

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Sabrina Fernandes Pereira Lopes

Educação, Comunicação e Extensão: *Cine Sapatão* e *Roda LesBiTrans* como estratégias de socialização e transgressão de mulheres lésbicas

Juiz de Fora

2022

Sabrina Fernandes Pereira Lopes

Educação, Comunicação e Extensão: *Cine Sapatão e Roda LesBiTrans* como estratégias de socialização e transgressão de mulheres lésbicas

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Educação. Área de concentração: Educação brasileira: Gestão e Práticas Pedagógicas.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Auad

Coorientadora: Profa. Dra. Cláudia Regina Lahni

Juiz de Fora

2022

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Lopes, Sabrina Fernandes Pereira.

Educação, Comunicação e Extensão : Cine Sapatão e Roda LesBiTrans como estratégias de socialização e transgressão de mulheres lésbicas / Sabrina Fernandes Pereira Lopes. -- 2022. 256 f. : il.

Orientadora: Daniela Auad

Coorientadora: Cláudia Regina Lahni

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, 2022.

1. Educação. 2. Comunicação. 3. Lesbianidades. 4. Bissexualidades. 5. Transexualidades. I. Auad, Daniela, orient. II. Lahni, Cláudia Regina, coorient. III. Título.

Sabrina Fernandes Pereira Lopes

Educação, comunicação e extensão: Cine Sapatão e Roda LesBiTrans como estratégias de socialização e transgressão de mulheres lésbicas

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Educação. Área de concentração: Educação brasileira: gestão e práticas pedagógicas.

Aprovada em 24 de junho de 2022.

BANCA EXAMINADORA

Dra. Daniela Auad - Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dra. Cláudia Regina Lahni - Coorientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dra. Maria Zélia Maia de Souza
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dra. Érika Savernini Lopes
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dra. Zuleide Paiva da Silva
Universidade do Estado da Bahia

Dra. Viviane Melo de Mendonça
Universidade Federal de São Carlos

Juiz de Fora, 06/06/2022.

Documento assinado eletronicamente por **Daniela Auad, Professor(a)**, em 29/06/2022, às 19:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13](#)



[de novembro de 2020.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Viviane Melo de Mendonça, Usuário Externo**, em 05/07/2022, às 14:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Erika Savernini Lopes, Professor(a)**, em 05/07/2022, às 15:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)



Documento assinado eletronicamente por **ZULEIDE PAIVA DA SILVA, Usuário Externo**, em 05/07/2022, às 16:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Maria Zelia Maia de Souza, Professor(a)**, em 05/07/2022, às 17:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)



Documento assinado eletronicamente por **Claudia Regina Lahni, Professor(a)**, em 11/07/2022, às 16:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.](#)



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **0820360** e o código CRC **6ACE9398**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço às professoras Daniela Auad e Cláudia Lahni pelas orientações, pelo apoio, ensinamentos e confiança ao tratar do tema tão caro que é o debatido nesta pesquisa.

Ao Grupo de Estudos e Pesquisas Educação, Comunicação e Feminismos - *Flores Raras* que, com excelência em Educação, Pesquisa e Extensão, deu origem às ações aqui debatidas.

Às mulheres que concederam as entrevistas pelas valiosas conversas e à banca pelas ricas considerações e contribuições ao trabalho.

Ao Programa de Pós-graduação em Educação da UFJF, que tornou a pesquisa possível. À DDP/UFMG e a todos que contribuíram para que a tese se desenvolvesse.

Também à minha querida família por todo o incentivo durante esse percurso, em especial à minha amada Lívia que acompanhou todo o processo com muito afeto.

RESUMO

A pesquisa apresentada investigou a contribuição das ações de extensão desenvolvidas num cineclube universitário, o *Cine Sapatão e Roda LesBi*, posteriormente denominado *Roda LesBiTrans*, para a promoção dos Direitos à Educação e à Comunicação de mulheres lésbicas e bissexuais. As atividades fizeram parte de um projeto do Grupo de Pesquisas Educação, Comunicação e Feminismos — *Flores Raras* — da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora (FACED-UFJF), e englobaram encontros nos quais foram exibidas e debatidas obras audiovisuais que retratam mulheres lésbicas e bissexuais. No presente estudo, tais sujeitas são compreendidas como população que ainda não tem representatividade e educação asseguradas e, assim, objetivou-se conhecer as relações das atividades de assistir e debater com a busca por direitos. Para viabilizar tal objetivo, foram conduzidas entrevistas compreensivas com cinco participantes das sessões. Os dados obtidos ao dialogar com essas mulheres sobre suas relações com a universidade, com o cinema e acerca de suas experiências com as ações de extensão foram analisados à luz de teorias feministas, de pensadoras lésbicas e a partir de obras de referência da Educação e da Comunicação. Os relatos apontam que as práticas do cineclube contribuíram para a elaboração de estratégias de socialização e transgressão que se voltam para a reivindicação de direitos no ensino superior, no cinema e em demais espaços. Compreende-se que a participação das estudantes foi relevante para a permanência daquelas que já haviam ingressado na instituição, assim como há evidências de que os eventos divulgados, realizados com apoio institucional e abertos ao público contribuem para a visibilidade lésbica, concorrendo para o fortalecimento delas na instituição e constituindo indício, para aquelas que desejam ingressar, de que existe espaço para elas na universidade.

Palavras-chave: Educação. Comunicação. Lesbianidades. Bissexualidades. Transexualidades.

ABSTRACT

This research investigated the contribution of extension actions developed in a university film club, the *Cine Sapatão* and *Roda LesBi*, later named *Roda LesBiTrans*, for the promotion of the Rights to Education and Communication of lesbian and bisexual women. The activities were part of a project of the Research Group on Education, Communication and Feminisms - *Flores Raras* - from the Federal University of Juiz de Fora (FACED-UFJF), and included meetings in which audiovisual works that portray lesbian and bisexual women were exhibited and debated. In this study, these subjects are understood as a population that still does not have representation and education ensured, and thus, the objective was to know the relationship of the activities of watching and debating with the search for rights. To make this possible, comprehensive interviews were conducted with five participants of the sessions. The data obtained from the dialogue with these women about their relations with the university, with cinema, and about their experiences with the extension actions were analyzed in the light of feminist theories, lesbian thinkers, and works of reference from Education and Communication. The reports point out that the practices of the film club contributed to the elaboration of strategies of socialization and transgression that turn to the claiming of rights in higher education, in cinema, and in other spaces. It is understood that the participation of the students was relevant for the permanence of those who had already entered the institution, as well as there is evidence that the events disseminated, held with institutional support and open to the public, contribute to lesbian visibility, favoring the strengthening of them in the institution and constituting evidence, for those who wish to enter, that there is room for them in the university.

Keywords: Education. Communication. Lesbianities. Bisexualities. Transsexualities.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Trabalhos apresentados nos Encontros da SOCINE entre 2009 e 2019	28
Gráfico 2 – Temas dos trabalhos apresentados nos Encontros da SOCINE entre 2009 e 2018, que se relacionam com questões de gênero, feminismo e lesbianidade	30
Gráfico 3 – Tipos de obras audiovisuais abordadas nos trabalhos do Fazendo Gênero (edições 9, 10, 11 e 12)	34
Gráfico 4 – Trabalhos sobre audiovisual apresentados no Fazendo Gênero edições 9, 10, 11, que trazem palavras-chave relacionadas a gênero, feminismo e lesbianidades	35

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Thumbnail do vídeo “Agosto: mês da visibilidade lésbica”, de 2017	52
Figura 2 – Cartaz do telefilme “Desejo Proibido” (“If These Walls Could Talk 2”), de 2000	54
Figura 3 – <i>Infâmia</i> é exibido no primeiro segmento de If These Walls Could Talk 2	56
Figura 4 – Edith e Abby assistem a <i>Infâmia</i>	56
Figura 5 – Edith e Abby caminham ao lado de um outdoor onde se lê “Despeça-se dele com um beijo pela manhã... Dê a ele boas vindas brilhantes à noite”	57
Figura 6 – Grupo de Lésbicas: Da esquerda para a direita as personagens interpretadas por Natasha Lyonne, Amy Carlson, Michelle Williams e Nia Long	59
Figura 7 – Coletivo feminista no filme If These Walls Could Talk 2	59
Figura 8 – Bar do filme If These Walls Could Talk 2	60
Figura 9 – As personagens Amy e Linda se conhecem no bar	61
Figura 10 – Sharon Stone e Ellen Degeneres em If These Walls Could Talk 2	62
Figura 11 – Personagens se abraçam após a inseminação	63
Figura 12 – Divulgação do <i>Cine Sapatão</i> na rede social Facebook	64
Figura 13 – Cartaz de <i>Io e Lei</i>	65
Figura 14 – Federica, de casaco preto à esquerda, posa desconfortável para uma foto em família após participar de uma cerimônia de batizado	65
Figura 15 – Tatuagem de Marina	66
Figura 16 – Federica e Marina se encontram novamente no elevador	67
Figura 17 – Imagem de divulgação da segunda sessão do <i>Cine Sapatão e Roda LesBi</i>	68
Figura 18 – Cartaz da série “ <i>Her Story</i> ” (2015–2016)	69
Figura 19 – Amiga de Allie se refere pejorativamente a Violet	70
Figura 20 – Violet fala sobre como se sente mais feminina ao se relacionar com homens	70
Figura 21 – Allie questiona se seria menos lésbica ao se relacionar com uma mulher trans	71
Figura 22 – Violet e Allie se beijam	71
Figura 23 – Participantes da terceira sessão do <i>Cine Sapatão e Roda LesBi</i>	72
Figura 24 – Cartaz do Filme “O Par Perfeito” (“ <i>Go Fish</i> ”), de 1994	74
Figura 25 – Kia leciona à frente do quadro onde figuram o nome de personalidades lésbicas	76
Figura 26 – Grupo de amigas discute os acontecimentos do filme dentro do próprio filme	76
Figura 27 – Max, à esquerda, e Ely, à direita, olham uma para a outra	77
Figura 28 – Divulgação do <i>Cine Sapatão</i> no Site do <i>Flores Raras</i>	78

Figura 29 – Participantes da quarta sessão do <i>Cine Sapatão e Roda LesBi</i>	78
Figura 30 – Cartaz do filme <i>The Watermelon Woman</i>	79
Figura 31 – Cheryl fala de seu projeto de documentário olhando diretamente para a câmera	80
Figura 32 – As personagens Fae Richards, à esquerda, e Martha Page, à direita	81
Figura 33 – As personagens Diana, à esquerda, e Cheryl à direita	81
Figura 34 – Participantes da quinta sessão do <i>Cine Sapatão e Roda LesBi</i>	82
Figura 35 – Cartaz do Filme “Uma Nova Amiga”, de 2014	83
Figura 36 – Laura vestida de noiva em seu caixão	84
Figura 37 – Claire encontra Virgínia	85
Figura 38 – Claire canta para Virgínia	86
Figura 39 – Virgínia, Lucie e Claire caminham de mãos dadas	86
Figura 40 – Professora Daniela Auad (à esquerda) e a conselheira Gisella Lima (à direita) durante a sexta sessão do <i>Cine Sapatão e Roda LesBiTrans</i>	87
Figura 41 – Participantes da sexta sessão do <i>Cine Sapatão e Roda LesBiTrans</i>	88

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Anis	Instituto de Bioética, Direitos Humanos e Gênero
ANPEd	Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação
Capes	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
Cefet-MG	Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais
CRDH-JF	Centro de Referência em Direitos Humanos de Juiz de Fora
ECA-USP	Escola de Comunicações e Artes da USP
FACED-UFJF	Faculdade de Educação da UFJF
FACOM-UFJF	Faculdade de Comunicação da UFJF
FG	Seminário Internacional Fazendo Gênero
FIES	Fundo de Financiamento ao Estudante do Ensino Superior
FORPROEX	Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Instituições Públicas de Educação Superior Brasileiras
FORQUAP	Grupo de Pesquisa em Formação e Qualificação Profissional
GALF	Grupo de Ação Lésbica Feminista
<i>GLAAD</i>	<i>Gay & Lesbian Alliance Against Defamation</i>
GLH	Grupo Libertário Homossexual
LBT	Mulheres Lésbicas, Bissexuais e Trans
LF	Grupo de Ação Lésbico-Feminista
LGBT	Lésbicas, Gays, Bissexuais e Trans
LIC	Linguagem e Conhecimento
MNU	Movimento Negro Unificado
NTIC	Novas Tecnologias de Informação e Comunicação
PROUNI	Programa Universidade para Todos
REUNI	Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais
ST	Simpósio Temático
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
1.1	APRESENTAÇÃO DA PESQUISADORA	14
1.2	EXISTÊNCIA LÉSBICA: VIOLÊNCIAS E LUTAS NO BRASIL	18
1.3	MULHERES, LESBIANIDADES E CINEMA EM PRODUÇÕES ACADÊMICAS BRASILEIRAS	27
1.4	DIRECIONAMENTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS DA PESQUISA	38
1.4.1	As Entrevistas e as Participantes da Pesquisa	42
1.4.2	Análise dos dados construídos com as entrevistadas	47
2	CINE SAPATÃO E RODA LESBITRANS: EM BUSCA DO DIÁLOGO EXTENSIONISTA UNIVERSITÁRIO	50
2.1	AS SESSÕES	53
2.1.1	Desejo Proibido (<i>If These Walls Could Talk 2</i>, EUA, 2000)	53
2.1.2	Eu e Ela (<i>Io e Lei</i>, Itália, 2015)	64
2.1.3	<i>Her Story</i> (EUA, 2015-2016)	68
2.1.4	O Par Perfeito (<i>Go Fish</i>, EUA, 1994)	72
2.1.5	<i>The Watermelon Woman</i> (EUA, 1996)	78
2.1.6	Uma Nova Amiga (<i>Une Nouvelle Amie</i>, França, 2014)	82
3	LÉSBICAS E MULHERES BISEXUAIS NO ENSINO SUPERIOR: TRAJETÓRIAS EM BUSCA DO DIREITO À EDUCAÇÃO	89
3.1	EDUCAÇÃO COMO UM DIREITO	89
3.1.1	Educação: Direito Legalmente Instituído	90
3.1.2	Educação e Extensão Universitária	94
3.1.3	Educação e Socialização	98
3.2	ESTUDANTES DA UFJF: DO INGRESSO À BUSCA POR TRANSFORMAÇÕES	104
3.2.1	Entre escolhas e determinações: O ingresso na Universidade	105
3.2.1.1	<i>A escolha da instituição de ensino, a mudança de cidade: Possibilidades e Esperanças</i>	105
3.2.1.2	<i>A escolha pelos cursos de graduação: decepções e ressignificações</i>	108
3.2.2	Compreendendo a dinâmica universitária: Uma realidade a transformar	113
3.2.2.1	<i>Conhecendo a Realidade dos Cursos: Idealizações e Frustrações</i>	113
3.2.2.2	<i>Conhecendo a Instituição: Comparando um Ideal de Universidade</i>	115
3.2.2.3	<i>Cotidiano Universitário: Encontrando Preconceitos, Reivindicando Mudanças</i>	117
3.2.3	Lésbicas de referência: docentes	120
3.2.3.1	<i>Docentes Lésbicas como Exemplo Pessoal</i>	122
3.2.3.2	<i>Docentes Lésbicas como Exemplo Acadêmico</i>	122
3.2.3.3	<i>Docentes Lésbicas como Orientadoras</i>	124
3.2.4	Construindo espaços de Resistência na Universidade	124

3.3	LUTA LESBI E DISPUTAS PELO DIREITO À EDUCAÇÃO NA UNIVERSIDADE	126
4	LÉSBICAS E MULHERES BISSEXUAIS NO AUDIOVISUAL	131
4.1	A PRESENÇA DE MULHERES NO CINEMA POR UMA ÓTICA FEMINISTA	131
4.1.1	Lésbicas refletem seu lugar no cinema	142
4.2	LÉSBICAS E BISSEXUAIS: COMO SE VEEM NAS TELAS	161
4.2.1	“Tô de boa de dar meu dinheiro pra Hollywood”: Preferências e Opções no Consumo de Audiovisual	164
4.2.2	“Será que eu posso fazer isso também?” Primeiras Impressões sobre Lesbianidade e Bissexualidade Feminina nas Telas	167
4.2.3	Representações que Não Representam: Críticas às Formas de Retratar Lésbicas e Bissexuais no Audiovisual	170
4.2.4	“Muito Mais na Violência que na Plenitude”: A Identificação com Personagens que sofrem Lesbofobia e o Desejo por ver o Cotidiano em Tela	173
4.2.5	A Relevância da Participação de Lésbicas e Mulheres Bissexuais na Produção Audiovisual	175
4.3	ESPECTADORAS LÉSBICAS: CRÍTICAS, DESEJOS E FANTASIAS	177
5	EDUCAÇÃO E COMUNICAÇÃO COMO PRÁTICAS DE LIBERDADE NO CINECLUBE SAPATÃO	183
5.1	CINEMA, CINECLUBISMO E DIREITO À COMUNICAÇÃO DE MULHERES LÉSBICAS E BISSEXUAIS	188
5.2	EXPERIENCIANDO UM CINECLUBE SAPATÃO	199
5.2.1	Chegando às sessões do <i>Cine Sapatão</i> e <i>Roda LesBiTrans</i>	199
5.2.2	De Torrents e DVDs: Obtendo os filmes para exibição	201
5.2.3	“Ah, uma sala cheia de Sapatão, que sonho!”: Impressões sobre o público do cineclubes	204
5.2.4	“Eu acho que eu nunca teria visto esses filmes”: Reflexões sobre as obras exibidas no <i>Cine Sapatão</i> e na <i>Roda LesBiTrans</i>	206
5.2.5	Debate Cineclubista: Compartilhando Impressões, Comparando Vivências	210
5.2.6	Reivindicando A Universidade como espaço de Debate Feminista Trans Lésbico e Bissexual	213
5.3	PRÁTICAS LIBERTADORAS E TRANSGRESSORAS NO <i>CINE SAPATÃO</i> E <i>RODA LESBITRANS</i>	216
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	225
	REFERÊNCIAS	231
	APÊNDICE A- Termo de Consentimento Livre e Esclarecido	249
	APÊNDICE B - Roteiro de Entrevista	251
	ANEXO A - Parecer do Comitê de Ética em Pesquisa	252

1 INTRODUÇÃO

O presente estudo dispôs-se a investigar a possibilidade de que as ações de extensão desenvolvidas num cineclube universitário, o *Cine Sapatão* e *Roda LesBiTrans*, tenham contribuído para a promoção dos Direitos de mulheres lésbicas e bissexuais à Educação e à Comunicação. Tal investigação discute os potenciais das principais práticas do cineclube; a exibição de filmes e o debate a partir deles, na constituição de espaços que contribuam para a socialização e transgressão dessas mulheres na reivindicação desses direitos.

O *Cine Sapatão* e a *Roda LesBi*, que posteriormente passou a ser denominada *Roda LesBiTrans*, foram atividades desenvolvidas pelo Grupo de Estudos e Pesquisas Educação, Comunicação e Feminismos – *Flores Raras*, na cidade de Juiz de Fora. No *Cine Sapatão* foram exibidas, entre 2017 e 2018, obras audiovisuais com protagonismo lésbico e com personagens¹ mulheres bissexuais, já nas *Rodas* foram promovidas conversas após as exibições do *Cine Sapatão* em que os temas das discussões e reflexões eram desencadeados pelos assuntos presentes nos filmes e série assistidos e pelas percepções das espectadoras sobre aquelas narrativas. As atividades em questão fizeram parte do *Projeto de Extensão Flores Plantam Observatório e Todas Colhem Igualdade*, e contaram com 6 (seis) sessões, todas abertas ao público.

Com o propósito de apresentar a pesquisa, o presente texto está organizado da seguinte forma: nas seções seguintes do presente capítulo há uma breve apresentação da pesquisadora; em seguida, a fim de justificar o estudo, é feita uma discussão acerca das violências a que mulheres lésbicas estão expostas na sociedade e suas lutas no Brasil. É feito então um apanhado de estudos sobre mulheres, lesbianidades, comunicação e educação em eventos acadêmicos de referência ocorridos no país. Ao final, são apresentadas e justificadas as escolhas teóricas e metodológicas da investigação.

No segundo capítulo são apresentadas as ações de extensão que o estudo analisa. Primeiramente é descrito o contexto que o *Cine Sapatão* e a *Roda LesBiTrans* ocuparam dentro do projeto *Flores Plantam e Todas Colhem Observatório*. A seguir são apresentadas as sessões e descritos os filmes exibidos em cada uma delas.

Os capítulos seguintes, 3, 4 e 5 foram estruturados de forma semelhante. Primeiramente são apresentadas as teorias levantadas e de onde foram retirados os conceitos

¹ No presente trabalho o termo “personagem” é empregado como substantivo comum de dois gêneros, conforme indica o Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa (VOLP). Cf.: <https://bit.ly/3vbBHmC>. Acesso em 01 jul. 2021.

que são posteriormente usados; a partir disso são expostas as análises tecidas acerca das entrevistas com participantes das ações; em seguida, é feita uma breve discussão relacionando as teorias anteriormente citadas e os achados das análises.

Por fim, nas considerações finais, são retomados os objetivos da pesquisa a fim de avaliar o seu alcance, são feitas considerações acerca das limitações do estudo e sugestões de futuras investigações que dela podem se desdobrar, bem como suas contribuições para o conhecimento na área proposta e em próximas ações extensionistas.

1.1 APRESENTAÇÃO DA PESQUISADORA

Considerando importante localizar de onde parte e quem realiza uma pesquisa, escrevi a presente seção na primeira pessoa do singular e nela estão descritas as trajetórias pessoais e acadêmicas que me trouxeram até o doutorado.

Cresci em Conselheiro Lafaiete, no interior de Minas Gerais. Durante minha infância, não tive contato direto com nenhuma mulher não heterossexual que assim se declarasse publicamente. Todas as minhas referências de lesbianidade, à época, eram moldadas pelos programas de televisão a que tive acesso com a chegada da antena parabólica. Lembro-me de ouvir comentários chamando de “sapatão” figuras públicas e personagens mulheres que desafiavam as convenções sociais. Para mim, então, ser sapatão era a coisa mais incrível do mundo. Veja bem, eu não estava presa à inocência de acreditar que ser assim chamada era apenas ser reconhecida como alguém que não seguia as regras socialmente impostas. Aprendi muito cedo que era uma forma pejorativa de se referir àquelas que se relacionavam romanticamente ou sexualmente com outras mulheres. Apesar dos comentários preconceituosos que ouvia às vezes, sempre achei maravilhosa a ideia de amar mulheres. Ocorre que quanto mais eu crescia, mais duvidava de ter sido agraciada com a lesbianidade. O fenômeno, que só recentemente descobri ter nome — heterossexualidade compulsória (RICH, 2019) —, fez o seu trabalho de pôr em xeque a lesbianidade que eu reconhecia em mim desde memórias muito antigas. Assim, passei um longo período da adolescência e juventude tentando me encaixar nos padrões heterossexuais.

Como não dispúnhamos de grandes recursos financeiros, logo surgiram os pensamentos sobre futuras formas de ganhar a vida. As melhores opções de emprego com salário certo eram no comércio da parte urbana da cidade ou nas empresas de mineração e siderurgia que ainda ocupam as redondezas; escolhi a última opção e, seguindo o mesmo caminho percorrido pelo meu irmão mais velho, ao ingressar no ensino médio prestei também o processo seletivo para o curso de aprendizagem industrial de uma siderúrgica. Fui aprovada

e minha rotina passou a incluir as aulas do ensino médio pela manhã e, à tarde, as formações em eletromecânica.

Quando o período de aprendizagem terminou, entrei no curso técnico em mecânica na única instituição da cidade que o oferecia gratuitamente — tratava-se de uma escola de origem católica que fora municipalizada. Logo que ingressei na instituição, me deparei com o machismo no ambiente da educação tecnológica, e essa percepção foi se intensificando mais e mais. A escola, que por muitos anos desde sua fundação aceitava exclusivamente alunos homens, há algum tempo passara a receber também alunas, mas o número de mulheres que naquela época estudavam eletrotécnica e eletrônica era pequeno, e menor ainda na mecânica. No ano em que passei no vestibulinho, das 40 vagas, apenas 5 foram preenchidas por mulheres. Nos primeiros dias, o primeiro golpe: era tradição que uma empresa multinacional contratasse os cinco mais bem colocados no processo seletivo para estágio; entre os melhores classificados estávamos uma outra mulher e eu — nenhuma das duas foi chamada. A empresa pulou nossa presença no ranking e convocou os cinco homens mais bem colocados no processo seletivo.

Situações como essa se repetiram inúmeras vezes durante a procura pelo estágio, que era atividade obrigatória para a obtenção do diploma de técnica. Fui a entrevistas somente para ouvir que eu não tinha o perfil necessário; cheguei a locais de processo seletivo para ser dispensada sem nem mesmo ser entrevistada; nas mesmas e em outras, ouvi em alto e bom som que estavam procurando apenas homens.

Após várias frustrações na procura por uma vaga, e já tendo concluído o ensino médio, destaquei-me por alguns trabalhos com soldagem. A soldagem, apesar de ser tão pesada quanto várias outras atividades na manutenção industrial², de ser extenuante, impor situações de insalubridade com as altas temperaturas e grandes riscos causados pela exposição à radiação ultravioleta, é considerada uma área em que mulheres são mais aceitas. A precisão e minuciosidade requeridas são associadas à suposta delicadeza inata feminina. Diversas vezes escutei que as mulheres se davam bem na área porque soldar era praticamente costurar. Foi assim que, através de uma oportunidade oferecida pela Fundação de Apoio à Educação e Desenvolvimento Tecnológico de Minas Gerais (Fundação CEFETMINAS), tornei-me monitora de soldagem.

² Um importante trabalho que trata da atuação de mulheres nas indústrias de mineração e siderurgia é “Mineração também é lugar de mulher!: desvendando a (nova?!) face da divisão sexual do trabalho na mineração de ferro”. Tese de doutorado de Raquel Quirino, de 2011. Cf.: <https://bit.ly/2NbGmUw> acesso em 01 jul. 2021.

Percebi que atuar lecionando tinha sido muito mais gratificante para mim do que trabalhar em outras áreas, o que se alinhava à opção que fiz de curso superior: Pedagogia. Ingressei na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 2008 e continuei trabalhando no ensino de soldagem. Assim foi até 2010, quando passei num concurso público e entrei no cargo de assistente em administração no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais (IFMG).

Em 2011 concluí a licenciatura em pedagogia e, na monografia escrevi sobre aplicação de ferramentas pretensamente meritocráticas em salas de aula de ensino fundamental. Dois anos após a conclusão da graduação fui aprovada em outro concurso público, dessa vez para o cargo de pedagoga na UFMG, mudei-me para a capital mineira e algum tempo depois me candidatei a uma vaga de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Educação Tecnológica do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet-MG). As experiências que tinha vivido no curso técnico sempre me voltavam à mente, então, para o processo seletivo preparei um pré-projeto de pesquisa que tinha como objeto as experiências de mulheres na educação tecnológica de nível médio. Minha dissertação, orientada pela Profa. Dra. Raquel Quirino, versava sobre as relações de gênero e o sexismo nos cursos técnicos. A revisão bibliográfica rendeu momentos muito fortes de reconhecimento — estudar textos de autoras feministas como Heleieth Saffioti, Helena Hirata e Danièle Kergoat, encontrar debates sobre a divisão sexual do trabalho e perceber o quanto outras mulheres antes de mim já pesquisavam e lutavam por nossos direitos deu ainda mais sentido à minha pesquisa e trajetória.

Durante o estudo, ao entrevistar alunas dos cursos de hospedagem e de mecânica do próprio Cefet-MG, constatei que muitos dos mecanismos de opressão machista que me haviam atingido quando estudante do curso técnico continuavam operando a todo vapor nessa nova geração, mas que, agora, as formas de resistência das alunas haviam tomado corpo através da união de meninas e mulheres em coletivos feministas e LGBTs na instituição.

Ao longo do mestrado, as formas de machismo e lesbofobia com as quais eu já havia me deparado se tornaram mais veladas, embora não menos presentes. Eu não estava preparada para esse tipo de preconceito: em meu meio social e com o qual estava acostumada, as ofensas eram mais visíveis e, por isso, mais identificáveis e respondíveis; agora elas surgiam na forma de desqualificações da pesquisa, de exclusões de grupos que depois eram explicadas como não intencionais e de críticas desproporcionais aos trabalhos em disciplinas.

Tendo terminado o mestrado me mantive como pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Formação e Qualificação Profissional (FORQUAP), na linha 2: “Relações de Gênero na Ciência & Tecnologia (C&T), no Trabalho e na Educação Profissional e Tecnológica”, liderada pela Profa. Dra. Raquel Quirino. Naquele momento resolvi também tentar uma nova graduação, numa área diferente. Prestei então o vestibular na UFMG para o bacharelado em Cinema de Animação e Artes Digitais, fui aprovada e cursei alguns semestres. Apesar de ter me dedicado a outros interesses profissionais e acadêmicos, sempre fui pessoalmente muito ligada às artes, em especial ao audiovisual. Usava quase tudo o que sobrava dos primeiros salários para alugar DVDs nos fins de semana. Com o tempo e a possibilidade de comprar um computador e acessar uma internet veloz, passei a baixar filmes e meus tempos de lazer, a partir daí, foram preenchidos por eles.

Mas o desejo de continuar a desenvolver pesquisas próprias seguia comigo e o ponto decisivo foi ver nas redes sociais a divulgação da Campanha de Visibilidade Lésbica promovida em 2017 na UFJF pelo Grupo de Estudos e Pesquisas Educação, Comunicação e Feminismos – *Flores Raras*. A campanha não só clamava pela visibilidade, mas exaltava a importância da contribuição de excelência do trabalho de lésbicas docentes, técnico-administrativas, trabalhadoras terceirizadas e estudantes de graduação e pós-graduação para a Universidade. No mesmo ano, então, candidatei-me ao doutorado e, sob a orientação da Profa. Dra. Daniela Auad e, posteriormente, com a coorientação da Profa. Dra. Cláudia Regina Lahni, se desenvolveu a presente pesquisa que, de certa forma, oferece respostas à criança que fui, e que sonhava com as lésbicas dos filmes.

Tive a oportunidade de participar de algumas edições do *Cine Sapatão* e da *Roda LesBiTrans*, tomados aqui como objeto de pesquisa, após o ingresso no doutorado. Até aquele momento a pesquisa tinha outro direcionamento e, a partir da sugestão da professora orientadora, ele foi modificado para estudar o espaço de trocas, acolhimento, lutas e reflexões constituído nos momentos de exibição e debate proporcionados pelo cineclube.

Assim, o trabalho aqui apresentado percorre um caminho de escuta e desenvolvimento a partir das experiências de outras frequentadoras do cineclube cujas entrevistas compõem o corpus analisado; essas interlocutoras são mulheres lésbicas e bissexuais estudantes da UFJF que participaram das exibições do cine e da roda. Nas conversas que tive com elas procurei entender suas trajetórias na universidade, suas percepções a respeito da representatividade no cinema e seus pontos de vista acerca da

possibilidade de que aquele espaço, que pessoalmente compartilhei com elas, contribuísse para o fortalecimento de nossas lutas por direitos.

1.2 EXISTÊNCIA LÉSBICA: VIOLÊNCIAS E LUTAS NO BRASIL

A pesquisa ora apresentada toma como sujeitas um grupo de mulheres lésbicas e bissexuais. Considera-se aqui que elas fazem parte de uma parcela da população que está submetida a uma variada gama de privações, o que enseja investigar ações que se ocupam em promover e garantir seus direitos. Para tal, é necessário antes discutir as formas como essas supressões se apresentam e se perpetuam. Na presente seção, portanto, são feitos apontamentos acerca dessas violências e dos movimentos de resistência contra elas.

Compreende-se que as hostilidades que se voltam àquelas que não se encontram na heterossexualidade têm bases na ideia de que, “as mulheres que não vinculam sua intensidade primária aos homens devem ser, em termos funcionais, condenadas a uma marginalidade ainda mais devastadora do que a marginalidade de ser mulher”, como afirma a poeta, professora e escritora feminista estadunidense Adrienne Rich (2019, p. 41) ao analisar a compreensão que se têm da heterossexualidade como o “normal” nas ciências sociais. A autora expõe que, se o valor das mulheres é julgado pela relação que elas estabelecem com os homens, aquelas que não lhes dedicam seu afeto e inclinação romântica, estão expostas a constantes tentativas de apagamento, seja literal, através de depreciações declaradas e/ou agressões físicas, seja por outras formas de violência menos explícitas, como a invisibilização de suas sexualidades e, por consequência, de suas manifestações pessoais e profissionais, como se discute a seguir.

Numa sociedade em que a heterossexualidade é o padrão, existem aspectos que afetam a vida das pessoas que não se encaixam nela de forma geral. No livro “*Lettre à une amie hétéro: Propos sur l’homophobie ordinaire*” a autora francesa Paula Dumont (2011), que também publicou sob o pseudônimo Pascale Desalins, discorre, a partir de sua vivência como mulher lésbica, sobre a homofobia, sofrida por homens gays, e a lesbofobia, direcionada a lésbicas, em diferentes âmbitos da vida. Entre as experiências compartilhadas estariam algumas vividas na família, contexto esse que, enquanto para muitos heterossexuais representa um espaço de refúgio e conforto, para homossexuais frequentemente diz respeito ao lugar inicial de receio e preocupação acerca da recepção de sua sexualidade, tornando-se, eventualmente, um espaço hostil. Na vida escolar, Dumont (2011) aponta que se constituem ambientes nos quais há, amiúde, um silêncio sobre o tema por parte das instituições, mesmo frente aos preconceitos que afligem estudantes e que mantém professoras e professores bi e

homossexuais impossibilitados de expressar sua orientação sexual. Coisa semelhante aconteceria no mundo do trabalho, onde a necessidade financeira muitas vezes faria com que permanecessem no armário aqueles que necessitam se sustentar ou mesmo que desejam ascender profissionalmente. Passando ainda pela religião, as descrições permitem concluir que homossexuais são colocados no lugar de párias sociais, sendo acusados de pecados dignos da danação eterna.

