

## O OLHAR FEMININO SOBRE A EROTICIDADE LÉSBICA E BISSEXUAL NO CINEMA EXPERIMENTAL FEITO POR MULHERES

Rayane Taguti<sup>1</sup>

**Resumo:** Esse artigo procura refletir sobre a representação da eroticidade lésbica no cinema a partir de quatro filmes: *Je, Tu, Il, Elle* (Chantal Akerman, 1974), *Dyketactics* (Barbara Hammer, 1974), *Lesbian Mother* (Rita Moreira e Norma Bahia Pontes, 1972) e *Las Hijas del Fuego* (Albertina Carri, 2018). A escolha dos títulos se justifica por se tratarem de curtas e longas-metragens dirigidos por mulheres, dos anos 1970 até os anos 2010, da ficção ao documentário, do drama à pornografia; e também por serem considerados experimentais, ou seja, filmes que se opõem à norma do cinema industrial dominante. Com isso, busca-se suscitar algumas reflexões acerca do cinema experimental como espaço de transgressões, bem como os motivos disso. Por fim, a análise do conteúdo das cenas eróticas entre mulheres presentes nesses filmes, será usada para identificar como elas colaboram para a construção e afirmação de um olhar feminino – isto é, como as cenas são pensadas, vistas, filmadas, editadas, quem é o olhar por trás da câmera e a quem se dirige.

**Palavras-chave:** Sexo lésbico; Olhar feminino; Cinema experimental.

### THE FEMALE GAZE ON LESBIAN AND BISEXUAL EROTICITY IN EXPERIMENTAL CINEMA MADE BY WOMEN

**Abstract:** This article seeks to reflect on the representation of lesbian eroticity in cinema from four films: *Je, Tu, Il, Elle* (Chantal Akerman, 1974), *Dyketactics* (Barbara Hammer, 1974), *Lesbian Mother* (Rita Moreira and Norma Bahia Pontes, 1972) and *Las Hijas del Fuego* (Albertina Carri, 2018). The choice of these titles is justified because they are short and feature films directed by women, from the 1970s to the 2010s, from fiction to documentary, from drama to pornography; and also for their being considered experimental, that is, films that oppose the norm of dominant industrial cinema. With this, it also seeks to raise some reflections about experimental cinema as a space for transgressions as well as the reasons for this. Finally, the analysis of the content of the erotic scenes among women present in these films will be used to identify how they collaborate for the construction and firming of a female gaze - how the scenes are thought, seen, filmed, edited, who is looking behind the camera and to whom they are addressed.

**Keywords:** Lesbian sex; Female gaze; Experimental cinema.

1 Bacharelanda em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do paraná (FAP). Faz parte do GILDA - Grupo Interdisciplinar em Linguagem, Diferença e Subjetivação (UFPR/CNPq). E-mail: rayane.gonzatto.44@estudante.unespar.edu.br

## INTRODUÇÃO

Afirmar que a intimidade e o universo privado ganharam destaque nas representações audiovisuais, sobretudo a partir da década de 1960 – com a decadência do Código Hays<sup>2</sup> e a explosão de movimentos sociais, como o movimento negro, o feminista e o LGBTQIA+ –, não é apenas afirmar que os cinemas hegemônicos, como o de Hollywood, e os cinemas autorais europeus, privilegiaram o sujeito, seu desejo e sua intimidade em diversos filmes. É também dizer que o/a espectador/a do cinema *mainstream*<sup>3</sup>, passou a normatizar um pouco mais as discussões sobre sexo.

De acordo com Michel Foucault (1976), o intenso uso do sexo como um discurso pela humanidade se deu a partir da modernidade (século XVIII), e não apenas com a explosão dos movimentos dos anos 1970. Foi também por meio da Igreja, da escola, da família, da medicina, da psiquiatria, entre outros, que, não na tentativa de proibir a prática sexual, mas com o objetivo de regularizar (e então reprimir) a sexualidade (o desviante sexual) por meios médicos e jurídicos, que se incitou o discurso sobre o sexo por todos os lugares:

[...] criaram-se em todo canto incitações a falar; em toda parte, dispositivos para ouvir e registrar, procedimentos para observar, interrogar e formular. [...]. Talvez nenhum outro tipo de sociedade jamais tenha acumulado, e num período histórico relativamente tão curto, uma tal quantidade de discurso sobre o sexo (FOUCAULT, 1976, p. 37).

Porém, esse excesso de discurso sexual no século XX não significou a completa aceitação do/a espectador/a a todo tipo de representação sexual. Isso deve-se necessariamente à de um discurso normativo, tendo a pornografia, inclusive, colaborado para reforçar princípios conservadores da contemporaneidade (GERACE, 2015).

Entretanto, não significa que a intimidade não estava presente no cinema desde seus primórdios. Nos primeiros estudos de imagem em movimento, antes mesmo dos irmãos Lumière e da Edison *Studios*, o fotógrafo e cineasta inglês Eadweard Muybridge,

2 Conjunto de proibições estabelecidas pelos próprios estúdios de Hollywood ainda no período silencioso, a vigorar até os anos 1960, com o propósito de vetar representações que poderiam prejudicar a circulação dos filmes no circuito comercial. Entre estas proibições, as quais poderiam ser aplicadas tanto na elaboração do roteiro quanto em cortes de cenas antes do lançamento, estava a referência a personagens e relacionamentos LGBTQIA+.

