
ENTENDIMENTOS GERAIS

O texto aqui presente buscar criar conexões possíveis acerca das relações entre figurino e memória, e como estes se relacionam com a construção de uma arquetipia imagética ligada a uma minoria – nesse caso específico, sendo tratada a comunidade de mulheres que se relacionam erótica-afetiva-sexualmente com outras mulheres. Para que então possamos fazer um recorte sobre a lesbianidade nos filmes brasileiros em trabalhos subsequentes, sendo base para o projeto de mestrado intitulado *Quais corpos nos submetem*, que está sendo realizado pela autora no Programa de Pós-Graduação em Design, Cultura e Artes da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), onde procuramos analisar filmes de modo que se possam extrair concepções de representações sociais

e, assim, montar uma linha temporal da representação da mulher lesbiana a partir do figurino de filmes brasileiros. Nesta presente investigação, entretanto, nos limitaremos a traçar as linhas gerais desse estudo, junto com suas bases teóricas principais e exemplos de objetos de estudo, além de uma análise embrionária do filme *Amor maldito* (1984), da diretora Adélia Sampaio.

Esse escrito foi feito a partir de uma metodologia de abordagem dialética – pelo seu caráter de penetrar o mundo dos fenômenos por meio de sua ação recíproca, da contradição inerente ao fenômeno e da mudança dialética que ocorre na natureza e na sociedade, já que o social terá um grande peso nas questões abordadas – foram feitas coleta de dados por meio da internet em busca de referências de filmes e trabalhos recentes e significativos para as temáticas, além de pesquisas bibliográficas; tanto para se ter uma visão geral quanto para se obter as informações necessárias no exercício do raciocínio presente neste texto. Junto com o método etnográfico para se investigar acontecimentos, processos e instituições do passado no rastro de verificar sua influência na sociedade de hoje, além de compreender as relações socioculturais e práticas da sociedade.

Faz-se preciso, inicialmente, contextualizar o próprio uso da palavra “lésbica” e seu conceito. Existimos historicamente (lembrando-se de toda a tecnologia de dominação que faz parte dessa ferramenta, a história, e que tomou conta da narrativa mundial, tornando-se impossível termos a clareza de todas as informações necessárias sobre os relacionamentos entre mulheres – também se faz lembrar que exatamente por essa falta de informação/visibilidade não se pode afirmar que os poucos relatos que sobreviveram aos dias de hoje se refiram a um desejo exclusivo por mulheres, podendo abranger outros conceitos de gênero/sexualidade que à época sequer eram consideradas) por vários nomes, lésbica como sinônimo da homossexualidade feminina começou a aparecer aproximadamente em 1842 na literatura francesa, e em 1870 na inglesa; já no Brasil, o criminalista Viveiros de Castro introduziu o termo lésbia, a partir de 1894, como sinônimo de “invertida sexual” (MOTT, 1987). Antes disso, as nomeações variavam de acordo com o contexto histórico e social do local; podemos usar de exemplo: tríbade, safista, sáfica, invertida sexual, fricatrix, sodomita, entre muitos outros. Já em relação a seu

significado, ele varia de acordo com a autora ou o autor que a pessoa decide seguir. Neste texto nos utilizaremos das teorias relacionadas a Judith Butler e Gayle Rubin, em que discordam de considerar relacionamentos lésbicos todos os domínios da amizade entre mulheres, como fazia Adrienne Rich.

Busca-se, no decorrer dos parágrafos, começar a criar uma linha de raciocínio acerca da importância museológica – quando tratamos da memória coletiva e a sua importância – do figurino e a (in/e)volução da representação da mulher lésbica e seus relacionamentos no cinema e quais os caminhos necessários para se aproximar de conclusões possíveis. Em como o traje de cena e a construção do personagem podem apoiar ou negar convenções sociais – arraigados na memória coletiva – em relação a um grupo e o papel dos arquétipos visuais nas representações da lesbianidade a partir do figurino na criação da memória desse grupo (tanto coletiva dentro das barreiras da comunidade quanto individual).

Seguindo esse caminho, será necessário se aprofundar em cada um dos temas específicos – suas bases teóricas e principais considerações – para, então, ser possível criar paralelos e surgir com algumas questões e indagações acerca da união das temáticas aplicadas à conjuntura proposta por este texto.

A produção acadêmica acerca das representações sociais contidas na cultura de massas em relação a grupos subalternizados ainda segue a passos lentos no Brasil. Talvez por fazer parte da linguagem da memória, aspecto considerado ainda tão subjetivo – a própria subjetividade ainda se mostrando um problema para autoras (apesar da convivência social ser extensamente plural e tentar criar uma linguagem “neutra/objetiva” se provaria por restringir as várias faces possíveis da realidade), ou ainda pela dificuldade em se aceitar o filme como representação dos conceitos de uma determinada época – apesar de este ter sido considerado fonte historiográfica já a partir da sua inclusão na terceira geração da escola do Annales, em 1968.

