloco agora na difícil, porém prazerosa missão de interrogar, aprender, compreender, ler, entender, construir, desconstruir, engendrar, adentrar, assistir, escutar, sentir, vivenciar, problematizar e discutir as representações fílmicas que despertaram em mim de alguma forma todas essas questões e outras que não são passíveis de descrição.

Foram muitos filmes assistidos, não só uma vez, mais várias vezes, e a escolha de apenas um mediante uma quantidade enorme de achados, foi árdua, pois acredito que muitos precisavam ser compartilhados com leitores possíveis deste trabalho. Contudo, vou fazer essa análise mais aprofundada perpassando por toda pesquisa feita.

Não pretendo aqui traçar um uma linha evolutiva do cinema brasileiro no que diz respeito a melhor ou a pior abordagem sobre as práticas já mencionadas. Há tão somente a pretensão de dar voz e de tornar visíveis as inúmeras possibilidades de experiências dos sujeitos em questão refletidas nas telas. Por isso quando escolhi, ou melhor, o cinema brasileiro me escolheu, me indaguei por um momento, de que forma poderia tratá-lo e nele fazer enxergar todas estas experiências supracitadas? Já que o mesmo é marcado popularmente pela grande exploração do sexo (intercurso sexual) como foco do prazer e do desejo. Na grande maioria das vezes colocando o corpo “normativo” da “mulher” como o imã compulsório que atrai para si tudo isso, considerado por muitos expectadores um cinema de baixaria, banal, de sacanagem, em que a única coisa possível de se ver é somente “sexo”, “mulher” e orgia.

É inegável que o corpo e principalmente a construção normativa “mulher”, foi e ainda são bastante explorados pelo cinema brasileiro, os porquês são muitos, mas sabe-se que o mesmo percorreu e ainda percorre uma trajetória bastante difícil, no que diz respeito ao seu desenvolvimento, crescimento, investimentos, como já destacado em capítulo anterior. Então um dos pensamentos possíveis é a utilização deste corpo como estratégia de atrair públicos como uma mercadoria mais vendável, capaz de ser comercializada tanto com o mercado

interno como com o externo, já que já foi dito anteriormente que este cinema passou por uma fase em que a exportação de películas para o exterior foi bastante frequente.

Todavia, o fato é que a “mulher”, como objeto de prazer, de tara, foi (e ainda é) o alvo principal da maioria dos filmes brasileiros (incluindo os catalogados aqui), contudo o que vou tentar apresentar aqui nas análises é que corpo, não é só um corpo, e sexo não está preso, materializado no órgão sexual. Por trás desses elementos existem intenções, discursos, práticas, relações, também sentimentos e desejos. Esses aspectos podem ter ficado imperceptíveis dentro da lógica do cinema brasileiro de gerar prazer, por isso discutiremos a seguir alguns filmes.

Um dos primeiros filmes que me chamou atenção foi *Noite Vazia* (1964) de Walter Hugo Khouri, onde a prostituição é o fio condutor para se chegar a uma possível relação de práticas erótico-sexuais entre duas mulheres interpretadas por Norma Bengell e Odete Lara, contratadas por dois homens executivos que as levam para um apartamento no intuito de os satisfazerem sexualmente, depois de simularem “sem alegria ou ternura, as situações do prazer e a troca de pares” (Sinopse, Cinemateca), surge o pedido a elas para que tenham relações sexuais enquanto os dois as observam (FIGURA 1).



Figura 1- Os dois homens observam as personagens de Norma e Odele na cama.

Nesta cena se vê a representação do que Laura Mulvey (1983) chamou de escopofilia, ou seja, o prazer gerado pelo olhar, e escopofílico aquele que utiliza de outra pessoa como objeto de estímulo sexual através do olhar. Nesta película, vemos uma escopofilia duplicada, onde as práticas erótico-sexuais-amorosas entre as personagens são forjadas e literalmente encenadas para atender os anseios sexuais de dois voyeurs, na medida em que também atendem aos olhares do expectador, o cinema aí causando a este expectador “a ilusão de um rápido espionar num mundo privado” (MULVEY, 1983). A narrativa fílmica deixa claro que não objetiva reproduzir uma cena de amor entre mulheres, mas apenas de fazer duplicar esse prazer para com a “mulher”, não importa quem sejam, o que fazem, o que sentem, reproduzem a imagem da mulher enquanto corpo sexuado. As práticas sexuais não tomam formas de diálogos, não são pensadas e nem discutidas no enredo, contudo, foi o primeiro filme encontrado a mostrar, ainda que nesses termos, (apenas visuais), algum tipo de

práticas erótico-sexuais-amorosas entre mulheres mais claro e explícito, como nos aponta Moreno (2002):

“O próprio diretor do filme, Walter Hugo Khouri, declarou numa reportagem (CAETANO, 1995) que a presença da sequência com relacionamento lésbico se deu após uma de suas viagens a Paris, pois “naquela época (começo da década de 1960) havia uma enorme curiosidade por parte de homens em ver, em casas noturnas de Pigalle, mulheres simulando atos homossexuais como excitante para homens”. (2002, p. 282-283)

Na mesma década temos *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) típico do cinemanovista, em que Glauber Rocha nos traz às telas troca de olhares, carícias e um beijo simplório, afetivo e intimista entre as personagens Dadá (companheira de Corisco) e Rosa (mulher de Manuel) (FIGURA 2) e pode-se considerar também provocador, devido ao ambiente um tanto quanto hostil dominado pelo cangaço, em terras áridas e secas, como a própria “estética da fome” do Cinema Novo propunha. No mesmo ano J.B. Tanko leva aos cinemas *Asfalto Selvagem* a primeira parte do folhetim homônimo de Nelson Rodrigues, grande sucesso do mundo nelsonrodrigiano, mas não tardou que o impedissem de circular com a instauração da ditadura militar. Censurado várias vezes, de acordo com a Cinemateca, dois anos depois Tanko gravaria a continuação, intitulado *Engraçadinha Depois dos trinta* (1966). Ambos em meio às questões sobre família, sexo, adultério, violência etc., foi contemplado a paixão desmedida e não correspondida da prima da personagem Engraçadinha pela mesma.

Em 1969, há dois títulos, *Memória de Helena* de David E. Neves e *Matou a Família e Foi ao Cinema* de Júlio Bressane, o primeiro considero um dos primeiros a discutirem sensivelmente o amor entre duas mulheres, de maneira ingênua, desconhecida, medrosa, deixando claro que esse amor não seria possível de ser vivido e por isso morreu sufocado com



Figura 2- Personagens de Dadá e Rosa



Figura 3- Primeira história

a personagem principal. Já o segundo, pertencente ao que denominaram Cinema do Lixo um cinema “underground”, é um filme como outros dessa corrente de cineastas que desafiaram o sistema da censura da ditadura militar, sendo proibido por 15 anos pela Censura Federal (MORENO, 2002), neste são retratadas várias

historias, duas delas focam nas práticas erótico-sexuais-amorosas entre duas mulheres, na primeira (FIGURA 3) duas adolescentes são pegas em carícias e recriminadas pela mãe de uma delas que é morta pela filha. Na segunda (FIGURA 4) encenada, duas mulheres, amigas de infância, as quais, uma delas, em meio ao casamento fracassado, passa um dia com a amiga numa casa de Petrópolis,



Figura 4- Segunda história

numa relação permeada por romance, carícias, beijos. Acabam se suicidando mutuamente, o que se percebe é que em ambas as relações estão presentes o crime, o suicídio, a loucura, a morte, o afeto, a paixão e amor, e tudo em excesso.

Enquanto na década de 1940, encontramos um (1) título e na década de 1960 encontramos seis (6) títulos, as películas que de algum modo refletiram nas telas as práticas supracitadas no cinema brasileiro se multiplicaram nos anos 70 e 80, foram encontrados nesse período 55 títulos. Essa grande produção não está explícita apenas nos filmes catalogados, mas em toda a produção cinematográfica nacional deste período (1970-1980), foi um momento de grande apoio ao cinema brasileiro, como já foi discutido em capítulo anterior, mas independente de apoio ou não a pornochanchada se intensifica, nasce e se reproduz numa zona de prostituição, ou como era conhecida, a Boca do Lixo paulistana nome este que intitidou o cinema que ali nascia. Este lugar não era nem de longe parecido com um estúdio, mas se constituiu como um verdadeiro polo cinematográfico, ou como Nuno Cesar Pereira de Abreu disse “a Boca parecia um gueto de liberdade”.