Apesar dessas congruências nas opressões sofridas por todas as pessoas de orientação sexual não hétero, em se tratando de lésbicas e mulheres bissexuais, existem peculiaridades que diferem do ódio dirigido a homens gays e bissexuais, uma vez que, além do preconceito dirigido a elas por conta de suas sexualidades, sua opressão passa invariavelmente pelo fato de serem mulheres e estarem expostas ao machismo. Contudo, há fatores que concorrem para a criação de um mito: o de que a homossexualidade feminina seria mais bem aceita do que a masculina. Um dos principais pontos que trabalham para corroborar essa ideia é a invisibilidade lésbica que contribui não só para que a lesbianidade seja considerada uma impossibilidade, mas que as manifestações decorrentes de sua negação sejam menos explícitas, embora não menos violentas. Stéphanie Arc (2009, p. 102-103), jornalista e filósofa francesa, argumenta que a quase total ausência de legislações ou normativas condenatórias à lesbianidade se deve, não a uma tolerância a ela, mas ao fato de que a lesbofobia combinada à misoginia forneceria um nível de controle tão grande sobre as mulheres que se tornaria desnecessário explicitar tais proibições — elas já atuariam perfeitamente sem a necessidade de regulação formal: “Para as autoridades públicas, o lesbianismo não representa um perigo, pois as mulheres não têm nenhum poder social” (ARC, 2009, p. 104). Conclui-se ainda que o apagamento e irrelevância com que são tratadas essas violências tornam mais difícil a criação de estratégias para combatê-las.

Nesse sentido, em texto que analisa as notícias sobre casos de violência lesbofóbica publicadas no Brasil durante o primeiro semestre do ano de 2013, Andréa Rufino (2014, p. 141), médica, professora da Universidade Estadual do Piauí e pesquisadora do Instituto de Bioética, Direitos Humanos e Gênero (Anis), identifica um baixo número de matérias que expõem esses episódios e aponta que a maioria das agressões que viram notícia são aquelas ocorridas em espaços como restaurantes, teatros e na rua, locais públicos, portanto, eventos mais difíceis de ignorar. No relato feito pela autora, é possível identificar que as motivações dadas pelos agressores expressam a desaprovação de dois comportamentos das lésbicas: elas desafiam as normas heterossexuais com abraços, beijos e demonstrações públicas de afeto, e

ocuparem lugares sociais tradicionalmente reservados aos homens, “afastando-se das performances corporais normativas da feminilidade” (RUFINO, 2014, p. 142). Foram punidas, portanto, por se tornarem visíveis enquanto lésbicas em espaços públicos e, em sendo mulheres, ousarem ultrapassar a linha do que seria reservado exclusivamente aos homens.

Frente aos apagamentos que levam à imperceptibilidade da gravidade das violências sofridas por lésbicas, em 2018 foi publicado o “Dossiê sobre lesbocídio no Brasil: de 2014 até 2017”; o documento, elaborado pelas pesquisadoras Milena Cristina Carneiro Peres, Suane Felipe Soares e Maria Clara Dias, todas da UFRJ, é resultado da pesquisa “Lesbocídio – As histórias que ninguém conta” e tem como objetivo diminuir a lacuna encontrada no conhecimento sobre o derradeiro ato de violência contra mulheres homossexuais: o assassinato. Outro propósito do documento é contribuir para a construção de uma memória lésbica, respeitando o legado dessas mulheres que morreram devido à brutalidade poucas vezes mencionada. Dada a urgência constatada pelo crescimento dos números de violência contra lésbicas por entidades brasileiras e mundiais, o dossiê busca ainda contribuir para a ratificação da demanda por direitos básicos dessas mulheres na sociedade, como explicita o trecho a seguir:

O lesbocídio precisa se tornar uma questão a ser combatida por meio das políticas públicas nacionais e internacionais referentes ao direito a uma vida digna, à segurança da população, aos direitos das mulheres, da população LGBT+ e principalmente aquelas referentes à educação e conscientização na luta contra todas as formas de discriminação e discursos que levem aos crimes de ódio (PERES; SOARES; DIAS, 2018, p. 12-13).

No dossiê, as autoras afirmam que, apesar do destaque que a questão da violência contra as mulheres tem recebido nos últimos anos por parte do poder público e graças aos esforços empreendidos por movimentos feministas organizados, pela sociedade civil e por organizações nacionais e internacionais, ainda não se concretizaram todas as mudanças exigidas, especialmente quando se fala da violência contra lésbicas. O dossiê destaca a importância do sancionamento, pela então Presidenta Dilma Rousseff, da Lei 13.104/2015, que define o feminicídio como assassinato de mulheres em “razão da condição do sexo feminino” (BRASIL, 2015), bem como do sancionamento da Lei Maria da Penha (Lei nº 11.340/2006) que dispõe sobre as formas de violência contra as mulheres, versando especificamente acerca da violência doméstica e familiar e a discriminação contra a condição das mulheres sem, contudo, conter o conceito de feminicídio (BRASIL, 2006).

Como as autoras apontam, a primeira legislação supracitada não exclui, por si, as lésbicas, e trata das mulheres independente de sua orientação sexual, porém essa abrangência não se mostra eficiente em combater o feminicídio que é motivado pela orientação sexual, chamado lesbocídio, e definido como “morte de lésbicas por motivo de lesbofobia ou ódio, repulsa e discriminação contra a existência lésbica.” (PERES; SOARES; DIAS, 2018, p. 17-18).

Ao analisar a classificação dos crimes expostos no dossiê, pode-se identificar que a invisibilidade ou o desejo de impô-la a qualquer custo é um forte componente nas motivações dadas pelos perpetradores que, por sua vez, desejam forçar as lésbicas à inexistência, punindo-as quando ousam expressar sua orientação sexual, e se valendo dessa invisibilidade já existente para acreditar que não serão responsabilizados pelos crimes.

Os assassinatos são divididos em 7 (sete) tipos: os lesbocídios declarados — aqueles cometidos com evidente motivação pela reprovação do criminoso à existência de lésbicas; os lesbocídios como demonstração de virilidades ultrajadas — quando ex-parceiros justificam o ato de matar como forma de demonstrar que sua virilidade está intacta após sua então parceira deixar um relacionamento heterossexual com ele para assumir uma relação amorosa com outra mulher; o lesbocídio cometido por parentes homens — quando se consideram no direito de eliminar a lésbica que acreditam estar maculando a estrutura familiar heterossexual, seja ela uma própria membra da família ou uma lésbica que se une amorosamente à membra da família; homens conhecidos mas sem vínculo afetivo-sexual ou consanguíneo com a vítima — execuções realizadas por homens do convívio atual ou passado da lésbica, que as culpam por poluir, corromper ou constranger ambientes ou memórias com sua presença lesbiana; assassinatos sem conexão com a vítima — quando o assassino não tem ligação aparente com a vítima, sendo o ato de matar motivado pela desaprovação generalizada da lesbianidade por parte dos agentes; suicídio ou crime de ódio coletivo — quando o autoextermínio é motivado pelo isolamento e pelo alto grau de preconceito sofrido pela lésbica; casos em que, em meio a uma multiplicidade de opressões, a morte de lésbicas não tem suas motivações investigadas e essas mulheres acabam sendo ligadas, durante as investigações policiais, ao tráfico de drogas, sem maiores evidências; por fim, as autoras relacionam um tipo de lesbocídio que também se constatou ser cometido por mulheres, que é o assassinato como expressão de desvalorização das lésbicas, caracterizado como tal quando as pessoas se sentem mais propensas ao ato justamente por acreditarem na pouca repercussão ou investigação do caso ao considerarem que a lésbica tem pouco valor na sociedade (PEREZ; SOARES; DIAS, 2018).

Como destacado, além das violências sofridas em razão de sua homossexualidade, mulheres lésbicas, como todas as mulheres, permanecem vulneráveis a crimes e opressões que partem do machismo. O Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2020 aponta, por exemplo, que o país teve um boletim de ocorrência de estupro ou estupro de vulnerável registrado a cada oito minutos em 2019, desses, 85,7% foram perpetrados contra mulheres e meninas (FBSP, 2020). São também constantes os assédios em espaços diversos, pesquisas do Instituto Patrícia Galvão, com mulheres trabalhadoras, demonstram que 76% já passaram por assédio e violência durante sua atuação profissional (Instituto Patrícia Galvão/Locomotiva, 2020). Em outra pesquisa, dessa vez com usuárias de transporte público, detectou-se que 97% delas já sofreu algum assédio em meios de transporte (Instituto Patrícia Galvão/Locomotiva, 2019). Cíntia Engel identifica que os espaços de acolhimento de mulheres vítimas de violência têm crescido, mas continuam sendo poucos, bem como o conhecimento das mulheres sobre eles, e que ações de prevenção permanecem sendo difíceis de dimensionar. Para a autora, ainda há muita resistência para que a “lógica de organização social misógina, racista e homofóbica seja atacada em seu cerne: na produção simbólica que cristaliza discriminações, as quais se traduzem em violência e, assim, num mundo menos acessível para as mulheres.” (ENGEL, 2019, p. 56).

Apesar e contra essas opressões e violências, na busca para construir uma sociedade mais justa e igualitária, as lésbicas e mulheres bissexuais resistem, formando coletivos e redes. A história dessas lutas é permeada pela exclusão que até aqui foi exposta. Se por um lado, as especificidades das violências lesbofóbicas foram muitas vezes ignoradas nos movimentos feministas, elas também não encontraram lugar garantido no debate com homens gays. As dificuldades de mobilização que decorrem dessas cisões, somadas à invisibilidade social, criaram vários entraves para que lésbicas e mulheres bissexuais pudessem se unir em prol de seus direitos. Esses obstáculos estão frequentemente presentes na mobilização lésbica e podem ser exemplificados pela trajetória de um dos grupos mais destacados do movimento lésbico no país, o Grupo de Ação Lésbica Feminista (GALF).

A historiadora Marisa Fernandes (2018, p. 93) situa o início dessa organização do movimento brasileiro de lésbicas no ano de 1979, quando atuaram juntamente aos homens gays no Grupo de Afirmação Homossexual – Somos, pioneiro da organização LGBT³ na

³ No presente texto adota-se a sigla LGBT para se referir a lésbicas, gays, bissexuais e pessoas trans conforme nomenclatura reivindicada na I Conferência Nacional de GLBT ocorrida em 2008, sob coordenação da Subsecretaria de Promoção e Defesa dos Direitos Humanos, da Secretaria Especial de Direitos Humanos (SEDH) da Presidência da República. C.f.: <https://bitly.com/UWcEi>

capital paulista. Contudo, através das discriminações sofridas inclusive por parte dos companheiros gays, desde então se manifesta a particularidade de se tornarem alvos tanto por serem homossexuais quanto por serem mulheres. Assim, logo elas passaram a atuar como um subgrupo dentro do Somos, criando o Grupo de Ação Lésbico-Feminista, que ficou conhecido como LF. Essa ramificação aconteceu apenas três meses após a entrada dessas mulheres no coletivo paulistano (FERNANDES, 2018).

Já no ano seguinte, as integrantes do LF passaram a participar da organização do Congresso da Mulher Paulista, no qual fizeram sua primeira aparição pública e onde reivindicaram o direito das mulheres ao prazer e à sexualidade, o rompimento com a opressão feminina, e apontaram a imposição da heterossexualidade como norma; dessa vez a participação foi considerada escandalosa por parte das militantes feministas heterossexuais que compunham o evento e, posteriormente, a representação na coordenação passou a ser questionada “por nela conter ‘sapatonas’” (FERNANDES, 2018, p. 96-97).

Assim, durante os anos 1980, elas começaram a atuar de forma independente e mudaram a denominação para GALF. O coletivo produzia panfletos e folhetos informativos sobre a discriminação e violência contra lésbicas e “atuou fortemente contra a onda de prisões arbitrárias, de torturas e de extorsão comandadas pelo delegado José Wilson Richetti a partir de abril de 1980, ainda durante a ditadura civil-militar de 1964” (FERNANDES, 2018, p. 98).

Essa tensão não significa que não existiram momentos de convergências e mobilizações unificadas. Essas militantes participaram, por exemplo, de uma ação conjunta, ao lado de grupos homossexuais organizados, Movimento Negro Unificado (MNU) e grupos feministas para combater essas prisões que tinham como alvo homossexuais, travestis, prostitutas, negros e pessoas desempregadas. A articulação organizou um ato no dia 13 de junho de 1980, quando houve uma caminhada pelo centro de São Paulo e no qual as lésbicas carregavam faixas onde se lia “Pelo Prazer Lésbico e Contra a Violência Policial”, configurando o que seria a primeira passeata LGBT da cidade (FERNANDES, 2018, p. 98).

Outra questão que se põe, a partir da invisibilidade, é como propagar informações e mesmo a existência do grupo. Assim, o GALF criou, em 1981, o boletim Chanacomchana, que circulou até 1987. A publicação foi de grande relevância para o movimento de lésbicas, pois sua difusão em diferentes estados do país possibilitou informar e aproximar lésbicas, contribuindo para a quebra do isolamento dessas mulheres (FERNANDES, 2018, p. 99). Zuleide Paiva da Silva, professora da Universidade do Estado da Bahia, por exemplo, em sua tese de doutorado intitulada *Sapatão não é bagunça: estudo das organizações lésbicas da*

Bahia, aponta a compreensão de participante do GLH - Grupo Libertário Homossexual, organização de lésbicas da Bahia, de que o boletim era recebido e lido como uma preciosidade que contribuía para entender o feminismo como luta (SILVA, 2016).

Patrícia Lessa (2008, p. 307), professora da Universidade Estadual de Maringá (UEM), destaca que até mesmo o nome do boletim já demonstra o caráter provocativo, transgressor e revolucionário das militantes ao criativamente brincar com uma referência à sua sexualidade desvalorizada:

A palavra CHANA, denominação da genitália feminina, toma muitos outros sentidos. O sentido político de CHANCE, ou seja, dar uma chance para as lésbicas expressarem suas ideias, sentimentos, emoções ou simplesmente serem lésbicas. O sentido de reapropriação de um insulto contra as lésbicas, expresso na palavra CHANCA; o sentido de erotização do relacionamento homoafetivo a que a palavra CHAMA pode remeter ao lembrar fogo, o elemento que aquece, queima ou incendeia.

O grupo esteve ainda no centro de um episódio que daria origem à data em que é celebrado no país o Dia do Orgulho Lésbico. No ano de 1983 o dono do Ferro's Bar, estabelecimento amplamente frequentado por lésbicas em São Paulo, proibiu que as lésbicas do GALF entrassem no bar e vendessem o Chanacomchana. Diante desse ato autoritário, a ativista Rosely Roth articulou a ocupação do bar por lésbicas, gays, feministas e defensores dos direitos humanos como um ato político e convocou a presença da mídia. Frente a essa pressão, o dono do bar voltou atrás em sua decisão (FERNANDES, 2018, p. 100). O episódio, que aconteceu no dia 19 de agosto daquele ano, tornou-se simbólico, sendo comparado ao levante de Stonewall⁴.

O GALF teve fim em 1989, mas a relação que passa por momentos de cooperação e conflito entre os movimentos de lésbicas, gays e feministas persiste, e como forma de organizar “os grupos de lésbicas no Brasil, contribuindo para a construção e fortalecimento do sujeito político”, em 1996, nasceu o Seminário Nacional de Lésbicas (SENALE), como afirma Ana Carla Lemos (2014, p. 2325), pesquisadora e mestra em Antropologia. Considerando a urgência em tratar do tema da invisibilidade lésbica, na primeira edição do seminário foi reivindicado o dia 29 de agosto como Dia Nacional da Visibilidade Lésbica (CHOUCAIR; LOPES, 2017, p. 56). O evento vem acontecendo desde então em diferentes

⁴ O levante de Stonewall foi composto por uma série de manifestações protagonizadas por membros da comunidade LGBT na cidade de Nova York frente à brutalidade da força policial daquela cidade, tendo como estopim a invasão do bar Stonewall Inn em 28 de junho de 1969. Esses eventos se tornaram um marco na luta por direitos LGBT nos EUA. C.f.: http://glbtqarchive.com/ssh/stonewall_riots_S.pdf. Acesso em 01 jul. 2021.

regiões do país, e em sua nona edição, ocorrida em 2016, teve a sigla modificada para SENALESBI a fim de incluir, no nome, as mulheres bissexuais que sempre participaram dos encontros. Esse evento tem se constituído como um espaço de discussão dos diversos grupos de lésbicas e bissexuais que surgiram desde a década de 90 (FERNANDES, 2018, p. 100) e em sua 10ª edição, ocorrida em 2018, o *Flores Raras* - Grupo de Estudos e Pesquisas Educação, Comunicação e Feminismos esteve lá representado pela integrante Camila dos Passos Roseno⁵.

A descrição de alguns acontecimentos marcantes da trajetória do grupo aqui feita não tem o propósito de criar um histórico completo ou único do movimento lésbico no Brasil, até porque se trata de um movimento múltiplo, que passa, por exemplo, pelo próprio GLH na Bahia, estudado por Zuleide Paiva da Silva, que apesar de sua invisibilidade no cenário nacional “deu início no Estado a um contínuo de discursos e práticas que constituem a identidade lésbica militante como um ato de resistência à invisibilidade lésbica em defesa do direito de ser homossexual” (2016, p.177). A trajetória delineada pelo GALF foi selecionada por exemplificar como, desde o início de sua organização em coletivos e organizações, lésbicas têm estado numa situação de delicado equilíbrio entre pautas e lutas que compartilham com a comunidade LGBT como um todo e com as mulheres heterossexuais. Como foi exposto, esse compartilhamento de pautas nem sempre garante um vínculo de solidariedade com homens gays e bissexuais ou mesmo com mulheres heterossexuais feministas, muito embora tenham existido momentos de apoio mútuo.

Frente a esses variados conflitos no entendimento das prioridades, dentro dos movimentos, evidencia-se a importância de constituir e valorizar os espaços em que as lesbianidades sejam centrais e nos quais as construções de conhecimento e as reflexões partam dessas mulheres. É por isso que no presente trabalho foi adotada uma epistemologia feminista e lésbica, levando em conta também que a criação de uma rivalidade é cooptada como forma de atacar ambos os movimentos.

Gilberta Santos Soares e Jussara Carneiro Costa (2011, p. 2), formadas pelo Programa de Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo da Universidade Federal da Bahia (UFBA) apontam que uma das formas como isso acontece, na tentativa de afastar feminismo e lésbicas, é a acusação em tom pejorativo de que as feministas seriam todas lésbicas, associando-o a uma suposta perda de feminilidade, portanto, aproximando de

⁵ C.f.: <https://bitly.com/LYq0n>. Acesso em 01 jul. 2021.

uma ideia condenatória de que as mulheres que querem se ver livres de opressões desejam, na verdade, ser homens.

Soares e Costa (2011, p. 2) constata que esse tipo de estratégia levou segmentos dos movimentos feministas à tentativa de desassociar sua imagem da lesbianidade como uma forma de facilitar sua luta por direitos e poder político. Assim, teorizações e reflexões que poderiam ser potencializadas pelos diferentes olhares foram adiadas, como a apropriação da categoria heteronormatividade, que “baseia-se na naturalidade da heterossexualidade e na associação obrigatória entre sexo e reprodução, criando um sistema de reforço desta na base da reprodução social” (2011, p. 5), por feministas, uma vez que esse conceito pensado no bojo do movimento lésbico tem tanto a contribuir para pensar as opressões sofridas também por mulheres heterossexuais, ao identificar como a sexualidade tem se constituído como dispositivo histórico de poder e como ferramenta para abordar os mecanismos de violência contra mulheres de todas as orientações sexuais.

Se, por um lado, pensamentos surgidos no campo da lesbianidade colocam questões relevantes para feministas em geral, a recíproca também é verdadeira. A pesquisadora Suane Soares (2014), por exemplo, aponta que lésbicas que não têm consciência feminista, muito embora o feminismo em si não seja também homogêneo, acabam por submeter-se aos ditames do patriarcado, seja em suas relações pessoais, sociais e profissionais com homens — mesmo que não se relacionem romântica ou sexualmente com eles —, seja em suas relações amorosas, através da reprodução de padrões heterossexuais na relação lésbica, como é o caso da constituição de relacionamentos pautados exclusivamente no padrão *butch/femme*⁶. A alternativa proposta pela teórica é o lesbofeminismo: um movimento formado por lésbicas que são feministas e priorizam suas energias e ações em prol de outras lesbofeministas, de forma a criticar a heterossexualidade compulsória, conceito desenvolvido por Adrienne Rich (2019), e construindo laços de sororidade (SOARES, 2014).

A pesquisa aqui apresentada, portanto, segue esse caminho, procurando ser consciente das contribuições da academia e da militância para pensar as formas de combater a lesbofobia, e de como essas ações são relevantes para visibilizar não apenas as violências e opressões sofridas por mulheres lésbicas e bissexuais, mas também para celebrar sua existência e reconhecer as contribuições feitas por elas nos diversos âmbitos da sociedade. Procurou-se alinhar perspectivas feministas e elaborações feitas por lésbicas no esforço de

⁶ *Butch* se refere a mulheres que se expressam, através de vestimentas e gestos, de forma considerada tradicionalmente masculina, enquanto *femmes* seriam as que se expressam de acordo com os padrões de feminilidade tradicional.

conhecer como a prática efetiva dos Direitos à Educação e à Comunicação tem sido afastada de mulheres lésbicas e bissexuais e como as ações de extensão analisadas podem ter contribuído para a modificação desse quadro sendo até mesmo uma ação exemplar nesse sentido.

1.3 MULHERES, LESBIANIDADES E CINEMA EM PRODUÇÕES ACADÊMICAS BRASILEIRAS

Considerando a natureza das ações de extensão analisadas no presente trabalho, um cineclube realizado no contexto universitário e voltado para a discussão de lesbianidades e bissexualidades, identificou-se que estão relacionadas predominantemente a três áreas do conhecimento: Educação, Cinema e Audiovisual e Lesbofeminismo. Procurando conhecer como os temas da pesquisa vêm sendo tratados nas produções acadêmicas brasileiras recentes, foi feito um levantamento de trabalhos apresentados em eventos dessas três áreas. O intuito dessa investigação inicial foi identificar as abordagens com as quais os assuntos são discutidos, a frequência com que aparecem nos últimos anos, bem como recuperar possíveis referências para as análises que foram tecidas.

Foram selecionados o Seminário Internacional Fazendo Gênero (FG), realizado desde 1994 na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com o apoio da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); os Encontros da SOCINE, promovidos pela Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual desde 1997; e as Reuniões Nacionais da ANPEd (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação), que tomam lugar no país desde 1978. Perante toda a sorte de eventos que tratavam dos assuntos acima delimitados que ocorrem no Brasil, tais escolhas foram feitas mediante os seguintes critérios: tempo de existência, continuidade na realização dos encontros na periodicidade proposta por eles, e relevância na área correspondente.

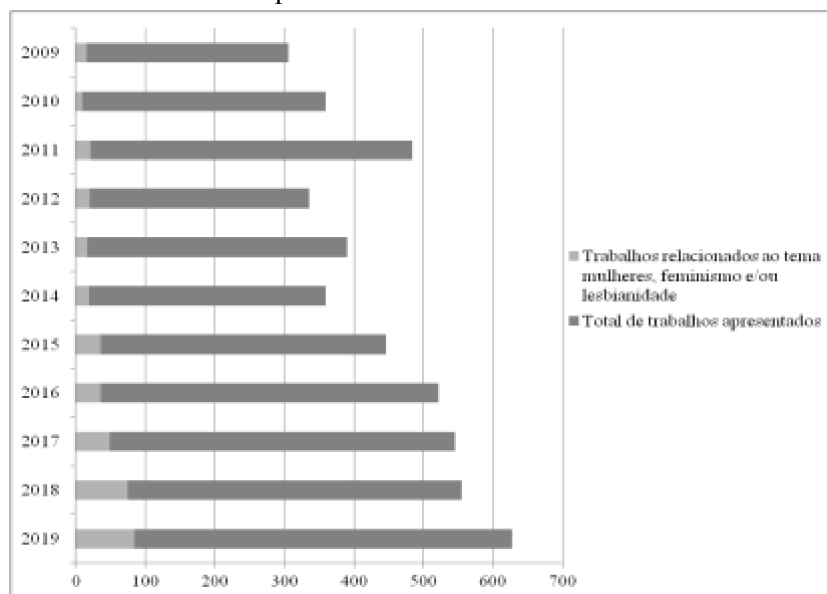
Foi feito um mapeamento da produção sobre mulheres, gênero e lesbianidade presente nos anais eletrônicos disponíveis das edições dos Encontros da SOCINE que aconteceram anualmente entre 2009 e 2019, esse intervalo abrange todos os anais acessíveis pelo site da Associação no momento da coleta dos dados; bem como dos trabalhos sobre audiovisual presentes nas quatro edições do Seminário Internacional Fazendo Gênero, da última década; e da produção sobre cinema, gênero e lesbianidades nos anais das sete

Reuniões Nacionais da ANPED, ocorridas entre 2010 e 2021 disponíveis no site da Associação⁷.

O primeiro levantamento foi nos anais dos Encontros da SOCINE buscando pelos termos “Mulher(es)”, “Feminismo(s)”, “Lésbic(a/as/o/os)”, “Lesbianidade(s)” e “Gênero” no título dos trabalhos apresentados. Os quatro primeiros tiveram poucos resultados, e a palavra “gênero” se mostrou inadequada para a busca, uma vez que, embora detectada numa abundância de títulos, confundiu-se com o uso para designar os gêneros cinematográficos (como o terror e a comédia). Diante disso e refletindo que a busca por esses termos deixaria de fora os trabalhos que tratam de obras audiovisuais realizadas por mulheres e que traziam no título apenas o nome da diretora ou da própria obra, foi assumida uma nova estratégia: foram analisados individualmente os títulos dos trabalhos procurando, além daqueles que faziam referência às questões de gênero, os que citassem o nome de obras realizadas por mulheres, de realizadoras, teóricas e críticas de cinema.

Com essa abordagem, constatou-se que a quantidade de trabalhos sobre mulheres, gênero ou lesbianidades em cada edição do evento, em números absolutos, aumentou. A taxa desse crescimento foi maior que a do número geral de trabalhos, que também subiu. O que demonstra um aumento no interesse e na produção sobre os temas. Os achados nos anais dos encontros da SOCINE passaram de 19, em 2009 (ou seja, 5,5% do total), para 84, em 2019 (15,4% do total). Essa mudança está representada no Gráfico 1 abaixo, que também expõe como essa ainda é uma parcela pequena do total dos estudos apresentados.

Gráfico 1 – Trabalhos apresentados nos Encontros da SOCINE entre 2009 e 2019



Fonte: Elaborado pela autora, com informações da Socine⁸.

⁷ Os dados de todos os eventos foram atualizados em 09 de fevereiro de 2022.

É relevante ressaltar que junto a esse crescimento e de forma a encorajá-lo foram propostos, nos encontros mais recentes desse evento, seminários temáticos que buscavam mitigar a ausência de trabalhos acerca das questões de gênero, feminismo e questões LGBT. No biênio de 2015 a 2017 foi aprovado o seminário “Cinema Queer e Feminista”, coordenado por Ramayana Lira de Sousa, Mauricio Reinaldo Gonçalves e José Gatti, com o propósito de “criar um espaço de debate e provocação, de promoção e apoio aos estudos históricos, teóricos e críticos que dão conta das problemáticas queer e feminista.” (SOUSA; GONÇALVES; GATTI, 2015). Já para o biênio de 2017 a 2019 foi aprovado o seminário temático “Mulheres no cinema e audiovisual”, coordenado por Karla Holanda, Alessandra Soares Brandão e Esther Hamburger, e com uma proposta voltada para a construção de uma história do cinema que se afaste das lacunas daquela canonicamente construída; o seminário convocava pesquisadoras e pesquisadores “interessados na relação entre cinema e gênero e na sua interseção com outras dimensões, como raça, classe e sexualidade.” (HOLANDA; BRANDÃO; HAMBURGER, 2017).

Os trabalhos selecionados por esta pesquisa nos anais dos encontros podem ser divididos em três tipos quanto à abordagem que dão à questão feminina: primeiro e mais abundantes são os que tratam de obras realizadas por mulheres sem fazer menção no título às relações de gênero, feminismo ou à lesbianidade; em segundo aparecem os que no título apontam analisar determinada obra ou filmografia através de uma perspectiva que leva em conta gênero, feminismo ou lesbianidade; em terceiro lugar, portanto, mais raros, são os que têm a investigação sobre gênero, feminismo ou lesbianidade no cinema como seu assunto central.

Dentro dessas três abordagens encontram-se ainda sete categorias temáticas:

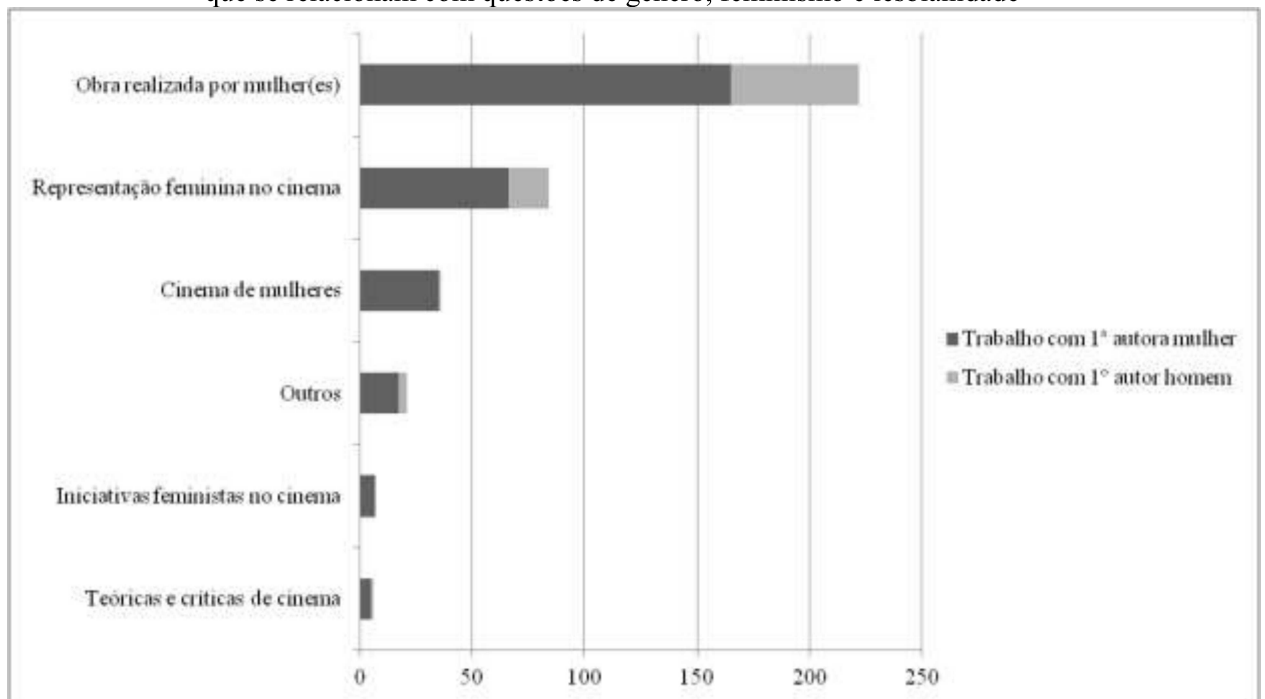
- trabalhos que tratam de analisar, sob perspectiva feminista ou não, uma obra ou um conjunto de obras realizadas por uma ou mais mulheres;
- trabalhos que analisam a representação de mulheres em determinadas obras, gêneros cinematográficos ou filmografias;
- trabalhos que se ocupam em debater o cinema realizado por mulheres no geral ou grupos específicos de mulheres, por exemplo, mulheres negras, mulheres indígenas ou mulheres de determinados países;

⁸ C.f.:SOCINE. *Anais*. Online, de 2009 a 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3rMgsp7>. Acesso em fev. 2022.

- trabalhos que versam sobre iniciativas feministas encontradas no meio audiovisual;
- trabalhos que discutem teoria ou crítica desenvolvida por alguma mulher;
- trabalhos que não puderam ser enquadrados em nenhuma dessas categorias.

Tais categorias estão expostas no gráfico abaixo, que faz uma comparação quanto à proporção desses trabalhos que têm como primeiro autor homem ou mulher.

Gráfico 2 – Temas dos trabalhos apresentados nos Encontros da SOCINE entre 2009 e 2018 que se relacionam com questões de gênero, feminismo e lesbianidade



Fonte: Elaborado pela autora com informações da Socine⁹.

Com isso, é possível notar outra característica dos trabalhos categorizados acima, que é o fato de a maioria ter sido escrita por primeiras autoras mulheres (78,5% do total, o que, em números absolutos, são 295, enquanto que 21,5% foram escritos por homens primeiros autores, ou seja, 88 dos 376 trabalhos apresentados que se relacionam com questões de gênero, feminismo e lesbianidade).

Ao explorar os títulos dos trabalhos em questão, de autoria masculina, percebe-se que grande parte se concentra nas análises de obras realizadas por mulheres, e o fato de tratarem de cinema feito por elas não é indicado como algo relevante, na maioria das vezes não recebendo nenhuma atenção. Apenas três, no título, sugerem tratar de relações de gênero ou

⁹ C.f.: SOCINE. *Anais*. Online, de 2009 a 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3rMgsp7>. Acesso em: fev. 2022.

questões feministas ao abordar o cinema de uma mulher; os demais se restringem a ressaltar outros aspectos técnicos e artísticos das produções.