Se levarmos em consideração as culturas de massa como sendo uma das várias ferramentas da tecnologia de gênero (LAURETIS, 1987), as representações sociais seriam a base do seu simbolismo imagético, tendo como meio e finalidade a possibilidade de difusão em grande escala pelos meios de comunicação. E para atingir o seu propósito se

faz necessário a utilização de uma linguagem simbólica que possa ser facilmente interpretada e entendida pelo maior número de pessoas possíveis - para que possa assim se fazer significativo para a sociedade alvo. Apesar de em 1992 Michael Pollack considerar apenas uma impressão, a existência de uma memória visual que sofreria as mesmas flutuações da memória, reconstruída com o passar do tempo, hoje já avançou em termos de pesquisas e contextualização.

Mas, para que possamos fazer um estudo acerca das representações lesbianas a partir do traje de cena nos filmes brasileiros, precisamos primeiro entender a configuração de algumas das áreas de conhecimento pertinentes ao entendimento dessa temática. O centro da pesquisa seria o cinema e o figurino (abrangendo o necessário para que possamos desvendar o papel simbólico imagético dessa linguagem, a vestimenta estudada e escolhida, no todo e o seu papel na criação do personagem), em seguida – não necessariamente na ordem de importância – design e comunicação (onde a moda e a semiótica seriam estudadas a fundo para responder perguntas acerca do simbolismo e aplicá-lo ao figurino; para se obter uma forma de analisar as unidades do estudo); a história também terá um papel marcante no desenvolvimento de todo o projeto, a partir dela faremos a conceituação de temas como a memória e as representações sociais (um modo para que tenhamos ferramentas para entender a formação das representações sociais e o seu papel na cultura e na sociedade – se faz preciso explicar que ambos os conceitos serão aqui compreendidos em seus sentidos plurais e diversos, e não apenas a partir das convenções sociais que possam se impor em forma de lentes para favorecer a algum(alguns) grupo(s) específico(s); recortes serão aplicados, mas nada terão de regulatórios e visam apenas abranger a especificidade deste trabalho, nunca negando outras visões possíveis de entendimento). Por último, iremos nos utilizar da sociologia, a partir dos estudos de gênero e teoria *queer* (buscando, assim, entender os processos que perpassam a vivência da mulher lésbica e seus relacionamentos – também se faz preciso conceituar que iremos nos referir aqui às relações entre duas mulheres como sendo parte de relacionamentos lésbicos, apesar de entender que nem toda relação entre mulheres é necessariamente lésbica, aqui se optou por fazer uso da leitura social do relacionamento para assim

“rotulá-lo”, já que independentemente da sexualidade das envolvidas elas ainda seriam lidas como lésbicas socialmente (esse é apenas um recorte selecionado pela autora, uma visão entre muitas outras existentes e necessárias e que não busca, em momento algum, negar a pluralidade da sexualidade e dos relacionamentos humanos).

Dividiremos, então, este capítulo nessas três correntes de estudo, para no final podermos ter uma visão mais abrangente e determinar as conclusões pertinentes.

DESIGN/COMUNICAÇÃO – MODA E SEMIÓTICA

A moda, de uma maneira geral e breve, se configura como o modo/a prática do vestir em uma determinada sociedade, característica da modernidade. De acordo com Maria Dolores de Brito Mota, “A relação da roupa com o corpo e a cultura transcende o fenômeno da moda, tomando a forma de um artefato social e um elemento de civilização...”. Ou seja, apesar de se inserir nos estudos da moda, o vestuário extrapola o fenômeno da moda em si.

Em *Fashion and it's Social Agendas*, obra de 2000 da autora Diana Crane, é dito que “O vestuário, como uma das mais visíveis formas de consumo, performa um grande papel na construção social da identidade”, completando, no mesmo parágrafo, que:

Um dos mais visíveis marcadores de status social e de gênero e portanto útil em manter ou subverter barreiras simbólicas, o vestuário é uma indicação de como pessoas em diferentes eras percebem suas posições na estrutura social e negociam as fronteiras do status.
(CRANE, 2000)

O vestir possui essa característica dialética, ao mesmo tempo que coloca uma pessoa dentro do social, também a diferencia do todo.

Em grupos subalternizados, podemos também observar o vestuário como forma de identificação entre si, uma ferramenta para conseguirem se reconhecer simultaneamente, passando despercebidos

pelos ignorantes aos signos específicos daquele grupo. Como exemplos, podemos citar, em relação à comunidade lésbica – não sendo esses os únicos casos presentes –, o uso de violetas nas lapelas e como forma de presentear suas amadas (simbologia essa retirada da lírica da poetisa Safo de Lesbos), o monóculo no final do século XX (que foi aderido por nomes como Una Lady Troubridge, Radclyffe Hall e a repórter alemã de Weimar, Sylvia von Harden) e, mais contemporaneamente, o famoso anel de coco usado geralmente no polegar de jovens lésbicas (seu contexto podendo ser traçado ao estado de Pernambuco).

Já sobre a relação do traje de cena com a moda, talvez muitos se surpreendam, porém o figurino/traje de cena data do ano 500 antes de Cristo (época dos teatros gregos); já a moda como instituição apenas passa a ser considerada a partir do ano 1300 (VIANA; VELOSO, 2018). Porém a roupa – além do seu caráter de beleza estética – também pode ser considerada linguagem devido ao seu papel de comunicar escolhas, sentidos e significados. Talvez o ponto de intersecção principal entre tais entidades seja exatamente esse caráter comunicacional. No cinema, o figurino é uma de suas linguagens indispensáveis, sendo incumbido de complementar a narrativa presente no filme em questão.