3 *Mainstream* é a corrente dominante, convencional, no contexto de determinada cultura (o que inclui cultura popular e cultura de massa) difundidas por meios de comunicação de massa.

apesar de ser conhecido principalmente pela série de fotos “*The Horse in Motion*”, registrou corpos nus realizando movimentos diversos em séries como “*The Human Figure in Motion*” (1884-1887), “*Primitive Motion Studies*” (1884-1887), entre outras. Apesar de já ter um certo apelo erótico à época, o interesse dessas imagens eram o estudo do corpo em movimento, a aproximar-se, nesse sentido, para o experimento óptico e científico. É com o cinetoscópio de Thomas Edison e William Kennedy Laurie Dickson, que o cinema *mainstream* proporciona uma posição mais erótica e até voyeurista, não só pela privacidade exigida do espectador – predominantemente masculino – para a exibição dos filmes, como também pelo apelo particular que estes filmes costumavam trazer.

É dentro dessa atmosfera experimental, portanto, que surge o que alguns estudiosos, como Vito Russo (*The Celluloid Closet*<sup>4</sup>, 1981) consideram um dos primeiros exemplos de imagens de pessoas do mesmo sexo no cinema: *The Dickson Experimental Sound Film* (1894), de William Kennedy Dickson. O filme de 17 segundos, apresenta Dickson tocando um violino enquanto dois homens dançam à sua frente. Essa releitura “*queer*”, porém, não é uma unanimidade entre os/as estudiosos/as, visto que, ao levarmos em consideração o período histórico, homens dançarem com homens era algo comum.

Durante os anos seguintes, o cinema não foi um lugar de minorias. Nos anos 1930, com o Código Hays, a comunidade LGBTQIA+ – quando contornava os censores e aparecia nas telas –, era retratada como um ser pecaminoso e potencialmente perigoso. A relação entre homossexualidade e pedofilia era constante, e as associações psiquiátricas não faziam muito esforço para mudar a situação, já que a Associação Americana de Psiquiatria considerou a homossexualidade como uma psicopatologia sexual (ao lado de zoofilia e necrofilia) até 1973. Reforça-se, nessa época, estereótipos do *gay sissy*<sup>5</sup>, da mulher *butch*<sup>6</sup>, da lésbica vampira, entre outros.

A partir dos anos 1960, o Código Hays se ameniza na suposta intenção de acompanhar a cultura vigente, a permitir, dessa forma, que a homossexualidade pudesse ser retratada, desde que tomados os devidos cuidados, quer seja, de forma discreta e restrita.

4 Livro referência nos estudos da homossexualidade na indústria cinematográfica norte-americana.

5 *Sissy* eram personagens gays afeminados, geralmente representados em tons cômicos.

6 O termo *butch* é usado para descrever mulheres lésbicas masculinizadas.

O Código, nesse sentido, foi alterado mais por pressão comercial – vez que as produtoras americanas requisitavam o enfraquecimento do código principalmente para enfrentar a ameaça da televisão, que forçava o cinema a oferecer imagens novas ao público.

O cinema, neste cenário, perdia mercado para os filmes estrangeiros que lidavam com os assuntos censurados pelo Código Hays com maior abertura – do que por uma evolução do censo junto à cultura de seu tempo. Assim, cada vez mais gays e lésbicas saíam do armário na tentativa política e legal de mudar o seu status nos Estados Unidos (PENNINGTON, 2007). As décadas de 1960 e 1970, são fortemente marcadas por movimentos sociais, e é nesse contexto, pois, que as críticas às representações estereotipadas, principalmente da mulher e do LGBTQIA+, se intensificam. É aqui também que o cinema experimental tem um papel fundamental no diálogo com o cinema *mainstream*. Nas palavras de Denilson Lopes (2006):

[...] é nesse momento que emergem categorias como olhar feminino e homotextualidade. [...] o interesse pelo espectador iria realizar uma primeira desconstrução do paradigma hollywoodiano do olhar masculino/objeto feminino. [...] esse processo [...] abre a porta para uma desconstrução do cinema comercial por cineastas como Chantal Akerman em sua extensa obra, para não citarmos autoras fundamentais do cinema moderno como Maya Deren e Marguerite Duras, e, entre nós, Ana Carolina (LOPES, 2006, p. 383).

Apesar de gays, lésbicas, transexuais e *queers* no geral conquistarem esse pequeno espaço, ainda havia o sentimento de estarem renegados às sombras até os anos 1990. Não era algo à toa, visto que poucos dos grandes produtores norte-americanos tiveram a coragem de exibir filmes com pessoas LGBTQIA+ como personagens principais, entre eles: *Making Love* (1982), *Victor/Victoria* (1982) e *Desert Hearts* (1985).

Nos anos 1990, a discussão sobre a homossexualidade e transexualidade ganhou força em outras áreas, inclusive as acadêmicas. Em seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (1990), Judith Butler começa a questionar a noção de “mulheres” como sujeito do feminismo, além de desconstruir todo o conceito de gênero e sexo, tornando-se uma das principais teóricas da questão *queer*. Nesse sentido, alguns termos estereotipados das lésbicas no cinema, como a *butch* ou a *femme*, apesar de considerados convenções heterossexuais adaptadas para a homossexualidade (em termos

mais facilmente inteligíveis, *butch* seria o homem da relação e *femme* seria a mulher na visão heterossexualizada de um relacionamento não-hétero), não deveriam ser definidas como essa representação de identidades originalmente heterossexuais:

A repetição de construtos heterossexuais nas culturas sexuais gay e hétero bem pode representar o lugar inevitável da desnaturalização e mobilização das categorias de gênero. A replicação de construtos heterossexuais em estruturas não heterossexuais salienta o status cabalmente construído do assim chamado heterossexual original. Assim, o gay é para o hétero não o que uma cópia é para um original, mas, em vez disso, o que uma cópia é para uma cópia (BUTLER, 2018, p. 66).