Outra possível explicação para o aumento grandioso especificamente no que diz respeito à temática abordada, foi a explosão de movimentos sociais e culturais, atingindo todas as esferas de manifestações artísticas do país, tanto a literatura, como o teatro, a música e, claro, o cinema, movimentos de contracultura que levaram o “desbunde” para o seio da ditadura militar, nomeando aqueles que nunca quiseram ou já não mais queriam pertencer politicamente a esquerda ou direita, que defendiam “ paz e amor”, cansados do terrorismo

imposto pelo regime militar. Neste momento, vemos surgir o grupo teatral Dzi Croquettes, as performances e as apresentações musicais glamorosas e irreverentes de Ney Mato Grosso no vocal do grupo Secos & Molhados, Caetano Veloso, o mundo da Tropicália juntamente com o grupo Os doces Bárbaros, foi o que gerou o contorno do que João Silvério Trevisan (2000) nomeou de o “desbumguei”. É nesse período que também se tornam visíveis, ainda que de forma inicial, os movimentos homossexuais, feministas, hippie, underground etc., o grupo Somos de São Paulo e os jornais O Lampião, Snob dentre outros, o Grupo Gay da Bahia, a liberdade personificada na publicidade de Leila Diniz, foram grandes contribuintes para a intensificação desses movimentos. Outro fato importante nesse período é o aumento de espaços de sociabilidade, de vivência entre os homossexuais, boates, bares, saunas etc. fatos estes trabalhados por Júlio Assis Simões e Regina Facchini no livro “Na trilha do arco-íris – Do movimento homossexual ao LGBT”.

É nesse contexto que venho destacar alguns temas recorrentes nos filmes encontrados (alguns assistidos e outros examinadas apenas pelas sinopses) nessas duas décadas, já que não poderia discutir minuciosamente todos os catalogados neste único trabalho monográfico. Tentei correlacionar alguns filmes por temáticas que se repetissem ou mesmo se assemelhassem.

As práticas erótico-sexuais-amorosas entre mulheres retratadas juntamente com o crime, a “máfia” ou “quadrilha”, foi uma das temáticas mais encontradas nas películas. Sexualizar o copo das mulheres dentro de uma “Prisão feminina” no cinema, não é uma novidade nacional brasileira. O cinema hollywoodiano criou um tipo de filme que nomearam de W.I.P. – “Women in Prison” (mulheres na prisão), “no qual o enredo se concentra em mulheres presas sendo sujeitas a abusos físicos e sexuais, geralmente por carcereiras “sádicas”” (SCARPA, 2007), enredo este, absorvido pelos cineastas brasileiros. Os filmes encontrados que, de alguma forma, colocam essas práticas contextualizadas como criminosas, assassinas, violentas, sádicas, aliciadoras, ainda que sejam acusações sem fundamentos são: *Escola Penal De Meninas Violentadas* (1977) de Antonio Meliande, *A gata devassa* (1974) de Rafaele Rossi, *Internato de Meninas Virgens* (1977) de Oswaldo de Oliveira, *As depravadas* (1977) de Geraldo Miranda, *Por um corpo de mulher* (1979) de Hércules Breseghelo, *Janete* (1983) de Chico Botelho, *A Prisão* (1981) de Oswaldo de Oliveira, *Fêmeas em Fuga* (1985) de Michele Massimo Tarantini e *A noite das fêmeas- ensaio geral* (1976) de Fauzi Mansur.

O Cinema brasileiro se utilizou também do sofrimento e da dor alheia como instrumentos necessários para gerar algum tipo de prazer, mesmo aquele mais sórdido de se

imaginar, poderíamos até chamar de um cinema sádico, que não deixa de ter algo em comum com os filmes e as temáticas citadas no parágrafo acima, contudo agora o que se enfatiza, é o ato de estupro, de violência física e sexual, de um homem em uma mulher, as mulheres em questão, são aquelas que estão envolvidas em práticas erótico-sexuais-amorosas com outras como em: *As amiguinhas* (1979) de Carlos Alberto Almeida. Júlia, uma mulher órfã que devido a problema que tivera com o pai nutre um sentimento de aversão aos homens presente em algumas cenas. Ela é o que poderíamos chamar de uma personagem “butch”, denominação esta que surge dentro do movimento lésbico, que configura tais mulheres dentro de uma constituição normativa do gênero, que neste caso é bipolarizado entre as “masculinas” (a butch) e as “femininas” (a femme), (SIMÕES, FACCHINI, 2009), prova de uma assimilação da matriz heteronormativa. Júlia é representada como uma conquistadora de mulheres, sugerindo que nunca teve relações sexuais com homens, ou seja, seria “virgem”, um tanto quanto sedutora e cafajeste, com falas referenciando outras mulheres como: “*Seu corpo é um pecado!*”, “*Nossa que pernocas gostosas!*” ou “*Poxa, você está um tesão!*”. É esta a personagem que depois de levar três mulheres para passar um fim de semana numa ilha



Figura 5- Júlia sendo violentada, violada

aparentemente deserta, de se relacionar afetivamente e sexualmente com uma delas e ser ridicularizada pela mesma, em cenas finais é estuprada pelo mesmo homem (criminoso foragido) que a companheira havia abusado sexualmente. Júlia consegue mata-lo e depois suicida-se, como uma forma de, supostamente, esquecer definitivamente que seu corpo, o seu querer e seus desejos foram violados. (FIGURA 5).

Tara, prazeres proibidos (1979) de Luiz Castellini, é outro importante título que considero: retrata a história do amor bruto, disfarçado em desejo, relutante, quase inacessível entre Sônia uma mulher mais velha, rude, de jeito áspero, independente, madura, mas, solitária e Helena, uma menina rebelde, com sentimentos agressivos, libertários, filha do noivo da mulher que deseja. Sônia passa boa parte do filme quase que mendigando o amor de Helena que reluta em admitir que não é apenas mais uma experiência sexual,



Figura 6- Sônia brutalmente violentada e estuprada

que tal sentimento é na verdade, recíproco, todavia depois que Sônia é brutalmente violentada e estuprada (FIGURA 6) por vários homens, sendo estes, criminosos foragidos, Helena revela seus verdadeiros pensamentos e sentimentos para ela:

“Não é nada inédito o que somos nem é pecado, outros praticam e não sofrem por isso, são pessoas que acreditam em si mesmas... Era perfeitamente normal, mas, sem dúvida não queria dizer nada. Nunca estivemos muito próximas desde que nos conhecemos. Sempre houve qualquer coisa de estranho comigo desde que me lembre, mas, eu nunca percebia até minha mãe morrer e eu me ver sozinha. Você não teve responsabilidade, não tentou me induzir, tentei os motoqueiros, tentei



Figura 7- Sônia e Helena

todo mundo, mas nunca me entreguei a ninguém de verdade, cheguei a rezar para me convencer do contrário, o fato é esse. Talvez por isso eu não suporte a ideia do seu casamento com meu pai e eu a agrida tanto.” (FIGURA 7)

O filme se encerra com Helena defendendo “a casa” e Sônia, dos mesmos criminosos que a estupraram, mas não evita um novo estupro com a mesma, os mata e sai segurando Sônia para o carro do seu pai que veio buscá-las, depois de tudo ter ocorrido. Outros filmes identificados que se utilizam da violência contra as mulheres, do estupro em meios às práticas erótico-sexuais-amorosas entre mulheres são: *O império das taras*. 1980- José Adalto Cardoso, *Violência na carne* (1981) de Alfredo Sternheim, *Soninha Toda Pura* (1971) de Aurélio Teixeira, *O Olho Mágico do Amor* (1981) de José Antonio Garcia, Ícaro Martins e Karina, *Objeto de Prazer* (1982) de Jean Garret e *As intimidades de Analu e Fernanda* (1980) de José Miziara; os próprios nomes dados aos filmes deixam senão de forma clara, sugerem o prazer que se vai ter ao assisti-los e para quem está direcionado este prazer.