A roupa é capaz de transmitir não somente o conteúdo manifesto, mas sim aspectos latentes da personalidade da pessoa, inferidos de acordo com sua apresentação. Estes signos são responsáveis pelo adequado delineamento do perfil psicológico da personagem – se esta é arrogante, simplória, narcísica, agressiva, etc. No teatro ou em qualquer forma de representação artística, temos, através do figurino, a exposição destes signos. (SCHOLL; DEL-VECHIO; WENDT; 2009)

Passando para a questão da semiótica e o significado das imagens:

Numa primeira definição, podemos dizer que a semiótica é a ciência dos sistemas e dos processos sócio-culturais na cultura e na natureza. Ela estuda as formas,

os tipos, os sistemas de signos e os efeitos do uso dos signos, sinais, indícios, sintomas ou símbolos. (SANTAELLA; NÖTH, 2017)

Ou seja, a semiótica (advinda da raiz grega *semeion*) é o estudo geral de todas as formas de linguagem. Linguagem aqui compreendida como sendo todo os sistemas possíveis de significação que utilizamos para nos comunicar uns com os outros, verbal ou não verbalmente. Roland Barthes, em *Elements of Semiology*, de 1967, subdivide a moda/*fashion* em três categorias, que serão brevemente discutidas adiante:

1) Quando tratamos de como as roupas são descritas em revistas de moda, por exemplo, estamos lidando com um sistema de sinais e regras – essa linguagem da moda não vem das “massas”, mas de um grupo específico que deliberadamente decide o código em si.

2) Em relação às roupas quando fotografadas – e aqui fica a dúvida se a imagem em movimento entraria nessa categoria ou em uma quarta pelo seu caráter mais abrangente –, ainda se encaixam no mesmo sistema anterior, porém de uma forma menos abstrata, já que agora é vestida por um corpo, corpo esse escolhido pelas suas generalidades canônicas – a compleição física escolhida para transmitir determinada mensagem ao público

3) E, finalmente, as roupas vestidas (o autor se refere a elas como roupa verdadeira), que une o sistema da moda com as características próprias de cada maneira individual de se vestir – que vai desde o tamanho até as combinações criadas.

Podemos, então, supor que o traje de cena seria uma junção dos sistemas da moda junto com as decisões da/do figurinista-chefe de como transmitir a visão desejada da diretora por meio da vestimenta e da caracterização do personagem.

Como escrito por Mariana Xavier e Rosane Muniz em *O figurino como instrumento político*, se faz necessário estudar as motivações por trás da criação de cada traje de cena, junto com o impacto que gerou em seu público espectador, para então ser viável responder questões acerca do possível caráter memorialístico dele.

Da maneira que é projetado, o filme não é realidade, mas parte dele sim, o filme pode ser observado como

uma visão de mundo que está presente entre os realizadores e que vai se valer das técnicas e recursos de edição, ao transmitir elementos que passem a noção de verossimilhança. (ALVES, 2017)

Apesar da ligação entre cinema e história já ser amplamente estudada, impulsionada pela implementação da primeira como fonte historiográfica a partir da terceira geração da escola dos Annales, aqui se busca entender a relação de um dos elementos não verbais principais da trama de um filme, o figurino, e como este impacta o social, sendo tão formador de verdades quanto o conjunto da obra (SANTOS, 2017). E como essas verdades afirmam ou negam conjunturas sociais, servindo para solidificar memórias coletivas – a maioria delas calcadas em preconceitos sociais de valor e moralidade, sempre de acordo com o sistema dominante vigente – ou quebrando-as por meio da disrupção. A partir do cinema – e, conseqüentemente, do figurino como uma parte do todo –, nós teríamos as ferramentas necessárias para fazer leituras sobre os aspectos selecionados para representar determinada personagem; o que seria uma visão de mundo relacionada a seus criadores, em determinada época e contexto social.

HISTÓRIA – MEMÓRIA E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

Neste tópico, faremos alguns apontamentos acerca das definições de história, memória e representações sociais, além de passar brevemente sobre identidade e a importância de uma história lesbiana. Quatro nomes serão abordados mais profundamente neste subcapítulo: Maurice Halbwachs, Michael Pollak, Lúcia Villas Bôas e Lívia Gonsalves Toledo.

Primeiramente, por que estudar os conceitos e as teorias da história em um trabalho sobre representações lesbianas no cinema? O figurino, como traje de cena minuciosamente escolhido para desempenhar um papel imagético, não seria uma junção da leitura de uma época e as visões de mundo dos seus realizadores? Já que o cinema,

como documento historiográfico, também pode ser observado como representação de uma sociedade em determinada época da história. Essa é uma linha de raciocínio que utilizaremos no decorrer desse tema, expandindo para os nomes utilizados como referência (ALVES; LAGNY; POLLAK).

Sigamos, então, em busca do papel das representações sociais na formação identitária e a sua relação direta com as memórias (coletiva e individual).