Mais um fato importante a observar nos títulos é que, quando o trabalho analisa a obra realizada por uma mulher, foi constatada uma tendência maior em nomear também a realizadora entre os textos escritos também por mulheres (56%). Já entre os trabalhos escritos por homens, a citação do nome da realizadora acontece em 40% das vezes, sendo que aqueles que o fazem geralmente são os que tratam de mais de uma obra da diretora ou quando a analisam conjuntamente com a obra de um diretor homem.

Quando analisamos quais realizadoras são citadas com mais frequências e como isso é feito, encontramos uma maioria de textos que se concentram na investigação do cinema documentário realizado por diretoras, embora algumas delas tenham uma produção que transita entre a ficção e o documentário. Agnès Varda é a diretora mais presente nos títulos, a obra da única mulher pertencente ao grupo Rive Gauche, vertente do movimento da *nouvelle vague* francesa, é foco de 10 trabalhos. A maioria desses discute o uso da narração em seus filmes, a ideia de memória neles presente e a técnica fotográfica empregada. Algo semelhante ocorre com a belga Chantal Akerman, diretora lésbica muito influente no cinema de vanguarda, e Naomi Kawase, diretora japonesa, cujas realizações são estudadas partindo da narrativa de si, das questões familiares e da performatividade; ambas produziram filmes ficcionais e documentários, mas os trabalhos que tratam das obras de cada uma sugerem nos títulos concentrar-se nas peças documentais. Também são analisadas sob o ponto de vista do documentário a vietnamita Trinh T. Minh-ha (quatro trabalhos dedicados às suas obras) e as brasileiras Maria Augusta Ramos, Helena Solberg, Petra Costa, e Marília Rocha (em seis, seis, quatro e três trabalhos, respectivamente).

Citadas em múltiplos textos estão também as diretoras Claire Denis, os seis estudos que discutem os filmes da cineasta francesa tratam predominantemente das relações interculturais e a sensorialidade em suas obras, e Lucrecia Martel, realizadora argentina cujas obras de ficção são abordadas em seis trabalhos sob o aspecto do som, das relações de gênero, do melodrama e do processo criativo. Algumas diretoras são ainda referenciadas em diversos trabalhos por um filme específico, como é o caso da peruana Claudia Llosa, citada em cinco trabalhos pelo filme *A Teta Assustada* (*La Teta Assustada*), lançado em 2009; e das brasileiras Suzana Amaral (*A Hora de Estrela*, 1985), Glenda Nicácio (*Café com Canela*, 2017, direção compartilhada com Ary Rosa), Juliana Rojas (*As Boas Maneiras*, 2018, direção compartilhada com Marco Dutra) e Eliane Caffé (*Era o Hotel Cambridge*, 2016).

O segundo assunto a aparecer com mais frequência — a representação da mulher no cinema e audiovisual — inclui trabalhos que tratam desse tema no cinema em geral, em algum gênero ou mesmo em obras específicas. Os focos das análises também variam, passando pela construção da personagem no roteiro e indo até análises de aspectos técnicos do ponto de vista do gênero, como os trabalhos de Marina Cavalcanti Tedesco (2012, 2013)¹⁰, que discutem a participação da direção de fotografia na construção da imagem das mulheres.

Entre os textos, embora persistam as análises da categoria mulher como um grupo homogêneo, é digno de nota o aumento, ao longo dos anos, do número de trabalhos que buscam teorizar essa representação partindo de um ponto de vista interseccional ou consubstancial. Embora ainda sejam minoria, há aqueles que tratam da representação das mulheres negras, nordestinas, indígenas, encarceradas, e há também os que fazem interface com as questões de classe. O mesmo ocorre entre os que abordam o cinema realizado por mulheres: há uma predominância da abordagem que busca conhecer ou incentivar o que é feito por mulheres enquanto um grupo geral, mas também existem aqueles que tratam de especificidades regionais e étnicas.

Em menor número, aparecem os trabalhos que discutem a teoria e crítica produzida por mulheres e, mais recentemente, os que tematizam iniciativas feministas no cinema brasileiro com intuito de fortalecer a participação de mulheres na realização, na distribuição e na crítica; algumas dessas iniciativas estudadas pelos trabalhos apresentados nos Encontros da SOCINE são o FEMINA – Festival Internacional de Cinema Feminino, o grupo Mulheres no Audiovisual PE (Mape) e o Elviras – Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema.

Entre esses trabalhos, não foi encontrado nenhum que tratasse especificamente do cineclubismo, um dos conceitos principais da pesquisa aqui apresentada. Nos anos analisados do evento foram encontrados 14 trabalhos que trazem no título os termos “cineclube” ou “cineclubismo”; dentre eles, apesar de alguns centrarem-se no potencial democrático e de promoção de direitos humanos proporcionado pelo movimento cineclubista, nenhum faz uma análise que se aproxime especificamente de questões feministas ou das lesbianidades.

Na busca por trabalhos que continham os termos “lésbic(a/as/o/os)” e “lesbianidade(s)”, também tema desta pesquisa, foram sete os encontrados em todos os anos analisados; os sete trazem questões centrais que passam pela produção cinematográfica feita por lésbicas, sua representação nas telas, e problematizam a conceitualização dos possíveis cinemas lésbicos.

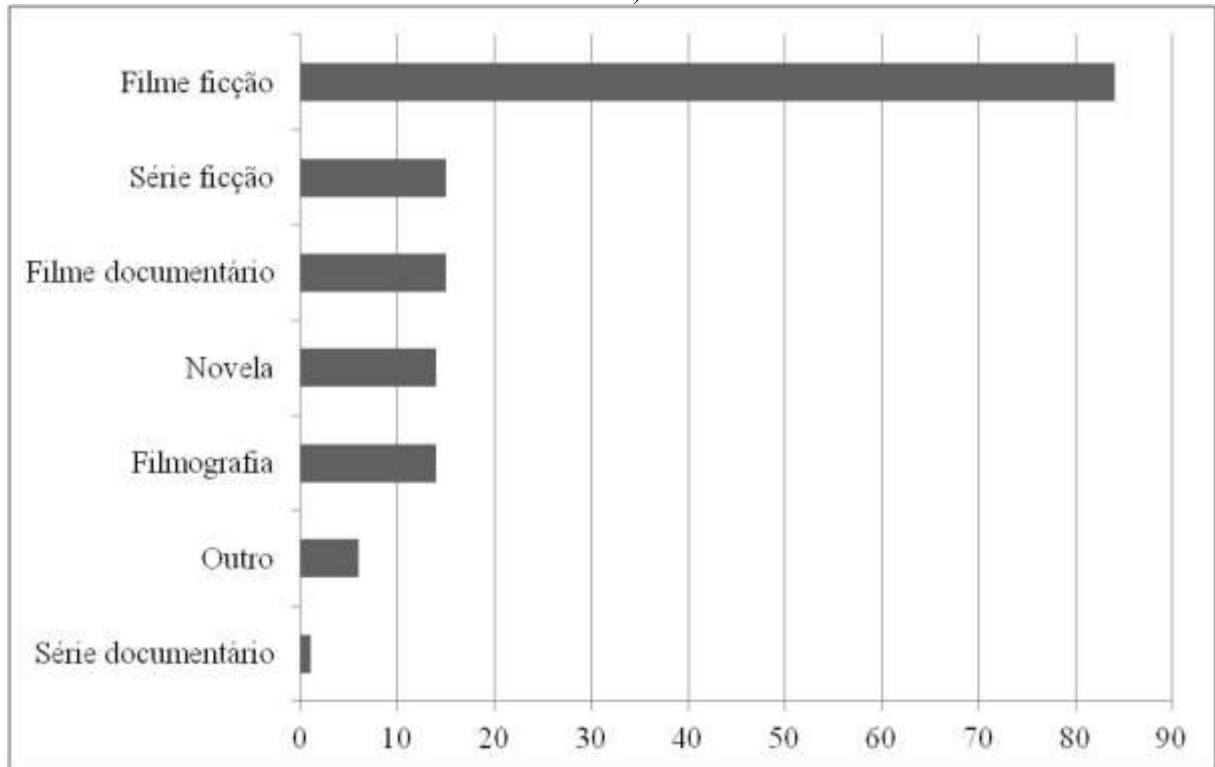
¹⁰ C.f.: <https://bit.ly/3vt9KGX>; <https://bit.ly/38JqjEL>. Acesso em 01 fev. 2022.

Passou-se então aos anais do Fazendo Gênero, nos quais foram feitas buscas nas edições que ocorreram a partir de 2010 e que correspondem aos números 9, 10, 11 e 12 do seminário. O mesmo procedimento foi seguido: procuraram-se títulos de trabalhos que apresentassem referências às palavras “cinema(s)”, “audiovisual(is)”, “filme(s)” ou “série(s)”, bem como aqueles que trouxessem o nome de realizadoras e realizadores de obras audiovisuais ou o nome das próprias obras, fossem elas filmes, séries ou telenovelas. Na ocasião também foram feitas buscas utilizando-se os termos “cineclube(s)” e “cineclubismo(s)”, mas nenhum trabalho foi encontrado com estas palavras.

O número de trabalhos a versarem sobre cinema e audiovisual nesse evento cresceu com o passar dos anos, mas apresentou uma baixa na última edição, que foi realizada de forma online enquanto o país enfrenta a pandemia de Covid-19: foram 32 na nona edição, 38 na décima, 51 na décima primeira e 33 na décima segunda. Grande parte desses trabalhos que trazem para a temática geral do evento as discussões acerca do audiovisual foram apresentados em Simpósios Temáticos (ST) do FG que propunham esse debate, tal como o ST denominado “As fronteiras no Cinema e do Cinema”, que aconteceu em 2010 e foi coordenado por Anelise Reich Corseuil e Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho; os STs “Gênero e Cinema: entre Narrativas, Políticas e Poéticas” coordenado por Débora Breder Barreto e Marcos Aurélio da Silva; e “Esporte e Gênero: Textualidades Literárias e Cinematográficas” coordenado por Christian Muleka Mwewa e Wagner Xavier de Camargo, ambos ocorridos em 2013; os STs de 2017: “Gênero e Cinema: entre Narrativas, Políticas e Poéticas” que estava agora em sua segunda edição; e “Por um Cinema Menor: a Trajetória Feminina Entre o Pessoal, o Comum e o Político”, coordenado por Alessandra Soares Brandão e Roberta Oliveira Veiga e, voltando a ser apenas um em 2021, o representante foi “Políticas e Poéticas Feministas no Cinema” sob a coordenação de Karla Holanda e Roberta Veiga. Importa ainda ressaltar que em todas essas edições foi aberto um espaço para a exibição e discussão de obras — a chamada mostra audiovisual.

No Fazendo Gênero, a busca englobou todas as formas de audiovisual encontradas excluindo apenas o telejornalismo, não se limitando apenas ao cinema; ainda assim, como é possível constatar no Gráfico 3, a maioria dos trabalhos que versam sobre tal área se concentra no debate de questões de gênero em filmes de ficção:

Gráfico 3 – Tipos de obras audiovisuais abordadas nos trabalhos do Fazendo Gênero (edições 9, 10, 11 e 12)



Fonte: Elaborado pela autora, com informações do Seminário Internacional Fazendo Gênero¹¹.

Também neste evento, e considerando os trabalhos que seguem os critérios determinados pela presente pesquisa, o número daqueles escritos por mulheres supera os escritos por homens: dos 153 trabalhos encontrados, 120 têm como primeira autora uma mulher, enquanto 34 trazem autores nessa posição.

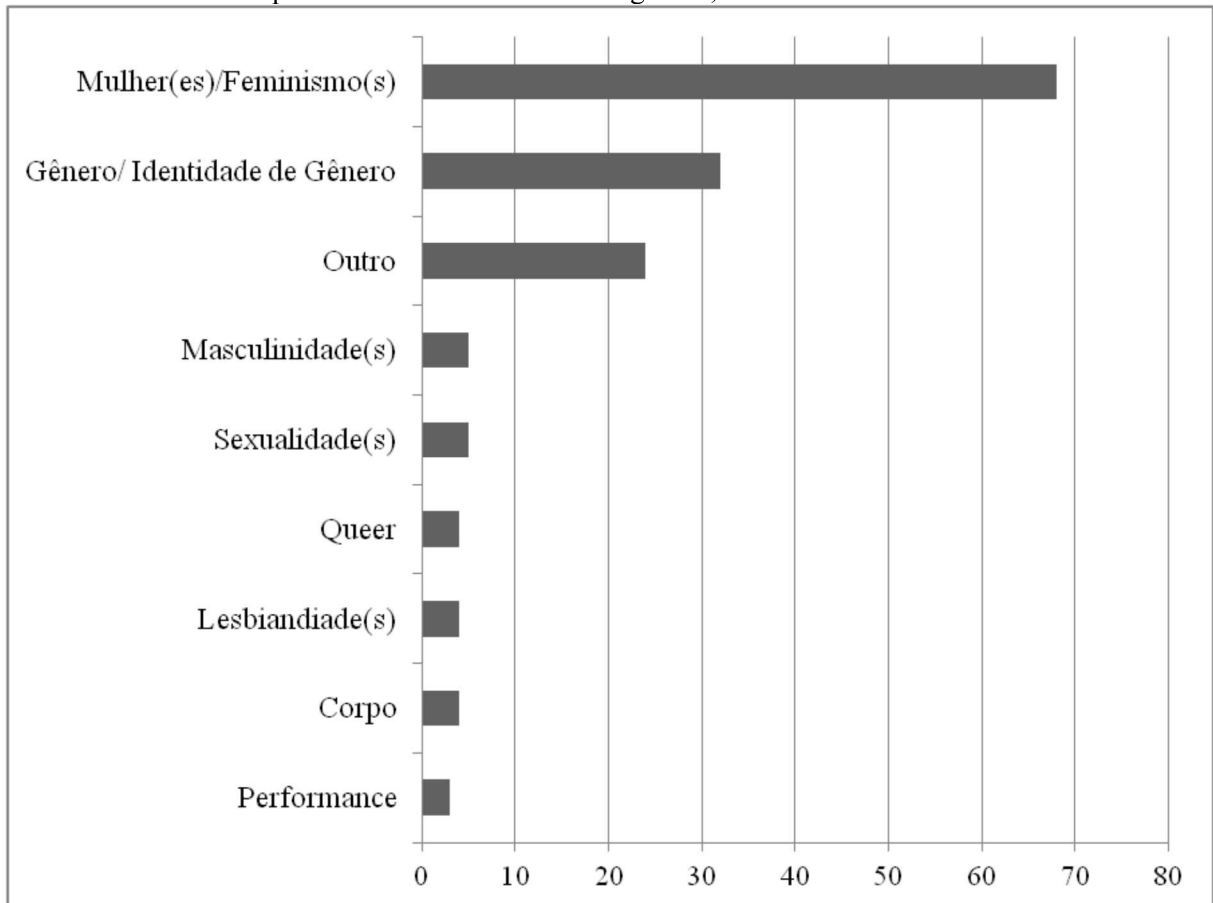
Como é possível constatar no Gráfico 4 abaixo, a maior parte dos trabalhos apresentados nos seminários do FG que tratam de audiovisual analisam a participação de mulheres e sua representação em tal campo; em seguida estão aqueles que tratam do tema gênero, tanto das relações de gênero quanto identidades de gênero e transexualidade¹², em

¹¹ SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO. **Anais Eletrônicos**. Instituto de Estudos de Gênero (IEG-UFSC), Online. Disponível em: <https://bit.ly/3lk0EaQ>. Acesso em: fev. 2022.

¹² No presente trabalho adotou-se a terminologia proposta pela pesquisadora Jacqueline de Jesus que define transgênero como um termo guarda-chuva que engloba “pessoas que não se identificam, em graus diferentes, com comportamentos e/ou papéis esperados do gênero que lhes foi determinado quando de seu nascimento”(2012, p.14), dentro do qual transexual e travesti se referem a “vivência

menor quantidade aparecem aqueles que tratam de questões relacionadas às masculinidades, às sexualidades em geral, às teorias *queer* diretamente e à lesbianidade bem como corpo e performatividade.

Gráfico 4 – Trabalhos sobre audiovisual apresentados no Fazendo Gênero edições 9, 10, 11 e 12 que trazem palavras-chave relacionadas a gênero, feminismo e lesbianidades



Fonte: Elaborado pela autora, com informações do Seminário Internacional Fazendo Gênero¹³.

A obra mais tematizada em trabalhos foi “O Céu de Suely” (2006) do diretor brasileiro Karim Aïnouz; o filme narra a história de uma mulher que, após ser abandonada pelo marido, organiza uma loteria em que o prêmio é ela mesma — a película é assunto de cinco trabalhos. Já a pessoa mais citada enquanto profissional do cinema foi o diretor e roteirista Pedro Almodóvar; o espanhol teve as abordagens de gênero e sexualidade que faz em seus filmes discutidas em sete trabalhos.

do gênero como identidade”(2012, p.07), enquanto cisgênero se refere a “pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi determinado quando de seu nascimento” (2012, p.14).
¹³ SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO. **Anais Eletrônicos**. Instituto de Estudos de Gênero (IEG-UFSC), Online. Disponível em: <https://bit.ly/3lk0EaQ>. Acesso em: fev 2022.

No FG o número de trabalhos a versarem sobre a lesbianidade em sua interface com o audiovisual também foi mínima: nas quatro edições analisadas do evento, foram encontrados apenas quatro trabalhos cujos títulos indicam que se dedicam a debater o tema, sendo que dois contam com coautoria da orientadora e da coorientadora, num desses juntamente à pesquisadora da presente tese.

Como a pesquisa ora apresentada está inserida num programa de pós-graduação em Educação e o tema é abordado a partir do enfoque educacional, foram investigados também os trabalhos apresentados nas Reuniões Nacionais da ANPEd, porém, dentre as sete edições realizadas entre os anos de 2010 e 2021, foram encontrados apenas dois trabalhos que tratavam de relações de gênero e cinema; são eles: “Gênero Sexualidade e Infância: Nas Telas do Cinema, a criança como sujeito do amor romântico”, de Mariângela Rosa Pereira, na reunião de número 33, ocorrida em 2010; e “A imagem da mulher nas experiências pedagógicas com cinema” de Maíra Norton Silva, na 39ª reunião, ocorrida em 2019. Não foram encontrados trabalhos que versassem sobre lesbianidade e audiovisual.

Para complementar as informações e conhecer melhor o cenário de pesquisas realizadas sobre os temas no Brasil, foi feita ainda uma busca no Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Primeiramente foram usados os descritores “feminista” e “feminismo” junto ao descritor “cinema”, o que gerou 44 resultados — 29 dissertações e 15 teses —, sendo a maioria deles (29), resultantes de pesquisas concluídas nos últimos cinco anos. As principais áreas de concentração das pesquisas são: Comunicação (20), Letras (10) e História (9). Já com os descritores “lésbica”, “lesbianidade” ou “lesbianismo” junto ao descritor “cinema” foram encontradas uma dissertação e uma tese, ambas defendidas em 2019: “A importância de se ver nas telas: lesbianidade no cinema brasileiro (1990 –2010)”, dissertação de Camila Nadedja Teixeira Barbosa defendida no programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Pernambuco; e “A Visibilidade Lésbica nas Pedagogias do Cinema”, tese de Alessandro Garcia Paulino, desenvolvida no programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos.

Pelos levantamentos realizados, é possível constatar nos últimos anos um crescimento das pesquisas interessadas em compreender como as questões de gênero e feministas se manifestam no cinema, infere-se que contribuem para esse movimento a mobilização de mulheres, como fica evidente ao analisar o número consideravelmente maior de autoras dos trabalhos em questão. Quando se trata da lesbianidade, essa mudança também

acontece, porém, nesse caso, ao invés de observar um aumento propriamente dito, pode-se perceber, sim, que o tema começou a aparecer em espaços em que antes quase ou absolutamente não existia e que são agora reivindicados. Destaca-se principalmente o interesse de pesquisadoras na ampliação do debate sobre o assunto, como as que foram citadas anteriormente e que propõem seminários temáticos dedicados a fomentar discussões sobre feminismos, orientação sexual e audiovisual nos eventos investigados e também pela ação daquelas que trabalham pelas publicações em periódicos que reivindicam essa visibilidade, como é o caso do Volume 1 do dossiê *Cinemas e audiovisualidades queer/kuir/cuir no Brasil e na América Latina*, coordenado por Dieison Marconi e Alessandra Brandão (2020), que destaca a produção cinematográfica de lésbicas e o dossiê *Feminismos e Lesbianidades Em Movimento: A Visibilidade Como Lugar*, coordenado por Daniela Auad e Cláudia Lahni, que reúne textos “com o desejo de reafirmar pesquisas realizadas na perspectiva dos Estudos Lésbicos Feministas e dos Feminismos Negro e Decolonial”(AUAD; LAHNI, 2021, p.01).

Destaca-se ainda que, em meio a essa florescência, ainda são raras as abordagens que têm como foco as reações de espectadoras ao assistir, refletir e debater o conteúdo dos filmes, que, por vezes tidos como independentes dos espaços de exibição. Essa constatação contribui para justificar a realização e apontar a relevância da presente pesquisa, que questiona como a constituição desse espaço de fruição conjunta pode abarcar trocas, sejam de sensações, impressões, interpretações e/ou relatos, bem como esse encontro pode repercutir nas trajetórias das envolvidas.

As buscas realizadas contribuíram ainda para a composição das referências que foram usadas na elaboração do presente estudo. Uma análise das pesquisas e obras citadas nos trabalhos encontrados em todos os levantamentos detectou que para abordar os temas de gênero predominaram, enquanto bibliografia, textos da Teoria Feminista do Cinema. Tal corrente teórica, formalmente inaugurada no final dos anos 70, tem grande parte de suas contribuições vindas de autoras de países anglófonos, em especial Inglaterra e Estados Unidos da América — os motivos desses países terem produções tão intensas a respeito de tais temas são expostos mais adiante. Dessa forma, os textos encontrados nos trabalhos levantados por este estudo, bem como as contribuições lésbicas feitas a essas teorias, foram incorporados como referenciais, juntamente a teorias selecionadas, que versam sobre o Direito à Educação e à Comunicação, como fica explícito na seção seguinte.

1.4 DIRECIONAMENTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS DA PESQUISA

Como exposto, o objetivo primário da pesquisa conduzida foi conhecer as relações entre determinadas práticas extensionistas desenvolvidas num cineclubes, analisando se e de que forma elas contribuem para os Direitos à Educação e à Comunicação, na perspectiva da cidadania comunicativa, de mulheres lésbicas e bissexuais. Nesse sentido, foram propostos como objetivos secundários: investigar, no contexto universitário, o acesso de lésbicas e bissexuais à educação e à comunicação; analisar a contribuição das ações de extensão investigadas para a constituição de espaço de encontro entre essas mulheres através da fruição conjunta de filmes e do debate e, assim, construir uma proposta de olhar crítico sobre o potencial da constituição de laços na sala de exibição. Dessa forma, a expectativa é que os resultados da pesquisa ora apresentados contribuam para a criação de outros projetos, atividades e políticas e, ainda, colabore para evidenciar a importância da prática extensionista universitária.

Ao inserir essa temática numa pesquisa da área da Educação, refuta-se a ideia de que a exibição de filmes somente pode ser adotada em espaços educativos para ilustrar determinados assuntos, como meio para tornar aulas mais lúdicas ou mesmo como estratégia para preencher espaços de tempo ocioso. Também não se trata de inserir a investigação no campo dos estudos de recepção, pois não se adotou como propósito investigar a “relação dos receptores com os meios de comunicação” (JACKS; SCHMITZ, 2019, p.179). Construiu-se, diferentemente, um estudo que, ao investigar a fruição cinematográfica compartilhada e dialogada, privilegia os aspectos educativos presentes nesses fenômenos. O trabalho faz coro com as pesquisadoras Fabiana de Amorim Marcello e Rosa Maria Bueno Fischer (2011, p. 55) para as quais, numa pesquisa sobre cinema e educação, é necessário que no mínimo três dimensões sejam abordadas, sendo elas: “as linguagens específicas com que se faz cinema, o público ao qual se destinam os materiais e os objetivos em foco, e algumas interrogações de ordem filosófica, cultural e pedagógica, ligadas ao tempo presente”. Passando por essas três dimensões, a pesquisa, no âmbito do *Cine Sapatão* e da *Roda LesBiTrans*, se propôs a: discutir as lesbianidades representadas no cinema e as relações estabelecidas entre mulheres através dele, abordando a forma fílmica e teorias feministas e lésbicas; conhecer o perfil das mulheres que foram interlocutoras da pesquisa e sua relação com os filmes, bem como sua percepção do ambiente acadêmico e de seu espaço nos meios de comunicação. A partir dessas informações, o trabalho discute o potencial da prática cineclubista como promotora do Direito à Educação e também à Comunicação. Como afirmam Marcello e Fischer (2011, p. 51):

“Trata-se, portanto, de inserir a pesquisa em cinema e educação no interior de uma discussão também política, já que entendemos que a educação do olhar e a formação estética são, sim, dimensões desta ordem”.

A fim de apresentar como o estudo foi desenhado no empenho de alcançar os objetivos propostos, passando pela metodologia e as opções teóricas feitas, bem como as razões que levaram a essas escolhas, adotou-se a organização proposta por Maria Immacolata Vassallo de Lopes (2014, p. 119). Para a socióloga e professora da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), as pesquisas engajam quatro níveis, sendo eles o epistemológico, o teórico, o metódico e o técnico. Tais níveis da presente pesquisa serão expostos de forma sequencial a seguir.

Em nível epistemológico, parte-se da compreensão de que a ciência historicamente tem sido produzida de forma a projetar uma suposta neutralidade do sujeito pesquisador que, na verdade, acaba por privilegiar um ponto de vista masculino, heterossexual, branco e de classe alta. Nesse sentido, escolheu-se alinhar a pesquisa a uma epistemologia feminista, considerada de caráter social, pois essa entende que o conhecimento é construído coletivamente através de contribuições diversas, e que percebe como necessário apontar os preconceitos de gênero presentes na pesquisa, bem como se importa em desnaturalizar tais preconceitos, trabalhando para contribuir com a democratização do fazer científico (KETZER, 2017, p. 97).

Considera-se que mulheres de diferentes etnias, locais, classes e orientações sexuais experienciam o fazer e o fruir cinematográfico, bem como transitam de forma diversa nos espaços educativos e comunicativos; entende-se também que, apesar de existirem convergências, não é possível abarcar de uma só vez todas essas diferentes realidades; em vista disso, as análises das relações em questão serão feitas aqui a partir do lesbofeminismo. Ao contrário do que se possa sugerir, partir de uma perspectiva lésbica não significa estreitar o olhar sobre o tema; tal abordagem é vista inclusive como uma forma de alargá-lo, já que não abandona o propósito de contribuir para a vida de todas as mulheres, mas desloca o ponto de vista para que se possa ver além da heterossexualidade como norma.

Diante dessa escolha, ao privilegiar teorias desenvolvidas no bojo do feminismo lésbico, a preocupação foi destacar pensamentos que, sob outras perspectivas teóricas, talvez não surgiriam ou seriam elaborados de forma distinta, uma vez que, conforme afirma a Adrienne Rich (2019, p. 81), “A identificação com as mulheres é uma fonte de energia, uma fonte potencial de seu poder, cerceada e contida sob instituição da heterossexualidade”, e isso

foi feito procurando dar lugar às “possibilidades de conexões e aberturas inesperadas que o conhecimento situado oferece” como aponta a filósofa Donna Haraway (1995, p. 33).

A respeito do nível teórico da pesquisa e como exposto na seção anterior, parte da bibliografia utilizada para discutir a relação entre mulheres e filmes neste trabalho, baseia-se na Teoria Feminista do Cinema. Sobre a nacionalidade dos referenciais, uma parcela grande dos textos adotados é de origem estadunidense ou britânica, pois foi nesses países que houve uma produção mais intensa e precoce tanto dessas teorias quanto das críticas e reelaborações sobre elas a partir de uma epistemologia lésbica. Como afirma a teórica feminista francesa Geneviève Sellier (2014, p. 352), esse fenômeno pode ser atribuído ao fato de terem florescido na Inglaterra também os Estudos Culturais e os Estudos de Gênero, expressando uma abertura da comunidade acadêmica e talvez da sociedade à discussão das temáticas abordadas na Teoria Feminista do Cinema. Sobre os Estados Unidos, Sellier (2014) coloca que, pelo perfil comercial do cinema hollywoodiano, teóricas encontraram menos resistência ao tecer críticas a ele do que em países como a França, onde há certo preciosismo em torno do cinema, o que constrange as pesquisadoras de publicar críticas sobre realizadores aclamados, e há um distanciamento da compreensão do cinema como um fato social.

Para além dessas referências, foram selecionadas obras de teóricas lésbicas que problematizam e expandem as proposições feitas no âmbito da Teoria Feminista do Cinema. Nesse sentido, é fundamental a contribuição de Adrienne Rich, cujos escritos são referência de grande parte dos textos escolhidos, e que é a responsável por desenvolver o conceito de “*continuum* lésbico” que seria “um conjunto — ao longo da vida de cada mulher e através da história — de experiências de identificação da mulher, não simplesmente o fato de que uma mulher tivesse alguma vez tido ou conscientemente tivesse desejado uma experiência sexual genital com outra mulher” (RICH, 2019, p. 65). Tal perspectiva acerca da existência lésbica está alinhada com uma visão própria da lesbianidade, que pode também contribuir para pensar a existência feminina de forma mais ampla.

Para discutir as implicações que o projeto de extensão analisado tem a respeito do Direito à Educação e do Direito à Comunicação, foram mobilizados conceitos freireanos de educação e de ação cultural como práticas para a liberdade (1977; 1997) e o de transgressão, como desenvolvido pela professora, teórica feminista, artista e ativista social estadunidense bell hooks¹⁴ (2013). Tratando especificamente do Direito à Educação, foi escolhida uma bibliografia que o aborda a partir de três diferentes pontos de vista: como previsão legal;

¹⁴ Com letras minúsculas, como preferência da autora.

quanto a seu compromisso com a sociedade na prática extensionista universitária; e de forma mais ampliada, compreendendo a educação como fenômeno de socialização — os autores selecionados que partem dessa última abordagem se situam no campo da Sociologia da Educação. Passando para os trabalhos que versam sobre Direito à Comunicação e do conceito de cidadania comunicativa, as teóricas e teóricos escolhidos são, em sua maioria, brasileiras ou de outros países latino-americanos. Isso se deve tanto ao contexto da presente pesquisa, que está sendo realizada no Brasil, quanto pela destacada atuação de grupos acadêmicos e militantes em prol da democratização da comunicação que aqui existem.

Passando para o nível metódico do estudo, uma pesquisa qualitativa foi escolhida como caminho para analisar a experiência de universitárias lésbicas e bissexuais, e do grupo de que fazem parte enquanto membras de uma minoria que se situa no *continuum* lésbico e, de forma mais delimitada, enquanto participantes do *Cine Sapatão* e da *Roda LesBiTrans*. Assim, foi feito um exame do “fenômeno em estudo a partir da perspectiva das pessoas nele envolvidas, considerando todos os pontos de vista relevantes” (GODOY, 1995, p. 21). Para tanto, o trabalho encontra inspiração no direcionamento descrito por Maria Ozanira da Silva e Silva (1986) acerca da pesquisa participante e parte da investigação realizada com a presença e proximidade da pesquisadora nas atividades do grupo pesquisado.

É importante explicar que, apesar de a pesquisadora fazer parte do grupo que promoveu o *Cine Sapatão* e *Roda LesBiTrans*, ela fez seu ingresso após o início do projeto, portanto, não interferiu diretamente em sua criação/realização, mas esteve presente enquanto espectadora em exposições e debates. Assim, passando do lugar de participante dos eventos para observadora deles, sua ação se aproxima de uma *observação participante*, onde se “acompanha e vive (com maior ou menor intensidade) a situação concreta que abriga o objeto de sua investigação” (PERUZZO, 2017, p. 173). Essa participação, embora não tenha gerado material que seja objeto direto de análise, informou a pesquisadora sobre a dinâmica estabelecida nos encontros, o que contribuiu para sua interpretação dos dados das entrevistas que são descritas a seguir.

Foram realizadas entrevistas com mulheres que participaram de sessões do projeto¹⁵; tal método foi escolhido por possibilitar a “obtenção de dados em profundidade acerca do comportamento humano”, como afirma o pesquisador Antônio Carlos Gil (2008, p. 110). Tendo em vista que a entrevista pode ser desenvolvida de diversas maneiras, as que

¹⁵ O protocolo de pesquisa foi previamente aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos – UFJF conforme parecer constante no Anexo A desse documento.

foram conduzidas pela pesquisadora do presente trabalho se alinham à *entrevista compreensiva*, conceituada por Jean-Claude Kaufmann (2013). De acordo com o autor, em tal abordagem a grade de temas e questões a serem tratadas serve como base para a conversa que, por sua vez, deve se desenvolver conforme as possibilidades abertas pela pessoa entrevistada. O roteiro é, portanto, material bastante flexível e tem a função de manter as entrevistadas falando em torno do tema que se deseja investigar; isso porque o que se busca é construir uma dinâmica de conversação mais fluida e rica do que a de simples pergunta e resposta.

Após e a partir das reflexões feitas durante o processo de qualificação da pesquisa, foi iniciada a análise dos dados obtidos com a gravação das entrevistas. Tal processo também se ancorou no método da *entrevista compreensiva*. Dessa forma, a técnica desenvolvida se fundamentou principalmente na escuta contínua dos áudios captados nas entrevistas, a fim de perceber as minúcias não só do que foi dito, mas de como foi dito. Passou-se essencialmente por um procedimento que buscou se aproximar daqueles descritos por Kaufmann (2018) e consiste na investigação do material obtido em campo através da transcrição em fichas de trechos que se destacam pela repetição na mesma entrevista, pela incidência na fala de mais de uma entrevistada e pela aproximação ou afastamento de conceitos e categorizações presentes nas teorias estudadas, passando pela identificação de frases recorrentes, contradições, silêncios, respostas dadas de prontidão e aquelas que requereram maior elaboração por parte das entrevistadas. Nessa fase foram produzidas aproximadamente novecentas fichas, cuja organização levou à consolidação das categorias de análise.