As práticas erótico-sexuais-amorosas aqui em questão, também, aparecem como uma das veias estouradas no seio interno de uma “Família”, agora decadente e mergulhada na “devassidão”, família esta, entendida aqui, como a instituição, tão cortejada, fabricada, moldada e pré- estabelecida nos moldes católicos cristãos ortodoxos, nos filmes estudados: *Pecado Mortal* (1970) de Miguel Faria Jr., *Soninha toda pura* (1971) de Aurélio Teixeira e *Álbum de Família – Uma História Devassa* (1981) de Braz Chediak. O último considero o mais emblemático inspirado na obra homônima de Nelson Rodrigues, começando pelo cartaz

do filme (FIGURA 8), simbólico e sintomático, um retrato típico de família, o pai e mãe num primeiro plano sentados e os demais em segundo, em pé, de modo convencional se não fosse o fato de um filho estar nu. A rachadura na fotografia é o fator simbólico da desintegração da “Família”, uma história marcada por personagens com vários sentimentos, desejos e práticas consideradas incestuosas: pai e filha, uma menina ainda, nutrem um sentimento provocante um pelo outro, o pai para não cair na tentação abusa diariamente de meninas da mesma idade da filha Glória. Esta, também, desperta os sentimentos possessivos do irmão Guilherme que vai para um seminário no mesmo intuito do pai, que é de fugir dos desejos. Glória é mandada para um colégio interno, lugar onde mantêm práticas erótico-sexuais-amorosas com uma menina (FIGURA 9), sugerindo que a menina iniciou suas “experiências sexuais”. A narrativa do filme é permeada por outras relações consideradas pecaminosas incestuosas, e têm finais trágicos, restando vivos somente três outros personagens. Glória é morta por Guilherme depois que ela confessa que ama o pai, em seguida se castra e morre também. O pai no enterro de Glória não vendo mais sentido para viver pede para que sua esposa o mate.

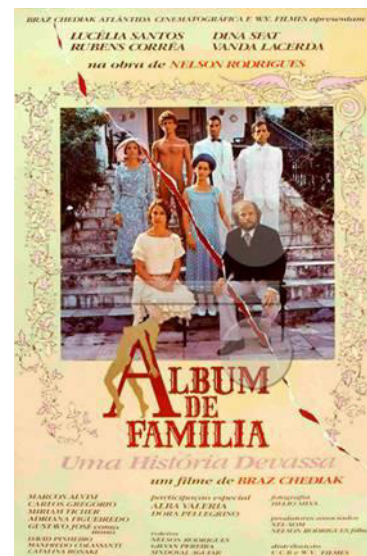


Figura 8- Cartaz do Filme, Font. Cinemateca



Figura 9 – Glória no colégio interno

As práticas já citadas entre mulheres são marcadas também no cinema pelo amor passional, doentio e/ou não correspondido, “in sustentadas” por traições, ciúmes, inseguranças, pela falta de confiança, instabilidade e desequilíbrio emocional, em que a tragédia se configurará por vezes como o pior ou “melhor” desfecho transmitido em uma cena de homicídio e/ou suicídio, como uma possível consequência de uma relação vista como “anormal” “impura”, “pecaminosa”, impossível de ser concretizada. Em alguns filmes digna daquela célebre frase de filmes passionais “se não pode ser minha não vai ser de mais ninguém”. Em alguns enredos a solução que é dada é o retorno ou rendição a um casamento em moldes heteronormativos, anunciando talvez que estas práticas podem ser perigosas, insanas, fatos esses que se distribuem ou formam o conjunto do enredo nestas películas: *Pecado Mortal* (1970) de Miguel Faria Jr, *Parafernália*, *Dia da Caça* (1970) de Francis

Palmeira, *As intimidades de Analu e Fernanda* (1980) de José Miziara, *As intimidades de duas mulheres, Vera e Helena* (1980) de Mozael Silveira, *Fim de Festa* (1978) de Paulo Porto, *Momentos de Prazer e Agonia* (1983) de Adnor Pitanga, *Tessa, a gata* (1982) de John Herbert, *Amor maldito* (1983) de Adélia Sampaio.

Pecado Mortal é um bom exemplo. De acordo com a sinopse a personagem Anecy apaixonada pela amiga Rejane, não suportando o casamento desta com seu irmão, a mata e em sequência suicida-se, dentre outros desfechos trágicos nesta família. Em *As intimidades de Analu e Fernanda*, a relação entre essas personagens que intitulam o filme se inicia em função da decepção e insatisfação no casamento de Analu. Esta encontra em Fernanda, até certo momento, a possibilidade de se satisfazer sexualmente, de ser amada, tratada com atenção e carinho e não mais como um objeto útil financeiramente para seu marido que a trai com outra mulher deixando-a “presa” em casa e só. Isto se traduz na fala de Analu “Você me deu uma coisa que eu nunca tinha sentido antes” (FIGURA 10), as cenas e diálogos sugerem que Fernanda seria uma “mulher homossexual”, experiente e consciente de sua orientação sexual, que despreza os homens, sendo atribuídos a ela os sentimentos e práticas de ciúme, insegurança, agressividade, passionalidade enfim, de um amor doentio, possessivo que beira a loucura, confessado por ela em dois momentos, ao dizer para Analu “*Você sabe que meu ciúme por você é doentio*” e em outra cena ela volta a dizer “*Eu sei que é um amor doente o que sinto por você*”. Estes sentimentos ganham mais ênfase quando o marido de Analu aparece no intuito de reatar o casamento e levá-la para casa. Nas cenas finais Fernanda insatisfeita com a reação de Analu perante o marido, não assumindo a relação delas, a ameaça com um canivete (FIGURA 11). Analu tenta fugir, mas é perseguida por Fernanda até seu apartamento. Analu, como uma forma de se defender, a mata. O seu marido a flagra e para não denunciá-la, a obriga a voltar para ele já que ela é interessante para ele financeiramente. Contudo, além dessa personalidade doente que é atribuída à personagem Fernanda, é ela que protagoniza as discussões sobre as sexualidade, os



Figura 10- Momentos entre Analu e Fernanda



Figura 11-Fernanda ameaçando Analu com o canivete

papéis heteronormativos de gênero e “diferenças sexuais”, primeiro em falas que revelam traços de um possível “discurso feminista” que tenta se contrapor aos homens, que clama pela emancipação das mulheres quando diz: “*Só preciso de marido para falar nele, senão a sociedade me marginaliza*” e “*Do homem só espere dor, ele subjuga você, não te ama, não se divide, não é uma comunhão espiritual que se prolonga através dos corpos, o que ele precisa é da sensação de posse, de domínio*”. No entanto, ela acaba se transformando no seu algoz. Outro momento é quando ela põe em discussão as práticas erótico-sexuais-amorosas entre mulheres, e passa a questionar o binarismo heterossexual: “*Mas existe um outro mundo, um mundo baseado em amor, só no amor, onde as pessoas não são catalogadas como “homem”/ “mulher”, onde não importa a condição das pessoas, importa apenas que se amem*” e quando questiona Analu por não se assumir para o marido, percebe-se aí uma “fabricação” de uma “identidade lésbica”: “*Por causa de gente como você, nós vivemos marginalizadas, desprezadas, espezinhas*”. É uma personagem bastante complexa, que encarna, entre outras experiências a função das margens da abjeção.