Não se pode abordar o tema da identidade sem que se faça o conceito da memória, e antes mesmo disso seria necessário que tenhamos conhecimentos-base sobre as teorias da história em si. Um puxa o outro em uma sucessão de ideias entrelaçadas; por quais processos precisamos passar para que tenhamos noção do que seria a nossa identidade? Existiria uma identidade interior, a forma como nós nos entendemos, e uma exterior, a forma como nos apresentamos para os outros – elas seriam realmente passíveis dessa ruptura? Mas, antes disso, como a nossa percepção dos fatos externos e dos que acontecem diretamente conosco molda a nossa identidade seria uma questão válida, já que não podemos negar que boa parte do que nos torna quem somos é constituído de memórias – inclusive, talvez sejamos quem somos por causa dos eventos que nos ocorreram e da forma como decidimos nos portar durante e depois de tais eventos. As memórias são divididas em duas categorias, de acordo com Halbwachs, memória coletiva e memória individual; apesar da divisão, uma busca na outra traços, migalhas para completar, reconstruir e rememorar o passado – seja ele vivido diretamente ou por meio da inclusão em um grupo social. As memórias, então, seriam a história interpretada a partir de instituições sociais ou pessoais.

A nossa história, por sua vez, sempre se mostrou volúvel – os fatos sempre serão os mesmos, porém a forma de manipulá-los, contá-los, omiti-los e difundi-los é determinante no processo de interpretação da história, de modo que essa mesma interpretação se torna sujeita ao contexto de uma geração/época e suas necessidades –, ela seria, então, uma narração para servir a determinado propósito (seja ele individual ou em relação ao grupo), e sempre passível de desentendimentos. Desentendimentos esses que serviriam, inclusive, de prova da importância da história para o social, a partir do ponto em

que quem controla a história também controla a memória – e, conseqüentemente, as próprias visões de mundo – de uma sociedade em determinada época (HALBWACHS, 2004). A história é formada a partir dos acontecimentos do passado sendo interpretados por uma visão do presente, tendo em foco o futuro; conseqüentemente, o passado não é fixo e seria dividido em dois pontos, o dos fatos e o das narrativas acerca desses fatos.

A atitude de rever e interpretar acaba se tornando, também, uma necessidade da história em si; cabe sempre entender quem e de onde se fala para, então, se decifrar o que foi contado. (BAGGENTOSS, 2020).

Tal importância se dá também por outra questão básica: o que não é lembrado conseqüentemente se torna esquecido, e o esquecimento tem um papel significativo na visibilidade, seja de identidades individuais ou sociais – ser invisibilizado é estar à margem da sociedade, quase como uma coisa que não deveria existir, mas que mesmo assim está presente, é o ambíguo entre ser um ser social mas não estar representado na memória da sociedade. Representação e memória sendo termos-chave.

A memória, por sua complexidade, tem cada aspecto seu estudado por várias áreas diferentes do conhecimento, perpassando filosofia, sociologia, antropologia, entre tantas outras. A história coletiva – junto com o modo como é retratada e difundida – é um ponto de extrema importância na criação de marcos de representações sociais. Memória e história andam juntas como “dois modos de gestão do passado” (VILLAS BÔAS, 2015, p. 247). Partindo dos pressupostos apresentados, se a memória coletiva é composta por opiniões absorvidas pelo conjunto sobre acontecimentos que possuem peso na história do grupo – o que vem a constituir a identidade deste; e se a memória individual consiste nas impressões pessoais acerca dos fatos, vividos em primeira mão ou contados por alguém/instituição; o resultado para vivências fora do eixo dominante é uma sensação de se estar em um lugar de não pertencimento devido ao apagamento sistemático de representações passadas acerca da identidade da sua comunidade específica – sua memória coletiva é atacada, gerando conflitos em sua própria identidade, defasada pela falta de elementos históricos que a representem. “Após os processos de objetivação e ancoragem,

a representação social torna-se realidade e é incorporada à linguagem e à memória coletiva” (BAGGENSTOSS, 2020). De acordo com essa mesma autora, as representações sociais se fariam perceptíveis por instituições como “imagens, conceitos, categorias, teorias, marcadores sociais”. As roupas se tornam também marcadores de uma identidade social decodificável visualmente, assim como os filmes seriam uma maneira de difundir determinados conceitos e pensamentos.

tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda uma vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. (ZYGmund BAUMAN, 2004)

A identidade como a sentimos, fixa e imutável, seria apenas uma ilusão, necessária para que tenhamos um sentimento de unidade em relação a nós mesmos, uma coerência importante no sentido da nossa imagem em si, para si e para os outros. Então, o que poderia acontecer quando a memória coletiva de um grupo, sentimento intrinsecamente ligado à identidade, é negada junto com seus territórios e tradições?