O conhecimento produzido com tal investigação resultou, portanto, do mapeamento dos atritos e convergências entre o arcabouço teórico existente e as elaborações resultantes das falas das participantes sobre suas experiências.

1.4.1 As Entrevistas e as Participantes da Pesquisa

A pesquisa, durante sua fase de campo, incorporou, como já salientado, uma perspectiva de *observação participante*, uma vez que a autora é atualmente parte do grupo responsável pela realização das atividades estudadas e esteve presente em algumas das sessões do *Cine Sapatão* e da *Roda LesBiTrans*. Além disso, já conhecia as entrevistadas anteriormente, em parte devido a uma aproximação entre lésbicas e bissexuais dentro dos espaços institucionais. Assim, apesar de se valer de práticas retiradas da *entrevista compreensiva*, os caminhos adotados não foram seguidos exatamente como descritos por Kaufmann (2013): o sociólogo trata a entrevista como o único momento de aproximação entre

a pessoa que realiza o estudo e as que respondem às questões, o que, no caso desta pesquisa, não foi possível e mesmo desejável porque as interlocutoras já mantinham uma relação de conhecimento com a entrevistadora antes mesmo da ocasião das conversas. Outro ponto divergente é que na *entrevista compreensiva*, a partir das proposições de Kaufmann (2013), convencionou-se utilizar o termo *informante* para se referir às pessoas entrevistadas. Levando em conta que o termo é também correntemente empregado para designar pessoas que fornecem informações de possíveis crimes à justiça ou à polícia e o histórico de violências e tentativas de apagamentos às quais mulheres lésbicas estão expostas, optou-se por não o utilizar, adotou-se as expressões *participantes* e *entrevistadas*.

O critério para a escolha das participantes foi a acessibilidade. As organizadoras das ações passaram à pesquisadora os contatos dos quais dispunham. A partir dessas informações foram enviadas mensagens através do aplicativo de mensagens WhatsApp e da rede social Instagram para aquelas que foi possível localizar. Foram agendadas entrevistas com todas as mulheres que aceitaram e tiveram disponibilidade para participar da pesquisa. É importante ressaltar que se privilegiou, na composição do projeto, que as entrevistas fossem configuradas o mais próximas possível de conversas informais, portanto, ficou definido que seriam realizadas presencialmente. Após a realização das entrevistas que compõem o corpus de pesquisa aqui apresentado, que ocorreram entre dezembro de 2019 e janeiro de 2020, havia ainda mais duas marcadas que não puderam ocorrer devido à necessidade de distanciamento social que a pandemia de Covid-19 impôs.

Após o convite inicial, foi enviado às interlocutoras uma descrição mais detalhada da pesquisa, explicitando seus objetivos e qual seria sua contribuição. Com a confirmação do interesse em participar, foram marcados os dias em que as entrevistas seriam realizadas. Às participantes foi perguntado qual seria o local de preferência para a realização das entrevistas, pensando que dessa forma as conversas poderiam se dar em lugares onde elas se sentissem confortáveis para falar sobre suas sexualidades.

Levando-se em conta a delicadeza do tema a ser tratado e as constantes exposições à violência com as quais mulheres lésbicas convivem, o fato de ser a entrevistadora uma mulher reconhecidamente lésbica precisa ser levado em conta quando da análise das informações obtidas, afinal, o momento da conversa se deu num contexto de conhecimento prévio e de certa cumplicidade. Obviamente que essa aproximação não corresponde a um ideal de imparcialidade científica, mas como exposto anteriormente, esse também não é um objetivo da presente pesquisa. Compreende-se que esse clima pode ter contribuído para falas mais

livres e com menor expectativa de julgamento por parte das participantes.

Ao todo foram entrevistadas cinco mulheres, sendo duas alunas de graduação, uma aluna de pós-graduação e duas egressas da UFJF. Elas são provenientes de diferentes cursos que englobam variadas áreas do conhecimento, como Ciências Sociais Aplicadas, Engenharia e Ciências da Saúde. Visando manter o sigilo da identidade das entrevistadas, seus nomes foram substituídos e em alguns casos privilegia-se citar a área geral ou aproximada do curso em que elas estudam ou estudaram, ao invés de citá-lo nominalmente. Abaixo é apresentado um breve perfil de cada uma delas.

- **Isabela**

A primeira entrevistada foi Isabela; ela foi convidada por meio do aplicativo de mensagens para celular *WhatsApp* e, posteriormente, a marcação da conversa foi feita por e-mail. Ela não quis opinar sobre o local de realização da entrevista; diante disso, a pesquisadora sugeriu uma sala da FACED-UFJF, uma vez que estariam vazias devido ao período de férias, pois já era a segunda quinzena de dezembro de 2019. Assim, foi reservada uma sala de aula no referido prédio. Ao chegarem à faculdade, constatou-se que estava sendo realizada uma obra de infraestrutura que gerava muito barulho, o que seria prejudicial tanto por dificultar o diálogo quanto por impedir a gravação em áudio. Isabela sugeriu seguirem para a FACOM-UFJF. Dessa forma, a entrevista foi realizada em área comum de tal prédio, onde, contudo, não havia muitas pessoas circulando.

Isabela é uma mulher bissexual que tinha 23 anos no momento da entrevista e que se identifica como branca. Ela é ex-aluna da UFJF, onde estudou na Faculdade de Comunicação, e sempre viveu em Juiz de Fora. Antes de ingressar na universidade, estudou durante todo o seu percurso escolar em instituições de ensino privadas, sendo aquela em que cursou o ensino médio um colégio confessional de elite. É filha única, morou durante a infância com a mãe e o padrasto e atualmente mora só com a mãe e o cachorro. Vai pouco a salas de cinema e consome muito conteúdo audiovisual entre séries e filmes através de serviços de *streaming*¹⁶ e de sites para download.

- **Vanessa**

A segunda conversa foi com Vanessa; o primeiro contato aconteceu através da rede social *Instagram* e posteriormente se deu por e-mail. A sugestão da participante foi fazer a

¹⁶ Tipo de mídia transmitida para o usuário final através da internet a partir de um servidor.

entrevista no hall da reitoria da UFJF, um espaço público onde há mesas e cadeiras. A sugestão foi acatada pela pesquisadora considerando que seria mais interessante o local onde as entrevistadas se sentissem mais à vontade. No dia da entrevista, que ocorreu no início de janeiro de 2020, Vanessa teve um imprevisto de ordem pessoal e só pode chegar algumas horas mais tarde do que havia combinado anteriormente. Devido a esse acontecimento, ela pareceu inicialmente nervosa e desejosa de responder rapidamente às questões; com a evolução da conversa, as respostas ficaram mais alongadas e expressavam maior disposição em refletir sobre as vivências.

Vanessa é uma mulher preta e lésbica que tinha 30 anos quando ocorreu a conversa. Ela é estudante da FACOM. Vive atualmente com a mãe e tem contatos esparsos com irmãos. O pai teve uma participação inconstante em sua vida até seus 10 anos. Vanessa estudou em escolas públicas — aquelas em que a mãe, que é professora, lecionava ou alguma mais próxima de casa. Durante sua trajetória no ensino básico se mudou várias vezes, tendo morado na capital mineira e no interior do estado. Sempre quis estudar Cinema, assim, quando chegou a hora do vestibular, passou numa universidade pública do sul do Brasil e mudou-se para lá, onde morou por apenas quatro meses por conta do alto custo de vida na cidade, o que a fez desistir do curso. De volta a Juiz de Fora, foi aprovada no Bacharelado em Artes e Design, no qual não permaneceu porque o curso demandava um intenso desenvolvimento de habilidades nas artes plásticas, o que não a interessava. Decidiu mudar de área e foi cursar um bacharelado em Engenharia em outra instituição pública da cidade e ficou por três anos. Fez novamente um processo seletivo, dessa vez ingressando na Faculdade de Comunicação da UFJF, onde estuda atualmente. Desde criança recebeu o apoio da mãe em seus intentos escolares e acadêmicos.

Também não é frequentadora de salas de cinema, e recorre a *streamings*, televisão e sites que disponibilizam conteúdo gratuitamente para consumir conteúdos audiovisuais. Assiste muitas novelas e séries porque prefere obras com episódios de menor duração. Quando está em casa, geralmente compartilha esses momentos e espectralidade com a mãe, contudo, perto dela não tem coragem de assistir a conteúdos com temática homossexual.

- **Juliana**

A terceira entrevistada foi Juliana; com ela tanto o primeiro contato quanto o agendamento foram feitos via *WhatsApp*, e o envio das informações aconteceu por e-mail. Ela também optou por marcar num local aberto da universidade. No dia agendado, em janeiro de 2020, caiu um temporal na cidade, e por isso houve um atraso no início da entrevista. Assim

que a participante chegou, uma nova chuva torrencial começou e o local ficou repleto de pessoas; ainda assim a participante argumentou por continuar a conversa e a gravação, o que foi feito.

Juliana é uma mulher branca e lésbica que tinha 25 anos no momento da entrevista; quando da realização da conversa ela havia terminado há pouco tempo a graduação em Arquitetura na UFJF. Sua família é do sul de Minas Gerais e ela mora sozinha em Juiz de Fora. Estudou em escola pública somente durante a pré-escola, e fez a educação básica no único colégio particular de sua cidade, com bolsa até a conclusão do ensino médio. Fez pré-vestibular/Enem durante um ano até ser aprovada na UFJF e se mudar para Juiz de Fora. Já no fim do ensino fundamental havia escolhido o curso e se manteve nesse propósito até o ingresso. Afirma que as motivações que a fizeram entrar, que a mantiveram na arquitetura e as pelas quais pretende continuar profissionalmente são diferentes. Pensou em mudar e fazer História da Arte. Atraiu-se pelas ciências humanas, especialmente por antropologia urbana e sociologia. Por causa desse interesse, decidiu fazer disciplinas que tivessem a ver com feminismo, bem como procurar atividades nessa área na universidade. Quanto ao consumo de conteúdo audiovisual, lamenta pela extinção dos cinemas de rua da cidade, os quais frequentava assiduamente. Tem preferência pelo cinema nacional e também recorre a sites para acessar esses filmes. Afirma que após o *Cine Sapatão* começou a ser mais crítica e criteriosa com relação às obras que assiste.

- **Patrícia**

A quarta conversa foi com Patrícia, no mesmo lugar e dia daquela feita com Juliana, sendo as duas amigas — uma aguardou a outra em locais distintos da universidade enquanto se davam as entrevistas. O encontro foi agendado por *WhatsApp* e as informações foram enviadas por e-mail. O contato com ela foi feito antes do início das férias escolares, porém o encontro somente pôde ser realizado no início do ano de 2020. Aconteceu também no hall da reitoria da UFJF, num dia de forte chuva e com circulação de transeuntes, embora menos intensa do que aquela observada durante a entrevista feita com Juliana.

Patrícia é uma mulher lésbica que tinha 23 anos no momento da entrevista e que se identifica como parda. À época ela era estudante de um curso de Engenharia da UFJF. É filha de uma mãe solo que faleceu quando ela tinha 16 anos, ela mantém seus maiores vínculos familiares com tias e tios por parte de mãe. É natural de uma cidade do interior de Minas Gerais com cerca de 55 mil habitantes e morava numa república em Juiz de Fora. Até a segunda série do ensino fundamental estudou em escola pública, depois ingressou numa

escola particular com bolsa, e no ensino médio foi aprovada no processo seletivo de uma instituição federal de educação tecnológica, onde fez um curso técnico na mesma área em que cursava o bacharelado. Participa de vários segmentos da universidade, de organização de discentes, para tentar combater o racismo, machismo e LGBTfobia que considera ainda muito presentes na instituição e em especial nas Engenharias, tradicionalmente vistas como reservadas aos alunos homens, brancos e heterossexuais. Apenas vai ao cinema para ver filmes que quer muito ou que lhe trazem memória afetiva, e cita como exemplo os filmes da franquia Harry Potter, que a faziam se sentir fortemente impelida a assistir na tela grande. Nem se lembra da última vez que viu televisão. A maior parte dos conteúdos que consome é em plataformas de *streaming*, nas quais procura consumir aqueles com personagens LGBTs.

- **Bruna**

A última conversa foi com Bruna que, diante do questionamento a respeito do local, sugeriu sua própria residência. A entrevista foi feita no apartamento que Bruna dividia com sua namorada em Juiz de Fora. O contato e a troca de informações ocorreram por *WhatsApp* e, posteriormente, as informações foram enviadas também por e-mail.

Bruna é uma mulher lésbica e branca que tinha 29 anos quando ocorreu a conversa. É natural de uma cidade no interior de Minas Gerais que tem aproximadamente 50 mil habitantes. Era, no momento da entrevista, estudante de pós-graduação. Antes de ingressar na universidade estudou em escolas públicas e particulares, a depender da situação financeira dos pais. Ao sair do ensino médio ficou sem saber o que faria profissionalmente e, após dois anos, iniciou um curso superior de Educação Física numa instituição de ensino particular. Ainda assim prestou vestibular para ingressar na UFJF e foi desencorajada a se mudar pela mãe, que desconfiava que a filha queria mudar de cidade para vivenciar livremente sua lesbianidade. Desde sua aprovação na graduação, reside em Juiz de Fora. Assiste a muitas séries e recorre principalmente a recursos da internet, especialmente para ver filmes que não chegam aos cinemas locais. Assina também sites de *streaming* e canais fechados de TV.

1.4.2 Análise dos dados construídos com as entrevistadas

Com as entrevistas já realizadas, passou-se à definição inicial das categorias a serem usadas na análise e foi escolhido o software *Atlas.ti* como ferramenta auxiliar. Tal opção se deu por ser um programa que oferece suporte a análises que partem de dados em formato de áudio e não apenas fontes textuais. Para facilitar a organização do material, as entrevistas

foram também transcritas e essa informação em formato de texto foi usada como índice para a localização das informações nos arquivos sonoros.

Seguiu-se então ao fichamento do material obtido nas entrevistas. Para esse procedimento, optou-se por estabelecer dois tipos de fichas que foram posteriormente cruzados durante a interpretação dos dados. O primeiro se refere à temática das falas das entrevistadas, essa categorização seguiu o assunto e a abordagem dada a ele nas entrevistas. O segundo tipo foca na forma como foram expressas as falas, identificando os trechos onde o diálogo ocorreu de maneira mais fluída e os em que apareceram mais silêncios, falas entrecortadas, reelaborações e contradições. Considera-se que esse uso contribuiu para uma interpretação mais completa do material ao aliar tanto o que foi dito, quanto a forma de dizer, fornecendo indícios da dificuldade/facilidade de elaboração de determinados temas pelas participantes.

Dessa forma, foram realizadas escutas contínuas e repetidas das entrevistas e foram produzidas as fichas. Após esse processo, elas foram organizadas a partir das temáticas que se evidenciaram em cada uma. O processo de organização das fichas resultou em três grandes grupos que deram origem a diferentes capítulos deste documento. O primeiro inclui falas em que as participantes partem da lesbianidade ou bissexualidade para narrar acontecimentos em seus percursos de ingresso e permanência nas instituições de ensino, descrever expectativas e experiências na universidade, argumentar sobre as presenças e ausências do feminismo e lesbianidade em sua formação e no espaço acadêmico; elas foram reunidas numa categoria que foi nomeada de *Mulheres Lésbicas e Bissexuais no Ensino Superior*.

O segundo grupo inclui manifestações das entrevistadas sobre sua percepção das formas de representação de mulheres lésbicas e bissexuais no audiovisual, seus interesses e formas de acesso ao conteúdo de filmes e séries, além de suas lembranças e opiniões sobre esses conteúdos; essa categoria foi nomeada como *Lésbicas e Bissexuais no Audiovisual*.

No terceiro grupo, que deu origem à categoria *Educação e Comunicação como Práticas de Liberdade num Cineclube Sapatão*, foram reunidas as falas que versam diretamente sobre o projeto analisado na presente pesquisa. Entre elas estão às narrações sobre como ficaram sabendo que ocorreriam as exposições, elaborações acerca dos filmes que assistiram e os debates de que participaram, e sobre os deslocamentos em sua forma de perceber e se posicionar na busca de seus direitos gerados a partir da participação do *Cine e da Roda*.

Já entre as categorias expressivas, que especificam como as respostas foram

articuladas pelas participantes, foram utilizadas: Resposta curta e direta, para aquelas em que a resposta foi dada pela respondente imediatamente após a pergunta e sem maior elaboração, sendo necessária uma nova indagação por parte da entrevistadora para aprofundar no assunto; Resposta longa e direta, para as que foram dadas pelas entrevistadas com justificativas e desdobramentos, sem a intervenção da pesquisadora; Resposta com silêncio inicial, para as respostas nas quais as entrevistadas levaram algum tempo após a pergunta para elaborar uma resposta, gerando um vazio no diálogo; Resposta entrecortada, quando ficou perceptível que a elaboração da resposta foi sendo feita durante a fala, gerando repetições, retomadas do início, balbucios etc.

Foi possível vislumbrar relações entre as categorias descritas através de falas cujas fichas acabaram se encaixando em mais de um grupo. Destacam-se entre elas aquelas que descrevem percepções, incômodos, anseios e atitudes relacionados à forma como as entrevistadas passaram a perceber obras audiovisuais a partir de suas experiências acadêmicas em geral e no *Cine Sapatão* e *Roda LesBiTrans*. Também se encontram nessa convergência, falas que descrevem a construção de laços afetivos e de fortalecimento para a continuidade na carreira acadêmica e na luta por direitos a partir dos encontros e ligações estabelecidas entre mulheres lésbicas e bissexuais no contexto universitário.

Frente aos achados, foi redigido o presente documento cujos capítulos a seguir, após uma apresentação das ações de extensão investigadas, enfocam tais resultados. É importante ressaltar aqui que, como é característica da *entrevista compreensiva*, não são utilizadas longas reproduções das transcrições das falas das participantes, pois não se procurou ilustrar a argumentação (KAUFMANN, 2013, p. 120). Aparecem, sim, trechos curtos como instrumento de elaboração argumentativa e são usados onde a forma como as declarações foram dadas, as palavras escolhidas e a articulação são dados que contribuem para a compreensão e interpretação das informações.

2 CINE SAPATÃO E RODA LESBITRANS: EM BUSCA DO DIÁLOGO EXTENSIONISTA UNIVERSITÁRIO

No presente capítulo são apresentadas mais detalhadamente as atividades desenvolvidas no *Cine Sapatão* e *Roda LesBiTrans*, que nas primeiras edições recebeu o nome *Roda LesBi*. Para tal, é necessário contextualizar que elas foram desenvolvidas pelo *Flores Raras* – Coletivo Feminista e Grupo de Pesquisa Educação, Comunicação e Feminismos (FACED-UFJF-CNPq). O grupo é composto por professoras e alunas da Universidade Federal de Juiz de Fora, e por pesquisadoras de outras instituições do país, e se organiza em duas linhas de pesquisa: *Movimentos Sociais, Políticas Públicas, Educação e Cidadania, Relações de Gênero, Socialização, Comunicação e Democracia*. Destaca-se que o cineclube ora analisado é uma ação cuja idealização toca diversos dos objetivos do coletivo que são “continuamente dialogar, debater, militar, produzir conhecimento coletivamente e transformar”¹⁷.

As atividades do *Cine* e da *Roda* consistiam na exibição seguida de debate de obras audiovisuais com temáticas ligadas às lesbianidades e bissexualidades femininas. Foram idealizadas em 2016, a partir de oficina “*Flores Raras* convida: Oficina articulando saberes e deslocando experiências – Os feminismos das secundaristas” ministrada pelo *Flores Raras* na III Semana da FACED, ocorrida na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora¹⁸. As ações aconteceram no escopo do *Projeto de Extensão Flores Plantam Observatório e Todas Colhem Igualdade*, executado entre junho de 2017 e maio de 2018 pelo referido grupo, que tinha como objetivo a “promoção e articulação de políticas públicas capazes de assegurar os direitos das mulheres em seus múltiplos femininos em construção cotidiana e histórica e em variadas frentes de combate ao racismo, às desigualdades de gênero e à lesbo/bi/transfobias”¹⁹. O projeto teve a coordenação da profa. Dra. Daniela Auad e vice-coordenação da profa. Dra. Cláudia Lahni; contou com duas bolsistas e teve tanto o projeto quanto o relatório final aprovados pela Pró-reitoria de Extensão da UFJF.

Além do *Cine* e da *Roda*, o projeto de extensão, que teve como público-alvo estudantes da UFJF e a comunidade acadêmica, bem como demais mulheres da zona da mata, contou com outras atividades. Segundo o relatório final de execução, as ações foram iniciadas com um evento de Combate à LGBTfobia realizado em parceria com o Centro de Referência

¹⁷ C.f.: <https://www.ufjf.br/educacomunicafeminismos/2014/07/17/inicial/>

¹⁸ C.f.: <https://bityli.com/HmKyq>

¹⁹ O trecho, bem como as informações acerca do projeto, foi retirado do Relatório Final de Execução do Projeto Flores Plantam Observatório e Todas Colhem Igualdade, passado pelas coordenadoras do projeto à autora desta pesquisa.

em Direitos Humanos de Juiz de Fora (CRDH-JF) e os coletivos Vozes da Rua, Visitrans, Maria Maria e Candaces, e contou com aproximadamente dez horas de rodas de conversa, com microfone aberto, confraternização e panfletagem em local movimentado da cidade, abordando temas relacionados à negritude, feminismo, educação, mídia e juventude, sempre em intersecção com a temática LGBT. Ocorreram ainda: uma excursão coordenada pelo Grupo, que levou suas integrantes e as alunas da disciplina *Feminismo, Gênero e Intersecções* da UFJF para conhecer a Casa dos Direitos Humanos e a Cidade Administrativa de Belo Horizonte; presença em eventos do Governo Estadual, como o Fórum Regional de Governo; participação em eventos acadêmicos como o Fazendo Gênero (UFSC), o Gênero Ameaçado (UERJ), a Semana da FAGED (UFJF) e a Conferência Brasileira de Mídia Cidadã; além disso, durante a vigência do projeto de extensão, o Grupo publicou cinco artigos em revistas entre B2 e A1, três capítulos de livros e quatro trabalhos em anais de congresso.

No período, além do projeto, o Coletivo *Flores Raras* foi representado por suas participantes em outras atividades, como o Dialoga Direitos Humanos²⁰, e teve falas, através da líder do grupo, a professora Daniela Auad, em eventos como a 20ª Parada do orgulho LGBT de Belo Horizonte²¹, Roda de Conversa Lesbianidades Feministas, aula inaugural do Centro de Especialização em Gênero, Raça/ Etnia e Sexualidade na formação docente (Cegres), Diadorim, na Universidade Estadual da Bahia (UNEB)²² e Seminário Regional de Inclusão e Diversidades e Relações Étnico-Raciais no CEFET-MG²³. Foi realizada ainda, junto com a Diretoria de Ações Afirmativas (Diaaf) da UFJF a mesa redonda “Desafios de acesso e permanência das lésbicas na Universidade”, que contou com a participação de diferentes segmentos da universidade: a representante da Reitoria, professora Vânia Bara, a professora Daniela Auad, a técnico-administrativa em educação Natália Paganini e as estudantes de pós-graduação, na ocasião, Luciene Mochi e Ana Luisa Cordeiro; evento transmitido ao vivo e atualmente disponível na internet²⁴.

Há que se mencionar ainda a participação, em 2016, da profa. Daniela Auad na criação do Observatório Estadual da Igualdade de Gênero de Minas Gerais, que é vinculado à Secretaria de Direitos Humanos, Participação Social e Cidadania do Estado e “visa organizar estudos sobre a situação das mulheres no mercado de trabalho e também a realidade em que

²⁰ C.f.: <https://bityli.com/DXhD3>. Acesso em 01 jul. 2021.

²¹ C.f.: <https://bityli.com/6qix2>. Acesso em 01 jul. 2021.

²² C.f.: <https://bityli.com/fg9wN>. Acesso em 01 jul. 2021.

²³ C.f.: <https://bityli.com/pQH4h>. Acesso em 01 jul. 2021.

²⁴ C.f.: <https://www.youtube.com/watch?v=rhAmOw05Hg8>. Acesso em 01 jul. 2021.

elas vivem, levando em consideração todas suas especificidades, como raça e região.”²⁵ E a posterior participação da professora também no Conselho Estadual da Mulher de Minas Gerais, eleita, em 2017, mulher de notório saber e de reconhecida atuação na promoção e defesa dos direitos das mulheres.

É possível inferir que todas as ações descritas do grupo concorrem para a efetivação de seus objetivos e contribuem para a visibilização, a luta e o debate feminista. Dentre elas, uma ocorrida em 2017, teve sua repercussão ampliada inclusive pelo compartilhamento em redes sociais. Trata-se da campanha de visibilidade lésbica na Universidade, que contou com *banners* que continham fotografias de mulheres lésbicas, bissexuais e heterossexuais da comunidade da UFJF. Junto às fotos e à identificação de cada uma em termos de sexualidade apareciam os dizeres “Somos todas lésbicas” numa perspectiva de solidariedade entre as mulheres de todas as sexualidades com a causa das mulheres lésbicas.

Foi realizado um vídeo institucional (Figura 1) que reunia elementos cotidianos de mulheres que atuam na UFJF, seja na docência, como alunas de graduação e pós-graduação ou como técnicas administrativas, mostrando que essas mulheres estão presentes em várias frentes na instituição. E foi enviado por e-mail, publicado em redes sociais oficiais da UFJF²⁶ e no site do próprio grupo, um texto acerca do respeito a todas as mulheres, abordando a importância da visibilidade lésbica e a excelência delas na Universidade. Destaca-se essa ação especificamente porque, além de ter contribuído para o ingresso da pesquisadora do presente estudo no PPGE/UFJF, também é uma ação que é mencionada nas entrevistas.

Figura 1 – Thumbnail do vídeo “Agosto: mês da visibilidade lésbica”, de 2017



Fonte: UFJF e *Flores Raras*

²⁵ C.f.: <https://bityli.com/xQzeP>. Acesso em 01 jul. 2021.

²⁶ C.f.: <https://bityli.com/Yd2g0>. Acesso em 01 jul. 2021.

Voltando às ações especificamente desenvolvidas no Cine e na Roda, importa destacar que as intervenções tiveram como alvo “mulheres cisgêneras e transgêneras, sendo elas lésbicas, bissexuais, assexuais, heterossexuais ou com qualquer outra forma de expressão de sua sexualidade”²⁷, compreende-se que essa posição parte da ideia de que os avanços alcançados por mulheres LBT são avanços de todas as mulheres e isso faz parte da luta pela resistência e do processo de transformação social. A seguir são detalhadas cada uma das sessões do cineclube.

2.1 AS SESSÕES

Realizados em espaços da UFJF e no Centro de Referência em Direitos Humanos de Juiz de Fora, o *Cine* e a *Roda* contaram com seis exposições sucedidas de debates sobre as obras; nelas foram projetados 4 (quatro) filmes de longa-metragem, um telefilme²⁸ também de longa-metragem e uma websérie²⁹. Trata-se de obras de ficção de diferentes gêneros cinematográficos e diferentes origens, produzidas durante as décadas de 1990, 2000 e 2010. Nas sessões detalhadas a seguir, foi computado um público que variou entre 20 e 50 pessoas.

2.1.1 Desejo Proibido (*If These Walls Could Talk 2, EUA, 2000*)

Na primeira sessão do *Cine Sapatão* foi exibido o telefilme estadunidense Desejo Proibido (*If These Walls Could Talk 2*), dirigido por Anne Heche, Jane Anderson e Martha Coolidge, e lançado em 2000 pelo canal de televisão por assinatura estadunidense HBO (Home Box Office). Trata-se de um filme que, de forma propícia para a abertura do cineclube, aborda diversos temas relacionados aos direitos de mulheres lésbicas demandados ao longo do século XX e pelos quais ainda é necessário lutar na atualidade.

Em 1996, a HBO lançara o telefilme *If These Walls Could Talk*, com a estreia na direção audiovisual da consagrada cantora Cher. O comando da obra foi dividido com a já diretora, roteirista e produtora Nancy Savoca. No Brasil, a obra levou o título de *O Preço de Uma Escolha* e ganhou grande visibilidade pela direção, pelo elenco estelar que incluía as atrizes Demi Moore (que também atuou como produtora executiva) e Sissy Spacek, além da própria Cher, mas também por focar num tema “difícil e altamente controverso com uma franqueza incomum” como classificava um artigo escrito pela jornalista Claudia Dreifus

²⁷ O trecho foi retirado do Relatório Final de Execução do Projeto Flores Plantam Observatório e Todas Colhem Igualdade, passado pelas coordenadoras do projeto à autora desta pesquisa.

²⁸ Filme produzido com o objetivo principal de ser exibido diretamente na televisão e não distribuído nos cinemas.

²⁹ Obra audiovisual seriada desenvolvida para distribuição pela internet.

publicado no jornal *The New York Times* no dia da estreia do filme na televisão. O tal tema polêmico era o direito ao aborto.

O filme se divide contando a história de três mulheres que residiram na mesma casa em diferentes décadas e que, em algum momento de suas vidas, foram confrontadas com a decisão de fazer ou não um aborto. Cada um dos segmentos da narrativa destaca os entraves legais e morais que interferem na decisão de terminar uma gravidez indesejada. No primeiro, que se passa em 1952, Demi Moore vive uma enfermeira que engravida do cunhado após a morte do marido, depois de tentativas de abortar por conta própria, ela contrata um médico que, clandestinamente, realiza o procedimento na mesa de sua cozinha. Em cenas de sofrimento e intensa hemorragia, a personagem acaba morrendo sem atendimento de saúde adequado.

Em 1974, a personagem de Sissy Spacek é uma mãe de quatro filhos que acaba de retornar à faculdade que tivera de abandonar prematuramente para cuidar dos filhos e da casa. Após descobrir que concebeu novamente, ela considera um aborto e acaba decidindo manter a gravidez, mais uma vez adiando seus anseios profissionais. Na terceira e última parte, que se passa em 1996, uma jovem que engravidou de seu professor, um homem casado, procura uma clínica onde uma médica, interpretada por Cher, realiza abortos cotidianamente sob protestos de grupos “pró-vida”. Logo após concluir o procedimento, a médica é baleada por um dos manifestantes que invade a clínica.

Com a notável repercussão, após quatro anos do lançamento de *If These Walls Could Talk* que, além da ampla audiência, recebeu indicações a premiações como os *Primetime Emmy Awards* e os *Golden Globes*³⁰, a HBO lançou uma sequência seguindo o mesmo formato com histórias que se passam em décadas diferentes na mesma casa, porém dessa vez o assunto “difícil” a ser tratado era a lesbianidade. Apesar de parte da crítica não classificar o filme tão positivamente como fizera com o anterior, nem saudar a bravura de trazer à tela um “tabu”, chegando a descrevê-lo como “menos poderoso” e demasiado “propagandístico”³¹ (JAMES, 2000), o filme acabou se tornando um marco na representação de lésbicas no cinema.

³⁰ C.f.: https://www.imdb.com/title/tt0116607/awards?ref_=tt_ql_sm

³¹ O termo originalmente utilizado de forma pejorativa por Caryn James foi *agitprop*, uma forma de se referir a uma encenação muito simples e cujo objetivo central é conscientizar a população.
C.f.: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo882/teatro-de-rua>

Figura 2 – Cartaz do telefilme “Desejo Proibido” (“If These Walls Could Talk 2”), de 2000



Fonte: IMDB

A primeira história de *If These Walls Could Talk 2* tem como protagonista a vencedora do Oscar Vanessa Redgrave, no papel de Edith, formando um casal com a também consagrada atriz, Marian Seldes, que interpreta a personagem Abby. As duas tinham respectivamente, quando do lançamento do filme, 63 e 72 anos de idade. Esse segmento foi escrito e dirigido pela dramaturga e realizadora audiovisual Jane Anderson, que é uma mulher lésbica. E Redgrave recebeu os prêmios *Emmy*, *Screen Actors Guild Awards* e *Globo de Ouro*³² pela atuação.

Ambientada em 1961, a narrativa inicia com imagens da projeção de outra obra num cinema, trata-se de *Infância* (*The Children's Hour*, direção de William Wyler, 1961, EUA), película trágica em que Shirley MacLaine interpreta uma professora que é apaixonada por uma colega de profissão, essa vivida por Audrey Hepburn, e que, após o desgosto da rejeição da amada e da humilhação pública de um escândalo, acaba por se matar (figura 3). Em *If*

³² C.f.: https://www.imdb.com/title/tt0206036/awards?ref_=tt_ql_sm

These Walls Could Talk 2, enquanto *Infâmia* é projetado, alguns espectadores deixam a sala escandalizados e após alguns segundos, a câmera se volta a Edith e Abby, que assistem ao filme de mãos dadas e emocionadas (figura 4). Logo, porém, as mãos se soltam e as duas se afastam quando percebem os olhares de um grupo de adolescentes que está sentado aos fundos do cinema.

Figura 3 – *Infâmia* é exibido no primeiro segmento de *If These Walls Could Talk 2*



Fonte: frame do filme *Desejo Proibido (If These Walls Could Talk 2, EUA, 2000)*

Figura 4 – Edith e Abby assistem a *Infâmia*



Fonte: frame do filme *Desejo Proibido (If These Walls Could Talk 2, EUA, 2000)*

O filme aponta de diversas formas que se trata de um casal de mulheres que vive um relacionamento de longa data e que é omitido dos demais devido às opressões sociais. Elas temem os jovens da plateia, são assediadas por um insistente funcionário do cinema que deseja acompanhá-las até em casa e, mesmo quando caminham sozinhas, vão ao lado das esmagadoras imagens da heterossexualidade (figura 5). O conflito principal da trama ancora-se nesse não reconhecimento da relação das duas. Mais tarde, na mesma noite do cinema, ao checar um abrigo de passarinhos que há no quintal do espaço em que moram, Abby sofre uma queda. Edith, após ser impedida de acompanhá-la no hospital por não ser considerada parte da família, é comunicada de que ela faleceu. O apagamento do relacionamento se torna ainda mais palpável quando os familiares de Abby vão atrás da casa, como herança, uma vez que, apesar de ambas terem contribuído para a compra, a escritura estava em nome de Abby, que não era legalmente casada.