Com tudo isso em mente, o movimento *queer* também ganhou muita força no cinema, desenrolando-se no *New Queer Cinema* (NQC), movimento mais político, o qual incorpora questões de classe, etnia e condição periférica (LOPES, 2006). O termo, reapropriado pela crítica de cinema norte-americana B. Ruby Rich, foi usado pela primeira vez em um artigo para a revista *Sight & Sound*, em 1992, para descrever um bando de filmes independentes que faziam algo novo, renegociavam subjetividades e revisavam histórias em suas imagens (RICH, 1992).

O cinema *queer* vem ao mundo criar novas narrativas, para além da norma do patriarcado branco-hétero-cis<sup>7</sup> vigente desde o surgimento da sétima arte. Mostram-se diferentes formas de afeto e prazer, a permear também a ideia de novos estilos cinematográficos. Tal ideia se assemelha muito à citação do Manifesto *Queer Nation*:

Ser *queer* significa levar um outro tipo de vida. Não é sobre o mainstream, margens de lucro, patriotismo, patriarcado ou sobre ser assimilado. Não é sobre diretores executivos, privilégio e elitismo. É sobre estar nas margens, definindo nós mesmas (QUEER NATION, 2016, p. 3).

O NQC, portanto, foi (e ainda é) um movimento em prol dos corpos diversos, da pluralidade. O *queer* não é mais o estranho, é o original. É o “bicha”, a caminhoneira, a travesti, as *drag kings* e *drag queens*, e intersexuais, isto é, pessoas que transitam entre a performance do feminino e do masculino, independentemente de sexo e gênero. São todos que desafiam a então chamada “normalidade” com orgulho.

7 Cis, o mesmo que cis gênero, é o indivíduo que se identifica com o sexo biológico com o qual nasceu.



Apesar dessa forte movimentação *queer* no início dos anos 1990, o cinema falhou miseravelmente quando o assunto lhe exigia a união ao movimento feminista. Um exemplo disso é o fato de que os filmes considerados representantes sáficos<sup>8</sup> no *New Queer Cinema*, são de 1994, *Go Fish* – Rose Troche; e 1996, *The Watermelon Woman* – Cheryl Dunye, quatro anos após a explosão do cinema *queer* independente. Duas discussões extremamente fundamentais encontram-se constantemente em lados opostos, estranhando-se. O resultado disso, para o mundo cinematográfico, é a representatividade lésbica e de mulheres bissexuais, concentradas em polos muito pequenos e específicos, sem uma reflexão consistente e de ampla divulgação do encontro dos dois movimentos.

Até hoje, o cinema que chega aos festivais e ao público, ainda costuma ser feito por homens, isso é fato. Homens brancos, héteros, cis gêneros, tentam nos retratar de acordo com a sua visão, com base em seu olhar masculino. De acordo com Laura Mulvey (1975), esse cinema dominante desenrolou uma codificação do erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante. Esse protagonismo masculino, é exatamente o que concebeu a mulher que se relaciona com outra mulher, como um ser ou fetichizado ou masculinizado – o que era bem mais aceitável aos olhos do espectador masculino em comparação à imaginação longe dos holofotes de qualquer desejo sexual do sexo oposto. Nas palavras de Quentin Crisp (1996): “Não existe pecado como o de ser uma mulher. Quando um homem se veste como uma mulher a audiência ri. Quando uma mulher se veste como um homem, ninguém ri. Eles acharam que ela estava maravilhosa.”<sup>9</sup>

Laura Mulvey (1975) desenvolveu vários textos e filmes abordando o olhar predominante no cinema clássico, além de revisitar o próprio trabalho ao longo do tempo de forma a propor novas linguagens e novos olhares para o cinema – ou *contra cinema*. Em seu trabalho mais famoso, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), utilizou-se da psicanálise e de teorias feministas, a fim de explicar como o olhar no cinema narrativo é masculino e ativo. De acordo com a autora, as posições masculina e feminina (ativo *versus* passivo), são bem demarcadas no mecanismo de prazer do cinema narrativo clássico.

8 À título de contextualização, o termo sáfico é usado para mulheres que se relacionam com mulheres. Entendo que usar apenas “lésbicas” exclui uma grande parte do movimento *queer*.

9 Tradução Nossa. “There’s no sin like being a woman. When a man dresses as a woman, the audience laughs. When a woman dresses as a man, nobody laughs. They just thought she looked wonderful.” Fala de Quentin Crisp, no filme *The Celluloid Closet* (1996), direção de Rob Epstein e Jeffrey Friedman.

O homem como a pessoa que olha; a mulher como a imagem a ser olhada. Fazendo uso da psicanálise, a teórica traz o medo da castração (o qual torna a mulher, a grande representante da diferença sexual), que o inconsciente masculino produz como uma das justificativas para a desvalorização da figura feminina no cinema, quer seja, alguém para ser salva, punida ou fetichizada.

Mulvey (1975) também fala sobre o olhar masculino não ser necessariamente um “olhar do homem”, e sim uma posição masculinizada do/a espectador/a. Uma das perguntas que move esta pesquisa, é se um olhar feminino poderia existir e por quais caminhos ele surgiria. Tal questionamento é, inclusive, um dos maiores alvos das críticas e complementos à teoria de Mulvey. Algumas teóricas como Jackie Stacey, sugerem o redirecionamento do olhar ao considerar os prazeres não-heterossexuais da espectadora. É por esse caminho, portanto, que esse trabalho pretende trilhar.