Nessa construção da identidade - e aí recorro à literatura da psicologia social, e, em parte, da psicanálise - há três elementos essenciais. Há a unidade física, ou seja, o sentimento de ter fronteiras físicas, no caso do corpo da pessoa, ou fronteiras de pertencimento ao grupo, no caso de um coletivo; há a continuidade dentro do tempo, no sentido físico da palavra, mas também no sentido moral e psicológico; finalmente, há o sentimento de coerência, ou seja, de que os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados. [...] Podemos portanto dizer

que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (MICHAEL POLLAK, 1992)

SOCIOLOGIA – ESTUDOS DE GÊNERO E TEORIA *QUEER*

Ao declarar que “a mulher não nasce, torna-se”, Simone de Beauvoir apropria-se dessa doutrina dos actos constitutivos, inscrita na tradição fenomenológica, e re-interpreta-a. Neste sentido, o gênero não é, de modo algum, uma identidade estável; tão pouco é o local operativo de onde procederam os diversos actos, é antes uma identidade de bilhete constituída no tempo: uma identidade instituída por uma repetição estilizada de actos (BUTLER, 1990)

O gênero, então, teria passado por processos que, apesar de diferentes, acabaram por gerar fins parecidos: uma solidificação do entendimento social do que seriam esses termos em questão coletiva. Do tanto que nós repetimos para nós mesmos que tais conceitos seriam imutáveis, acabamos por cair na armadilha de acreditar sem nunca questionarmos. As representações seriam, então, o imagético simbólico relacionado a tais conceitos enraizados. Em um sistema circular de alimentação, as representações dariam sentido visual a estigmas e estereótipos, enquanto estes reforçariam as representações.

Alguns desses estereótipos e estigmas relacionados à *imagem* da mulher lesbiana – fazendo-se necessário um estudo à parte sobre como isso se apresenta através da indumentária – são a base das sanções sociais vividas por elas; em outras palavras, o público geral – considerado por sistemas como a heterossexualidade compulsória

(Adrienne Rich, 1980), na sua totalidade formados por pessoas hetero-cis-normativas inseridas no contexto euro-falocentrico patriarcal de dominação dos corpos – aprende a decodificar padrões no intuito de desvendar, desmascarar vivências alternativas e extingui-las. Movimento de consciência importante esse; enquanto uns procuram para extinguir, outros buscam para conseguir satisfazer desejos (da identidade) por identificação. Cada lado escolhe e delimita seus próprios signos e símbolos para satisfazerem os seus desejos por um tipo de unificação – um lado normalmente luta por se considerar a norma a ser seguida e o outro se debate em busca do seu próprio conceito de unidade que os excluem da norma.

Em sua dissertação de mestrado, Livia Toledo foi capaz de contextualizar e definir cinco estigmas e estereótipos principais, universalizados por meio da repetição que gerou em consequência a naturalização, relacionados à figura da mulher lesbiana, que seriam:

- 1) o que as lésbicas fazem na cama não é “sexo de verdade”; 2) lésbicas são mulheres masculinizadas; 3) na relação lésbica há uma ativa e uma passiva; 4) lésbicas são promíscuas ou formam casais românticos assexuados; 5) lésbicas são mulheres que se frustraram com os homens. (TOLEDO, 2008)

Como poderíamos tirar também constatações imagéticas a partir desses enunciados? Para pesquisas que busquem se aprofundar na questão da identidade, faz-se interessante o uso de Entrevista ‘ focus group e questionários de longo alcance para tentar encontrar a unidade de uma identidade coletiva lésbica relacionada à imagem.

Sobre a existência lésbica: “lesbians existence has been lived ... without access to any knowledge of a tradition, a continuity, a social underpinning” (RICH, 1980). Seguindo essa mesma autora, podemos concluir que as mulheres desse grupo passaram por um processo generalizado de apagamento da memória coletiva. Nesse contexto, a heterossexualidade compulsória se faz presente a partir do que Adrienne Rich chama de “male power”, que seria imposto a todas as mulheres. A mulher lesbiana então é tolhida desde o começo, mesmo antes da descoberta da própria sexualidade.

Através do poder masculino de: 1 - Negar às mulheres sua própria sexualidade [Por meio de ... Punições; Imagens pseudolesbianas na mídia e literatura; Fechamento de arquivos e destruição de documentos relacionados a existência lésbica ...]. 2 - Ou forçar a sexualidade masculina sob elas. 3 - Comandar ou explorar suas forças de trabalho para controlar suas produções. 4 - controlar ou roubá-las de suas crianças [... Apreensão de crianças pertencentes a mães lésbicas pelo tribunal ...]. 5 - Confiná-las fisicamente e prevenir seus movimentos. 6 - Usá-las como objetos em transações masculinas. 7 - Limitar suas criatividade. 8 - Reter delas grandes áreas da sociedade como o conhecimento e realizações culturais [... o “Grande Silêncio” acerca das mulheres e particularmente existências lésbicas na história e cultura...] - Tradução livre da autora de trechos recortados. (RICH, 1980)

Sem a luta não se enxergam as diferenças (sempre de cunho social e, portanto, material) como criações, aceitando-as como se por causas naturais, impossibilitando uma consciência de oposição. O sexo é imposto, assim como o são o gênero e a posição de subserviência destinados a mulheres e pessoas fora do eixo homem-macho-cis-branco; uma escolha SOCIAL, não uma condição natural. E é por meio dos processos de disrupção que seríamos capazes de enxergar além dessas verdades fabricadas, assim como acontece com a questão da identidade, se faz necessário o movimento de tentativa de ruptura para que se enxergue as amarras sociais presentes no inconsciente coletivo/individual.