Figura 5 – Edith e Abby caminham ao lado de um outdoor onde se lê em inglês “Despeça-se dele com um beijo pela manhã... Dê a ele boas vindas brilhantes à noite”



Fonte: frame do filme Desejo Proibido (*If These Walls Could Talk 2*, EUA, 2000)

A invasão dos familiares de Abby é mostrada não apenas através dos diálogos, mas das ações dos personagens, que andam pela casa medindo e avaliando os móveis, separando o que pertencia a Edith e o que pertencia a Abby e tomando para si de forma displicente os objetos que lhes parecem interessantes. No fim desse segmento, aparecem imagens da casa

vazia, numa sugestão de que Edith foi, de fato, impedida de continuar vivendo no lar que construíra ao lado da amada.

Se na primeira parte o filme trabalha com as exclusões a que lésbicas estão submetidas numa sociedade heteronormativa, a segunda evidencia que as violências existem mesmo entre minorias. O segmento, que se passa em 1972, foi dirigido por Martha Coolidge e roteirizado por Sylvia Sichel, essa última tinha seu trabalho recentemente destacado por uma narrativa lésbica com o roteiro do sucesso independente *All Over Me* (direção de Alex Sichel, 1997, EUA). A protagonista é Michelle Williams, conhecida do público por estar no elenco da popular série adolescente *Dawson's Creek* (criada por Kevin Williamson, 1997 - 2003, EUA).

Na continuidade da história, a outrora casa de Edith e Abby tornou-se uma república universitária onde vivem estudantes lésbicas, incluindo Linda, a personagem de Williams. Logo no início, o pequeno grupo é confrontado por um grupo mais numeroso e formado por colegas do coletivo feminista da universidade que frequentam. Elas então são expulsas pelas heterossexuais num diálogo que faz referência aos argumentos alegadamente usados por Betty Friedan para barrar lésbicas da National Organization of Women (NOW) nos anos 1970 por “constituírem uma ameaça ao movimento feminista”, como aponta João Manuel de Oliveira (2010, p. 30). Apesar do fato, como as personagens inclusive argumentam no filme, das lésbicas terem também contribuído para a criação do movimento feminista.

Figura 6 – Grupo de Lésbicas: Da esquerda para a direita as personagens interpretadas por Natasha Lyonne, Amy Carlson, Michelle Williams e Nia Long



Fonte: frame do filme *Desejo Proibido* (*If These Walls Could Talk 2*, EUA, 2000)

Figura 7 – Coletivo feminista no filme *If These Walls Could Talk 2*



Fonte: frame do filme *Desejo Proibido (If These Walls Could Talk 2, EUA, 2000)*

Num período em que “a constituição de grupos lésbicos feministas radicais começa a alargar-se e os manifestos sucedem-se” (OLIVEIRA, 2010, p. 30) nos EUA devido a essa exclusão dos grupos feministas heterossexuais, as personagens do filme cogitam criar um coletivo próprio, porém a narrativa dobra-se em si mesma ao apontar como, mesmo naquele grupo mais restrito, os preconceitos continuam. Depois do conflito na universidade, as lésbicas feministas resolvem fazer um passeio, não querendo encontrar as colegas da universidade que as excluíram, elas optam por ir a um bar conhecido por ser frequentado por outras lésbicas. No caminho e no local, à exceção de Linda, fazem comentários pejorativos sobre o espaço, que chamam de “antro”, e as frequentadoras que criticam pelo uso de roupas tradicionalmente tidas como masculinas, como blazer e gravata.

O comportamento das personagens mostrado nesse trecho da narrativa se assemelha àquele descrito por Nádia Nogueira (2010) acerca das sociabilidades lésbicas no Rio de Janeiro dos anos 1960. Tanto aparece o código de vestimenta de algumas lésbicas, que frequentemente se autodenominavam “entendidas”, para quem um terno de belo corte remeteria a “roupas consideradas elegantes, adequadas para estar na noite” (NOGUEIRA, 2010, p.914), como também transparece a rejeição de algumas, aquelas que se consideravam mais cultas e elitizadas, da exposição pública da própria sexualidade que existia nos bares.

Figura 8 – Bar do filme *If These Walls Could Talk 2*

Fonte: frame do filme *Desejo Proibido (If These Walls Could Talk 2, EUA, 2000)*

No bar em questão, Linda conhece uma mulher, Amy, que é interpretada por Chloë Sevigny, e as duas iniciam um relacionamento amoroso. O conflito principal do segmento gira em torno do preconceito, tanto por parte das amigas, quanto da própria Linda, com o desinteresse de Amy pela feminilidade tradicional, com referências a ela se “parecer um homem” ou à ideia de que juntas elas emulariam um casal heterossexual. Incluindo uma cena em que as amigas de Linda obrigam Amy a vestir uma blusa com tecidos finos e bordados e tentam mudar seu penteado para torná-la supostamente “menos masculina”. Ao fim do episódio, Linda vai até a casa de Amy e se declara para ela afirmando “Aceito quem você é e amo isso em você. Quero ser como você”.

Figura 9 – As personagens Amy e Linda se conhecem no bar



Fonte: frame do filme Desejo Proibido (*If These Walls Could Talk 2*, EUA, 2000)

O terceiro segmento do filme, que se passa no ano 2000, acompanha um casal de personagens interpretadas por Sharon Stone e Ellen Degeneres. Em 1997, Degeneres havia protagonizado um momento que se tornaria um “um marco para a comunidade lésbica” (AUAD; LAHNI, 2018, p.100) ao assumir sua lesbianidade em frente às câmeras durante a série de TV Ellen (1994-1998) e se tornar a primeira mulher abertamente lésbica a representar uma personagem lésbica na televisão estadunidense. Ela foi também coprodutora executiva da série em seus anos finais, quando esta perdeu patrocínio e foi alvo de críticas lesbofóbicas. Degeneres retornaria à produção executiva em *If These Walls Could Talk 2* e a história em que ela atua no filme foi escrita e dirigida por Anne Heche que, além de ter participado do primeiro *If These Walls Could Talk*, era, à época, namorada de Ellen.

Figura 10 – Sharon Stone e Ellen Degeneres em *If These Walls Could Talk 2*



Fonte: frame do filme Desejo Proibido (*If These Walls Could Talk 2*, EUA, 2000)

Essa última parte do filme, diferentemente das duas anteriores, que contam um passado de lutas em tom dramático, se volta com esperança para o novo milênio assumindo um clima mais leve e cômico. A narrativa acompanha o casal que agora vive na casa histórica, depois de uma visível reforma, enquanto enfrentam obstáculos tentando conceber uma criança. Inicialmente, elas cogitam um doador de esperma conhecido, mas acabam desistindo pela insistência deles em fazer parte da futura vida do bebê; depois passam à escolha de um doador anônimo numa clínica de fertilização, após diversas tentativas de inseminação em casa, terminam tendo que recorrer novamente à clínica para que a fertilização funcione.

A forma como o filme termina é o maior indício dessa esperança num futuro mais feliz. No diálogo final, Fran, a personagem de Sharon Stone, questiona a Kal, a personagem de Degeneres, “É egoísmo querer trazer uma criança para esse mundo?”. Sua pergunta, ela justifica, se pauta no receio de que a criança possa sofrer preconceito por ter duas mães. Kal responde que, se ela aprender sobre discriminação, “o mundo terá mudado.” E conclui “Só se trata de amor. Como pode ser errado?”. Na cena seguinte, essa já sem diálogos, as duas dançam na casa ao saberem que o teste de gravidez deu positivo.

Figura 11 – Personagens se abraçam após a inseminação



Fonte: frame do filme Desejo Proibido (*If These Walls Could Talk 2*, EUA, 2000)

A primeira Sessão do *Cine Sapatão* e *Roda LesBi*, em que foi exibido *If These Walls Could Talk 2*, aconteceu na noite de 24 de agosto de 2017 no Centro de Referência em Direitos Humanos de Juiz de Fora. Para o evento foi feita divulgação tanto no site do *Flores Raras*, como através da criação de um evento na rede social Facebook.

Figura 12 – Divulgação do *Cine Sapatão* na rede social Facebook



Fonte: evento do facebook

2.1.2 Eu e Ela (*Io e Lei*, Itália, 2015)

Na segunda sessão do *Cine Sapatão*, foi exibido *Eu e Ela (Io e Lei)*, obra de 2015, dirigida por Maria Sole Tognazzi, que é considerada a primeira comédia romântica produzida na Itália focada num casal de mulheres³³. O roteiro do filme foi escrito pela própria diretora junto com Francesca Marciano, com quem ela já trabalhara anteriormente na escrita de uma comédia romântica que também retrata uma mulher na faixa dos quarenta anos, e com Ivan Cotroneo, que participara anteriormente da roteirização de ‘O Primeiro que Disse’ (*Mini Vaganti*, dirigido por Ferzan Özpetek, Itália, 2010), premiado filme que trata de alguns temas em comum com *Eu e Ela*, como a aceitação da homossexualidade, porém a masculina, por uma família tradicional. Destaca-se ainda na constituição da equipe que as duas protagonistas são atrizes já consagradas nas telas italianas, à semelhança do que ocorre em *Desejo Proibido*, em que atrizes amplamente conhecidas do público foram escaladas para os papéis.

Figura 13 – Cartaz de *Io e Lei*



Fonte: IMDB

Um dos temas centrais tratados na narrativa é a dificuldade de lidar com uma sociedade conservadora e religiosa sendo uma mulher que tem um relacionamento amoroso com outra. O filme inicia com uma sequência de planos detalhe que pormenorizam o preparo e os ritos de um batizado numa igreja católica para então apresentar a protagonista Federica,

³³ C.f.: <https://womenandhollywood.com/trailer-watch-maria-sole-tognazzis-romantic-comedy-me-myself-and-her-1944fde731dd/>, acesso em 14 abr. 2022.

interpretada pela atriz Margherita Buy, que assiste aos ritos e, saindo da igreja, é convocada a compor uma fotografia de família ao lado do filho, já adulto, do ex-marido, da atual esposa deste e do bebê que acabara de ser batizado, filho do novo casal.

Figura 14 – Federica, de casaco preto à esquerda, posa desconfortável para uma foto em família após participar da cerimônia de batismo



Fonte: frame do filme *Eu e Ela (Io e Lei, Itália, 2015)*

Federica, que é arquiteta, mora há cinco anos com Marina, uma ex-atriz que deixou o show business para comandar um restaurante e que é interpretada por Sabrina Ferilli. Durante todo esse tempo, as duas mantêm um relacionamento amoroso que, apesar de ser do conhecimento de parte dos familiares, é segredo em outras instâncias, como no trabalho. Federica é quem insiste em deixar o relacionamento parcialmente no armário.

O que inicialmente é tratado como uma brincadeira pelas duas, que chegam a fazer um jogo no início do filme, ao entrarem no elevador do prédio em que moram fingindo não se conhecerem, vai se tornando um crescente incômodo para Marina. Quando ela, que já é uma celebridade reconhecidamente lésbica e que inclusive carrega uma tatuagem com o símbolo da lesbianidade numa das mãos, dá uma entrevista para uma revista em que o nome de Federica é citado como sua amada, começa o conflito principal da trama. De um lado, Marina, cansada de ser escondida, resolve aceitar um papel numa produção cujo roteirista adaptou para ela um papel após ler a entrevista; de outro, Federica, após reencontrar um homem de seu passado, começa um caso com ele.

Figura 15 – Tatuagem de Marina



Fonte: frame do filme *Eu e Ela (Io e Lei, Itália, 2015)*

A película é permeada por diálogos em que ficam evidentes os preconceitos sofridos por um casal de mulheres. Embora não haja violência explícita, há falas que expõem a desvalorização desses relacionamentos, por exemplo, do ex-marido de Federica durante o jantar com o amante dela. O homem se torna namorado de Federica quando as duas se separam, após Marina descobrir a traição e a outra optar por deixar o apartamento dividido por elas. O ex-marido diz que está “enciumado”, ao que Federica questiona por que isso nunca ocorreu com Marina e ele responde que “Marina é uma mulher, não há competição ou rivalidade. Era até excitante”. Fala que evidencia não só a desconsideração, como a compreensão de que relacionamentos entre mulheres existem para satisfazer aos homens.

Ao final, as duas voltam a ficar juntas e se beijam novamente no mesmo elevador em que são vistas pela primeira vez. A história se centra em grande parte no conflito interpessoal e familiar das personagens. Para Clodagh Brook, pesquisadora do cinema italiano, esse é um enfoque que tem se tornado característico dos filmes com personagens homossexuais produzidos na Itália, nos quais a busca pela legitimação do quadro familiar que inclua esses casais e a presença da representação da religião como um pano de fundo. São narrativas que, segundo a autora, tem uma grande aproximação com o formato já consolidada dos gêneros em que se encaixam e costumam mostrar os relacionamentos homossexuais de forma bastante discreta, com poucas cenas de beijos, que se assemelhariam aos padrões hollywoodianos mais conservadores (BROOK, 2019, p. 97).

Ao longo do filme, é possível detectar diversos assuntos que podem instigar discussões após seu término, a forma como se escolhe retratar as mulheres que amam

mulheres na cinematografia de diferentes países, as dificuldades socialmente enfrentadas por elas em lugares de forte influência católica, como também é o caso do Brasil; a relevância de narrar histórias com mulheres que não são jovens e as possibilidades de relacionamentos entre mulheres lésbicas e bissexuais são algumas delas.

Figura 16 – Federica e Marina se encontram novamente no elevador



Fonte: frame do filme *Eu e Ela (Io e Lei)*, Itália, 2015)

Essa sessão ocorreu na Sala Paulo Freire da FACED-UFJF, local em que ocorreram a maioria das demais exposições, no dia 26 de setembro de 2017 e a divulgação do evento, como é possível conferir na figura 17, ressaltava o debate acerca da bissexualidade.

Figura 17 – Imagem de divulgação da segunda sessão do *Cine Sapatão e Roda LesBi*



TERÇA-FEIRA, 26 DE SETEMBRO DE 2017 DE 14:00 A 17:30

Cine Sapatão + Roda LesBi: Bissexualidades em Cena

Faculdade de Educação - UFJF



Fonte: evento do facebook

2.1.3 *Her Story* (EUA, 2015-2016)

Na terceira sessão, foi feita maratona de uma websérie estadunidense. Foram exibidos os seis episódios de *Her Story* (2015 - 2016, direção de Sydney Freeland), uma ficção seriada produzida para internet que, para a sua realização contou com financiamento próprio da diretora e com um financiamento coletivo com contribuições de pessoas de 22 países³⁴. Além do sucesso da campanha para o custeio da produção, ela teve êxito também na recepção, sendo indicada a vários prêmios, entre eles a categoria *Outstanding Short Form Comedy or Drama Series*, em que concorrem obras seriadas com no mínimo seis episódios, cuja duração não exceda 15 minutos, na prestigiosa competição dos *Emmy Awards*. No ano em que a série foi indicada, 2016, a categoria acabara de ser criada e aberta a inscritos que tivessem sua veiculação por rede aberta de televisão, TV a cabo ou pela internet³⁵.

Figura 18 – Cartaz da série “*Her Story*” (2015–2016)



Fonte: IMDB

Os acontecimentos principais da série se desenrolam em torno do florescimento do relacionamento entre duas mulheres, uma cis e uma trans e vários dos assuntos debatidos nos episódios se voltam para os preconceitos enfrentados pelas protagonistas, tanto de pessoas cisgêneras e heterossexuais, quanto por membras da própria comunidade LBT. Como responsáveis pela concepção desse percurso narrativo estão a diretora Sydney Freeland, que é uma mulher trans e das atrizes que a protagonizam, Jen Richards, que interpreta a garçonete

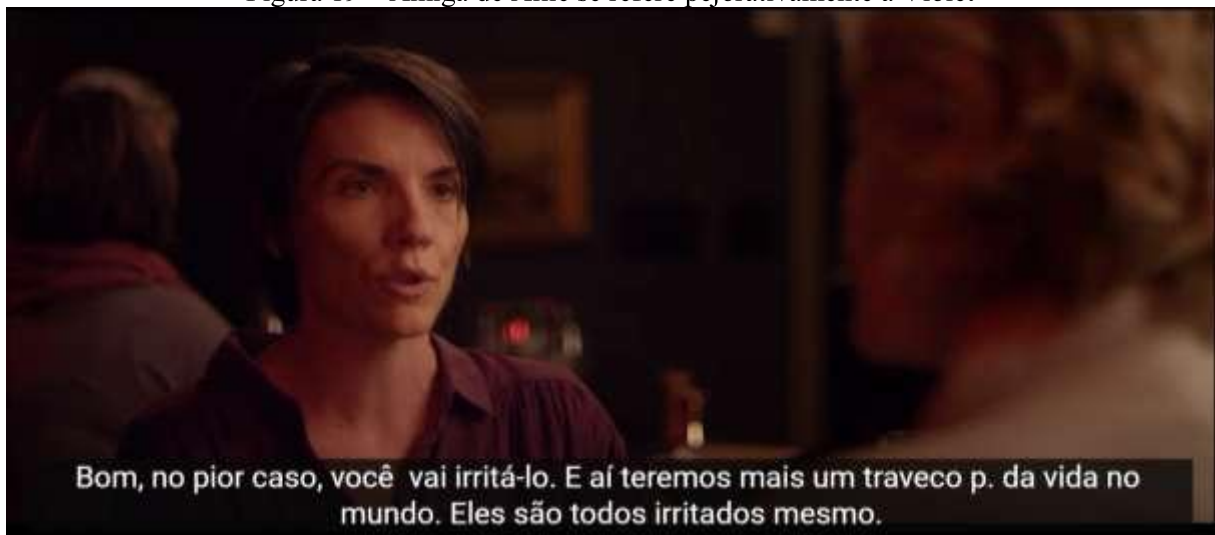
³⁴ C.f.: <http://www.herstoryshow.com/>. Acesso em 01 jul. 2021.

³⁵ C.f.: <https://ew.com/emmys/2016/03/02/television-academy-new-emmy-rules/> Acesso em 01 jul. 2021.

trans Violet e Laura Zak, que faz o papel da jornalista cis Allie, tendo ambas atuado também como co-roteiristas.

Nos primeiros episódios, o foco está no preconceito de algumas amigas lésbicas cis de Allie com pessoas trans e, apesar e além dele, do romance que começa a surgir entre as duas. Logo no início do primeiro episódio, essa temática já é apresentada. No bar em que Violet trabalha estão Allie e uma amiga bebendo e conversando. Allie fala de seu desejo de escrever uma matéria acerca das mulheres trans em “nossa comunidade” se referindo à comunidade de LGBT, ao que recebe uma resposta atravessada da amiga, que trata a garçonele no masculino e com palavras consideradas pejorativas, como “traveco” (no original tranny) e fazendo afirmações preconceituosas (figura 19).

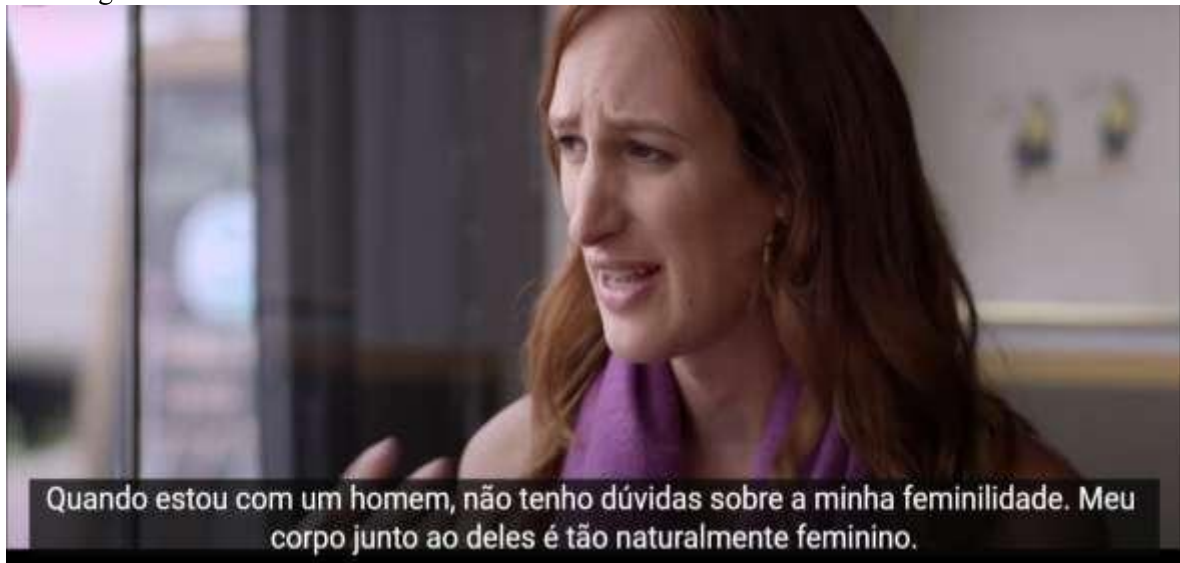
Figura 19 – Amiga de Allie se refere pejorativamente a Violet



Fonte: frame da série *Her Story* (EUA, 2015-2016)

O conflito inicial da série parece se pautar nas dificuldades que as protagonistas têm de compreender como o desejo que sentem uma pela outra pode interferir em como elas compreendem suas próprias identidades. Por um lado, Violet argumenta sobre seu medo de se sentir “menos mulher” (figura 20) se relacionando com outra mulher, do que quando se relaciona com homens, e Allie se questiona se, ao se envolver com uma mulher trans, não seria “menos lésbica” (figura 21).

Figura 20 – Violet fala sobre como se sente mais feminina ao se relacionar com homens



Fonte: frame da série *Her Story* (EUA, 2015-2016)

Figura 21 – Allie questiona se seria menos lésbica ao se relacionar com uma mulher trans



Fonte: frame da série *Her Story* (EUA, 2015-2016)

Durante os episódios, a proximidade entre Allie e Violet vai aumentando e um romance vai surgindo, até que a jornalista descobre que Violet mantém um relacionamento amoroso com um homem, envolvimento esse que se mostra abusivo e violento.

Apesar da curta duração dos capítulos, *Her Story* ainda condensa diversos outros assuntos como a violência sofrida por aquelas que não revelam sua identidade de gênero e orientação sexual desde o primeiro momento ao conhecer novas pessoas; a relutância de homens de assumirem relacionamentos amorosos com mulheres trans; o medo de procurar a polícia frente a uma violência devido ao receio de ter sua queixa invalidada; a prostituição muitas vezes como a única forma de autossustento; a privação de direitos e acesso a políticas públicas destinadas às mulheres. Embora tantos assuntos sejam alvo de denúncia na série, ela

também trata de criar esperança por meio de um futuro feliz e promissor. Depois que Violet sai de seu relacionamento com o namorado e procura uma amiga advogada, a série termina com as duas se encontrando num apaixonado beijo (figura 22).

Figura 22 – Violet e Allie se beijam



Fonte: frame da série *Her Story* (EUA, 2015-2016)

A sessão foi realizada durante a XII Conferência Brasileira de Mídia Cidadã, realizada na Faculdade de Comunicação (FACOM) da UFJF (Figura 23), da qual fez parte da programação e contou com a presença de pessoas não apenas de Juiz de Fora, uma vez que se tratava de um evento de âmbito nacional.

Figura 23 – Participantes da terceira sessão do *Cine Sapatão e Roda LesBi*



Fonte: Site *Flores Raras UFJF*³⁶

³⁶ Cf.: <https://bityli.com/EZgmdr> acesso em 01 de julho de 2021

2.1.4 O Par Perfeito (*Go Fish*, EUA, 1994)

Na quarta sessão do *Cine Sapatão* foi exibido o filme estadunidense O Par Perfeito (*Go Fish*), de 1994, dirigido por Rose Troche e de destacada relevância por explorar a possibilidade de uma comunidade lésbica autorretratar-se. A roteirista Guinevere Turner, que também é protagonista, cita-o no documentário A Fabulosa história do cinema queer (*Fabulous! The Story of Queer Cinema* dirigido por Lisa Ades e Lesli Klainberg, EUA, 2006) e afirma que um feito do filme é pensar a vida de lésbicas para além do “sair do armário”, já que a maioria das raras narrativas sobre elas foca na descoberta da própria sexualidade e nos dilemas de contar sobre ela.

O Par Perfeito, que tem seu cartaz exposto na Figura 7 abaixo, foi uma pioneira narrativa acerca da lesbianidade a compor o chamado *New Queer Cinema*, até então formado majoritariamente por homens gays. O movimento foi assim nomeado a partir de um artigo escrito pela crítica e acadêmica B. Ruby Rich atenta a uma proliferação de filmes com conteúdo *queer*, desde películas *mainstream* até produções independentes e experimentais como aponta Eve Oshi (2014, p. 637). Rich (1992, recurso online, tradução nossa) define as obras do movimento como “irreverentes, enérgicas, alternadamente minimalistas e excessivas. Acima de tudo, cheias de prazer”.

Partindo de referências como os filmes *A Comedy in Six Unnatural Acts* (direção de Jan Oxenberg, 1975) e *Born in Flames* (direção de Lizzie Borden, 1983) (OISHI, 2014, p. 675), o filme antecedeu produções diversas dos anos 1990 que retratavam a lesbianidade como A Incrível História de Duas Garotas Apaixonadas (*The Incredibly True Adventure of Two Girls in Love*, dirigido por Maria Maggenti, EUA, 1995), *The Watermelon Woman* (dirigido por Cheryl Dunye, EUA, 1997) e *All Over Me* (dirigido por Alex Sichel, EUA, 1997).

Figura 24 – Cartaz do Filme O Par Perfeito (*Go Fish*), de 1994



Fonte: IMDB

A questão da representação e da memória coletiva da lesbianidade é um assunto recorrente no filme, sendo abordado já na primeira cena. Numa sala de aula a professora Kia (interpretada por T. Wendy Mcmillan) pede aos presentes que nomeiem mulheres, do passado e do presente, que sabem ou que acham que são lésbicas. As respostas transitam entre personalidades conhecida ou supostamente lésbicas como a atriz Lilly Tomlin e a poeta Safo e outras menos óbvias, como uma personagem do desenho animado Snoopy e a figura bíblica Eva (figura 25). A lista segue até que alguém questiona o motivo daquela enumeração, considerando que são em grande parte apenas especulações, ao que Kia responde:

Boa pergunta. Na história lésbica sempre houve uma grave falta de provas que indicassem como realmente foi a vida dessas mulheres. A vida e as relações das lésbicas mal são registradas na história. Sabendo isso e compreendendo a importância disso, começamos a querer mudar essa história. (tradução nossa).

Figura 25 – Kia leciona à frente do quadro onde figuram os nomes de personalidades lésbicas



Fonte: frame do filme O Par Perfeito (*Go Fish*, EUA, 1994)

Apesar de o fio condutor da narrativa ser um romance, toda a sua ambientação é pautada na representação de uma comunidade de mulheres lésbicas que compartilham amizades, afeto e conhecimento. Na figura 26 abaixo, está um tipo de enquadramento que se repete diversas vezes durante o filme, com algumas mudanças de personagens e que mostra um grupo de amigas conversando sobre o desenrolar dos acontecimentos do próprio filme entre temas como monogamia e eufemismos para nomear a vagina.

Figura 26 – Grupo de amigas discute os acontecimentos do filme dentro do próprio filme



Fonte: frame do filme O Par Perfeito (*Go Fish*, EUA, 1994)

A trama se centra na aproximação e romance entre Max, interpretada por Guinevere Turner, e Ely, interpretada por V. S. Brodie. Kia, que é amiga de Max, a apresenta a Ely no intuito de que as duas saiam juntas, ao que Max inicialmente recusa veementemente. Após um estratagema de Kia para uni-las, as duas acabam indo ao cinema e debatem sobre o filme que acabaram de assistir. Algumas das observações feitas por elas acerca da obra, como a recorrência de diretores gays retratarem a homossexualidade de forma trágica e o peso da responsabilidade de representar a própria comunidade numa obra cinematográfica, refletem debates que estavam ocorrendo acerca da presença de LGBTs no cinema como personagens e como realizadores na época e que ainda perpassam as discussões sobre esse tema na atualidade.

Figura 27 – Max, à esquerda, e Ely, à direita, olham uma para a outra



Fonte: frame do filme O Par Perfeito (*Go Fish*, EUA, 1994)

O privilégio dado à perspectiva da comunidade e do grupo de amigas fica evidente no filme não só pelas já citadas sequências em que umas comentam os ocorridos na narrativa das outras, mas se torna ainda mais óbvia pela forma como se optou por montar a cena em que finalmente Max e Ely realizam seu desejo e fazem sexo. Deslocada do momento cronológico em que ocorreria na história, as cenas são mostradas em flashback, enquanto Max e Ely narram como foi a noite para suas respectivas amigas na manhã seguinte.

Outras questões são tratadas a partir das subtramas que envolvem o grupo de amigas. Por exemplo, numa cena que mais se assemelha a um tribunal, a personagem Dária tem sua lesbianidade questionada por outras lésbicas pelo fato de ter feito sexo com um homem, contra o que argumenta que é, sim, lésbica e pergunta por que “Se um [homem] gay se deitar com uma mulher dizem que estava chateado, bêbado, sozinho. Já, se uma lésbica se deitar com um cara, questiona-se sua existência de vida?”. E a rejeição da lesbianidade pela família, através da história da personagem Evy, que tem de sair de casa sob ameaças de que será julgada por deus após ter sua orientação sexual revelada.

A sessão em que ocorreu a exibição do filme teve lugar na FACED-UFJF e aconteceu no dia 21 de março de 2018. Na figura 28, é possível conferir a página de divulgação do evento que foi feita no site das *Flores Raras* e, na figura 29, estão algumas das participantes naquela ocasião.

Figura 28 – Divulgação do *Cine Sapatão* no Site do *Flores Raras*

Cine Sapatão e Roda LesBi: 'Go Fish' será exibido na quarta, dia 21

Data: 15 de março de 2018

Março, além de ser mês da mulher, marca o retorno das atividades abertas ao público do Coletivo Flores Raras. A primeira delas acontecerá na próxima semana: o Cine Sapatão + Roda LesBi, evento que faz parte do projeto de extensão Flores Plantam Observatório e Todas Colhem qualidade.

Neste mês, o Cine tem como atração o filme *Go Fish* ('O Par Perfeito', 1994). Dirigido por Rose Troche, o filme é

considerado um clássico da filmografia feminista lésbica mesmo após vinte e quatro anos de seu lançamento. Produzido por e para mulheres lésbicas, *Go Fish* gira em torno da história de Max (Genevieve Turner), uma jovem em busca do amor, que é apresentada a Ely (V.S. Brodie). Apesar de gostarem uma da outra, Max e Ely não têm muito em comum e devem se entender para poderem ficar juntas.

Com o diferencial de ser o primeiro filme com produção 100% lésbica a fazer sucesso para além dos meios LGBT+, *Go Fish* é uma obra que traz à tona diversos temas de discussão tais como a representação de mulheres lésbicas no audiovisual e sua presença nas



Fonte: Site *Flores Raras* - UFJF³⁷

Figura 29 – Participantes da quarta sessão do *Cine Sapatão e Roda LesBi*

Fonte: Site *Flores Raras* - UFJF³⁸

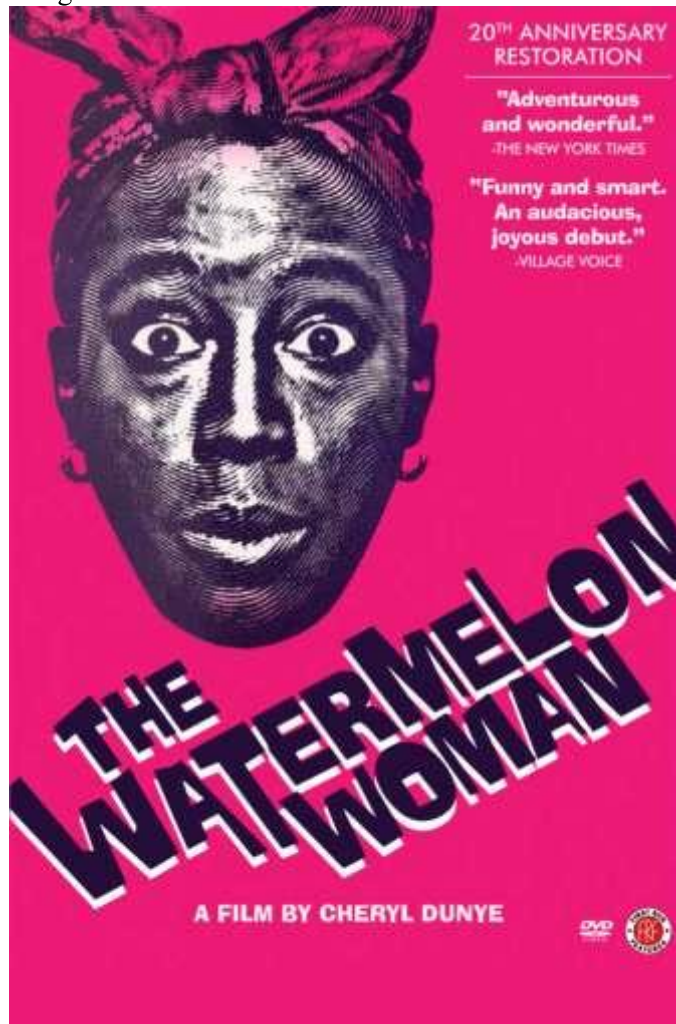
³⁷ Cf.: <https://bityli.com/EZgmdr> acesso em 01 de julho de 2021

³⁸ Cf.: <https://bityli.com/EZgmdr> acesso em 01 de julho de 2021

2.1.5 *The Watermelon Woman* (EUA, 1996)

“*The Watermelon Woman*” (EUA, 1996), filme dirigido e protagonizado por Cheryl Dunye, foi o escolhido para a quinta sessão do cineclube. Além de ter sido o primeiro dirigido por uma mulher negra e lésbica nos EUA, é considerado inovador e transgressor pela forma como aborda os modos pelos quais, na cultura contemporânea, as identidades são “moldadas por múltiplas forças, primariamente, raça, gênero e orientação sexual”, como coloca a pesquisadora Laura Sullivan (2000, p. 448). A narrativa da película acompanha a personagem Cheryl, que é interpretada pela própria diretora, enquanto ela tenta realizar um documentário sobre uma suposta figura histórica do cinema: a “mulher melancia” que dá título ao filme.