Com isso em mente, busco deixar o cinema comercial de lado, de modo a estudar filmes especificamente do cinema experimental – muito em consequência de este ser um campo aberto a testes, a gerar muitas possibilidades de representações diferenciadas das que normalmente chegam ao público. Mais especificamente, a pesquisa propõe uma retomada histórica não para questionar o olhar masculino voltado às mulheres, mas sim, colocar os holofotes nas mulheres que fogem do padrão e produzem esse conteúdo mais erotizado, como Chantal Akerman, Barbara Hammer, Rita Moreira, Norma Bahia Pontes e Albertina Carri – a fim de mostrar, portanto, que o redirecionamento do olhar que algumas teóricas sugeriram anteriormente, realmente corrobora a construção de um olhar feminino.

De acordo com os filmes e livros selecionados, essa pesquisa busca entender se, e também porque, o ato sexual entre mulheres pode ser melhor representado nas telas quando dirigidos por mulheres. O que essa mudança de olhar implica para a espectadora? O que podemos aprender com as mulheres que começaram a abrir esse caminho pelo cinema experimental? Além disso, busca-se questionar o porquê de ainda não nos sentirmos representadas em tela após quase 130 anos de cinema, e 60 anos dos movimentos *queer* e feminista. Seria o cinema experimental o único espaço para representatividade atualmente, geralmente apreciado por um público pequeno e/ou acadêmico? Só criticar a direção/ produção e o olhar masculino sobre esses filmes é o suficiente? Vejamos.

## POR QUE O CINEMA EXPERIMENTAL COMO OBJETO DE ESTUDO?

Dizem: 'o cinema é uma linguagem universal'. Mentira! O cinema é uma linguagem tecnologicamente 'construída' para tal, e, possivelmente, falha. Hipótese: se eu não fizer o 'mesmo' cinema, qual cinema estaria eu fazendo? (AZZI, 2011, p. 207).

O fio condutor desta pesquisa não busca responder o que é o cinema experimental, suas características ou principais nomes do meio. Todos esses questionamentos talvez até batam de frente com o que significa esse tipo de cinema. Em seu livro *Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos* (2010), Luiz Nogueira coloca o cinema experimental como uma modalidade criativa e crítica, a qual existe à margem, isto é, na periferia e na singularidade.

Ainda de acordo com Nogueira (2010), a distinção entre cinema experimental e experimentação se faz necessária para o debate sobre o tema. A experimentação é intrínseca ao cinema desde suas origens. Aceita-se o sistema vigente (os temas, estilos, narrativas, entre outros), e busca-se o melhoramento do mesmo. Já o cinema experimental, por sua vez, diz respeito a obras marcadas pela transgressão aos valores vigentes e dominantes do cinema.

Para identificar uma obra como experimental, deveremos conseguir descobrir nela a vontade de ruptura ou o gesto de transgressão com as convenções dominantes da produção e da criação cinematográficas. Nesse sentido, o cinema experimental pode e deve definir-se, por princípio, desde logo, pelo grau ou gênero de oposição que manifesta em relação aos códigos e aos propósitos do chamado cinema *mainstream* (NOGUEIRA, 2010, p. 117).

Dessa forma, colocar o cinema experimental em uma caixa ou até mesmo defini-lo como gênero, pode ser um tanto arriscado, dada a multiplicidade tanto técnica quanto de conteúdo dos filmes, o que dificulta um delineamento universal. Nesse sentido, as cenas escolhidas para análise partem de curtas e longas-metragens, dos anos 1970 a 2010, da ficção ao documentário, do drama à pornografia. Alguns têm narrativas mais ousadas, outros até se aproximam do *mainstream*. O que os une, no entanto, é o fato de irem contra a norma vigente. É transgressor não filmar "com" e "para" o olhar masculino, não importa a época.