A partir de um processo regate da visibilidade perdida, seríamos capazes de nos aproximarmos de uma identidade coletiva verdadeiramente pertencente à comunidade.

O CASO BRASILEIRO

A questão da representatividade e da visibilidade da mulher lesbiana em filmes de grande veiculação (entenda-se Hollywood e o cinema europeu) já é bastante complexa. Apesar de se passar por uma realidade universal, o cinema nada mais é do que uma área, além de inúmeras outras, de domínio da cisheteronormatividade branca, na qual personagens lésbicas são comumente “higienizadas” para caber nos discursos dessa classe específica (DONINI, 2020). No cenário brasileiro, até 2016 apenas treze filmes que tinham como foco o relacionamento entre mulheres foram produzidos, sendo listados a seguir junto com direção e data de lançamento: *Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1969); *Tessa, a gata* (John Herbeet, 1982); *Amor maldito* (Adelia Sampaio, 1984); *Matou a família e foi ao cinema* (Neville de Almeida, 1991); *A partilha* (Daniel Filho, 2001); *Quanto dura o amor?* (Roberto Moreira, 2009); *Como esquecer* (Malu de Martino, 2010); *O uivo da gaita* (Bruno Safadi, 2013); *Flores raras* (Bruno Barreto, 2013); *Cassandra: a Safo de perdizes* (Hanna Korich, 2013); *Cássia* (Paulo Henrique Fontenelle, 2015); *O perfume da memória* (Oswaldo Montenegro, 2016); *Amores urbanos* (Vera Egito, 2016). Desses títulos, é importante citar que apenas cinco foram dirigidos por mulheres (RAPOSO, 2016).

Amor maldito foi escolhido pelo caráter disruptivo da sua produção. Um filme independente que, além de não conseguir aportes do governo, também teve que lidar com os boicotes das salas de exibição e da mídia na época; ninguém queria ter relação com um filme cuja trama tinha foco em um relacionamento entre duas mulheres. Esse foi o primeiro longa-metragem de Adélia Sampaio (o segundo só veio acontecer no ano de 2018) e conta o julgamento de Fernanda (Monique Lafond), acusada de ter assassinado Sueli (Wilma Dias), com quem teve um relacionamento amoroso. *Amor maldito* se torna, assim, uma referência tanto no cinema lésbico nacional quanto no cinema negro, sendo o primeiro dirigido por uma mulher negra no Brasil.

As cenas de início da trama dão ao espectador uma base para formar suas opiniões acerca da culpabilidade ou não da protagonista Fernanda. Enquanto os créditos do filme nos são apresentados, vemos Sueli agradecendo ao público, que apenas podemos escutar,

o prêmio de Miss Simpatia, suas formas femininas sendo acentuadas pelo maiô branco típico de competições de beleza, sua figura adornada por um colar de duas camadas, uma coroa, a faixa do concurso branca e vermelha e um cetro brilhante. Logo depois, somos apresentados a pés apressados em uma escada, calçados com um tênis popular e gasto, até entrar em um apartamento, onde podemos ver Fernanda, de pijama branco, deitada na cama com um homem; observamos enquanto a mesma pessoa, apressada, puxa uma cadeira para perto da janela e sobe nela, é quando descobrimos que a pessoa se trata de Sueli, que logo em seguida cai de encontro ao asfalto. Entre cortes do seu rosto ensanguentado, *flashs* aparecem mostrando a primeira cena do filme e, em seguida, uma cena de cunho romântico entre Sueli e Fernanda, que ainda nos será devidamente apresentada. O filme segue de uma maneira não linear, com pedaços do julgamento de Fernanda sendo intercalados com *flashbacks*; o grande conflito do filme é descobrir quem terá razão aos olhos da justiça: a religiosidade fanática (representada pela família de Sueli, que acusa Fernanda de corrompê-la ao caminho das tentações proibidas e do pecado) ou a liberdade de se ser quem é sem subterfúgios (marcada pela existência sem desculpas e trajetória de Fernanda).

Em uma breve análise, já podemos perceber alguns pontos que vão contra estigmas e estereótipos relacionados à mulher lésbica que enunciamos anteriormente. Ambas as personagens podem ser consideradas bonitas “pelos padrões”; Sueli inclusive ganhou o concurso de miss, negando os preceitos de que lesbianas são mulheres feias e indesejáveis; se vestem de forma usual para mulheres da época, no que é considerado uma maneira feminina de se vestir, além de continuarem com suas características de estilo mesmo quando estão em uma cena romântica juntas; ponto importante, já que em algumas películas podemos perceber uma masculinização, por vezes fora do estilo geral apresentado anteriormente, de uma das personagens, mas apenas quando em contexto sáfico (uma das maneiras visuais de se encaixar um casal de duas mulheres dentro das normas restritivas de um relacionamento heterossexual, outro preceito que considera que em um relacionamento sempre haverá um “homem”). Em relação à paleta de cores nesses primeiros minutos de filme, a progressão de Sueli vai do branco para o azul e, em *flashback*, amarelo. Na primeira