Figura 30 – Cartaz do filme *The Watermelon Woman*



Fonte: IMDB

Através dos percalços da personagem principal em seu intento de fazer seu filme, um dos temas recorrentes na história é a dificuldade, encontrada por mulheres, especialmente

negras e lésbicas, de representar a si mesmas no audiovisual, construindo espaços em que possam contar sua própria história a partir de suas vivências. Com uma dupla ironia, a narrativa começa com Cheryl e sua amiga Tamara trabalhando como cinegrafistas num casamento: se não bastasse ter que atuar em eventos para conseguir um dinheiro extra que sustentará a produção de seu filme e pagar a câmera que usará para gravá-lo, Cheryl ainda tem que fazê-lo numa celebração tradicional da heterossexualidade registrando um casal e seus convidados com roupas de gala e uma festança acompanhada do tradicional bolo branco com bonequinhos que representam os noivos no topo. Logo em seguida, tentando convencer Tamara de que elas devem investir num futuro como cineastas, Cheryl cita as realizadoras da obra anteriormente exibida no Cine, *Go Fish* (EUA, 1994), Rose Troche e Guinevere Turner, ao dizer que “se você quer fazer um filme, tem que fazer alguns sacrifícios”.

O filme alterna planos feitos com a câmera de vídeo que Cheryl usa, quando são mostradas as captações que ela faz para seu documentário, e outros filmados em película, quando se acompanha o cotidiano da personagem. Assim, falando diretamente com a câmera e, conseqüentemente, com as espectadoras, ela explica que ainda não sabe exatamente sobre o que é o filme que está fazendo, mas sabe que é sobre mulheres negras, pois suas histórias nunca são contadas (figura 31). Ela relata que começou a levar para casa fitas da locadora em que trabalha e lhe chamou a atenção, como algumas atrizes negras dos anos 1930 e 1940 não são creditadas. Um desses filmes a deixa intrigada com uma atriz que é simplesmente nomeada como “*Watermelon Woman*” e, ela decide então investigar a vida dessa mulher em seu documentário.

Figura 31 – Cheryl fala de seu projeto de documentário olhando diretamente para a câmera



Fonte: frame do filme *The Watermelon Woman* (EUA, 1996)

Em sua busca, Cheryl entrevista várias pessoas: especialistas em cinema, acadêmicas, pessoas ligadas à produção cinematográfica e acaba por descobrir que Fae Richards, o real nome da atriz que investiga, viveu um longo romance com uma diretora branca da época, chamada Martha Page (figura 32). Assim como Fae, Cheryl também inicia um relacionamento com uma mulher branca, Diana, que é interpretada pela atriz e roteirista de *Go Fish*, Guinevere Turner (figura 33). Ambos os relacionamentos terminam, muito embora, Fae tenha encontrado o amor nos braços de outra mulher, June, que é interpretada no filme pela poeta, ativista e ensaísta lésbica negra estadunidense Cheryl Clarke.

Figura 32 – As personagens Fae Richards, à esquerda, e Martha Page, à direita



Fonte: frame do filme *The Watermelon Woman* (EUA, 1996)

Figura 33 – As personagens Diana, à esquerda, e Cheryl à direita



Fonte: frame do filme *The Watermelon Woman* (EUA, 1996)

The Watermelon Woman recorre frequentemente à metalinguagem. É um filme dirigido por uma diretora negra e lésbica, tem como personagem principal uma diretora negra e lésbica que busca resgatar a história de mulheres como ela no cinema. Entre os créditos finais do filme aparece a mensagem: "Às vezes é preciso criar sua própria história. *The*

Watermelon Woman é ficção” (tradução nossa), ou seja, toda a busca por Fae Richards, sua biografia e imagens mostradas no documentário de Cheryl foram manufaturadas para mostrar um passado possível acerca das mulheres negras e lésbicas no cinema, cujos indícios não foram documentados.

Como na sessão anterior, o filme foi exibido na sala Paulo Freire da Faculdade de Educação da UFJF, o evento aconteceu em 28 de abril de 2018. Na figura 34, algumas participantes da sessão posam para foto.

Figura 34 – Participantes da quinta sessão do *Cine Sapatão e Roda LesBi*



Fonte: Site *Flores Raras* – UFJF³⁹

2.1.6 Uma Nova Amiga (*Une Nouvelle Amie*, França, 2014)

Na sexta e última sessão, foi exibido o filme francês “Uma Nova Amiga” (“*Une Nouvelle Amie*”), de François Ozon, lançado em 2014. A obra dramática narra o envolvimento entre Claire, uma mulher cis, e Virginia, uma mulher que passa pela transição de gênero após o falecimento de sua esposa Laura.

³⁹ Cf.: <https://bityli.com/EZgmdr> acesso em 01 de julho de 2021

Figura 35 – Cartaz do Filme “Uma Nova Amiga”, de 2014



Fonte: IMDB

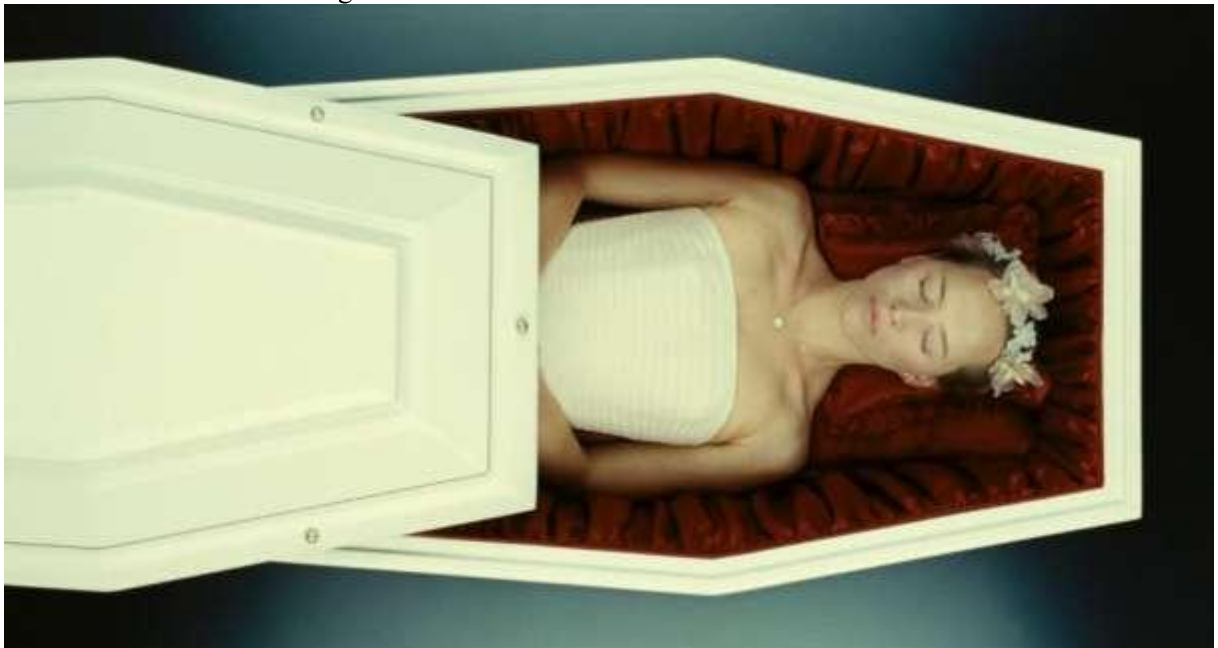
O pesquisador Levilson Reis (2018) aponta que o roteiro, escrito por Ozon com base na novela homônima da escritora Ruth Rendell, foi desenvolvido no ano seguinte a um efervescente debate na França sobre os direitos LGBT, desencadeado pelo movimento em prol da aprovação do “*mariage pour tous*”, legislação promulgada em 2013 e que alterou o código civil definindo que o casamento pode ser contraído por “pessoas de sexo diferente ou do mesmo sexo”⁴⁰. Reis argumenta que, apesar de não ter se tratado de um debate diretamente sobre identidade de gênero, o assunto também começou a entrar em pauta e *Une Nouvelle Amie* seria representante de uma mudança na forma como as produções cinematográficas francesas passavam a retratar pessoas transexuais. O autor aponta que o histórico da cinematografia francesa era o de produzir apenas “*cross-dressing film comedie*”, que ele descreve como filmes em que “protagonista adota temporariamente roupas e maneirismos do sexo oposto, diante de uma necessidade diegética (para conseguir um

⁴⁰ Cf.: <https://bityli.com/TPciPe>

emprego ou escapar de uma situação perigosa, por exemplo)” (REIS, 2018, p. 01, tradução nossa). Assim, *Uma Nova Amiga* ao mesmo tempo em que supera esse tipo de narrativa e trata da união entre pessoas do mesmo gênero, “constrói uma nova plataforma estética e política para visibilidade e mobilidade transgênero” (REIS, 2018, p. 02, tradução nossa).

De fato, o tema do casamento e das formas de vestir e maquiar, tradicionalmente compreendidas como femininas, aparecem já no início do filme. Na sequência de abertura se vê, ao som da marcha nupcial, um corpo recebendo batom, blush, máscaras de cílios, joias, cinta-liga, grinalda, e sendo colocado num vestido de casamento para ser acomodado dentro de um caixão. Segue-se o discurso da personagem Claire no velório, que é invadido por um flashback mostrando o nascimento da amizade dela com Laura, a mulher agora no caixão, na infância até a promessa, no leito de morte, de que dedicaria toda a sua vida a cuidar da filha bebê e do marido da amiga, Lucie e David.

Figura 36 – Laura vestida de noiva em seu caixão



Fonte: frame do filme *Uma Nova Amiga* (*Une Nouvelle Amie*, França, 2014)

Quando Claire, a fim de cumprir o que havia prometido, vai até a casa da amiga falecida, ela encontra de costas na sala de estar uma pessoa de vestido e peruca a embalar Lucie, quando a mulher misteriosa se vira, Claire a reconhece como David. Numa conversa posterior David revela que sempre gostou de “se vestir como mulher”, e que o hábito era aceito pela esposa, mas que, haviam acordado que isso nunca fosse feito em público (figura 37). Inicialmente Claire não aceita, mas fica intrigada e faz novas visitas. Para não revelar a

verdade ao próprio marido, diz a ele que está passando o tempo com uma amiga, uma nova amiga chamada Virgínia.

Figura 37 – Claire encontra Virgínia



Fonte: frame do filme Uma Nova Amiga (*Une Nouvelle Amie*, França, 2014)

Virgínia e Claire se aproximam, passam a compartilhar seu tempo livre em passeios ao shopping, fazendo compras, indo ao cinema, tomando chá juntas e fazem uma curta viagem. Com o tempo, a amizade transforma-se num romance que é mantido em segredo até que, após uma briga, Virgínia é atropelada e sua identidade é revelada aos familiares. Em coma, Claire percebe que a amada só tem alguma reação quando chamada por seu nome, Virgínia. Numa cena semelhante à que abre o filme, são mostradas as mãos de Claire enquanto ela depila, maquia e coloca um vestido em Virgínia cantando a música “*une femme avec toi*” com especial ênfase aos versos que dizem “E finalmente, pela primeira vez, eu finalmente me senti mulher. Mulher, mulher, uma mulher com você” (DELANOÉ, 1975, tradução nossa). Se no caso de Laura a produção e as vestimentas anunciavam a morte, dessa vez prenunciavam a vida e Virgínia acorda (figura 38).

Figura 38 – Claire canta para Virgínia



Fonte: frame do filme Uma Nova Amiga (*Une Nouvelle Amie*, França, 2014)

Ao final do filme, que informa a partir de um letreiro que se passaram 7 (sete) anos, Virgínia e Claire, que está grávida, caminham de mãos dadas e acenam para Lucie que está saindo da escola. Num desfecho esperançoso, elas são uma família de mulheres felizes que caminha em direção a um brilhante pôr do sol (figura 39).

Figura 39 – Virgínia, Lucie e Claire caminham de mãos dadas



Fonte: frame do filme Uma Nova Amiga (*Une Nouvelle Amie*, França, 2014)

A exibição e a roda de conversa que a sucedeu ocorreram também na FACED-UFJF e contaram com a participação de uma convidada especial, Gisella Lima, Conselheira

Estadual da Mulher, que foi recebida pela também Conselheira Estadual da Mulher, professora Daniela Auad. Nessa sessão, e retomando o debate daquela em que foi exibida a websérie *Her Story* (2016), se enfatizam duas decisões que concorrem para destacar a presença e participação de mulheres trans na militância feminista: O nome do evento foi modificado, ficando *Cine Sapatão e Roda LesBiTrans*⁴¹, e Gisella, foi convidada pela professora Daniela a compor o grupo *Flores Raras*; ela aceitou e além de comentar o filme, conversou com as presentes sobre suas experiências e sua vivência como mulher trans.

Figura 40 – Professora Daniela Auad (à esquerda) e a conselheira Gisella Lima (à direita) durante a sexta sessão do *Cine Sapatão e Roda LesBiTrans*



Fonte: Site *Flores Raras* -UFJF⁴²

⁴¹ Denominação doravante adotada no presente trabalho.

⁴² Cf.: <https://bitly.com/EZgmdr>

Figura 41 – Participantes da sexta sessão do *Cine Sapatão e Roda LesBiTrans*



Fonte: Site *Flores Raras* -UFJF⁴³

⁴³ C.f.: <https://bitly.com/YqT2o> acesso em 01 de jul. 2021.

3 LÉSBICAS E MULHERES BISSEXUAIS NO ENSINO SUPERIOR: TRAJETÓRIAS EM BUSCA DO DIREITO À EDUCAÇÃO

Procurando investigar como as ações de extensão do *Cine* e da *Roda* podem ter contribuído para a promoção do Direito à Educação e do Direito à Comunicação de mulheres lésbicas e bissexuais, como explicitado anteriormente que é objetivo da pesquisa, buscou-se compreender como é percebido pelas participantes o próprio acesso à Educação e à Comunicação. No presente capítulo, foca-se especialmente na Educação, discutindo-se como ela aparece nas entrevistas realizadas e nas estratégias de resistência que as participantes do cineclubes descrevem perceber e adotar no seu percurso educacional. Apesar dessa particularização, é possível encontrar no capítulo observações de como a Comunicação, tema centralizado no capítulo seguinte, e a Educação são indissociáveis. A divisão realizada cumpre apenas o propósito de organização do texto e de indicar o destaque que é dado em cada um dos capítulos, bem como relevar as referências que são privilegiadas em cada um deles.

A seguir, é tecida uma discussão sobre como o Direito à Educação é compreendido no trabalho. Depois se apresenta uma análise das falas das entrevistadas que remetem ao tema. Essa passagem tem como linha condutora a trajetória das entrevistadas, desde antes de seu ingresso no curso superior até sua chegada ao *Cine Sapatão* e *Roda LesBiTrans* e através de falas que expõem suas vivências de mulheres lésbicas e bissexuais no espaço universitário. Assim, trata-se do planejamento e ingresso na universidade; das expectativas prévias e constatações feitas após o ingresso; das buscas empreendidas por representatividade no espaço acadêmico e, por fim, das percepções que impulsionam o desejo por mudança.

Na seção final do capítulo são feitas considerações acerca dos achados das entrevistas frente às teorias anteriormente mobilizadas, procurando compreender como esses resultados corroboram o que já foi discutido na literatura e como pode contribuir para o avanço desse debate.

3.1 EDUCAÇÃO COMO UM DIREITO

As seções a seguir debatem o que aqui se compreende como Direito à Educação, essa discussão se dá sob três perspectivas principais: inicialmente em seu sentido mais restrito — o Direito à Educação formal em instituições de ensino como previsto na legislação; em seguida, sob a ótica da relação da instituição de ensino, nomeadamente a universidade, com a comunidade através da extensão; e, por fim, a partir de uma perspectiva mais ampla e não limitada ao sistema educacional formal, mas que envolve toda a sociedade, compreendendo a

Educação como um processo contínuo que afeta todas as pessoas. Para essa última, adota-se o conceito de socialização, que permite tecer entrelaçamentos entre os meios de comunicação de massa, em que está inserido o cinema, e os processos educativos.

3.1.1 Educação: Direito Legalmente Instituído

O primeiro ponto que foi considerado relevante abordar a fim de debater os assuntos propostos nesse capítulo é a expressão do Direito à Educação que primeiro vem à mente ao citar o assunto, sua literal garantia nos textos de legislações. Para isso, cabe enquadrá-lo entre os demais direitos reconhecidos. Júnior Diógenes e José Eliaci Nogueira (2012) descrevem como uma doutrina frequentemente adotada no estudo dos direitos fundamentais a prática de agrupá-los em gerações conforme os momentos históricos em que foram sendo reconhecidos. Essa divisão se dá em direitos de primeira, segunda e terceira geração e, mais recentemente, também em quarta e quinta (DIÓGENES; NOGUEIRA, 2012, p. 1).

O cientista político brasileiro Paulo Bonavides (2004) descreve as gerações da seguinte forma: os direitos de primeira geração são aqueles que se referem à liberdade e aos direitos civis e políticos que primeiramente apareceram no movimento constitucionalista do Ocidente em espírito de liberdade (por exemplo, o direito à vida, o direito à liberdade de expressão, o direito à participação política) — eles são tratados como direitos negativos, ou seja, aqueles que, para serem efetivados, dependem da inibição de práticas que os tolhem.

Os direitos de segunda geração são os que se voltam às questões sociais, culturais e econômicas— eles estão fortemente ligados ao conceito de igualdade e, diferentemente dos direitos de primeira geração, focam em ações que se precisa promover e não nas que se deve proibir (como exemplos podem ser citados o direito à saúde, ao trabalho e ao lazer); já os direitos de terceira geração surgiram num momento histórico em que emerge a consciência de que o mundo estaria dividido entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos, grupos privilegiados e marginalizados e se assentam na ideia de fraternidade (são eles, por exemplo, a proteção do meio ambiente e a autodeterminação dos povos) (BONAVIDES, 2004).

De modo geral, o Direito à Educação é compreendido como um direito de segunda geração, fruto de conquistas sociais, que necessita de ações do estado para que se efetive. Para Monica Caggiano (2009), contudo, partindo das duas primeiras gerações de direito e de seus efeitos de compreensão dos direitos de índole coletiva, a Educação pode ser vista como um direito multifacetado, que envolve, além do direito à instrução para o desenvolvimento individual,

[...] o direito a uma política educacional, ou seja, a um conjunto de intervenções juridicamente organizadas e executadas em termos de um processo de formação da sociedade, visando oferecer aos integrantes da comunidade social instrumentos para alcançar os seus fins (CAGGIANO, 2009, p. 23).

No Brasil, a garantia do Direito à Educação aparece em diversos documentos legais. O país é signatário, através do Decreto nº 591, de 6 de julho de 1992, do Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, adotado pela Organização das Nações Unidas em 1966, que prevê que todos os Estados Partes reconhecem:

O direito de toda pessoa à educação. Concordam em que a educação deverá visar ao pleno desenvolvimento da personalidade humana e do sentido de sua dignidade e fortalecer o respeito pelos direitos humanos e liberdades fundamentais. Concordam ainda em que a educação deverá capacitar todas as pessoas a participar efetivamente de uma sociedade livre, favorecer a compreensão, a tolerância e a amizade entre todas as nações e entre todos os grupos raciais, étnicos ou religiosos e promover as atividades das Nações Unidas em prol da manutenção da paz (BRASIL, 1992).

Ele aparece como um dever do Estado na Lei nº 9.394/96, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional e que em seu primeiro artigo enfatiza que a Educação inclui processos de formação que ocorrem “na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais”, mas disciplina especificamente sua forma escolar (BRASIL, 1996). Tal lei segue o que consta na Constituição Brasileira de 1988 que, por sua vez, em seu artigo 6º e em consonância com o que estabelece o Pacto Internacional citado anteriormente, reconhece o Direito à Educação como sendo um direito de natureza social. No artigo 205 da Carta Magna, define-se quem é responsável e qual o objetivo da Educação tal como compreendida naquela peça: “A Educação, direito de todos e dever do Estado e da família, será promovida e incentivada com a colaboração da sociedade, visando ao pleno desenvolvimento da pessoa, seu preparo para o exercício da cidadania e sua qualificação para o trabalho.” (BRASIL, 1988).

É importante ressaltar que, nesse contexto jurídico, dá-se ênfase à educação como escolarização, comprometendo-se o Estado, entre outras coisas, a oferecer gratuita e obrigatoriamente o ensino básico dos 4 aos 17 anos e assegurando também a gratuidade para aqueles que não tiveram acesso em idade própria; compromete-se também à progressiva universalização do ensino médio e se refere ao “acesso aos níveis mais elevados do ensino, da

pesquisa e da criação artística, segundo a capacidade de cada um” (BRASIL, 1988). Não aparece, portanto, a previsão de universalização do ensino superior e, na prática, a “capacidade de cada um” frequentemente se converte em afastamento de grupos que são marginalizados na sociedade por encontrarem maiores entraves tanto para o acesso quanto para a permanência no espaço universitário.

Como apontam Rosileia Lucia Nierotka e Joviles Vitório Trevisol (2016, p. 22), pesquisadores da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), foi somente mais recentemente que o ensino superior brasileiro passou a ter políticas efetivas de aumento de acesso; isso aconteceu especialmente a partir dos governos de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff através de iniciativas como o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), o Programa Universidade para Todos (PROUNI) e a Lei nº 12.711 de 2012, conhecida como Lei de Cotas, que estipula porcentagens mínimas de vagas que as universidades públicas devem reservar para estudantes provenientes de escolas públicas, com renda familiar igual ou abaixo de 1,5 salário mínimo, e estipula também que, dentre essas vagas, uma porcentagem por curso e turno deve ser destinada a pretos, pardos, indígenas e pessoas com deficiência na mesma proporção da unidade federativa (Estado ou Distrito federal) em que a instituição está instalada (BRASIL, 2012).

Neste ínterim, Maria de Fátima de Paula (2017, p. 305), aponta que a implementação de tais iniciativas pode ser vista como um primeiro passo no sentido da democratização do sistema, mas falta ainda uma efetivação da inclusão de grupos histórica e socialmente excluídos. Isso porque o que ocorre muitas vezes é uma “inclusão excludente”, traduzindo-se na persistência da dificuldade de acesso aos cursos superiores e, especialmente, na dificuldade de permanecer e concluir os cursos. No caso das universidades federais, apesar de haver um aumento anual no número absoluto de formandos dos cursos desde a implantação de tais políticas, quando em comparação ao número de ingressos, a porcentagem de concluintes tem diminuído; dessa forma, para autora, “o ciclo de democratização não se completa de forma satisfatória” (DE PAULA, 2017, p. 313).

Ainda, como salienta o estudo feito por Daniela Auad e Luisa Martins (2020) com universitárias lésbicas de Porto Alegre (RS) e região metropolitana, no caso específico de mulheres lésbicas e bissexuais, o acesso e permanência na vida acadêmica são frequentemente marcados por processos de violência e exclusão pautados pela heterossexualidade compulsória. As pesquisadoras identificam tais violências como ações que tentam calar as

existências lésbicas e apontam a necessidade de exigir justiça e visibilidade para essas mulheres no meio acadêmico:

A ruptura do silêncio muitas vezes cria laços e colabora com a criação de possibilidades de, pelos processos de reconhecimento e fortalecimento das identidades, estabelecer vínculos que possibilitam acessar as vicissitudes da vida acadêmica de maneiras mais democráticas (AUAD; MARTINS, 2020, p. 47).

O estudo salienta a importância do envolvimento direto da instituição em suas instâncias que devem trabalhar em prol da efetivação do Direito à Educação e no enfrentamento às violências e apagamentos sofridos por lésbicas no ambiente universitário indo além da simpatia individual, uma vez que “importa que as universidades assumam seu papel na motivação e formulação de políticas de visibilidade que não deixem o silêncio falar mais alto e que promovam a multiplicidade de vozes” (AUAD; MARTINS, 2020, p. 94).

Daniela Auad e Ana Luisa Cordeiro (2018, p. 202) chamam a atenção para a ausência da menção à orientação sexual nas normativas nacionais acerca da educação, em especial no Plano Nacional da Educação, documento que determina diretrizes, metas e estratégias para a política educacional. Especificamente sobre mulheres negras lésbicas e bissexuais, as autoras evidenciam a situação de vulnerabilidade em que estão devido à intersecção de opressões a que são expostas por serem mulheres, por serem negras e por serem lésbicas ou bissexuais. As autoras retomam ainda a importância de garantir o acesso igualitário como fator a contribuir com a própria universidade:

A igualdade no acesso precisa ser compreendida como algo integrante da qualidade da instituição e, nesse sentido, aqui estamos nos referindo ao ingresso das negras lésbicas e bissexuais como uma maneira de reinventar a noção de excelência da universidade e da produção de conhecimento (AUAD; CORDEIRO, 2018, p. 203).

A partir das pesquisas citadas, revela-se que apesar das políticas que procuram aumentar o acesso de grupos marginalizados ao ensino superior, esse acesso ainda não atinge todos os públicos, e mesmo quando é garantido o acesso, a permanência continua sendo um entrave para a formação desse público na universidade. Essas constatações evidenciam que dentro do espaço universitário continuam existindo formas de exclusão que impedem que o Direito à Educação seja completamente exercido.

3.1.2 Educação e Extensão Universitária

Além de uma obrigação do estado para com os indivíduos, o Direito à Educação pode ser compreendido como dever das instituições educacionais por ele criadas para com a sociedade como um todo. Para debater essa perspectiva, passa-se a uma análise do papel da extensão no âmbito das universidades brasileiras. Destaca-se ainda essa perspectiva por ser onde estão localizadas as ações do projeto analisado no presente estudo.

Pesquisa e ensino são atividades que têm influência ampla na sociedade, considerando que a forma como se dá a formação profissional e acadêmica — oferecida pelo ensino — e o pensamento científico — desenvolvido na pesquisa — interferem em diversas instâncias; mas é na extensão que costuma se concentrar o pensamento mais direta e imediatamente despertado quando se fala da relação entre universidade e população em geral, já que é por meio dela que se dá a prestação de serviços que atendem a comunidade escolar, que, por sua vez, não é composta exclusivamente de alunos e servidores da instituição.

O trabalho de extensão, junto à pesquisa e o ensino, foi idealizado numa expectativa de constituição de uma universidade que pudesse cumprir um papel de mudança social. Porém, conforme afirma Sueli Mazzilli (2011), apesar de ter sido introduzida na constituição com tal princípio, posteriormente grande parte desse interesse deu lugar a pensamentos mais utilitaristas do fazer universitário. Portanto, compreender iniciativas que busquem reavivar essa perspectiva da prática extensionista como demonstram ser as ações aqui discutidas, é de grande relevância para os propósitos de uma universidade alinhada com os interesses da sociedade e com a democracia.

No Encontro Nacional de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras (1987, p. 11) o conceito foi descrito da seguinte forma:

A extensão é uma via de mão-dupla, com trânsito assegurado à comunidade acadêmica, que encontrará, na sociedade, a oportunidade da elaboração da práxis de um conhecimento acadêmico. No retorno à universidade, docentes e discentes trarão um aprendizado que, submetido à reflexão teórica, será acrescido àquele conhecimento. Este fluxo, que estabelece a troca de saberes sistematizados/acadêmico e popular, terá como consequência: a produção de conhecimento resultante do confronto com a realidade brasileira e regional; e a democratização do conhecimento acadêmico e a participação efetiva da comunidade na atuação da universidade.

Além de instrumentalizadora deste processo dialético de teoria/prática, a extensão é um trabalho interdisciplinar que favorece a visão integrada do social.

Assim, a extensão cumpre também o papel de modificar a instituição de ensino em si mesma ao abri-la ao contato direto com outros setores da sociedade. A resolução citada coloca que um dos princípios estruturantes da prática extensionista na Educação Superior é justamente “a produção de mudanças na própria instituição superior e nos demais setores da sociedade, a partir da construção e aplicação de conhecimentos, bem como por outras atividades acadêmicas e sociais” (BRASIL, 2018). Esse mesmo espírito está presente na Resolução nº 7, de 18 de dezembro de 2018, da Câmara de Educação Superior do Conselho Nacional de Educação, atualmente em vigor, que define a extensão universitária como:

[...] processo interdisciplinar, político educacional, cultural, científico, tecnológico, que promove a interação transformadora entre as instituições de ensino superior e os outros setores da sociedade, por meio da produção e da aplicação do conhecimento, em articulação permanente com o ensino e a pesquisa (BRASIL, 2018).

No livro “Extensão ou Comunicação”, o educador e filósofo brasileiro Paulo Freire (1977) analisa o trabalho do agrônomo extensionista cuja ocupação no contexto da reforma agrária seria o de auxiliar o camponês, através dos conhecimentos técnico-científicos, com a produção agrícola. O autor parte de um exame do termo para propor que seria mais adequado um trabalho pautado na dialogicidade. Rossana Serrano (2013, p. 2), ao aproximar a extensão agrária da universitária, identifica quatro modos como essa segunda pode ocorrer e os relaciona com o conceito sobre o qual discorre Paulo Freire. Em primeiro lugar, descreve certa concepção da extensão que a entende como uma forma de transmissão vertical de conhecimento. Para exemplificar essa compreensão, a autora remonta a momentos históricos em que práticas que seriam posteriormente compreendidas como de extensão ainda não eram assim chamadas. Pela leitura feita, a universidade assumiria a posição autoritária, que desvaloriza a cultura e os saberes populares, colocando-se no lugar de redentora da ignorância.

Já num esforço de horizontalização do conhecimento, Serrano identifica movimentos que iniciaram a realização de atividades ainda pouco sistematizadas e a construção de métodos incipientes, no sentido de remover o caráter coisificado com que as pessoas eram tratadas na leitura anterior. Conforme o excerto a seguir: “podemos buscar em Paulo Freire vários conceitos e ideia-força que podem demonstrar os avanços desses movimentos em extensão, quais sejam: a dialética, a utopia, o respeito à cultura local, mudanças” (SERRANO, 2013, p. 6). A autora situa essas ações principalmente no contexto de universidades populares e do movimento estudantil.

Numa interpretação sociocomunitária institucional, em contraponto à anterior, a extensão aparece como prática voltada à realização de cursos e à reafirmação de que a universidade é detentora de conhecimento que o resto da população não tem e, por tanto, o trabalho feito na instituição universitária é o de levar tal sabedoria, estendê-la, numa espécie de messianismo. Presente no contexto da ditadura civil-militar no Brasil, tal posição buscava desvincular conhecimento e prática e desarticular seu possível caráter revolucionário (SERRANO, 2013, p. 8).

Serrano identifica que no início dos anos 60 do século XX, partindo das ideias do próprio Paulo Freire, dava-se início ao pensamento de um novo ponto de vista, o que foi interrompido com o golpe civil-militar que levou o educador ao exílio e à proibição da disseminação de suas obras no país. Esses conceitos somente seriam retomados a partir dos anos 80, no caminho da redemocratização, quando “inicia-se a discussão sobre indissociabilidade entre os fazeres acadêmicos e a desmistificação da Extensão Universitária como militância política; o conceito da troca, da extensão como via de mão dupla, e a Extensão como produção de conhecimento” (SERRANO, 2013, p. 10).

Nessa visão, a extensão é integrada ao fazer acadêmico e há a reafirmação do caráter indissociável entre ensino, pesquisa e extensão que, embora bastante forte no movimento constituinte, acabou perdendo essa força em meio a perspectivas neoliberais que se seguiram na Educação superior brasileira, inclusive na elaboração da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996) (SERRANO, 2013).

Moacir Gadotti (2017, p. 8-9), professor aposentado da USP, aponta que a partir dos anos 2000 houve um crescente movimento para a curricularização da extensão universitária; para o autor isso significaria assumir cada vez mais que a extensão não é um apêndice da universidade, isolada da pesquisa e do ensino, frequentemente vistas como funções mais prestigiosas. No Plano Nacional de Educação – PNE, aprovado pela lei n. 13.005 de 25 de junho de 2014 com vigência de dez anos, aparece como meta 12.7:

Assegurar, no mínimo, 10% (dez por cento) do total de créditos curriculares exigidos para a graduação em programas e projetos de extensão universitária, orientando sua ação, prioritariamente, para áreas de grande pertinência social (BRASIL, 2014).

Essas disposições foram regulamentadas pela Resolução nº 7 MEC/CNE/CES, de 18 de dezembro de 2018, citada anteriormente, que estabeleceu um prazo de três anos para o cumprimento da obrigação de que “atividades de extensão devem compor, no mínimo, 10% (dez por cento) do total da carga horária curricular estudantil dos cursos de graduação, as

quais deverão fazer parte da matriz curricular dos cursos”. A resolução informa ainda que fazem parte da concepção e estruturação das Diretrizes da Extensão na *Educação Superior*:

I - a interação dialógica da comunidade acadêmica com a sociedade por meio da troca de conhecimentos, da participação e do contato com as questões complexas contemporâneas presentes no contexto social;

II - a formação cidadã dos estudantes, marcada e constituída pela vivência dos seus conhecimentos, que, de modo interprofissional e interdisciplinar, seja valorizada e integrada à matriz curricular;

III - a produção de mudanças na própria instituição superior e nos demais setores da sociedade, a partir da construção e aplicação de conhecimentos, bem como por outras atividades acadêmicas e sociais;

IV - a articulação entre ensino/extensão/pesquisa, ancorada em processo pedagógico único, interdisciplinar, político educacional, cultural, científico e tecnológico (BRASIL, 2018).