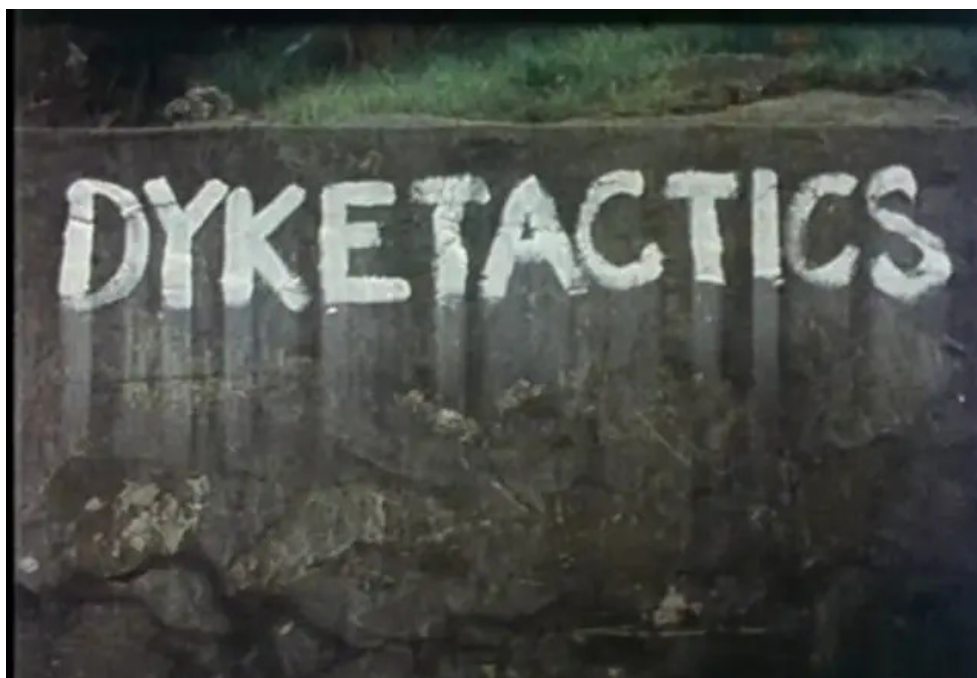


O filme *Je, Tu, Il, Elle* (1974), de Chantal Akerman, foi escolhido para o presente estudo justamente por ser um filme que mostra o sexo entre duas mulheres explicitamente, mas com apelo experimental e artístico que complica a visão voyeurística do/a espectador/a. Já Barbara Hammer, será abordada por causa de sua importância para o experimentalismo lésbico de uma forma quase simbólica com seu filme *Dyketactics* (1974). Rita Moreira e Norma Bahia Pontes, aparecem para mostrar que as diretoras brasileiras, também contribuem essencialmente para o cinema lésbico mundial, com o filme *Lesbian Mothers* (1972). Por fim, o filme *Las Hijas del Fuego* (2019), da cineasta Albertina Carri, foi escolhido por dois motivos: por sua atualidade e por suas produtoras o declararem o primeiro pornô feminista já feito, a tornar, no mínimo, um grande experimento, independentemente de opiniões contrárias ou a favor da nomenclatura.

### **DYKETACTICS (BARBARA HAMMER, 1974)**

*Dyketactics* é um curta-metragem da cineasta norte-americana Barbara Hammer. O filme é uma celebração da lesbianidade e o título brinca com o termo “dyke”, usado com conotação negativa no passado para se referir às lésbicas com características consideradas masculinas.

Figura 1- Frame do filme *Dyketactics*



Fonte: *Print screen* do filme *Dyketactics*, 1974.

A primeira metade do filme – que flerta com a tradição documental do registro etnográfico, com a autoficção e com o humor vistos em boa parte da obra de Barbara Hammer (SARMET, 2017) –, traz mulheres nuas na natureza, caminhando, deitadas, tomando banho de cachoeira, interagindo nessa espécie de “sociedade sapatão não descoberta”. Esses corpos são apresentados, em sua grande maioria, entrelaçados, seja fisicamente ou por meio das imagens sobrepostas umas às outras. Os dois primeiros minutos de *Dyketactics* são quase um manifesto imagético sobre as produções de Hammer: sobre mulheres (majoritariamente lésbicas), para mulheres, desprovido de olhar masculino.

Já a segunda metade do filme nos apresenta uma das características mais fundamentais da obra da diretora: o sexo. Aqui é importante citar um grande nome brasileiro da pesquisa sobre o cinema lésbico, Mariana Baltar, e a sua “pedagogia das sensações<sup>10</sup>”. Apesar de os estudos de Baltar serem mais focados em narrativas e no cinema de gênero, também podem ser usados para compreender a recepção do público *queer* ao filme estudado. Sobre isso, Baltar afirma “pedagogias das sensações que, se de um lado nos ensinam a ver e sentir o mundo, de outro nos ensinam também, através e por causa deste ver e sentir, a ser e estar no mundo” (BALTAR; 2015, p. 41).

O sensitivo se faz notável para os estudos de *Dyketactics* (1974), uma vez que o conceito do toque, é também importante para Barbara Hammer. O curta tem quatro minutos, 110 imagens, e, de acordo com entrevistas da diretora, todas as imagens são imagens de toque. A cena de sexo do filme é quase uma ode ao sensitivo. O toque nas pernas, nos braços, no rosto, na barriga, nos peitos, na vagina. Tudo é tão palpável como se o filme fosse uma extensão da pele da cineasta (SARMET, 2017).

Essa resposta corporal, especialmente na espectadora lésbica, está diretamente ligada ao conceito de erotohistoriografia, de Elizabeth Freeman, que consiste em valorizar o desejo e o encontro dos corpos no cinema através de novos arranjos de corpos e prazeres, os quais rompem com noções heteronormativas de tempo e história (HALBERST, 2020). Também se conecta à teoria fenomenológica do cinema de Vivian Sobchack, que afirma que a compreensão intelectual e as habilidades cognitivas, são fortemente complementadas

10 Trata-se de uma pedagogia moralizante fundamental para a construção das consciências e subjetividades modernas, a se basear no ensinamento do público, por meio da cultura midiática, a partir de um modo de perceber, organizar e reagir ao mundo a partir da sensação. (SARMET; BALTAR, 2016). Para um maior entendimento, ler o artigo “Tessituras do excesso” (2012), da mesma autora.

pelo componente corporal (ELSAESSER; HAGENER, 2018). “O que mais é o filme senão “uma expressão da experiência pela experiência” (SOBCHACK, 1992, p. 25)<sup>11</sup>. É através da sensação que Hammer nos ensina – não só em *Dyketactics*, mas durante toda a sua filmografia – como a lésbica é e está no mundo.

### **LESBIAN MOTHER (RITA MOREIRA E NORMA BAHIA PONTES, 1972)**

*Lesbian Mother* é um filme que registra depoimentos de diversas pessoas sobre a maternidade lésbica e a disputa pela guarda dos filhos, desde as mães que fogem do padrão heteronormativo, até profissionais da psicologia e pessoas que são abertamente contra a criação de crianças por mães lésbicas. A obra fílmica em questão, também tenciona os limites de documentário e videoarte, visto que Rita Moreira e Norma Bahia Pontes, são formadas em videodocumentário pela *New York School for Research*, e integram a geração pioneira do vídeo e do documentário com abordagem feminista no Brasil.