cor, podemos levar para o lado da leveza e da inocência, a personagem se sente realizada no maiô branco, tendo atingido seu objetivo (além de inconscientemente representar um certo ideal de mulher casta e detentora de uma beleza ímpar); em seguida, vem o azul na camisa básica de manga dobrada que Sueli usa no momento em que tira a própria vida; tal cor é relacionada a harmonia, equilíbrio e paz, sentimentos que, apesar de parecerem completamente contrários à cena, podem servir de metáfora para a libertação da personagem da perseguição de sua família, quase como se a única maneira que ela pode imaginar paz, podendo amar sem remorso Fernanda, fosse através da morte; já o amarelo, cor vibrante e quente, remete aos tempos de otimismo e energia que passou ao lado da outra mulher; em seus últimos minutos de vida, Sueli sonha com o seu título de miss e as carícias trocadas com Fernanda – dois aspectos que a sua família não aceitava sobre ela e que vieram a gerar o sentimento de calamidade e fim na personagem. Nesses primeiros minutos, Fernanda é apresentada a partir de dois trajes de cena, o pijama de estilo americano branco que a personagem usa na sua primeira cena dormindo em sua cama (novamente, vemos o branco interligado à inocência: enquanto Fernanda dorme pacificamente e sem ter ideia do que está acontecendo, Sueli se prepara e então dá o salto para o fim da sua vida); é também com esse pijama que ela atende a porta para receber a notícia de que, do seu próprio apartamento, sua ex-amante se jogou; o segundo vislumbre que temos é a partir dos *flashbacks* proporcionados por Sueli, em que as duas mulheres se tocam e se olham carinhosamente.

RELAÇÕES INTRÍNSECAS E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de parecerem desconexos, os temas apresentados para estudo neste texto, já após uma primeira análise, se mostraram intrinsecamente interligados. Uma arquetipia imagética relacionada à mulher lésbica teria relação tanto com a identidade formada coletiva/individualmente dessa comunidade quanto com a memória “coletiva” da sociedade em relação a esse grupo. O primeiro por meio da causa e efeito, e o último de formado a formador.

Desde o começo, o comportamento sexual foi objeto de sanções pela sociedade, tanto verbais quanto não verbais; sendo submetido a rígidos sistemas de controle como sigilo, decência e modéstia. “sexuality is related in a strange and complex way both to verbal prohibition and to the obligation to tell the truth, of hiding what one does, and of deciphering who one is.” (FOUCAULT, 1988). Esse sistema também parece orbitar na questão dos símbolos legitimadores de uma identidade sexual – levantando-se indagações interessantes decorrentes desse conteúdo.

Do que podemos nos utilizar para sermos reconhecidos pelos membros do nosso ciclo e, mesmo assim, passarmos despercebidos por indivíduos de fora dessa comunidade? – seja por questões pessoais de discricção e/ou segurança social (física e moral). Seria o cinema – apesar de reflexo de um determinado período – uma instituição de difusão de valores/crenças sociais que perdura através de resíduos e resquícios presos à memória coletiva? A course in the representation of homosexuality in the cinema provides an opportunity to review how films as a mass art both reflect and shape social values. Such a study also allows for the analysis of the historical underpinnings of contemporary attitudes toward sexuality and creates a framework for discussion of the mechanisms - among them censorship, the marketplace, politics, religion, and public pressure, real and imagined - that operate in the maintenance of value systems and stereotyping via cinematic images. (MANGIN, 1989)

Trazendo à sétima arte, as representações passaram por gradativas transformações, se antes eram (quase) estritamente dicotômicas, ganharam profundidade e um certo aspecto dimensional, além de um crescente número de adaptações acerca do tema central tratado neste artigo – a lesbianidade. Mas isso não significa necessariamente uma evolução no modo de se retratar algumas vivências dissidentes. Como articulado por Daniel Mangin em seu artigo *The History of*

Lesbians and Gays on Film, conclui-se que nem sempre um aumento no número de representações significa uma real melhora na maneira como determinados indivíduos são percebidos pela sociedade – em específico aqueles que não se adequam aos padrões patriarcais caucasianos hetero-cis-centrados.

A mulher lésbica, por esse aspecto, mesmo se for caucasiana e cis, sofre pelo menos um peso duplo sancionatório: 1) por ser mulher em um sistema de dominação falocêntrico; e 2) por não se adequar à representação social do que é ser uma mulher. Quanto mais dissidente a essa ordenação anterior, mais sanções sociais a pessoa terá que suportar. O não pertencimento acaba por afetar em grande parte a identidade individual, já que ela (ao ligar à memória) nada mais é do que a junção de uma memória coletiva vista pelas lentes do indivíduo dotado de experiências pessoais.

Apesar de representar uma série de experimentações no campo tecnológico, o cinema, principalmente entre os anos de 1934 e 1968, por motivos que serão abordados adiante, não se esforçou tanto para trazer as mesmas complexidades em relação à construção dos personagens. Do começo de 1930 até meados da década de 1950, os filmes, em sua maioria, se apresentavam de forma dicotômica; seguindo fórmulas de mulheres fatais e mocinhas ou homens cretinos e heróis. No que diz respeito à sexualidade, as tensões sexuais não passavam disso, apenas tensões tangíveis em tela, nunca descritas em voz alta, presentes unicamente em contextos subliminares da linguagem cinematográfica. Muito se devia ao código Hays de censura cinematográfica, instaurado no começo da década de 1930 e que regia firmemente (leia-se: bania) qualquer tipo de representação explícita fora do eixo patriarcal branco hétero-ciscentrado – naquela época sendo nomeadas como perversões sexuais.