O desejo, o amor, o prazer entre mulheres é trazido e discutido nas telas atrelados a fantasias e alucinações sexuais, à busca pelo orgasmo da “mulher”, a “problemas” psicológicos e físicos, de descontrole sexual, insatisfação sexual, ou mesmo colocado explicitamente como doença, algo a ser tratado e sanado, fato este que não surpreende, visto que é sabido que, neste período tratado, as práticas erótico-sexuais-amorosas entre pessoas do mesmo sexo biológico estavam inclusas no rol das patologias, estava presente no Catálogo Internacional de Doenças da Organização Mundial da Saúde, sendo retirada só em 1993 e, ainda assim, continuava sendo tratada como desvio sexual pelos psicólogos como pode ser visto em capítulo anterior, transcritos em cenas e diálogos dos filmes: *Mulher, Mulher* (1978-1979) de Jean Garrett, *Mulher Objeto* (1981) de Sílvio de Abreu, *Idílio Proibido* (1971) de Tkaczenko, Konstantin, *Espelho de Carne* (1984) de Antonio Carlos Fontoura, *S.O.S SEX-SHOP- Como Salvar Meu Casamento* (1983) de Alberto Salvá e *As Amantes de Helen* (1981) de Tony Vieira. Em *Mulher Objeto*, Helena Ramos incorpora uma personagem que não consegue manter relações sexuais com seu marido.



Figura 12- A personagem de Helena Ramos em sua fantasia sexual com uma mulher

Este a manda a uma analista para que seja tratado o seu problema, descobre-se que tal problema foi fruto de um abuso sexual que ela sofrera do pai quando ainda era criança, no entanto a personagem tenta realizar seus prazeres sexuais em fantasias, alucinações com outras pessoas, mas até nos seus delírios não consegue atingir o tão “sonhado orgasmo”, com exceção quando se imagina transando com uma mulher que acaba de conhecer (FIGURA 12). Esta, por sua vez, alimenta a fantasia com uma longa fala em prol das mulheres enquanto corpo e sexo, ou melhor, das práticas erótico-sexuais-amorosas entre elas, como que para legitimar uma “orientação lésbica” como prazerosa e condicionando as relações entre mulheres e homens, ao prazer masculino.

“Eu adoro as mulheres, as mulheres sabem das coisas, eu sempre me dei muito bem com elas... Tão excitante como duas mulheres juntas, é preciso que dois seres tenham a mesma anatomia, mesmo corpo, mesmo sexo para que haja um entrosamento completo, só uma mulher sabe exatamente onde outra mulher gosta de ser tocada, beijada. Os homens só pensam neles mesmos, no que eles gostam, no que eles querem, nunca pensam no prazer da mulher e mesmo que pensassem não saberiam fazê-lo. Quanto mais excitados ficam, mais brutos eles se tornam. A relação entre duas mulheres é uma coisa instintiva, natural, muito mais natural do que uma relação com o homem, ela convive com mulheres desde que nasceu, ela é uma mulher, só uma mulher pode gostar das mesmas coisas que outra mulher gosta, o homem é impaciente, inseguro, só conhece o seu gozo, poucos sabem o que é o nosso orgasmo. Há o orgasmo! Começa pela pele, vai subindo, crescendo, o orgasmo domina, invade todo o corpo, só a mulher sabe onde ir buscar em outra mulher, só uma mulher sabe o lugar exato que traz a total plenitude do orgasmo, enlouquecedor, diabólico, um prazer que não se parece com nenhum outro que um homem possa despertar, porque ele, ele é um ser estranho à anatomia feminina. Toda mulher deveria conhecer esse verdadeiro prazer com delírio excitante, um prazer absoluto.... Eu gosto muito de uma relação entre mulheres, sabe? Eu sou lésbica.”

Nessa película tais práticas entre mulheres, é uma dentre outras tratadas como fantasias sexuais que a personagem almeja, mas o que chama a atenção é que é a única cena de alucinação em que a relação sexual se concretiza até o fim, como que se comprovasse as falas acima descritas. Já em *As Amantes de Helena*, a personagem principal se esquiva de seus desejos e sentimentos eróticos, sexuais e amorosos por outras mulheres, considerando-os um problema que é levado a um médico para ser sanado. Entretanto, após resistir insistentemente às “investidas” de uma amiga, tempos se passam e quando decide enfim considerar e não evitar mais tais desejos e sentimentos se envolve com a amiga, estabelecendo uma relação fixa, esta morre de câncer e Helena suicida-se. Mais um fim trágico nas narrativas do cinema brasileiro para quem decide assumir seus desejos, amores e prazeres.

Voltam a aparecer nas telas do cinema nacional, os “objetos de prazer”, prostitutas que são pagas para transar entre si aos olhos sedentos de prazer de dois “machos” entediados com rotina e/ou com seus casamentos nos filmes: *O Gosto do Pecado* (1980) de Cláudio

Cunha e *O olho mágico do amor* (1981) de José Antonio Garcia e Ícaro Martins. O primeiro, nos remete muito às cenas que repercutiram em 1964 no filme *Noite Vazia*, tais como a cena em que os dois amigos que convidam duas mulheres para se relacionarem eroticamente e sexualmente a fim de entretê-los em um lugar reservado.

Os filmes: *Emmanuelle Tropical* (1977) de J. Marreco, *Giselle* (1980) de Victor Di Mello, *Profissão: Mulher* (1982) de Claudio Cunha, *Bete Balanço* (1984) de Lael Rodrigues e *Onda Nova* (1983) de José Antônio Garcia trazem consigo enredos que parecem ser embalados pela “onda” dos movimentos hippies, em prol da liberdade sexual, cultural etc., identificando neles aquele velho ditado gritado nas ruas de um país reprimido por um regime político ditatorial militar “sem guerra, mais paz e amor”. Conseguimos ver um pouco, também, da influência dos movimentos feministas em favor dos direitos das mulheres que vinham crescendo e se destacando nesse período como já se sabe, trazendo personagens que transformaram as mulheres de objeto de desejo à sujeitos do seu próprio desejo. *Emmanuelle Tropical* representa bem o que foi dito. A personagem principal que intitula o filme possui um casamento “aberto” de comum acordo entre os dois, onde vivem experiências sexuais com outras pessoas sem que se envolvessem emocionalmente. Emmanuelle é caracterizada como uma mulher livre de posses, independente, de “mente aberta” de “preconceitos” e discriminações, o que a faz tratar o relacionamento erótico, sexual e amoroso de sua melhor amiga Maricler com Lúcia de forma muito “natural” evidenciado neste diálogo entre as duas:

EMMANUELLE: - *Você estava com ela há muito tempo?*

MARICLER: - *Faz quase um ano. É muito bom que você entenda a minha situação.*

EMMANUELLE: - *Há muito tempo que eu acho tudo muito natural no amor, não é pelo simples fato de vocês serem do mesmo sexo. Todo relacionamento é válido se proporciona prazer.*

O relacionamento entre Maricler e Lúcia é não apresenta sentimentos passionais como em outras narrativas de filmes já citados, apesar de que Lúcia por fim se apaixona pelo marido de Emmanuelle, Franco, e sendo correspondida acabam ficando juntos. Contudo, esse desfecho é anunciado em uma cena bastante amorosa, de cumplicidade, de um amor erótico entre as duas, em uma última despedida em nome da “relação



Figura 13- Cenas de amor entre Maricler (Selma Egrei) e Lúcia (Matilde Mastrangi)

estável” que mantinham (FIGURA 13). Em sequência Emmanuelle e Lúcia como mulheres independentes, firmes, estáveis, partem em busca de outra vida sem tragédias, melodramas, suicídios, homicídios que permeavam, em grande parte, os enredos fílmicos que, até então, abordaram de alguma forma tais relações.

Já nos anos noventa, a crise econômica que assolava o Brasil inevitavelmente atingiu o cinema nacional como já foi destacado anteriormente. Isso se refletiu, também, na busca por filmes com a temática abordada, encontrados apenas dois (2) títulos: a refilmagem de Neville D'Almeida de *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1991) e *As Feras* (1995) de Walter Hugo Khouri. O último citado tem uma peculiaridade foi produzido em 1995 como a continuação de um curta gravado em 1981, mas só foi lançado em 2001, devido a uma suposta briga entre produtor e diretor. De acordo com críticas a respeito, as homossexualidades ali produzidas entre mulheres geram nos dois únicos personagens homens Paulo e Wilson o sentimento de frustração sexual da castração, humilhação por terem sido excluídos daquela relação que sugere não precisar em nenhum momento deles, não tendo espaço para o prazer escopofílico ou para um “voyeurismo”.