O vídeo começa com uma declaração completamente normativa e contra a existência de uma família não-nuclear (heterossexual). Logo passamos a ouvir a voz cuidadosamente selecionada de Nina Simone cantando *Just Like a Woman*, de Bob Dylan, e então surge a imagem de duas mulheres trocando beijos e carícias. Cerca de um minuto e meio depois, temos um corte seco para as entrevistas, que corresponde à maior parte do vídeo, retornando à cena de sexo nos últimos quatro minutos do filme.

**Figura 2 – Frame do filme *Lesbian Mother***



Fonte: *print screen* do filme *Lesbian Mother*, 1972.

<sup>11</sup> Tradução Nossa. “What else is a film if not ‘an expression of experience by experience?’”.

Apesar de óbvio, o casal de mulheres está nu, é visível o gesto que as mãos fazem pelo corpo todo. Há, principalmente, a imagem dos seios das duas. A cena de sexo dirigida por Moreira e Pontes talvez seja a menos explícita que este estudo vai abordar. O fato de apresentar o sexo pelo lado mais erótico, não desmerece o ato de forma alguma, ainda mais ao considerarmos a época em que foi gravado. Foi a partir dos anos 1970, que as lésbicas começaram a se unir como movimento paralelo ao movimento feminista, no tocante aos estudos acadêmicos. Isso começou a refletir no cinema também. Assim como o filme *The Kiss* (1896), de William Heise, que causou alvoroço em suas exibições, justamente pelo público considerar o beijo como um ato obsceno demais para as telas de cinema no final do século XIX. A obscenidade de duas mulheres nuas entrelaçadas, ainda era violentamente transgressora em 1972.

De acordo com Adrienne Rich, em *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica* (1993),

[...] uma questão inescapável que o problema que as feministas devem tratar não é simplesmente a “desigualdade de gênero”, nem a dominação da cultura por parte dos homens, nem qualquer “tabu contra a homossexualidade”, mas, sobretudo, o reforço da heterossexualidade para as mulheres como um meio de assegurar o direito masculino de acesso físico, econômico e emocional a elas. Um dos muitos meios de reforço é, obviamente, deixar invisível a possibilidade lésbica [...] (RICH, 1993, p. 34).

Assim, Rita Moreira e Norma Bahia Pontes mostram, a partir do corte seco da cena de sexo para as entrevistas, e depois voltando para a cena de sexo – que a identidade lésbica não fica apenas entre quatro paredes, como algumas pessoas podem sugerir. Tudo coexiste. Várias das entrevistadas deixam claro que não há o que esconder de seus filhos e filhas, nem do mundo com relação à sexualidade. Tais percepções são refletidas muito bem na construção do videodocumentário, tanto com os cortes abruptos, quanto com o próprio material do vídeo (primeiro equipamento portátil fabricado pela *Sony*), que proporciona uma imagem simples, levemente lavada, mundana. Em outras palavras, o conjunto todo da obra tende a mostrar que a existência lésbica é real, comum e natural.



**JE, TU, IL, ELLE (CHANTAL AKERMAN, 1974)**

*Je, Tu, Il, Elle* é um filme dividido em três partes. Na primeira, a personagem interpretada por Chantal Akerman, Julie (apesar de nunca ouvirmos esse nome que só aparece nos créditos), é uma mulher que passa muito tempo em isolamento dentro de sua casa, reorganizando os móveis, pintando paredes, escrevendo cartas e comendo açúcar de mamona por pelo menos 28 dias. Na segunda parte, ela pega carona com um caminhoneiro, eles param em diversos restaurantes, ela o masturba e ele faz um monólogo sobre sexo e chateações. Por último, ela vai até o apartamento de uma outra mulher, com quem aparenta ter uma leve tensão. Elas transam e, pela manhã, Julie vai embora.

Figura 3 – Frame do filme *Je, Tu, Il, Elle*.]



Fonte: *print screen* do filme *Je, Tu, Il, Elle*, 1974.

No ensaio de Michael Koresky, *Eclipse Series 19: Chantal Akerman in the Seventies*, que acompanha o DVD de *Je, Tu, Il, Elle* pela *Criterion Collection*, o autor faz questão de comentar que há uma cena de sexo lésbico com duração de 10 minutos e



com três enquadramentos. Apesar disso, “Akerman complica severamente nosso impulso voyeurístico através de composições planas e avulsas”<sup>12</sup> (KORESKY, 2010, n.p). O “nosso”, neste caso, pode ser lido como o olhar masculino.

Tanto a cena da masturbação do caminhoneiro, quanto a cena onde ela transa com sua (implicitamente) ex-namorada, são retratadas de forma peculiar. A primeira, é quase uma poesia. Nada é mostrado, apenas o caminhoneiro colocando a mão de Julie sobre sua calça. Ele narra o ato inteiro enquanto a câmera enquadra um plano próximo do seu rosto. Já a cena com a outra mulher, mais parece uma luta que uma transa. Elas se beijam, os corpos se chocam várias vezes, elas rolam uma por cima da outra, parecem querer se afastar e, ao mesmo tempo, se aproximar mais que o fisicamente possível. Isso reforça, em parte, a tensão do reencontro delas citada anteriormente.