De acordo com Guacira Lopes Louro, em *Cinema e sexualidade* (2008), “A escolha de atores e atrizes, roteiros, cenários, música, guarda-roupa, recursos de iluminação, som, cortes e tomadas, enfim, toda a parafernália da linguagem cinematográfica era mobilizada para representar tais posições, para dirigir o olhar, construir simpatias e repúdios” (em relação a personagens e suas “moralidades”). Não obstante, ela ainda afirma que os espectadores, com o tempo, passam a decodificar tal linguagem, identificando-se ou rejeitando tais personagens.

REFERÊNCIAS

ALVES, D. M. *História, cinema e memória*. VIII Congresso internacional de história; XXII semana de história; out. 2017.

BAGGENSTOSS, G. A. A importância da memória para a garantia de direitos. *Revista Eletrônica Ventilando Acervos*, Florianópolis, v. especial, n. 1, pp. 94-103, jul. 2020.

BARTHES, R. *Elements of semiology*. Tradução Jonathan Cape Ltd. 1967.

BAUMAN, Z.; VECCHI, B. *Identidade – Entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BÔAS, L. V. História, memória e representações sociais: por uma abordagem crítica e multidisciplinar. *Cadernos de pesquisa*, v. 5, n. 156, pp. 244-258, abr./jun. 2015.

BUTLER, Judith. Actos Performativos e constituição do Gênero - Um Ensaio sobre Fenomenologia e Teoria Feminista. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theater*, Johns Hopkins University Press, p. 270-282. 1990.

CRANE, D. *Fashion and its social agendas: class, gender and identity in clothes*. The university of Chicago Press, 2000.

DE MORAES, E. Y. *O figurino cinematográfico e o caráter social da moda: uma análise da narrativa do filme adoráveis mulheres*. Dissertação de graduação em Jornalismo. Universidade Federal de Uberlândia. 2021.

DEL-VECHIO, R. et al. *Figurino e moda: intersecções entre criação e comunicação*. X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Blumenau. 28 a 30 maio 2009.

DONINI, B. B. O filme que sai do armário: o cinema lésbico a partir da obra de Adélia Sampaio. *Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UnB*. Em tempo de história. Brasília-DF, n. 37; pp. 148-158, jul./dez. 2020.

FOUCAULT, M. *Technologies of the self – A seminar with Michel*

- Foucault*. The university of Massachusetts press, Great Britain, 1988.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.
- LAGNY, M. *O cinema como fonte de história*. In: Jorge Nóvoa; Soleni Biscouto
- LAURETIS, T. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press, 1987.
- LOURO, G. L. Cinema e sexualidade. *Educação & Amp. Realidade*, v. 33, n. 1, Porto Alegre, 2008.
- MANGIN, D. College course file – The history of lesbian and gays on film. *Journal of Film and Video*, v. 41, n. 3, Industry Practices, 1989, pp. 50-66.
- MOTA, M. D. B. *Moda e identidade: aspectos psicossociais da roupa na contemporaneidade*. Universidade de Palermo, Agosto 2006.
- MOTA, M. D. B. A roupa como artefato social – por uma sociologia da moda. In: VIANA, T.; MOTA, M. D.; MATOS, A. (Org.). *Linhas da Moda. Pesquisa, Ensino, Empresa e Sociedade*, v. 1, pp. 19-31. Recife: Edupe, 2012.
- MOTT, L. *O lesbianismo no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- POLLAK, M. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*, 5(10), Rio de Janeiro, 1992.
- RAPOSO, T. F. *Sapatonas no cinema: a produção brasileira de cinema lésbico*. Dissertação de graduação em Produção e política cultural – Universidade Federal do Pampa. 2016.
- RICH, A. Compulsory heterosexuality and the lesbian existence. *Signs*, v. 5, n. 4, Women: Sex and Sexuality, Summer 1980, pp. 631-660.
- RUBIN, G.; BUTLER, J. Tráfico sexual – entrevista. *Cadernos Pagu*, 2003, pp. 157-209.
- SANTAELLA, L.; WINFRIED, N. *Introdução à semiótica: passo a passo para compreender os signos e a significação*. São Paulo: Paulus, 2017.

Coleção Introduções.

SANTOS, R. V. *Cinema, patrimônio cultural e museu – um estudo sobre o processo de musealização de filmes pelo Museu de imagem e do som de Belo Horizonte*. Dissertação (mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

TOLEDO, L. G. *Estigmas e estereótipos sobre as lesbianidades e suas influências nas narrativas de histórias de vida de lésbicas residentes em uma cidade do interior paulista*. Dissertação de mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. 2008.

XAVIER, M. C.; MUNIZ, R. O figurino como instrumento político: a importância da arte questionadora. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 31, pp. 65-76, mai./ago. 2020.