Por outro lado, o professor se mostra preocupado com os ataques aos princípios democráticos na universidade enquanto se assiste no país a “um projeto de transformações estruturais regressivas no campo econômico, social, político e cultural, comprometendo direitos já conquistados” (GADOTTI, 2017, p. 15). Nesse sentido, torna-se ainda mais importante a aproximação da universidade com os movimentos sociais; nessa perspectiva, o elo da universidade mais próximo às mobilizações populares é justamente a extensão.

Compreende-se, portanto, que a extensão é uma forma de promover a Educação firmando um compromisso da instituição de ensino com a sociedade como um todo e criando vínculos diretos com a comunidade em que está inserida e aceitando que a troca que essa aproximação permite é também forma de produção de conhecimento e de assegurar o direito de acesso da população em geral a serviços de debates desenvolvidos no espaço formal de educação. Essa perspectiva, porém, encontra desafios para firmar o compromisso com uma educação democrática, entre eles estão: “encontrar motivações docentes e discentes para atividades que não sejam apenas dentro de salas e laboratórios [...], mas que permitam também a ampliação desses espaços” como coloca Sandra de Deus ao debater o futuro da extensão no meio universitário (2018, p. 626-627). O que constitui uma necessidade constantemente relacionada a perceber como os propósitos da educação são entendidos e como se ligam com outras instâncias da sociedade de forma mais ampla. É por isso, portanto, que se segue com uma discussão que busca ampliar a perspectiva discutida neste trabalho.

3.1.3 Educação e Socialização

Até aqui foi destacado o enfoque dado à promoção do Direito à Educação, nos aspectos mais formais considerando que a referência aqui trabalhada é uma instituição de ensino, a universidade. Porém, para o bem da análise empreendida, toma-se também uma perspectiva mais ampliada que, ao mesmo tempo em que compreende a escolarização como uma das instâncias que concorrem para a educação das pessoas como um todo, compreende também que ela nunca age isoladamente, já que a mídia (incluindo aqui o cinema), a família, a religião e outros também atuam na educação da população e, conseqüentemente, no seu acesso a direitos. Para alcançar essa concepção recorre-se ao conceito de socialização.

A ideia de que a Educação é todo o processo que envolve a conformação das pessoas enquanto membros dos grupos de que fazem parte e que, junto de suas características próprias, determinam as formas como agem na sociedade remetem ao pensamento de Émile Durkheim, que afirma, em texto originalmente publicado em 1922, que:

A Educação é a ação exercida pelas gerações adultas sobre aquelas que ainda não estão maduras para a vida social. Ela tem como objetivo suscitar e desenvolver na criança um certo número de estados físicos, intelectuais e morais exigidos tanto pelo conjunto da sociedade política quanto pelo meio específico ao qual ela está destinada em particular (DURKHEIM, 2011, p. 53-54).

Maria da Graça Jacinto Setton (2011, p. 716) aponta que dessa visão estruturalista entende-se que “o mundo social tem uma consistência independente dos indivíduos que o compõem”, colocando grande ênfase na capacidade das pessoas serem moldadas para se encaixar nos grupos conforme as determinações sociais. Outra forma de abordar a socialização é entender que tal fenômeno se dá de forma interacionista — tal perspectiva tem como uma de suas teóricas a francesa Suzanne Mollo-Bouvier; essa visão busca ir além de concepções de socialização que a compreendem como capacidade das pessoas se integrarem às formas institucionalizadas de vida coletiva; a visão interacionista da socialização “salienta a dinâmica das interações na aquisição de *know-hows* e insiste no vínculo entre conhecimento de si e conhecimento do outro, construção de si e construção do outro” (MOLLO-BOUVIER, 2005, p. 392).

Esses processos são não lineares, propensos a crises durante o constante ajuste dos indivíduos a si mesmos e ao ambiente social: “A socialização compõe-se de dessocializações e ressocializações sucessivas. Ela é a conquista nunca alcançada de um equilíbrio cuja precariedade garante o dinamismo” (MOLLO-BOUVIER, 2005, p. 393).

Compreendendo a socialização dessa segunda forma, a pesquisa aqui realizada parte do princípio de que é necessário entender que a educação se dá nas diversas instâncias da vida de forma muitas vezes contraditória, e que trazer à consciência a percepção de que esses fenômenos ocorrem, refletir e debater sobre eles é caminho para mudanças sociais. Assim, se muitos espaços praticam uma socialização que trata a lesbianidade com preconceito, importa estabelecer outros espaços que permitam repensá-los e criticá-los. Também se torna relevante, na prática cineclubista aqui discutida, perceber como obras cinematográficas que tiram a lesbianidade da invisibilidade durante seu tempo de exibição podem trabalhar tanto na reafirmação quanto na desconstrução de visões que são tradicionalmente compartilhadas na sociedade sobre ela.

A compreensão da socialização como mecanismo de manutenção ou mudança das estruturas sociais, e que deu origem a elaborações adotadas na presente pesquisa, se vale de conceitos desenvolvidos pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu que “propõe que a prática não é nem o precipitado mecânico de ditames estruturais, nem o resultado da perseguição intencional de objetivos pelos indivíduos”, como afirma Loïc Wacquant (2004, p. 214).

Nesse contexto, um dos conceitos mais utilizados no debate acerca dessa socialização é o de *habitus*, que apesar de já existir em teorizações de outros autores, é elaborado por Bourdieu de forma original com o entendimento de que se trata de:

um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações, e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas, que permitem resolver os problemas da mesma forma, e às correções incessantes dos resultados obtidos, dialeticamente produzidos por esses resultados (BOURDIEU, 1983b, p. 65).

Heloisa Monteiro aponta que, ao se propor realizar uma leitura da sociedade que não entenda as estruturas como entidades totalizantes e completamente definidoras das ações e escolhas, alguns autores, porém, não consideram suficientemente satisfatório o conceito de *habitus* para realizar análises sociológicas em escalas menores (2017, p. 54). Assim, seria possível falar somente de determinadas tendências observadas em determinadas classes sociais, grupos ou campos. As críticas a esse conceito se concentram na impossibilidade de deduzir a subjetividade através do posicionamento ocupado por dada pessoa no espaço social. Maria Alice Nogueira e Cláudio Manuel Nogueira exemplificam a situação da seguinte forma:

No que concerne à educação, seria possível afirmar, por exemplo, que as famílias de classe média cujo principal recurso é o capital cultural na sua forma escolar tendem a investir intensamente na escolarização dos filhos. Essa afirmação só seria válida, no entanto, em escala coletiva. Pode-se afirmar que os indivíduos que ocupam essa posição social se comportariam dessa maneira, tipicamente ou com determinada probabilidade, mas não se pode afirmar que um indivíduo agiria dessa forma (NOGUEIRA; NOGUEIRA, 2004, p. 92).

Bernard Lahire (2017, p. 93) — contemporâneo de Bourdieu e para quem as teorizações desse segundo são válidas quando se estuda uma realidade macrosociológica —, compreende que Bourdieu trabalha com conceitos abstratos, que determinam os resultados de alguns processos, mas não coloca quais são eles. Dessa forma, propõe pensar naqueles processos que seriam mais complexos e múltiplos, gerados pelas diversas experiências pessoais que nem sempre são coerentes, diferenciando o *habitus* coletivo de um *habitus* individual.

Lahire (2017) observa também que as designações a que as estruturas submetem os indivíduos não se traduzem exatamente em suas ações. Ele distingue as disposições para agir das disposições para crer; para o autor, crenças podem ser incorporadas pelas pessoas, mas não necessariamente se convertem da mesma forma em ações — daí é que surgiriam os fenômenos de ilusão (quando o indivíduo crê que pratica coisas que não pratica), frustração (quando crê, mas não tem meios de realizar) ou culpa (quando suas ações contradizem a crença). Aproximando-se de uma análise de mídias, o autor afirma:

Os agentes podem, sob efeito socializador das mídias escritas ou audiovisuais, ter interiorizado modelos comportamentais ou de existência sem adquirir as disposições que lhes conduziram a se aproximar e constituir um gosto por elas. Nesse caso, a crença é impotente, pois ela não acha as condições disposicionais favoráveis para sua concretização. Essas discrepâncias entre crenças e condições objetivas de existências ou entre crenças e disposições para agir conduzem bem frequentemente a sentimentos de frustração, culpa, ilegitimidade ou má consciência (LAHIRE, 2017, p. 42).

Supõe-se possível incluir aqui a homossexualidade, frequentemente exposta no cinema, em contraponto à lesbianidade, regularmente invisibilizada; tal fato pode gerar o sofrimento pela impossibilidade de mulheres lésbicas e bissexuais se identificarem, almejarem e se realizarem romântica e sexualmente com aquilo que é mostrado como ideal. Pode-se observar o padrão heterossexual presente no cinema até mesmo em narrativas voltadas para o público infantil, retratado muitas vezes como “extraordinário, poderoso, transformativo e mágico” como evidenciam Karin Martin e Emily Kazyak (2009, p. 18, tradução nossa).

A repetição dessas imagens e desse ideal contribui para a manutenção da heterossexualidade compulsória que pode levar às experiências de ilusão, frustração ou culpa descritas acima em públicos não heterossexuais. O que é reforçado pela maneira como lésbicas são frequentemente retratadas: de forma desumanizante. Especialmente através de duas estratégias, conforme afirmam Liz Millward *et al.*, primeiro, atribuindo a representações delas na literatura e no audiovisual destinos que as tornam personagens descartáveis com fins trágicos que variam desde punições óbvias para sua lesbianidade até as mortes heroicas, mas que tiram qualquer possibilidade de final feliz. Ou, de outro modo, mostrá-las como más, “uma força negativa e antipática com a qual o público (leitor ou espectador) não consegue se identificar” (MILLWARD *et al.*, 2017, p.13, tradução nossa).

Apesar de poderem assumir grande relevância na existência dessas pessoas, tais representações não seriam, contudo, necessariamente totalizantes, pois as instâncias de socialização não agem isoladamente. Lahire (2017) afirma que apesar do esforço encontrado em algumas correntes sociológicas em diferenciar os tempos e quadros da socialização, fazendo principalmente a divisão que relega à família a socialização primária e às outras instâncias o status de secundárias, principalmente nas sociedades contemporâneas, as pessoas entram em contato cada vez mais cedo com instâncias socializadoras diversas. Mesmo na família, não há garantia de que os diferentes componentes do grupo expressem saberes e valores alinhados.

Maria da Graça Jacintho Setton (2016) também defende a necessidade de se considerar a forma como as diferentes instâncias de socialização interagem, afirma que existe sempre certo nível de reciprocidade na socialização e que é através das relações interpessoais que se pode observá-la mais diretamente, porém ela está presente em outros níveis, como institucionais, grupais e mesmo virtuais. O processo de socialização seria então responsável por uma aproximação entre os seres, o que faz dele também um processo de assemelhação: “Trocar símbolos que encarnam crenças, projetos ou disposições de culturas e mesclar almas; é permitir a comunicação entre os homens, a intersubjetividade, a sociabilidade entre eles” (SETTON, 2016, p. 41).

Apesar desse caráter de ser mais fácil observar as trocas nas relações entre indivíduos, não significa que os vínculos estabelecidos apenas aconteçam entre indivíduos, pois cada um é parte de uma coletividade através da qual existe a troca de crenças e valores na busca pela hegemonia e pela legitimidade (SETTON, 2016). Com isso, numa sociedade onde a mídia em grande parte contribui para uma construção de um imaginário negativo da

lesbianidade, é importante que existam espaços que resistam a essas investidas totalizantes a respeito da sexualidade e dos afetos.

Setton (2015, p. 8) defende que enquanto ocupante do lugar de instância socializadora, a mídia contribui para a transmissão de valores, normas e padrões de comportamento e serve como referência identitária. Dessa forma, podemos inferir que a forma como determinados grupos são representados nela interfere em como eles são entendidos durante o processo de socialização de todas as pessoas; essas formas de representação estendem a falta de compreensão e a superficialidade com que tais grupos são tratados a outras instâncias da socialização, como a família e a religião, o que afeta de forma ímpar as pessoas que pertencem a esses grupos. É o caso específico de LGBTs, que como visto, frequentemente não encontram outros sujeitos pertencentes ao mesmo grupo dentro de suas famílias e muito menos nas igrejas.

Pelo contrário: muitas vezes a família, além de não contribuir para uma socialização positiva de LGBTs, também não desempenha, conforme afirma Cecile Chartrain (2013, p.10), um papel de proteção nos casos de discriminação, e eventualmente colabora para a reprodução do preconceito e para a rejeição desses indivíduos. Nesse último caso, a família se constitui frequentemente uma fonte contraditória à sua identidade, afinal as instâncias educativas podem ser aliadas ou podem viver em conflito constante, podem conviver e coexistir desenvolvendo práticas comuns ou práticas muito discordantes (SETTON, 2015, p. 9).

Assim, se em algumas instâncias de socialização as mulheres lésbicas e bissexuais são instadas a compreender sua sexualidade como algo reprovável e até mesmo como motivo para seu extermínio, torna-se relevante a criação de oportunidades para que elas se vejam de outras formas, para que contemplem as vivências e saberes construídos por outras mulheres que não são heterossexuais como fontes de novas perspectivas e também para que participem de debates que desvelem que a posição de outras instâncias da vida a respeito da sexualidade não são verdades absolutas pois partem de construções sociais e justamente por isso é possível pensar formas de lutar por mudanças.

Dessa forma, a constituição de espaços que possibilitem questionar a socialização que coloca determinadas pessoas em posição de invalidação e invisibilização social contribui para sua cidadania, para que possam compreender os direitos que lhes deveriam ser garantidos e reivindicar aqueles que ainda não estão previstos ou efetivados.

Por trás do fato de abordar o Direito à Educação nas três dimensões propostas até aqui, procurou-se estabelecer a ideia da Educação como prática da liberdade. Nos termos de uma educação libertadora, Paulo Freire (1997) defende que ela se desenvolva no espírito da democracia, que as pessoas possam discutir as problemáticas em que estão envolvidas e suas posições nelas; defende também uma educação que predisponha as pessoas ao diálogo, à reflexão crítica e que: “[...] advertisse dos perigos de seu tempo, para que, consciente deles, ganhasse a força e a coragem de lutar, ao invés de ser levado e arrastado à perdição de seu próprio ‘eu’, submetido às prescrições alheias” (FREIRE, 1997, p. 90).

Assim, considera-se que para que a educação seja de fato uma prática libertadora e com bases firmadas na democracia, é necessário, primeiramente, que existam condições práticas e materiais para o acesso e permanência nos espaços educativos. No caso discutido na presente pesquisa, que lésbicas e bissexuais possam ingressar e se manter nos cursos superiores. É necessário também que seja garantida uma aproximação entre a universidade, seus sujeitos e produção dos demais setores da sociedade, que a instituição busque não apenas trocas com a comunidade, mas formas de construir conhecimento conjuntamente. É preciso ainda compreender que a educação formal não é a única via de educação existente, havendo diversas outras instâncias que muitas vezes se colocam em conflito e para perceber e atuar na mudança desses diversos espaços de socialização é necessário ter oportunidades e ferramentas propícias para criticá-los.

Justamente, Paulo Freire aponta que o tipo de educação que mais compromete a emersão popular é aquele que anula o debate. O autor relaciona essa experiência de análise dos problemas e de ter condições de participação como essenciais ao aprendizado da democracia, que só ocorre pela prática (FREIRE, 1997, p. 93). Ressalta ainda que nas práticas educacionais do período que relata — e que persistem atualmente — há poucas ações que estimulem um pensamento transitivo-crítico que passe pela descoberta, análise e revisão de seus achados; por outro lado, o que se via/vê em abundância é uma educação que sobrepõe à realidade e que intensifica uma “consciência ingênua” (FREIRE, 1997, p. 95-96):

Quanto mais crítico um grupo humano, tanto mais democrático e permeável, em regra. Tanto mais democrático, quanto mais ligado às condições de sua circunstância. Tanto menos experiências democráticas que exigem dele o conhecimento crítico de sua realidade, pela participação nela, pela sua intimidade com ela, quanto mais superposto a essa realidade e inclinado a formas ingênuas de encará-la. A formas ingênuas de percebê-la. A formas verbosas de representá-la. Quanto menos criticidade em nós, tanto mais ingenuamente tratamos os problemas e discutimos superficialmente os assuntos.

Assim, a Educação e o Direito à Educação que se debate no presente trabalho são aqueles que primam pelo desenvolvimento humano para o pensamento crítico e para a reflexão e ação necessárias para a luta na construção de uma sociedade mais justa, que não tolha a capacidade criadora — característica típica, segundo Paulo Freire (1997, p. 42), de sociedades nas quais é suprimida a liberdade — e na qual mulheres lésbicas e bissexuais tenham seu poder de dizer o mundo incentivado e reconhecido.

3.2 ESTUDANTES DA UFJF: DO INGRESSO À BUSCA POR TRANSFORMAÇÕES

Quando foram realizadas as entrevistas para a presente pesquisa, um dos aspectos pelos quais se primou foi investigar como as participantes compreendem seu lugar na universidade e seu próprio Direito à Educação. Um tópico que se destaca quando são comparados os diferentes diálogos tecidos é a delimitação de pontos cruciais que contribuíram para construir e modificar sua visão sobre o próprio processo educativo. Todas elas são mulheres que atualmente falam abertamente de sua lesbianidade ou bissexualidade e estão engajadas de alguma forma na luta por seus direitos, seja através das pesquisas que desenvolvem ou de movimentos sociais dos quais participam; todas estão em grupos, formais ou não, que lutam por essas garantias. Entre elas, algumas o fazem no exercício do ofício para o qual se formaram na graduação, fora da universidade; outras permanecem na carreira acadêmica e desenvolvem estudos de orientação feminista.

O que se evidencia é que, até chegarem a essa postura que busca transformação, essas mulheres passaram por um período, antes do ingresso na universidade, de expectativas que não foram cumpridas; acreditaram que a instituição de ensino superior seria um espaço de pluralidade de ideias e acabaram por encontrar padrões que mantêm a ordem vigente e, muitas vezes, as marginalizam. O percurso que as levou à compreensão de que mudanças são possíveis e que é preciso transgredir a universidade passa, invariavelmente, pelo encontro com outras mulheres de luta dentro do espaço acadêmico, sejam elas colegas, professoras ou teóricas que apareciam, mesmo que exiguamente, nas bibliografias das disciplinas que cursaram.

Nas seções a seguir, busca-se discutir esses achados das conversas, nos termos da entrevista compreensiva (KAUFMANN, 2013), tendo como linha condutora o percurso delas desde antes de seu ingresso no curso superior até sua chegada ao *Cine Sapatão* e *Roda LesBiTrans* passando principalmente pelos temas que falam da vivência de mulheres lésbicas e bissexuais no espaço universitário. Optou-se por organizar as elaborações feitas a partir das

falas na forma de trajetória, destacando momentos-chave da vida universitária.

3.2.1 Entre escolhas e determinações: O ingresso na Universidade

Para ambientar as participantes e compreender os contextos dos quais elas vinham, todas as entrevistas começaram com uma conversa sobre a vida pregressa, a família e os anos que elas passaram no ensino básico. Os relatos incluem diversos entraves e dilemas encontrados por elas para ingressar na graduação, algumas citam inclusive terem mudado de curso e considerado desistir. Entre as questões que se impuseram antes mesmo dos vestibulares ou ENEMs, se destaca o momento de escolha da instituição de ensino. Embora, à primeira vista, possa parecer uma decisão que pouco teria a ver com a lesbianidade e bissexualidade das entrevistadas, esse ponto perpassa muitas delas.

3.2.1.1 A escolha da instituição de ensino, a mudança de cidade: Possibilidades e Esperanças

“As lésbicas têm essa mania de sair daqui pra lá, daqui pra acolá” é uma citação de Heliana Hemetério que aparece no título da entrevista que a militante lésbica, negra e feminista concedeu às professoras Cláudia Lahni e Daniela Auad em março de 2021, em meio à pandemia de Covid-19. A fala se refere ao motivo que a fez se mudar para o Paraná: casar-se com a militante e professora Angela Maria Martins. Nas entrevistas realizadas para esta pesquisa, a “mania” das lésbicas de se deslocarem também aparece, e a possibilidade de mudar o local de moradia para cursar o ensino superior aparece também como a chance de vivenciar a própria sexualidade com mais liberdade. Exemplo disso está na história de Bruna⁴⁴. Enquanto falava das reações de sua família sobre sua decisão de prestar vestibular para a UFJF, embora já estivesse matriculada no mesmo curso numa instituição de ensino superior particular de sua cidade, ela comenta entre risos que a mãe falava que sabia muito bem o que ela queria fazer em Juiz de Fora. E, em seguida, assumindo um ar de seriedade explica: “ela queria dizer que eu queria vir pra cá pra ficar com mulheres.”⁴⁵

Após quase uma década desde sua entrada na universidade, tendo concluído graduação e em vias de defender sua dissertação de mestrado, Bruna recorda que os motivos que a fizeram optar por arriscar, fazer o processo seletivo, se mudar de cidade e depender

⁴⁴ Como informado em capítulo anterior, Bruna tinha 29 anos no momento da entrevista e era pós-graduanda na UFJF, onde também concluiu sua graduação em Educação Física.

⁴⁵ Os trechos entre aspas representam transcrições literais das entrevistas nas quais se manteve as palavras como proferidas e acrescentou-se pontuação de forma a transmitir da forma mais fiel possível a inflexão das falas.

ainda da disponibilidade incerta de uma bolsa para se manter no curso não foram unicamente o prestígio acadêmico da instituição, nem o bom conceito do curso. Sua escolha teve a ver também com a liberdade que ela teria morando numa cidade maior do que a em que estava. Juiz de Fora tem um número de habitantes aproximadamente dez vezes maior que seu município de nascimento⁴⁶.

Entrar na universidade se constitui, então, como um horizonte de novas possibilidades, uma expectativa de um viver diferente longe das imposições e reprovações da família, de existir sem as amarras do pensamento conservador que, muitas vezes, fica evidente em cidades pequenas. Dessa forma, o desejo de ingressar na universidade não está restrito ao propósito da formação profissional, mas alimenta a esperança de não ter sua lesbianidade silenciada, a própria Bruna afirma: “a gente que é de cidade pequena vem estudar aqui, a gente não pode ser sapatão na nossa cidade”. A escolha de vivenciar sua sexualidade quando ingressam na instituição, contudo, não garante um passo seguro e sem consequências, não há como contar com a expectativa do anonimato. A participante conta que a notícia da lesbianidade, vivida agora abertamente, retorna às origens das jovens que se mudam para a cidade maior e que acabam por serem rotuladas em seus municípios de nascimento como “a *miss* sapatão da cidade”.

Apesar de ter uma influência perceptível nas falas das entrevistadas, sendo a maioria delas naturais de cidades pequenas. Somente o pensamento reacionário que encontram em seu local de nascimento não justifica o desejo de sair de casa. Aparece também a vontade de construir novos laços, esses com pessoas que compreendam e acolham sua orientação sexual, o que não ocorre na família de origem, como fica evidente na primeira fala citada de Bruna.

Mesmo no caso das entrevistadas que já residiam em Juiz de Fora, cidade de localização do campus frequentado por todas as entrevistadas, o desejo de mudança inicial existia. Segundo classificação do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a cidade é considerada uma capital regional B⁴⁷, termo usado para cidades que concentram poder regional, mas que são consideradas menos influentes que as metrópoles. Assim, se para as moradoras de cidades menores mudarem-se para lá é frequentemente a perspectiva de viver

⁴⁶ Informação obtida a partir da população estimada dos municípios em 2021, disponível no portal Cidades@ do IBGE. Cf.: <https://cidades.ibge.gov.br/>

⁴⁷ Capitais Regionais e Metrópoles são centros urbanos com alta concentração de atividades de gestão, porém, as capitais regionais têm tendência de alcance menor em termos de região de influência e atratividade para comércio de bens e serviços em comparação com as metrópoles. São cidades que geralmente são muito conhecidas nos Estados e regionalmente. São mais numerosas que as metrópoles, mas ainda muito poucas proporcionalmente ao número de cidades do país. Cf.: <https://bityli.com/2u5Mch>

numa cidade grande, para aquelas que buscam uma vida cosmopolita, ela pode ser muito pequena. Um exemplo disso é descrito por Isabela⁴⁸. Para a jovem, graduar-se na UFJF foi ver impedidos seus planos de se mudar para uma metrópole nacional, o Rio de Janeiro, para fazer o curso dos seus sonhos: produção editorial. Isabela é, entre as entrevistadas, a que provém de uma família com maior poder aquisitivo.

Natural de Juiz de Fora, ela estudou durante a Educação Básica em colégios de elite da cidade e ansiava fazer sua graduação numa universidade federal da capital fluminense. Imitando a voz da mãe, que a proibia de ir morar fora, ela exclama: “Não, você não vai para o Rio de Janeiro estudar, só não vai!”. Assim, estudando num colégio que ela classifica como “conservador”, “católico” e “de rico” desde o ensino médio, a jovem foi incentivada a permanecer na cidade e sua escolha de curso limitada àqueles existentes na UFJF.

Colega de faculdade de Isabela, Vanessa⁴⁹ não apenas contemplou outras instituições antes ficar na UFJF, como chegou a se matricular numa universidade pública de outra região e também acabou tendo que desistir. Porém, aqui a frustração dos planos de sair de Juiz de Fora se deve mais às limitações materiais e financeiras do que à imposição familiar. Vivendo com a mãe e tendo morado em diversas cidades durante a infância até se fixar em Juiz de Fora, Vanessa chegou a se mudar para o sul do país, onde foi aprovada para o curso de cinema, mas o “custo de vida alto” tornou difícil para ela se manter; ela saiu do curso e retornou para a casa da mãe depois de quatro meses na graduação. Tendo relutado, entrado e saído de outras instituições em Juiz de Fora, ela descreve que o que a fez ficar na graduação na qual está hoje foram as pessoas, a “comunidade LGBT” que ela encontrou na FACOM-UFJF e por quem ela se sente “acolhida”. Se, como argumentado anteriormente, mudar de cidade pode ser uma forma de buscar maior liberdade para viver a própria sexualidade, o percurso de Vanessa até se fixar numa instituição e curso sugere uma necessidade, para a permanência no curso superior, de que se encontre afetos também na instituição.

Tendo passado por esse longo percurso até encontrar um lugar no qual “nunca se sentiu tão bem”, Vanessa tem uma idade maior que grande parte de seus colegas, mas afirma que não se sente “tão diferente” ou “isolada” como quando estava num espaço “heteronormativo”, como descreve uma das instituições em que estudou: “eu tenho 30 anos, a maioria dos meus colegas tem 18. Mas assim, eu me sinto tão bem acolhida perto deles”. Em

⁴⁸ Como informado em capítulo anterior, Isabela tinha 23 anos no momento da entrevista, ela acabara de concluir sua graduação na Faculdade de Comunicação na UFJF.

⁴⁹ Como informado em capítulo anterior, Vanessa tinha 30 anos no momento da entrevista e estava no início de sua graduação na FACOM/UFJF.

seu relato, Vanessa expõe que, além do ingresso, as decisões de sair ou permanecer na graduação têm muito a ver com o sentimento de pertencimento que é possível construir naquele espaço. Ela atribui seu bem-estar a permanecer entre colegas com quem ela se identifica, diferentemente de quando tentou estudar na instituição voltada para ciência e tecnologia, local em que se descreve como “um peixe fora d’água”. Mais do que um fator contribuinte para o prazer em permanecer no curso, essa identificação se mostra crucial para a permanência na graduação: “eu sinto que eu faço parte de algo e eu quero manter isso”.

Já na conversa com Juliana⁵⁰ e Patrícia⁵¹, elas optaram por abordar o ingresso na universidade a partir do preparo pelo qual passaram no ensino básico. Ambas se mudaram de cidades menores para Juiz de Fora, mas, diferentemente de Bruna, suas cidades de nascimento, embora estejam em Minas Gerais, não estão na área de influência de Juiz de Fora enquanto Capital Regional. Patrícia, depois de cursar o ensino fundamental numa escola particular confessional com bolsa, fez vestibulinho e estudou durante o ensino médio num instituto federal de educação, ciência e tecnologia, fazendo curso técnico integrado ao ensino médio, no qual se preparou para a graduação na mesma área. Juliana já sabia, inclusive, ao fim do ensino fundamental, o curso que faria. Os pais a matricularam, também com bolsa, na única escola particular da cidade quando ela foi para a segunda série, porque achavam que o ensino público já não era “adequado”. Após concluir o ensino médio na rede particular de sua cidade, ela fez um ano de cursinho pré-vestibular/Enem para ingressar na UFJF. Ambas não relacionam em suas falas a escolha de instituição de ensino e local de estudo com questões que tocam sua lesbianidade. Os incômodos e desejo de mudança começam a aparecer quando elas relatam o dia a dia na graduação, realidades de opressão e ausências que as fizeram buscar experiências na universidade que pudessem ressignificar as escolhas que elas haviam feito e, em consequência, as engajassem em lutas por mudanças na universidade.

3.2.1.2 A escolha pelos cursos de graduação: decepções e ressignificações

Ao lado da escolha de instituição, a outra escolha crucial feita no ingresso no ensino superior é o curso. Em alguns casos, como já se evidenciou anteriormente, a escolha de curso foi influenciada pela instituição que era possível a elas acessar. Contudo, entre as opções disponíveis, pode-se questionar como essas escolhas foram feitas, que visões essas mulheres

⁵⁰ Como informado em capítulo anterior, Juliana tinha 25 anos no momento da entrevista e acabara de concluir sua graduação na FAU/UFJF.

⁵¹ Como informado em capítulo anterior, Patrícia tinha 23 anos no momento da entrevista e se encaminhava para o final de seu curso de graduação na Faculdade de Engenharia da UFJF.

têm delas hoje e como as relações de gênero as lesbianidades influenciaram nesse momento e na continuidade nos cursos. Em pesquisa anterior, foram identificadas motivações diversas para que mulheres escolhessem determinadas áreas acadêmicas e profissionais de atuação. Entre aquelas que ingressam no ensino técnico, se mostrou central a influência familiar na escolha de curso (LOPES; QUIRINO, 2017). Com algumas das mulheres entrevistadas para a presente pesquisa essa constatação se repete, outros fatores que aparecem são os financeiros, desejo de realização pessoal e o prestígio percebido em determinadas áreas de atuação.

Para Isabela, o desejo de ingressar na UFRJ não se resumia a viver numa capital, mas também, sendo uma apaixonada por literatura, realizaria a vontade de estudar produção editorial. Desencorajada pela mãe de se mudar, ela seguiu os passos da irmã mais velha e ingressou na FACOM-UFJF, no mesmo curso que esta havia feito. Isabela justifica sua escolha da seguinte forma: “eu tinha referências na minha família para saber como é que era mais ou menos a carreira [...] a minha escolha foi meio por conta disso, por ter outras pessoas na família que exerciam”. O que aponta para uma necessidade de certa segurança e previsibilidade quanto ao que esperar da área profissional, antecipação essa que viria a não se realizar da forma esperada, como será discutido à frente.

No caso de Isabela, esse prosseguimento dado a uma tradição familiar é justificado, além do prévio conhecimento da área, por uma suposta predisposição de sua família. Ela diz que há uma tendência dela, da irmã e tias às áreas de atuação que se relacionam com o público, o que ela descreve como “essa coisa de lidar com gente, mesmo”. A escolha de Isabela de enumerar apenas as mulheres de sua família para sustentar seu argumento carrega uma referência, mesmo que involuntária, ao princípio da separação na divisão sexual do trabalho, que, segundo Danièle Kergoat (2009, p. 67), seria a ideia de que existem trabalhos de homem e trabalhos de mulher e aponta ainda que, com frequência, os trabalhos que são designados às mulheres são justamente aqueles que compreendem funções de cuidado com outras pessoas. Muito embora “lidar com gente” não corresponda diretamente a cuidar, são ambas expressões usadas em oposição ao atuar profissionalmente, não com pessoas, mas com produtos, máquinas e técnicas, coisas que aparecem em evidência nas profissões vistas como masculinas.

A família de Vanessa também é composta por ela e sua mãe, que, ela afirma, sempre a apoiou em suas escolhas apesar das limitações de caráter financeiro. A tentativa infrutífera de morar em outro estado para estudar Cinema a deixou tão frustrada que Vanessa renunciou ao seu desejo por algum tempo e resolveu ingressar numa Engenharia, curso tradicionalmente

visto como mais prestigioso e mais rentável financeiramente, como é apontado em estudo acerca da estratificação nos cursos superiores feito por José Borges e Beatriz Carnielli 2005, p. 119). Tendo permanecido três anos nessa graduação, ela descreve o período como um tempo de grande sofrimento ao qual ela se submeteu até a admitir para si mesma: “aquilo estava acabando com meu psicológico e eu queria fazer algo que eu gostasse”.

A saída da Engenharia seria sua terceira desistência de um curso superior, e a decisão final foi impulsionada por dois fatores que cooperaram para que a jovem sentisse segurança de que dessa vez seria diferente e ela conseguiria finalmente permanecer num curso. Primeiro, trata-se de um curso que começou a ser ofertado na UFJF somente após Vanessa ter começado a fazer engenharia; assim, ele surgiu como uma possibilidade de fazer a graduação na área sonhada sem ter que se mudar. Vanessa poderia, portanto, continuar a residir com a mãe e contar com esse apoio, que ela descreve que sempre foi “incondicional”, o que ameniza a questão posta anteriormente relacionada às dificuldades de se manter na cidade de estudo. Em segundo, o fato de ela ter tido contato com estudantes da FACOM antes do ingresso, quando ainda era estudante de Engenharia, inclusive participando do *Cine Sapatão*, num momento em que “sentia muito essa necessidade de conviver com comunidade LGBT”. Assim, ela fez um novo processo seletivo, encontrando a esperada “diversidade tão grande na sala de aula”.