Enfim chegamos aos anos 2000, em que pude acompanhar de forma mais próxima a produção dos filmes aqui em questão, 2000 a 2015, é um período marcado por uma série de festivais, alguns direcionados exclusivamente a exibição LGBT, pela Globo Filmes diretamente ligado aos atores da televisão, pelos shoppings centers com salas de cinema, ou cinemas dentro de grandes centros comerciais. No entanto, em 15 anos só foi possível encontrar talvez, até com mais dificuldade do que quando estava procurando os filmes da década de 1970 á 1980, apenas 12 títulos que de alguma forma tocaram nas práticas erótico-sexuais-amorosas entre mulheres, como pode ser visto na lista de filmes catalogados em anexo. A maioria deles foram películas de pouca comercialização, não estavam no circuito de massa, possivelmente se eu fosse a algum festival de cinema poderia encontrá-los. Dentre os achados destaque *Elvis & Madona* (2011) de Marcelo Laffitte por trazer as telas além de uma relação constituídas por práticas sexuais, eróticas e amorosas entre mulheres nada convencionais, aparentemente fora dos enquadramentos heteronormativos do sistema binário de gênero e sexo, também traz a discussão dos limites discursivos do que é ser “mulher”, do sexo e dos papéis de gênero. *Como Esquecer* (2010) de Malu de Martino e *Flores Raras* (2012) de Bruno Barreto por apresentar pela primeira vez no cinema uma união estável entre duas mulheres e pela beleza e cuidado com que foram transmitidos os sentimentos de amor, desejo, prazer e dor das personagens e *Paraísos Artificiais* (2012) de Marcos Prado, por tirar

da penumbra e direcionar os holofotes das práticas erótico-sexuais-amorosas entre duas mulheres, mostrando que ainda é possível ver às luzes o contato corporal e físico entre elas.

4.2. O julgamento do “amor que não ousa dizer seu nome”

Amor Maldito (1984) de Adélia Sampaio, a escolha por esse título a ser analisado para finalizar este trabalho não foi fácil como dito anteriormente, pois há muitos títulos como: *Memória de Helena* (1969) de David E. Neves, *Mulher, Mulher* (1978-1979) de Jean Garrett, *Ariella* (1980) de John Herbert, *Karina, objeto de prazer* (1982) de Jean Garret e *Elvis & Madona* (2011) de Marcelo Laffitte que devem ser enfatizados aqui, pois disputaram meus questionamentos, minhas inquietudes, minha fascinação, minhas problemáticas. Entretanto, decidi por *Amor Maldito*, filme que logo quando comecei a pesquisar os filmes com a temática escolhida, foi um dos que me chamaram atenção só pela sinopse. Porém, só fui consegui-lo recentemente, para poder assisti-lo. O considerei ímpar e o escolhi, pois dentre todos que tive o prazer e a possibilidade de assistir, nenhum dedicou todo seu enredo e tempo, (especificamente 01 hora, 15 minutos e 57 segundos), a investigar, discutir, problematizar a relação que envolve as práticas erótico-sexuais-amorosas entre duas mulheres.

Esta película me chamou atenção também por ser um dos poucos filmes nacionais de longa a terem em sua direção uma mulher. De 1897 até a década de 1960 foram identificadas apenas seis mulheres que dirigiram longa no Brasil de acordo com a pesquisa feita por Fabiana Rodrigues “O papel da mulher no cinema brasileiro contemporâneo”. A partir daí começamos a ver surgir mais nas décadas de 1970 e 1980. Eis que surge Adélia Sampaio acompanhada de nomes como o de Suzana Amaral, Lúcia Murat, Maria Letícia, Tetê Moraes, Ítala Nandi e Norma Bengell, nas décadas seguintes só tenderam a aumentar os nomes e as contribuições destas para com o cinema nacional. Mas, o fato é que em relação à temática em discussão, foi o único filme catalogado que tinha em sua direção, uma mulher. Percebe-se aí os reflexos das conquistas das categorias de mulheres no cenário mundial e mais precisamente brasileiro, dos homossexuais, das ditas “minorias”, dos movimentos de revolução sexual, crescendo a todo vapor no cenário social, acadêmico, cultural, artístico etc.

Amor Maldito estreou em 13 de Agosto de 1984 nas telas de uma das salas populares do antigo Cine Olido no centro de São Paulo hoje, Galeria Olido. Dirigido por Adélia Sampaio, com o roteiro de José Louzeiro, baseado em fatos reais (uma crônica jornalística), de acordo com entrevistas que o próprio deu no blog [estranho encontro](#) e a que Adélia deu na 48ª Edição da revista Filme Cultura de novembro de 1988. Com a proposta

temática que tinha não acarretou nenhum grande financiamento possível, sendo fruto então da “boa e velha camaradagem” herdada do teatro, o tão articulado sistema cooperativo engrenou e assim cada um foi dando o que tinha: seus dinheiros ou suas especialidades, técnicas em prol de uma ideia conjunta construindo um “produto independente”.

A história inicia-se no momento em que Sueli interpretada por Wilma Dias entra silenciosamente na madrugada no apartamento de Fernanda (Monique Lafond), que se encontrava dormindo com outra mulher no local, pega uma cadeira e atira-se da janela. No momento em que agoniza no chão lembra-se de dois momentos, sugerindo que talvez tenham sido os únicos momentos bons que tivera: o dia em que conquistou o título de Miss Simpatia e um breve momento com Fernanda, no qual as duas trocam carinhos, carícias, olhares e sorrisos. Na sequência Fernanda se espanta com as batidas insistentes do síndico em sua porta, este avisa do acontecido, Fernanda incrédula desce e



Figura 14- Fernanda quando encontra o corpo de Sueli.

desagua sobre o corpo de Sueli repetindo o chamado: “ meu amor, meu amor...! ” (FIGURA14), enquanto a moça que dormiu com ela sai sorrateiramente. A próxima cena aparece um pastor chamado Daniel, fazendo quase um espetáculo teatral para uma plateia, e em uma cena simbólica bate literalmente “o martelo da justiça” sobre o desfecho da vida de Sueli (FIGURA 15), “pregando”: *“contra todos aqueles que blasfemam ou que ousam contrapor-se ao grande pai, descera o braço da justiça divina e ai desse dia, pois não adiantará chorar... Satanás, o demônio tomou conta do corpo dessa mulher.”*. Ele por um acaso é pai de Sueli, mas como pode ser notado ele se mostra indiferente à filha ao se referir a ela como “mulher”.



Figura 15- O punho do Pastor sobre a manchete da morte de Sueli.

Sueli, uma jovem solitária, frágil, instável, desprendida, sonhadora, deslumbrada com o mundo das câmeras, dos holofotes, das platéias e do dinheiro, que sonha em ser famosa a qualquer custo. Filha de um pastor hipócrita e de uma mãe submissa a ele, com uma irmã que não se mostra muito preocupada com nada ao seu redor, encontra em Fernanda, uma mulher linda, madura, bem sucedida profissionalmente, independente, consciente e firme de seus princípios, sexualidade, desejos e prazeres, uma forma de viver feliz, com amor, atenção,

cuidado e segurança. Fernanda chama Sueli para morar com ela depois que soube que por ter ganhado o concurso de Miss fora expulsa de casa pelo pai. Começa uma relação que talvez fosse tudo que Sueli precisava e o que nunca teve nem teria em família, sua “tábua de salvação”. Contudo, na festa simbólica de casamento delas com direito a certidão de casamento e testemunhas, Sueli vê em um jornalista ali presente, supostamente a possibilidade de ascensão na sua carreira, de realização de seu sonho maior, como ela mesmo o define: “*ser Miss outra vez, virar artista, aparecer em revista para homens e de repente até na televisão, ficar famosa, ser admirada*”. Despreza Fernanda e se ilude com as possibilidades vazias que o tal jornalista poderia lhe trazer, engravida e ele casado e com filhos a dispensa e sugere um aborto. Sueli desesperada vai ao apartamento de Fernanda. Pode ter visto que está dormindo com outra mulher, e sem esperanças de que tenha alguém para lhe ajudar, joga-se da janela.