A interpretação que Judith Butler faz sobre uma parte da obra de Monique Wittig, *The Lesbian Body* (1973), é que o prazer fora da economia reprodutiva, funciona como uma forma de erotismo especificamente feminina, em contra estratégia à construção da genitalidade a partir da reprodução (BUTLER, 2018). Essa cena performática, prazerosa e cheia de exaltação à beleza do corpo feminino, usa o sexo para retratar relacionamentos e não se resume apenas ao sexo. Então, não, não é o impulso voyeurístico que Akerman dificulta. Com toda carga emocional, existencialista, depressiva – e também feminista –, construída muito bem ao longo do filme, a objetificação dos corpos femininos presentes na última parte, fica realmente impossibilitada, tornando o comentário de Koresky acerca da dificuldade de se olhar voyeuristicamente para o filme, como algo sintomático de um espectador limitado pelo seu próprio olhar masculino.

### **LAS HIJAS DEL FUEGO (ALBERTINA CARRI, 2018)**

*Las Hijas del Fuego*, estreou em 2018 já com o prestígio de ter vencido a competição oficial do 20° BAFICI (Festival Internacional de Cinema Independente de Buenos Aires), no país da 1ª Mostra de Arte Pornográfica latino-americana (2012). A história é uma viagem que começa com três mulheres (um casal e uma terceira parte) saindo de Ushuaia e indo até Necochea, com o objetivo de resgatar o carro do pai de uma dessas personagens.

12 Tradução Nossa. “[...] Akerman severely complicates our voyeuristic impulse through flat, detached compositions.” Ver em: KORESKY, 2010.

Uma das mulheres pode ser considerada o próprio alterego de Albertina Carri, por ser também uma diretora de cinema que quer produzir um filme pornô. Com a aparição de outras personagens durante a viagem, todas embarcam em diversas experimentações sexuais, enquanto uma voz-over<sup>13</sup> da personagem cineasta nos apresenta reflexões sobre sexualidade, pornografia, entre outras.

Figura 4 – Frame do filme *Las Hijas del Fuego*.



Fonte: *print screen* do filme *Las Hijas del Fuego*, 2018.

Antes de entrar em maiores discussões sobre o filme, vale a pena retomar e pensar alguns conceitos. Não podemos considerar *queer* estritamente nos termos de sexualidade. Neste lugar também se discutem questões de raça, da mulher, questões sociais e políticas contemporâneas. Podemos, a partir disso, dizer que Albertina Carri vai além do patriarcado e trespassa o olhar normatizador ao produzir *Las Hijas del Fuego* (2018), um filme que se diz ser o primeiro pornô feminista lançado nos cinemas?

Em *Pós-pornô, dissidência sexual e a situación cuir latino-americana* (2014), Érica Sarmet apresenta uma breve trajetória da pornografia, desde alguns exemplos do século XVI até o chamado pós-pornô da atualidade. De acordo com Sarmet, apesar de não definir de maneira precisa, a pós-pornografia

<sup>13</sup> Voz-over: é uma técnica audiovisual na qual as vozes dos atores podem ser ouvidas em segundo plano.

Trata-se de confrontar, desconstruir e até mesmo redefinir os imaginários sexopolíticos vigentes, a partir da representação de corpos, gêneros e identidades sexuais historicamente marginalizadas, além do dismantelamento de estéticas e linguagens criadas na e pela indústria pornográfica tradicional, branca, capitalista e heterossexualmente orientada. Nas obras e ações pós-pornográficas, os discursos sobre a ressignificação dos códigos de gênero vão ao encontro de reflexões acerca dos limites entre corpo e máquina, tecnologia e cotidiano, privado e público, indivíduo e sociedade, pertencimento e território (SARMET, 2014, p. 264).

Um dos grandes méritos do filme é, de fato, a representação de corpos dissidentes e marginalizados, o que talvez seja também a principal questão do *road movie*<sup>14</sup> de Carri. Há mulheres magras, gordas, altas, baixas, com pelo, sem pelo, carecas, que performam feminilidade e masculinidade. E, para além do pornô feminista como foi amplamente divulgado, ele pode se enquadrar no conceito de pós-pornografia se levarmos em consideração que o pornô feminista também reforça a distinção de masculinidade e feminilidade, enquanto o pós-pornô se alinha mais à teoria *queer* ao fazer uso de elementos como o pênis, os pelos, a agressividade – conceitos não próprios da feminilidade (PRECIADO, 2007 apud SARMET, 2014, p. 266).

As performances presentes nas inúmeras cenas de sexo de *Las Hijas del Fuego* (2018), realmente batem de frente com a estética pornográfica heterossexualmente orientada, ao trazerem novos corpos e novas práticas sexuais – muitas vezes escancaradamente agressivas, como a cena de sexo em uma igreja –, e, de mesmo modo, questionarem não só o olhar masculino, como também o olhar generificado, visto que a forte presença de elementos *queer* no filme também coloca em xeque alguns olhares femininos normatizados.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando o conceito apresentado por Luiz Nogueira (2010), podemos identificar uma obra como experimental, a partir da vontade de ruptura ou do gesto de transgressão com as convenções dominantes da produção e da criação cinematográficas. É possível inferir, portanto, por meio dos quatro filmes analisados, que o cinema experimental é um

<sup>14</sup> *Road movie* é um gênero cinematográfico no qual o personagem principal sai de casa para uma viagem, normalmente alterando a perspectiva de sua vida cotidiana.

espaço muito fértil para questionamentos de normas tanto formais ou estéticas, quanto narrativas e/ou políticas. O experimentalismo lésbico/bissexual, inclusive, funciona como um grande questionador do olhar masculino.

O texto de Laura Mulvey (1975) recebeu inúmeras releituras, interpretações e críticas – vindas até mesmo da própria autora<sup>15</sup> –, e uma de suas grandes contribuições foi justamente ter aberto caminhos para novas reflexões sobre um olhar não-necessariamente-masculino. O caminho proposto nesta pesquisa foi questionar o olhar não só masculino, mas também o heterossexual, ao colocar a lésbica e a mulher bissexual como quem produz (fala) e como quem assiste (escuta).