Fernanda não precisou ser julgada para ser condenada e levar a sua “pena máxima” como o advogado de acusação tanto requeria, pois antes que se comece o julgamento que mais parece uma encenação teatral que se apodera da vida das personagens principais através de juízos de valor repetidos insistentemente tanto pelo advogado de defesa quanto pelo de acusação e pelas testemunhas, onde a última coisa a ser investigada é a morte de Sueli, mas sim, a relação que tivera com Fernanda, pois a mesma já havia sido invadida, violentada, agredida, violada, inacreditada.

Fernanda logo quando chegara para se apresentar numa suposta delegacia, é tratada grosseiramente pelo delegado que lhe apertando o rosto, lhe diz vulgarmente e em tom ameaçador: “*Aqui belezinha, se tá pensando que pode me enganar tá perdendo seu tempo, eu quero saber quem matou Sueli, vai me dizer por bem ou por mal.*”

Utilizando-me de algumas falas das acusações feitas no decorrer do julgamento à Ré, percebo que transformaram Fernanda em uma mulher que não possuía outro atributo, característica senão, se relacionar sexualmente com outras mulheres, como se nada mais estivesse em questão, e isso fizera dela um “*ser que corrompe*”, mata, que “*não tem respeito por seus semelhantes*”, “*uma criminosa*” (menos por ter matado do que ter deixado deixado claro suas intenções, desejos e sentimentos por outras mulheres), “*fria e calculista*”, “*um câncer que deveria ser extirpado da família cristã*”, “*degeneradora*”, “*a própria depravadora em pessoa*”, “*demônio destruidor da jovem Sueli*”.

Enfim, estes são o pré-julgamento e o pré-conceito que embutiram na personagem de Monique Lafond, Daniel, o pai de Sueli, um pastor notadamente duvidoso, cênico, exagerado, já que cenas mostram claramente que a explorava sexualmente (testemunho da manicure no tribunal, amiga de Sueli) abusava-a, deixando até a entender que tanto em forma de agressão física como sexual, no momento que lhe rasga a roupa e esfrega seu corpo nela (FIGURA 16); sua Mãe, que evidentemente vive em posição de submissão ao pai-pastor ou pastor-pai, a partir do momento em que



Figura 16- O Pastor agredindo a filha Sueli.

reproduz as falas dele e, quando vê a filha sendo abusada e agredida pelo pai, continua desfrutando de sua refeição, indiferente; o advogado de acusação que é um ator teatral num espetáculo com falas prontas sobre “homossexualismo”, mais um que se utiliza de uma máscara cênica deixando-a cair no momento de intervalo da audiência em que de conluio com o advogado de defesa, mostram a falta de ética e moral, tão defendida em julgamento ao satirizarem e debocharem em relação a Sueli e Fernanda. O primeiro confessa em tom sórdido e grotesco que gostaria de perguntar a mãe da vítima “*quantas vezes ela viu a filha e Fernanda trepando*” compartilhando risos com o outro e o ultimo mostrando as fotos de Sueli nua (provas do julgamento) faz o comentário: “*que gata, como pôde se matar sendo tão boa*”.

São esses os sujeitos defensores da “moral”, dos “bons costumes”, da “Família Sagrada”, da “Sociedade” que se acham no direito de interferir, de contar, utilizar, de colocar em questão, de culpar e condenar a relação que uma mulher estabelece com outra, demonstrando aí as estruturas de uma matriz constituída por jogos de poder-saber que Foucault e Butler tanto discutem, com o objetivo, de regular, instituir, normatizar as práticas do desejo e prazer.

Ao fim do enredo do filme que além de se utilizar de depoimentos, também utiliza de flashbacks para configurar toda a história, depois que nos são mostrados que testemunhos são desmentidos, verdades são quebradas, máscaras de encenação são derrubadas, entende-se que a única pessoa que se importava verdadeiramente com Sueli era Fernanda sem que fosse preciso fazer uso de falas exageradas, teatrais, exaltadas. Nem a família, dita sagrada, nem a sociedade e muito menos a justiça, demonstraram tanto quanto, como deixa claro na última fala da personagem interpretada por Monique Lafond:

“ - Me acostumei às acusações Meritíssimo. Eu sou o outro lado da moeda, o lado falso como diria o senhor pastor. Em mim a verdade soa como mentira. Eu quero deixar bem claro que os insultos não aderem a minha pele, não se aprofunda no meu sangue. Eu sou uma mulher assumida, jamais menti para cobrir minhas fraquezas, talvez tenha chegado a isso, por não processar religiões, por não estar preocupada em ir ou não ir para o céu. Eu amava Sueli, eu gostava dela, sua morte é um pouco da minha própria morte”

Nessa fala da personagem principal, se tentarmos entendê-la no contexto da década de 1980, em que a “homossexualidade” era ainda designada como homossexualismo, inserido assim nos catálogos, enciclopédias, nas receitas médicas, psiquiátricas, psicanalíticas, poderíamos facilmente considerá-la ousada, revolucionária acompanhando também todos os movimentos designados como de minoria que estavam efervescendo nesta época. Mas também a fala sugere que as práticas erótico-sexuais-amorosas da personagem com outras mulheres são colocadas por ela como uma “fraqueza” relacionada possivelmente aos discursos patológicos ou a um erro, ainda que não negue ou minta. Vê implícita a necessidade de tomar para si uma identidade fixa e consciente no momento em que precisa “assumir-se” para uma “Sociedade”. Essa Matriz heterossexual que busca construir uma inteligibilidade social em torno do sujeito, interpelando-o a se constituir como algo, alguém, em alguma categoria (coerente, linear), ainda que estas contraponham a um modelo dito “normal” “verdadeiro”, pertencendo ao “outro lado da moeda”, a um mundo considerado à parte, marginalizado, falso. A fala também deixa a entender que ela mesma imune a tantos insultos, provocações, agressões que provavelmente teria recebido tantas vezes em sua vida, é coibida pelo conformismo e até tenta se encapsular com ele, todavia pareça mostrar-se consciente que talvez esse não se importar, não gritar, não reagir, não lutar, seja o combustível da impunidade dos seus agressores.

Amor Maldito surgiu de recortes de jornal de uma história verídica que o roteirista José Louzeiro “pôs à mesa”, e depois de várias reuniões com Adélia e os atores, sem quaisquer perspectivas de apoio financeiro para dirigir o trabalho o “roteiro fluiu”, ficando pronto em 1982, o que eles não contavam era que aquela história de pequenos recortes jornalísticos iria se transformar em manchete no jornal Última Hora, e a máquina sensacionalista tomaria de conta da vida daquelas pessoas envolvidas na história, atizando ainda mais o interesse de Adélia de dirigir e contar um pouco daquela história no cinema, pois como ela disse em entrevista à revista Filme Cultura em 1988, “Fiquei muito assustada com a forma como a coisa era jogada no jornal. As pessoas esqueceram ali de ponderar o ser humano, e isso me preocupa muito.”. É sabido o quão manipuladora e impiedosa a mídia pode ser, principalmente num caso que envolvera práticas erótico-sexuais-amorosas entre pessoas

do mesmo sexo, especialmente entre mulheres, alvos de tantos discursos de poder reguladores: médicos, políticos, religiosos, seculares.

Finalizo este capítulo com um trecho que pude extrair da entrevista que Adélia Sampaio deu a revista supracitada, quando descreve o contato que teve com a moça que fora acusada pelo crime e absolvida:

“Depois eu consegui localizar a moça que já estava absolvida e tal, tivemos uma entrevista com ela. Eu disse o seguinte: “Olha, a gente está querendo fazer um filme sobre a história, e eu queria dizer que quando a gente tiver esse material escrito eu dou pra você avaliar, se tiver alguma coisa que possa lhe agredir, eu prefiro tirar”. Aí ela me disse uma coisa muito louca: não queria ler o roteiro e qualquer coisa que se pusesse nesse roteiro não seria nunca tão violento quanto o que ela passou, porque ela perdeu amigos, emprego etc., por uma coisa que, de repente, ela foi absolvida. O filme está querendo mostrar isso, porque eu acho que é importante ser dito.” (Revista Filme Cultura, número 48, novembro, 1988)

“Vigiar e Punir” sempre foram práticas que ocuparam a todo momento, em todo tempo histórico sujeitos e culturas, e, nos dias atuais, a mídia seja ela qual for, é um prolongamento agora moderno e grandioso de intensificar essas práticas. Esse filme e a história que o inspirou são só um exemplo do poder que os instrumentos midiáticos podem exercer na vida de um ser social.