A análise em cima desses quatro representantes lésbicos/bissexuais do cinema feito por mulheres (e suas repercussões em diferentes públicos), mostra que pode haver mobilidade no olhar do/a espectador/a, e que, diferentemente do que Mulvey afirma em estudos posteriores<sup>16</sup>, ele não precisa ser um olhar masculinizado (onde a mulher se coloca em uma posição masculina para demonstrar desejo). Portanto, a partir das considerações supracitadas, o cinema experimental pode sim ser considerado o principal espaço para corpos transgressores, como os objetos desta pesquisa, além de influenciar no melhoramento do cinema *mainstream*, cada vez mais aberto às experimentações formais, narrativas e discursivas.

## REFERÊNCIAS

AZZI, Francesca. Consentir ou a arte de fazer cinema sem manuais. In: CCBB. Centro Cultural Banco do Brasil. **O Cinema de Naomi Kawase**. Rio de Janeiro, 2011. (p. 207-212).

BALTAR, Mariana. Femininos em Tensão: da pedagogia sociocultural a uma pedagogia dos desejos. In: MURARI, L; NAGIME, M. (Orgs). **New Queer Cinema** - Cinema, Sexualidade e Política. Rio de Janeiro, 2015. (p.40-45). (Catálogo Online).

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 16ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Teoria do Cinema**. Uma Introdução Através dos Sentidos. Campinas: Editora Papirus, 2018.

15 Em entrevista realizada por Sônia Maluf, Cecilia de Mello e Vanessa Pedro publicada na Revista Estudos Feministas (2005), Laura Mulvey deixa claro que o texto foi escrito de forma polêmica e com base em um pensamento mais político que acadêmico, por exemplo. Ver em: MALUF; MELLO, PEDRO, 2005.

16 Ver a obra: "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)", de Laura Mulvey (1981).



FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2014.

GERACE, Rodrigo. **Cinema explícito: representações cinematográficas do sexo**. São Paulo: Perspectiva e Edições Sesc São Paulo, 2015.

GORDON, Sarah. **Indecent Exposures: Eadweard Muybridge's "Animal Locomotion" Nudes (English Edition)**. Yale University Press, 2015.

KORESKEY, Michael. **Eclipse Series 19: Chantal Akerman in the Seventies**. Criterion Collection, 2010. Disponível em: <<https://www.criterion.com/current/posts/1351-eclipse-series-19-chantal-akerman-in-the-seventies>>. Acesso em: 14 jul. 2020.

LOPES, Denilson. Cinema e Gênero. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

MALUF, Sônia W.; MELLO, Cecilia Antakly; PEDRO, Vanessa. Entrevista com Laura Mulvey. **Estudos feministas**, v. 13, n. 2, 2005.

MENEZES, Natália Aly. Desdobramentos contemporâneos do Cinema Experimental. **Teccogs: revista digital de tecnologias cognitivas**, v. 01, 2012, p. 60-92.

MENEZES, Natália Aly. A experimentação latente no cinema e o experimental como estratégia de superação. **Revista Brasileira de Estudos em Cinema e Audiovisual**, v. 04, n. 2, 2015, p. 50-67.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. **Screen**, v. 16, n. 3, 1975, p. 6-27.

MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (Org.). **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política**. Juiz de Fora: LDC, Caixa Cultural, 2015.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de cinema II: Gêneros Cinematográficos**. Covilhão: LabCom, 2010.

PENNINGTON, Jody W. **The History of Sex in American Film**. Praeger, 2007.

QUEER NATION. **Manifesto Queer Nation**. Caderno de Leituras n. 53, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <<https://chaodafeira.com/>>. Acesso em: 17 nov. 2019.

RICH, Adrienne. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. In: GELP, Barbara C.; GELP, Albert. **Adrienne Rich's Poetry and Prose**. New York/London: W.W. Norton & Company, 1993.

RICH, B. Ruby. **New Queer Cinema**. Sight & Sound, British Film Institute, 1992.

ROSA, María Laura. Disidencias sexuales y video documental feminista en los años 70. **Arte y políticas de identidad**, v.16, 2017, p. 37-54.

SARMET, Érica. Pós-pornô, dissidência sexual e a situação cuir latino-americana: pontos de partida para o debate. **Revista Periódicus**, v. 1, 2014, p. 258-276.



SARMET, Érica. O cinema de Barbara Hammer e as possibilidades de ação dos corpos lésbicos no mundo. In: PAMPLONA, Juliana; PESSANHA, Marina. (Org.). **Barbara Hammer: um cinema experimental lésbico**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Firula Filmes, 2017. (p. 38-46).

SONTAG, Susan. A Imaginação Pornográfica. In: SONTAG, Susan. **A vontade radical de estilos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Editora Paz & Terra, 2018.

## FILMOGRAFIA

**DYKETACTICS**. Direção de Barbara Hammer. São Francisco, EUA, 1974. 4 min. Color/Sound. 16mm.

**LESBIAN MOTHER**. Direção de Rita Moreira e Norma Bahia Pontes. Nova Iorque, EUA, 1972. 27 min. B&W/Sound. VHS.

**JE, TU, IL, ELLE**. Direção de Chantal Akerman. França e Bélgica, 1974. 86 min. B&W/Sound. 35mm.

**LAS HIJAS DEL FUEGO**. Direção de Albertina Carri. Buenos Aires, Argentina, 2018. 115 min. Color/Sound. Digital.

Recebido em: 26/08/2020

Aceito em: 26/02/2021

360