O filme como um todo, é uma tecnologia social que exerce pedagogias da sexualidade e de gênero. Portanto, a produção de gênero que aqui se mostra, constitui e reproduz relações de gênero pautadas na heteronormatividade compulsória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de todo esse trabalho, desse envolvimento contíguo com os filmes nacionais pesquisados, com seus autores, atores, diretores, roteiristas etc., com suas correntes cinematográficas, e principalmente com seus personagens, seus enredos, suas histórias, com esse universo tão grandioso e rico em que se constitui o cinema brasileiro, guiando-me por uma trilha que vai surgindo no compasso, quase um engatinhar, pelas leituras, informações e estudos de história, cinema, gênero, na tentativa de compreender, aprender, desconstruir essas performances de gêneros, essas metamorfoses indentitárias, que transbordam multiplicam-se. Procurei pensar e fazer pensar e daí faço minhas as palavras de Guacira Lopes Louro “não só em processos mais confusos, difusos e plurais, mas, especialmente, supor que o sujeito que viaja é, ele próprio, dividido, fragmentado e cambiante” (2004).

Essa pesquisa se propôs a discutir e fazer discutir as inúmeras possibilidades de representação que as relações homossexuais entre mulheres adquiriram em todo processo de criação, consolidação e experiências que o cinema nacional perpassou; não buscando em nenhum momento encontrar a representação perfeita, ideal, correta, verdadeira, mas sim tentar de alguma forma entender como essas representações se organizam no processo de fabricação de verdades sobre essas mulheres, sobre essas relações, sobre essa forma que é uma das inúmeras formas, de se viver e de se amar; visto que, como foi demonstrado na análise de alguns filmes, são vinculadas diretamente a elas e de forma repetitiva, temas como a criminalidade, a prostituição, a violência ou abuso sexual, a objetificação do corpo, a depravação sexual, são poucos os filmes encontrados que não terminam tragicamente.

O fato é que isto deve ser pensado, problematizado, pois o cinema como qualquer outra tecnologia social exerce pedagogias da sexualidade, de gênero, são instrumentos de poder que contribuem no processo de construção de identidades, promovendo valores, crenças e comportamentos em torno da sexualidade, e absorver e incorporar essas representações, imagens faladas. Sem ter como ou porquê questioná-las ou problematiza-las pode ser bastante perigoso e as consequências podem ser irreversíveis, como assimilação e reforço dos discursos que tornam ilegítimas, impróprias as práticas sexuais de gêneros ininteligíveis.

Contudo não é tirando de cena as relações homossexuais no cinema, nem reivindicando a abordagem de personagens “corretos” que esse fato viria a diminuir ou ser menos perigoso e de consequências tão nocivas, pois se fosse, essa discussão, esse trabalho não haveria o porquê de existir, o que interessa “é o movimento e as mudanças que se dão ao

longo do trajeto” (LOURO, 2004), dessas personagens. O que se quer é tão somente, tentar fazer desconstruir ideias pré-fabricadas, postas, pois só com o exercício constante da desconstrução que poderemos pensar em construir pensamentos e práticas capazes de abarcar as diferenças que escapam da norma.

CRÉDITOS (REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS)

ALDA, Ricardo Wahrendorff & MONTORO, Tânia. A Evolução do Cinema Brasileiro no Século XX, p.265. Brasília: Casa das Musas, 2006.

ALMEIDA NETO, Luiz Mello de. Família no Brasil dos anos 90: um estudo sobre a construção social da conjugalidade homossexual. 1999, 349f. Tese (Doutorado em Sociologia). Curso de PósGraduação em Sociologia, Universidade de Brasília, Brasília, 1999.

BARTHES, Roland. Da Leitura. In: O rumor da língua. Tradução de Mário Laranjeira. Prefácio : Leila Perrane-Moisés. São Paulo : Brasiliense, 1988.

BERNARDET, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema – Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Cia. Das Letras, 2007.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo” in LOURO, Guacira Lopes (Organizadora). O corpo educado – pedagogias da sexualidade/ Judith Butler: publicado originalmente com o título “Introduction”, no livro: Judith Butler. Bodies that matter. On the discursive limits of ‘sex’. Nova York/ Londres: Routledge, 1993; pp.1-16: tradução Tomaz Tadeu da Sila. – 2. ed. – Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____, Judith. Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem; Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. Bauru: Educs, 2004.

DEL PRIORE, Mary. História das Mulheres: As vozes do silêncio. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). Historiografia Brasileira em Perspectiva. São Paulo: Contexto, 1998.

CAPELATO, Maria Helena R. Multidões em cena: propagandapolítica no varguismo e no peronismo. Campinas, São Paulo: Papirus, 1998.

CASTRO, Francisco j. Viveiros de. *Atentados ao pudor* (Estudos sobre as aberrações do instinto sexual). Rio de Janeiro: Moderna, 1934.

COSTA, Suely Gomes. Gênero e História. In: ABREU, Marta e SOIHET, Rachel. Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

COSTA, J. F. A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1992.

_____. A face e verso – Estudos sobre o homoerotismo II. São Paulo: Ed. Escuta, 1995.

COELHO, Teixeira. “Para não ser alternativo no próprio país: Indústria das imagens, política cultural, integração supranacional” in Revista USP nº 19. São Paulo: USP, Setembro / Outubro / Novembro 1993.

- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1988.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 1ª. ed. Francesa: 1977.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- _____. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.
- _____. *A arqueologia do saber*; 7. Ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, -7ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FRY, Peter; MACRAE, Edward. *O que é homossexualidade*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros Passos).
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GREEN, James. N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Edunesp, 2000.
- HOBBSBAWN, Eric. Entrevista concedida a Nicolau Sevcenko, in jornal Folha de S. Paulo, 04/06/1988.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*; tradução Bernardo Leitão - Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios).
- LOURO, Guacira L. *Um corpo estranho: Ensaios sobre sexualidade e Teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MATOS, Maria Izilda S. de. *Estudos de gênero: percursos e possibilidades na historiografia contemporânea*. Cadernos Pagu, n.11, p.67-75, 1998.
- MORENO, Antônio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte; Niterói: EdUFF, 2002.
- MULVEY, Laura. "Prazer visual e cinema narrativo", in XAVIER, Ismail (org) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983, pp. 437-454
- OLIVEIRA, T. L. *Teoria Queer e estigma: a construção de performances homoafetivas em narrativas de histórias de vida*. Tese de Doutorado. Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC/RJ, 2006.
- PINHEIRO, Apud SIQUEIRA, Sérvulo, "Notícia do Simpósio sobre o Cinema e a Memória do Bra-sil", in Carlos Augusto M. C'alil, Sérvulo Siquei-ra, Hans Harnstaedt e outros, *Cinematca imaginária, cinema e memória*, Rio de Janeir o. Embrafilrne/ODD, 1981.

RAMOS, Fernão. História do Cinema Brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987.

ROCHA, Glauber. Revisão crítica do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1963.

SAMPAIO, Juciana de Oliveira. (Des) Construindo Gênero: Sexualidades e subversões identitárias e corporais de travestis em São Luis, Maranhão. Graduação em Ciências Sociais – Universidade Federal do Maranhão. 2006

_____. Incorporação e compartilhamento do desejo: notas sobre corporalidades e o caráter associativo entre travestis em São Luís. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais – Universidade Federal do Maranhão. 2009.

SALIH, Sara. Judith Butler e a Teoria Queer. Tradução e notas de Guacira Lopes Louro. Belo. Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

SCOTT, Joan. História das Mulheres. In: BURKE, Peter. (org.) A Escrita da História: novas perspectivas. 4ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 1992

_____. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99

SIMÕES, FACCHINI. Júlio Assis, Regina. Na trilha do arco-íris: Do movimento homossexual ao LGBT. São Paulo: Editora Fundação Pcrscu Abramo, 2009 - (Coleção História do Povo Brasileiro)

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Considerações sobre uma literatura gay. In: Literatura e lingüística: teoria, análise e prática. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2007.

SWAIN, Tânia Navarro. Feminismo e lesbianismo: a identidade em questão. Cadernos pagu (12). 1999: pp.109-120.

BELLO, José Luiz de Paiva. Lauro de Oliveira Lima: um educador brasileiro. Vitória, 1995. 210 p. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGÉ, Universidade Federal do Espírito Santo, 1995.

SCARPA, Paulo Cesar Almeida. Transgressão Curitiba, 2007. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal do Paraná, 2007.

TREVISAN, João Silvério. Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

TREVISAN, João Silvério. Devassos *no paraíso*: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

VIANA, Luciene Galvão. Gêneros inteligíveis em cena: o cinema e a produção de verdades sobre os corpos. Graduação em Psicologia. Universidade Federal do Maranhão. 2010.

VOVELLE, Michel. Iconografia e história das mentalidades, in Ideologias e mentalidades, São Paulo, Brasiliense, 1987.

XAVIER, Ismail, O cinema brasileiro moderno – São Paulo, Paz e terra, 2001. (coleção leitura)

_____. A experiência do cinema: antologia / Ismail Xavier organizador – Rio de Janeiro: Edições Graal Embrasil, 1983. Coleção Arte e Cultura

WOOLF, Virginia. Um teto todo seu. São Paulo, Círculo do Livro. Tradução Vera Ribeiro. 1999

_____. Orlando. Tradução de Laura Alves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2011

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

<http://www.memoriacinebr.com.br/filme.asp>

cinemateca.gov.br

<http://estranhoencontro.blogspot.com.br>

<http://minhateca.com.br>

<https://www.youtube.com>

<http://revistageni.org/12/representatividade-lesbica-no-cinema-nacional>

FERRO, Marc, apud MEIRELLES, William R. O Cinema como fonte para o estudo da história. Disponível em <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/histensino/article/download/12698/11060>. Acesso em 2015

FURTADO, Odair. Resolução CFP nº 005/2003. Disponível em: http://www.pol.org.br/legislacao/pdf/resolucao2003_5.pdf Acesso em: 5.8.2013.

RODRIGUES, Fabiana. O papel da mulher no cinema brasileiro contemporâneo. 8º Congresso Lusocom: Comunicação, Espaço Global e Lusofonia, 2009. Disponível em <http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/lusocom/8lusocom09/paper/view/121/96>. Acesso em 10.10.2015.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Technologies of gender, Indiana University Press, 1987. Pp. 1-30. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/81873993/A-Tecnologia-do-GeneroTeresa-de-Lauretis>. Acesso em: 12/08/2015

ANEXO: TIRANDO DO ARMÁRIO - FILMES CATALOGADOS:

-Década de 1940

1. Poeira de estrelas. 1948- Moacyr Fenelon

- Década de 1960

1. Noite Vazia. 1964- Walter Hugo Khouri
2. Deus e o diabo na terra do sol. 1964- Glauber Rocha
3. Asfalto Selvagem. 1964- J.B Tanko
4. Engraçadinha depois dos trinta. 1966- J.B Tanko
5. Memória de Helena. 1969- David E. Neves
6. Matou a Família e Foi ao Cinema. 1969- Júlio Bressane

- Década de 1970

1. Parafernália, o dia da caça. 1970- **Francis Palmeira**
2. Balada dos Infieis. 1970- Geraldo Santos Pereira
3. Pecado Mortal. 1970- Miguel Faria Jr.
4. O donzelo. 1970- Stefan Wohl
5. IDÍLIO PROIBIDO- 1971- Tkaczenko, Konstantin-
6. Soninha toda pura. 1971- Aurélio Teixeira-
7. A estrela sobe. 1974- Bruno Barreto-
8. A gata devassa. 1974- Rafeale Rossi-
9. A noite das fêmeas- ensaio geral. 1976- Fauzi Mansur
10. Marília e Marina. 1976- Luiz Fernando Goulart-
11. Escola Penal De Meninas Violentadas- 1977- Antonio Meliande
12. Internato de Meninas Virgens. 1977- Oswaldo de Oliveira –
13. Gente fina é outra coisa (ep. A guerra da lagosta). 1977- Antonio Calmon
14. As depravadas. 1977- Geraldo Miranda
15. Emmanuelle Tropical. 1977- J. Marreco
16. Ele, ela, quem?. 1977- Luiz de Barros
17. Fim de Festa. 1978- Paulo Porto
18. Na Boca do Mundo. 1978- Antônio Pitanga
19. O Cortiço. 1977 - Francisco Ramalho Jr
20. Por um corpo de mulher. 1979- Hércules Breseghelo
21. As amiguinhas. 1979- Carlos Alberto Almeida
22. Mulher, Mulher. 1978-1979- Gean Garrett
23. Tara, prazeres proibidos. 1979- Luiz Castellini

Década de 1980

1. CASAIS PROIBIDOS. 1980- Ubiratan Gonçalves E Roberto Ney, voyerismo
2. Giselle. 1980- Victor Di Mello
3. O império das taras. 1980- José Adalto Cardoso
4. A Filha de Emmanuelle. 1980- Oswaldo de Oliveira
5. e Fernanda. 1980- José Miziara
6. As intimidades de duas mulheres, Vera e Helena. 1980- Mozael Silveira

7. Ariella. 1980- John Herbert
8. O Gosto do Pecado. 1980- Cláudio Cunha
9. Sofia e Anita, deliciosamente impuras. 1980- Carlos Alberto de Almeida
10. Violência na carne. 1981- Alfredo Sternheim
11. A Prisão. 1981- Oswaldo de Oliveira-
12. O olho mágico do amor. 1981- José Antonio Garcia, Ícaro Martins
13. As Prostitutas do Dr. Alberto. 1981- Sternheim, Alfredo
14. Álbum de Família – Uma História Devassa. 1981- Braz Chediak-
15. Mulher Objeto. 1981- Sílvio de Abreu
16. AS AMANTES DE HELEN - 1981- Tony Vieira
17. Engraçadinha. 1981- Haroldo Marinho Barbosa-
18. Tessa, a gata. 1982- John Herbert
19. Karina, objeto de prazer. 1982- Jean Garret
20. Profissão: Mulher. 1982- Claudio Cunha
21. O vale dos amantes. 1982- Jony Rabatoni
22. Janete. 1983- Chico Botelho
23. Onda Nova. 1983- José Antônio Garcia
24. Amor maldito. 1983- Adélia Sampaio
25. Momentos de Prazer e Agonia- 1983- Adnor Pitanga
26. Bete Balanço. 1984- Lael Rodrigues
27. Noites no Sertão- 1984- Carlos Alberto Prates Correia
28. S.O.S SEX-SHOP Como Salvar Meu Casamento. 1983- Alberto Salvá
29. Espelho de Carne. 1984- Antonio Carlos Fontoura
30. Fêmeas em Fuga. 1985- Michele Massimo Tarantini
31. Estrela Nua. 1985- José Antonio Garcia, Ícaro Martins
32. Anjos do arrabalde. 1987- Carlos ReichenbachL

Década de 1990

1. Matou a Família e Foi ao Cinema. 1991- Neville D'Almeida
2. As Feras. 1995- Walter Hugo Khouri

2000...

1. A partilha. 2001- Daniel Filho
2. Filme de Amor. 2003- Julio Bressane
3. A Concepcão. 2005- José Eduardo Belmonte
4. Onde Andará Dulce Veiga. 2007- Guilherme de Almeida Prado
5. Ó, paí ó. 2007- Monique Gardenberg
6. Quanto Dura O Amor. 2009- Roberto Moreira
7. Se Nada Mais Der Certo. 2009- José Eduardo Belmonte
8. Historias de Amor Duram Apenas 90 Minutos. 2009- Paulo Halm
9. Como Esquecer. 2010- Malu de Martino
10. Elvis & Madona. 2011- Marcelo Laffitte
11. Paraísos Artificiais. 2012- Marcos Prado A partilha. 2001- Daniel Filho
12. Flores Raras. 2012- Bruno Barreto