Patrícia fez o caminho inverso, demorou um pouco para admitir que seu desejo era ingressar no curso que ela já sabia que seria um ambiente hostil. Primeiro ela entrou em outra graduação, da mesma área que havia feito seu curso técnico integrado ao ensino médio, para depois aceitar que seu desejo era estar na Engenharia. A sua escolha se deu informada, pela própria experiência, estudando numa instituição de ciência e tecnologia no ensino médio, de que as engenharias em geral são cursos em que ainda há, como ela própria afirma, uma “resistência a mulheres”. O outro curso que começou a fazer é um curso com maioria feminina. Depois de algum tempo nele, ela percebeu que se “identifica” mais com a engenharia e entrou no novo curso ciente de que encontraria comentários “machistas”, “racistas” e “homofóbicos”, que ela exemplifica com episódios em que ouviu “amigos gays sendo chamados de viados de uma forma pejorativa”. Logo que ingressou na UFJF, já colocou em prática sua intenção de procurar e se inserir em todos os “segmentos da universidade” que buscam tornar a “coisa mais humana” e que tivessem o propósito de combater essas opressões, para “tentar contornar um pouco”.

Nas falas dessas duas entrevistadas, que cursaram em algum momento uma

engenharia, aparece de forma mais explícita como a misoginia se une à lesbofobia para marginalizá-las. Mais especificamente, é descrita como uma exclusão que tem como base a presunção da lesbianidade. Patrícia afirma que, quando não se nega a existência de mulheres na engenharia, pela simples afirmação de que “não pode ter mulher na engenharia”, existe um costume de afirmar, de forma a depreciar sua sexualidade, “que todas as mulheres que cursam engenharia seriam lésbicas”. Aqui, a citada divisão sexual do trabalho (KERGOAT, 2009) encontra uma forma de ostracização das mulheres lésbicas, que é a ligação da orientação sexual lésbica com signos da masculinidade, o que, conforme afirma Tamiris Gaelzer, as colocam “em um limbo de pertencimento social” (GAELZER, 2018, p. 20). Não poderiam elas se encaixar junto às mulheres heterossexuais, de quem supostamente seriam muito diferentes, nem junto aos homens, perante os quais nunca chegariam a ser iguais. A presunção da lesbianidade não se traduz de forma alguma na aceitação dessas mulheres na cultura das engenharias, pelo contrário, se converte em mais um argumento para sua marginalização. O que é corroborado por Vanessa, que também aponta esse caráter excludente na engenharia, local que ela, uma mulher que não “performa feminilidade”, observação que ela faz por ter cabelos curtos e trajar roupas não consideradas tradicionalmente compreendidas como femininas, descreve ter sido “isolada” naquele círculo “totalmente heteronormativo”.

Essa situação que afasta mulheres em geral e constrange lésbicas e bissexuais gerou diferentes reações das entrevistadas durante sua jornada acadêmica. Para Patrícia, foi necessário assumir uma postura combativa desde o início do curso. Ela descreve que sua atitude, além de se inserir em todos os segmentos de combate a preconceitos na faculdade que conseguiu, é de uma vigilância constante. Ela detalha que busca se posicionar frente a todos os acontecimentos discriminatórios que presencia: “sempre tento me pontuar, deixar minha opinião bem explícita para meio que, pelo menos, plantar uma sementinha e deixar isso”. Apesar de apontar que isso contribuiu para suas tentativas de melhorar o ambiente, também é possível inferir de suas falas uma exigência de persistência contínua num intento “difícil”, pois não tem como “quebrar” preconceitos estruturais com “simples fala”.

No caso de Vanessa, que já não tinha uma afinidade especial pela engenharia, essa característica nos ambientes desses cursos contribuiu para sua desistência. Se por um lado ela atribui sua mudança de área de estudos ao seu desejo, desde a juventude, de estudar algo na área do audiovisual, por outro, ela aponta também que o período em que esteve na engenharia foi de grande sofrimento mental gerado pelo sentimento de inadequação; se sentia completamente diferente dos colegas. Ela descreve a experiência de conviver naquele espaço

como algo que estava “acabando com o psicológico” dela.

Bruna também enfrentou dificuldades com a cultura de seu curso. Ela ficou dois anos sem estudar após concluir o ensino médio porque ficou “meio sem saber o que fazer”. Ela é a única entre as entrevistadas que descreve não ter tido a certeza de ingressar num curso superior após o fim do ensino médio porque na família “ninguém tinha feito universidade”, e, assim, “não era uma coisa comum como para algumas pessoas é, assim, sai do ensino médio e vai para a faculdade”. Ela descreve que, quando resolveu ingressar no ensino superior, a escolha do curso “foi meio natural”, porque educação física era a área pela qual ela tinha mais gosto na escola e também na qual ela era classificada entre as melhores alunas.

Em uma escola particular que estudou durante o ensino básico, Bruna descreve com pesar como eram feitas as divisões meritocráticas em algumas aulas: estudantes eram agrupados conforme suas “habilidades” e, naquela época, ela “achava isso ótimo”. Ela atribui sua visão positiva dessa segregação à cultura construída pela própria instituição, de que alunos considerados mais habilidosos fossem mais “cobrados” e os demais ficassem “mais livres”. Ela diz: “minha cabeça tinha sido construída daquela maneira”. Em retrospecto, Bruna vê essa prática como “uma violência muito grande”. Além dessa hierarquização por habilidades, ela aponta ainda como nessa instituição os padrões heterossexuais eram reforçados até mesmo pela divisão de certas atividades destinadas a alunos e alunas, ela afirma que “era uma coisa que funcionava como se quase fosse natural”. A afirmação de Bruna sobre sua escolha de curso é categórica: “hoje, se eu tivesse que fazer uma escolha por um curso, eu não faria por esse”, pois agora já sabe “como é a forma de trabalho”.

Apesar desses apontamentos que evidenciam uma expectativa sobre como seria a vida universitária, a maioria das motivações dadas pelas participantes quando das escolhas dos cursos se refere à expectativa de atuação profissional no mercado de trabalho e fora do ambiente acadêmico, embora algumas tenham permanecido como estudantes de pós-graduação e se tornado pesquisadoras. À exceção de Vanessa, que abertamente buscava uma melhor experiência dentro do curso após ter uma vivência intolerável na engenharia, os argumentos usados transitam da aptidão para uma profissão consolidada na família (Isabela), identificação com uma área profissional (Patrícia), ao desejo de atuar numa área em que era boa e reconhecida (Bruna).

Entre as entrevistadas, Juliana é a que exemplifica mais diretamente uma escolha feita com base numa visão idealizada da profissão. Ela conta que nunca teve outra opção de curso antes de ingressar na faculdade, e que o que a fez escolher a Arquitetura foi “ver revista

bonita e achar paisagismo maravilhoso”. Juliana acabou se identificando com o curso, não sem antes passar por crises que a fizeram questionar sua escolha. Ela afirma que passou os dois primeiros anos da graduação cogitando sair: “não me adequei muito bem”, até achar “as disciplinas da humanas”. Ela encontrou na área de atuação outros “nichos” pelos quais acabou se interessando, começou a “gostar mais do curso” quando teve aulas de sociologia. Ela descreve que “se encontra” ao se aproximar das temáticas sociais na arquitetura, destaca principalmente a sociologia urbana e, quando foi realizada a entrevista, tinha acabado de defender seu TCC, no qual investigou questões de gênero dentro do programa Minha Casa, Minha Vida.

3.2.2 Compreendendo a dinâmica universitária: Uma realidade a transformar

Como visto, com diferentes trajetórias durante o ensino básico, as participantes tiveram distintas experiências quanto à escolha de seus cursos, com maior ou menor grau de entendimento do funcionamento da universidade, da área de conhecimento em que ingressavam e do mercado de trabalho em que eventualmente se inseriram após a conclusão dos cursos. Interessa observar que essas escolhas não se deram meramente pela crença no talento para determinada área ou no gosto pessoal, pelo contrário, as falas indicam que se forjaram a partir de diferentes influências. Elas ingressam nos cursos com expectativas do que iriam encontrar; algumas com concepções mais e outras menos idealizadas. Apesar disso, todas as entrevistadas relatam terem passado por períodos percepções negativas quando começaram os cursos. Essas decepções se dividem em dois tipos: primeiramente aquelas relacionadas à realidade dos cursos se comparados à idealização daquele campo de conhecimento. Em segundo, o desencanto com a ideia de universidade como lugar de conhecimento e pensamento livre e a forma como estão presentes preconceitos de raça, gênero, sexualidade e até mesmo idade.

3.2.2.1 Conhecendo a Realidade dos Cursos: Idealizações e Frustrações

Entre as decepções com o curso, se algumas se centram na percepção de que a área de atuação que almejavam não condiz com o que imaginavam, em outros, como é o caso de Bruna, elas se centram na percepção de que, apesar de se aproximarem do esperado, aquela não é uma realidade que as acolhe. Durante seu percurso no ensino superior, a entrevistada percebeu como as práticas pelas quais passou durante sua formação no ensino fundamental encontravam eco no que era ensinado na graduação. Apesar disso, ela descreve inclusive que,

durante sua formação, perdeu a predileção pela área de formação e parou de “jogar e praticar esportes”. Ela conta que “não gostava de ir para a faculdade” e que tinha professores “muito conservadores”. Bruna também aciona motivos relacionados à desvalorização da profissão para fundamentar seu desgosto com o curso escolhido: um mercado de trabalho já “cheio”, ser um trabalho “mal pago” e a consequente concorrência “num sistema capitalista”. Ela adiciona que, ao se aprofundar na área, não mais se reconhece nela, percebendo que gostar de uma área de conhecimento não é gostar de trabalhar nela: “uma coisa não tem nada a ver com a outra”.

Para Bruna, que hoje faz pesquisas com orientação feminista em seu campo de estudo, foi preciso procurar áreas dentro de sua profissão em que ela se interessasse em trabalhar e estudar, o que encontrou na pós-graduação em educação. Apesar de ainda ver problemas na composição do corpo docente, e classificá-lo como “um espaço cheio de homens”, ela descreve que encontrou um meio mais “acolhedor”: “Eu me senti muito mais à vontade, muito mais dentro do que eu gostaria de estar, foi bem legal”. Sua trajetória, nesse sentido, se aproxima da de Juliana, que passou por um período de falta de “identificação” dentro de seu curso antes de perceber que poderia vê-lo de outra forma e a partir de outras áreas do conhecimento, em especial a partir do feminismo.

O relato de Isabela exemplifica de forma bastante delineada os dois tipos descritos, ela coloca sua própria visão no início do curso como desatualizada, imaginando um modelo de atuação profissional que “não existe desde os anos 1960” e projeta um destino incerto após sua recente conclusão de curso. A descrição de sua trajetória é de um início esperançoso, com a atuação na Comunicação, e termina com um sentimento de “desamparo”: “Você sai da faculdade com uma mão na frente e outra atrás e aí não sei, não sei o que eu faço...”. Somam-se a isso falas que evidenciam um desgosto acerca da ilusão de que a universidade seria um espaço livre de violências. Ela chega a debochar da visão ingênua que tinha ao ingressar na universidade, se imitando mais nova com uma voz mais aguda: “Ai, nossa, entrei na faculdade, nós estamos aqui num ambiente em que estamos iluminadas, estamos protegidas”. E acrescenta, ainda em tom indignado: “Só que não, a gente não tem espaço de fala! A gente tem dificuldade de desenvolver coisas que digam respeito às nossas vivências”.

Nesse sentido, as colocações de ambas apontam para uma insatisfação que passa pela incerteza recorrente aos formandos de diversas áreas de conhecimento, como apontam diversas pesquisas acerca do ingresso no mercado de trabalho, como as realizadas por Marco Teixeira e William Gomes (2004, p. 59) que detectam uma carência nas universidades do oferecimento de ferramentas para preparação e planejamento para essa transição, necessidade

essa que, em pesquisas mais recentes é corroborada (VANZUITA *et al.*, 2020). Contudo, é possível identificar também que o desgosto com a profissão tem um componente de insatisfação com o entendimento que, mesmo em setores considerados mais progressistas, suas perspectivas como mulheres lésbicas e bissexuais são também silenciadas.

A forma como falam de seus ingressos nos cursos indica que o primeiro movimento dessas mulheres foi o de incômodo com o “não lugar” para elas em vários deles. Elas citam sentimento de inadequação, seja diretamente, como fazem Isabela, Juliana, Bruna e Vanessa, ou pela antecipação e preparação para adentrar um ambiente presumivelmente ofensivo, como é o caso de Patrícia. Essas constatações, além de denunciarem a dinâmica excludente a que estão expostas mesmo após o ingresso nos cursos, evidenciam como se torna fundamental para elas a busca por mudanças. Faz-se essa observação aqui, pois é significativa para entender como, ao falarem de sua trajetória a partir da aproximação do feminismo e, em especial, da participação no *Cine Sapatão* e *Roda LesBiTrans*, tema a ser tratado em capítulo seguinte, esse discurso se desloca para um lugar de desejo, não de integração, adequação ou inclusão, mas de mudança da própria universidade e das relações nela estabelecidas.

3.2.2.2 *Conhecendo a Instituição: Comparando um Ideal de Universidade*

Até ingressarem nos cursos, essas mulheres tiveram que, em maior ou menor medida, enfrentar desafios que posteriormente dariam lugar a outros: aqueles relacionados à permanência na universidade. Para algumas delas, Juliana, Patrícia e Bruna, entrar na faculdade significou também a mudança de cidade. Para Bruna, por exemplo, essa mudança trouxe um caráter dual para a família, de orgulho e de medo. Por um lado, como já citado, estava a reprovação da possibilidade de que, longe da família, a jovem assumisse abertamente sua lesbianidade, por outro, ela era, na família, “a segunda pessoa a entrar numa universidade pública”. Com o que foi discutido até esse ponto, evidencia-se que a experiência universitária representa para as mulheres lésbicas e bissexuais não apenas a possibilidade de uma formação profissional e acadêmica. Em especial no espaço de uma universidade federal, pode representar a busca por compreensão de sua própria existência e por conexões afetivas com pessoas que, como elas, encontram entraves na efetivação de seus direitos na sociedade.

Muito embora a lesbianidade apareça quando se fala das escolhas feitas por essas mulheres pelos cursos e instituições de ensino, foi quando a conversa passou para o cotidiano, já em sala de aula, que fica inequívoco em todas as falas o que resume Isabela: “a gente tá numa instituição que te oprime sistematicamente!”. Os primeiros movimentos feitos por essas

mulheres na universidade após essa percepção apontam para tentativas de criar e se inserir em redes de apoio que valorizassem suas existências e saberes. As descrições que elas fazem da universidade, em alguns pontos, extrapolam a UFJF e falam das instituições de ensino superior em geral e ajudam a sonhar espaços que efetivamente valorizem os vários saberes possíveis.

Nessa perspectiva, há diversas falas das participantes que apontam para sua visão da universidade antes de ingressar nela; essas descrições concorrem para compor um ideal da universidade como espaço aberto, de discussão de diferentes ideias. Isabela é a que mais expõe as visões que tinha antes de começar o curso superior. Sua fala exprime não só a expectativa de encontrar um espaço de conhecimento, mas também um lugar que acolhesse sua inconformidade com a heterossexualidade. Ela conta que foi um grande desencanto perceber que, pelo contrário, a estrutura universitária trabalha para que ela, enquanto pessoa que não está de acordo com os padrões heteronormativos, seja “silenciada sistematicamente”. Isabela escolhe como termo para descrever os responsáveis por manter esse modelo conservador no pensamento universitário de “dinossauros”: professores com muito tempo de casa e que “não estão abertos a pensar, porque eles já pensam do mesmo jeito há muito tempo”. Ela expõe ainda que esses professores se apoiam fortemente na hierarquia, esperando que a estudante de graduação “coloque-se no seu lugar”. Sua esperança era encontrar na universidade um espaço seguro e livre dos preconceitos com os quais convivía diariamente fora dela, mas o que encontrou foi: “não só a UFJF, a instituição Universidade opera de uma determinada maneira, de a gente ouvir coisas que são coisas que eu já ouvia fora daqui que eu achava que eu não ia ouvir aqui”.

Vanessa também expressa expectativas que ajudam a compor um retrato de como elas acreditam que deveria ser a universidade. Sua fala projeta a instituição como um lugar crítico e não apenas de reprodução de conhecimentos mecanizados: “a gente não tá aqui só pra aprender como funcionam as máquinas”. Suas afirmações são feitas de forma a corroborar a ideia de que os objetivos ao ingressar na universidade não estavam apenas em adquirir técnicas que, ela inclusive afirma, podem ser obtidas no mercado de trabalho. Pelo contrário, na fala “aqui a gente tem que aprender a lidar com uma comunidade, a lidar conosco e com quem está ao nosso lado”, ela dá muito mais ênfase à possibilidade de crescimento pessoal e construção de laços comunitários através da universidade do que ao conhecimento científico e técnico, que é mais frequentemente relacionado à formação superior.

A experiência de Patrícia, por estar inserida numa instituição federal de ensino que

engloba cursos superiores desde o ensino médio, foi a de já esperar encontrar um ambiente hostil. Apesar dessas afirmações e perspectivas da universidade, ela demonstra também que, desde o início de sua carreira acadêmica, vê a universidade como espaço onde a simples presença de pessoas diversas pode gestar a mudança. Sua visão é negativa sobre a realidade atual, mas cheia de esperança sobre um futuro que pode ser cultivado coletivamente: “eu acho assim, no ambiente acadêmico que a gente junta todo mundo, o negócio fica mais forte, sabe?”.

Em ambos os casos, a constatação de que a universidade não é aquilo que elas imaginavam não se converteu em motivo para que elas acreditem que não possa vir a ser. Nesse sentido, algo que perpassa os relatos das participantes é a insatisfação em algum momento com a percepção de que a universidade está baseada num ideal de neutralidade que, na verdade, privilegia sujeitos que pouco têm em comum com elas. Essa compreensão é que levou as participantes a questionarem seu lugar na instituição, as motivações para que elas não se identificassem com grande parte de colegas e docentes e não se encontrassem representadas entre autores referenciados nas disciplinas que cursavam.

3.2.2.3 Cotidiano Universitário: Encontrando Preconceitos, Reivindicando Mudanças

Entre as falas das entrevistadas há várias que remetem aos preconceitos sofridos por elas no espaço universitário, episódios que se referem ao fato de serem mulheres e não serem heterossexuais em interseção com outras de suas características. Isabela descreve que sentia que suas opiniões e interesses eram invalidados por seus professores por ela ser bissexual e também por ser jovem. Ela interpreta que essas particularidades eram vistas como indícios de que ela não sabia o que queria e relata ter sido silenciada com a justificativa de que ainda estava “em transição” ou “se descobrindo”. Esse tipo de postura a fez duvidar de que realmente deveria estar na universidade: “sério mesmo que eu sou esse tipo de aberração?! Eu achei que eu ia entrar na universidade e ter um ambiente no qual eu fosse ouvida, no qual a minha vivência fizesse diferença, e não, sabe?”.

Apesar de em suas falas constarem muitas citações ao incômodo de se sentir invalidada por causa de sua juventude e de sua sexualidade, Isabela aponta que o início da vida acadêmica é de fato uma entrada num novo universo que requer orientação. Para ela, o cerne da questão não está na dificuldade de admitir que, como aluna de graduação, ela ainda era inexperiente tanto nos saberes específicos de seu curso como no fazer científico, que é valorizado na universidade como um todo. Ao ingressar numa graduação “você está entrando

na sua vida acadêmica, você está começando a fazer pesquisa, e aí você não tem a menor ideia do que está fazendo”. O que ela foca como problema é a posição que deveria ocupar, de aprendiz, ser justificativa para invalidações, silenciamentos e deslegitimação. Ela junta a isso o machismo e a LGBTfobia, que detecta no ambiente acadêmico, e aponta para uma quase inexistência na bibliografia do curso de autoras mulheres e de temáticas que perpassem uma visão feminista e lésbica do conhecimento. Ela descreve que as aulas teóricas “são teóricos homens sempre falando aquelas mesmas coisas”, teorias em que “não existia abordagem feminista” e o conteúdo passado pelos professores era “deglutido, deglutido, deglutido e você vai e engole”. Já nas disciplinas práticas, haveria muito mais uma preparação técnica com “faz isso aqui assim, assim, assim”, ou “usa essa ferramenta aqui, essa ferramenta aqui e essa ferramenta assado”.

Isabela aponta que, entre as disciplinas obrigatórias de seu curso, uma das únicas em que se encontra uma discussão acerca do feminismo é uma disciplina ligada à ética profissional. Mas salienta a desvalorização desse conhecimento pelo lugar desprestigiado em que ela foi inserida na grade de horários: “sexta-feira às oito da noite”, horário propenso a faltas e ao desânimo dos alunos, que já estão na expectativa do fim de semana. Bruna passou por experiência semelhante: a total concentração de discussões acerca de gênero numa única disciplina, apesar de, estando num curso de educação, ela ter tido aula com professoras mulheres. Além disso, ela observa que, na citada disciplina, não se ousava nomear o feminismo, mas as discussões eram descritas como um debate sobre “mulheres dentro de alguns espaços”.

As ausências de representatividade nas disciplinas foram confirmadas por todas as participantes. Para Patrícia, o assunto tem uma aproximação na disciplina “Engenharia e Sociedade”, que trata as “responsabilidades do engenheiro frente à sociedade”. Ela aponta compreender que essas implicações estão relacionadas ao dia a dia desses profissionais muito mais do que na perspectiva da obrigação que parte da responsabilidade. A primeira necessidade que ela relaciona ao conhecimento das questões de gênero e sexualidade trata justamente das violências às quais as mulheres lésbicas podem estar expostas. Ela associa a necessidade desse conhecimento para garantir serviços de engenharia que satisfaçam as necessidades das mulheres lésbicas, e usa como exemplo para essa argumentação as exigências de segurança de uma edificação, no caso da engenharia civil, que podem ser maiores quando se tratam de projetos residenciais “porque, querendo ou não, a gente sabe que o risco de [...] um casal lésbico sofrer violência é muito maior de pessoas externas”. Patrícia

admite, contudo, que essa discussão está longe de ser central, e tem como obstáculo a violência, que pode ser cometida pelos próprios profissionais. Ela afirma: “vamos supor que eu sou uma pessoa homofóbica, eu não posso, primeiro, negar de fazer o projeto”. Ao inserir essa afirmação, ainda que para censurar a negação de serviços, ela acaba por revelar que isso ainda é uma possibilidade.

A arquitetura é um curso com maioria de alunas mulheres. Ainda assim, afirma Juliana, “o corpo docente já não é [feminino], você vai olhar as referências bibliográficas e profissionais que são valorizados, que ganham prêmios, que ganham... enfim, são homens”. Contudo, ela aponta que durante seus anos na graduação presenciou algumas mudanças, ainda que essas tenham ocorrido de forma lenta, por exemplo: a introdução de algumas referências femininas nas bibliografias pelas professoras, “geralmente as mais novas”. Ela observa também alguma movimentação de reivindicação entre as alunas, que “trazem esse tema”. Ainda assim, a exclusão de mulheres lésbicas desses espaços feministas permanece. Juliana descreve que, após reivindicações de estudantes, foi criado um coletivo feminista em sua unidade, que ela categoriza como bastante “questionável” por se tratar de “um grupo muito fechado que se reuniu e que não foi aberto, assim. Então, um grupo muito homogêneo, sem muita diversidade”. Sua fala, com um final reticente, assinala o sentimento de exclusão: “Aposto que ainda existe e eu nunca tive acesso...”.

Esse movimento de mudança também é percebido por Vanessa, que declara ver uma grande diferença entre estudar atualmente na FACOM-UFJF e quando estava cursando Engenharia. Ela diz que, apesar de nunca ter sido aluna de nenhuma professora declaradamente lésbica, percebe professores aliados que incluem em suas aulas referências e debates lésbicos e feministas. Para denominar esses professores ela usa o termo “professor apoiador”, aqueles que “apesar de serem héteros” abrem espaço para esses temas, “que não discriminam, eles acolhem, assim, bastante”. Embora deposite grande importância nesses professores, pois ela afirma que para abordar uma perspectiva feminista e preocupada com as questões LGBT, “a pessoa pode não ser da comunidade”. Quando questionada sobre a relevância de ter professoras lésbicas, ela responde que acha importante “porque é um outro ponto de vista”. Essa relevância, da presença de lésbicas na posição de professoras e em outros espaços da academia, foi discutida com todas as participantes e é colocada como um dos fatores centrais em sua idealização de como deveria e como poderia ser uma universidade melhor.

3.2.3 Lésbicas de referência: docentes

Na construção de sua visão de uma universidade que realmente cumpra seu papel com a sociedade, uma figura que aparece nos relatos das entrevistadas é a de professoras lésbicas visíveis. Quando questionadas se elas tiveram alguma professora lésbica, Vanessa, por exemplo, responde que não, mas que sabe de uma professora, com quem ainda terá aulas, que é lésbica. O fato de ter se atentado a esse dado acerca de professoras com quem ela ainda não teve contato já evidencia que se trata de uma informação importante para ela. Já Patrícia buscou abertamente fazer uma disciplina com uma professora lésbica porque queria saber como seria se sentir representada em sala de aula: “ter essa experiência com uma professora assim me deixou muito curiosa, sabe?”.

A possibilidade de ver que essas professoras falam vivamente que são lésbicas e fazem da lesbianidade um ponto de partida para compreender o mundo é ressaltada. Em contraponto, a menção às professoras sabidamente lésbicas nos cursos com as quais, contudo, a sexualidade é assunto proibido, também aparece nas falas de algumas entrevistadas. Bruna, por exemplo, de forma reticente afirma que em seu curso de graduação havia “umas duas aí...”, mas cuja sexualidade nunca era abertamente falada. Patrícia afirma que no seu curso há poucas professoras mulheres e, se há lésbicas, elas também “não são assumidas”. Essa constatação, contudo, não é apontado por elas como forma de criticar tais professoras, mas de identificar que as pressões de silenciamento sofridas por elas como alunas também ocorrem com as docentes. Patrícia, apesar de afirmar que não dá para saber se existem professoras que lecionam em seu curso “no armário”, num momento mais adiante na entrevista retorna ao assunto, no campo da suposição, argumentando que “não é normal” que professoras não possam assumir sua sexualidade. “Não é certo ela não ser assumida só porque ela é professora de uma universidade federal, entende?”. Esse pensamento se refere também a uma preocupação com o próprio futuro e demonstra que ela considera a possibilidade de, mais tarde, ocupar esses espaços. Assim, acrescenta: “acho que é muito importante para a nossa geração ter essas discussões, estar próximo disso porque, nas próximas, nós é que talvez vamos estar nesse futuros cargos e empregos”.

O reconhecimento de que o silenciamento chega também às docentes lésbicas torna ainda mais relevante para essas estudantes encontrarem aquelas que, apesar das tentativas de apagamento, se posicionam e lutam dentro do espaço universitário. Outro exemplo é dado por Vanessa, que situa essa importância na perspectiva de um porvir. Partindo da ideia de que o perfil de estudantes universitários é jovem, ela argumenta que é uma fase da vida em que

muitas pessoas estão descobrindo sua sexualidade e se torna fundamental “a gente ver, assim, que as pessoas, independente da orientação sexual, podem ter um futuro, seja acadêmico, seja em qualquer outra profissão, entendeu? Eu acho que serve como um exemplo, mesmo”.

A percepção de que estar no cargo de professora futuramente e de que colegas lésbicas também estarão, que parte desse contato com docentes que elas consideram de referência, já evidencia um deslocamento, uma mudança de postura quanto ao seu lugar na universidade. Inicialmente elas descrevem um percurso de entrada e enfrentamento de exclusão, à medida que têm contato com essas mulheres no espaço universitário, esse quadro vai mudando. Elas passam a perceber que lésbicas e bissexuais já estão construindo a excelência universitária.

Pensando dessa forma, um passo crucial na trajetória das entrevistadas foi, a partir do desejo e da necessidade de encontrar essas professoras exemplares, buscar voluntariamente na universidade disciplinas que abordassem temáticas feministas e lésbicas e que fossem conduzidas por professoras abertamente lésbicas. Patrícia narra que ficou interessada em saber das disciplinas ofertadas pela professora Daniela Auad⁵², porque são temas que “nunca veria na engenharia”. Sua busca também ocorreu na necessidade de se dotar de argumentos para sua postura feminista: “por eu estar na engenharia e ser mulher, então, eu vi na disciplina oportunidade de entender de onde surgiu o feminismo, por que existe; não ‘por que’, já que no fundo todo mundo sabe por que existe, mas fundamentação teórica”. Porém, esse desejo foi potencializado pela disciplina ser ofertada por uma professora abertamente lésbica. Ela se descreve como “instigada” a saber como era ter uma professora com quem se identificasse. Diferente de colegas heterossexuais que, durante toda sua experiência escolar e acadêmica, sempre tiveram professores também heterossexuais, seria a primeira vez que, como ela descreve, se “sentiria realmente representada”.

Nesse sentido, podemos dividir o modo como essas participantes falam da potência que é ter professoras abertamente lésbicas a partir das formas que elas podem afetar a vida dessas jovens e o espaço universitário. Primeiramente, essa oportunidade que é dada, de que elas vejam mulheres lésbicas bem-sucedidas, em posições de poder, e que estas se tornem modelos pessoais para elas, mostrando a possibilidade de que elas também ocupem esses espaços no futuro. Em segundo, o exemplo acadêmico que algumas dessas professoras dão ao incluírem feminismo, lesbianidade e bissexualidade como temas e como perspectivas em suas

⁵² Patrícia, assim como Juliana, cursou, na Faculdade de Educação UFJF, a disciplina *Feminismos, Gênero e Intersecções: bons motivos para romper a ordem a compulsória ou comprar uma boa briga*, ministrada pela professora Daniela Auad.

atividades de ensino, pesquisa e extensão. O que leva essas jovens à percepção de que elas são sujeitas na academia e que seu ponto de vista é relevante para a produção do conhecimento. E, por fim, está o contato direto que elas têm com essas professoras no papel de orientadoras, formais ou não, em aulas, conversas, grupos de pesquisas nos quais as docentes contribuem para que as estudantes encontrem caminhos e referências para o desenvolvimento de sua própria carreira acadêmica.

3.2.3.1 Docentes Lésbicas como Exemplo Pessoal

A procura por exemplos pessoais de lésbicas bem-sucedidas academicamente e que deem a essas jovens um vislumbre do que elas mesmas podem alcançar é o primeiro e mais citado aspecto positivo de ter professoras lésbicas, porque, como questiona Isabela, ingressar na universidade é “entrar em mais um ambiente heteronormativo, cara, e você não se vê em lugar nenhum...?”. Para ela, ter essas professoras é “ter para onde olhar”, em quem se espelhar. A palavra que ela escolhe para descrever o que essas presenças lhe conferem é “respaldo”, ou seja, bases e legitimação da crença de que tem um horizonte à sua frente no espaço acadêmico, fundamentos para argumentar: “é possível porque a professora fulana de tal já fez”.

A ideia de que a existência dessas professoras confere a perspectiva de que, mesmo escolhendo a profissão docente, ela não precisará permanecer “no armário” aparece na fala de Bruna e dá indícios de que é um fator determinante na hora de fazer a escolha de como dar continuidade à carreira profissional e não esperar, ao ser professora, precisar viver constantemente em “uma instabilidade muito grande” em que não é possível “chegar e dizer: sou lésbica”.

Vanessa também recorre à ideia do exemplo pessoal de realização; para isso, ela parte do princípio de que a maioria dos estudantes de graduação tem “mentalidades mais jovens” que passam por “conflitos psicológicos”. Ela assume que estudantes podem estar no processo de descoberta de si, inclusive aquelas “que ainda não assumiram [a homossexualidade] nem para si mesmas”, e que ter esses exemplos ajudaria a superar os “preconceitos sofridos”.

3.2.3.2 Docentes Lésbicas como Exemplo Acadêmico

Com relação ao segundo aspecto, trazer o feminismo e a lesbianidade para o debate acadêmico, algumas das entrevistadas retomam a ideia de que não é necessário que as

peessoas, sejam mulheres ou LGBTs, para que se engajem nessa discussão em suas pesquisas ou sala de aula; ainda assim, elas destacam dois motivos pelos quais as lésbicas são fundamentais nesse fazer. Primeiro, que, apesar dessa suposta possibilidade de que qualquer pessoa o faça, com poucas exceções, quem as entrevistadas veem de fato se interessando e dispondo a tornar central em tal debate no seu fazer acadêmico são as lésbicas e bissexuais. Juliana, por exemplo, descreve sua trajetória de procura por debates feministas e lésbicos na universidade como uma ação de “vasculhar” a universidade e, finalmente, encontrar uma disciplina com essa orientação a partir de uma matéria sobre o Dia das Mães na UFJF, em que figuravam num *outdoor* as professoras Daniela Auad e Cláudia Lahni ao lado da filha das duas⁵³. Tendo visto essa divulgação, ela pesquisou o currículo Lattes das professoras, procurou grupos, matérias, e chegou a ligar para a Faculdade de Educação em busca de uma vaga em suas disciplinas. Esse caminho sugere que, quando buscam pelo lesbofeminismo no espaço universitário, é com as professoras lésbicas que elas o encontram, ainda que, em tese, ele pudesse também ser desenvolvido por outros(as). Isabela, por exemplo, aponta que uma das únicas disciplinas que não é eletiva de seu curso em que encontrou qualquer debate feminista foi justamente uma que é ministrada por uma professora também lesbofeminista, e questiona acerca das demais disciplinas: “a gente entende que em muitos momentos é difícil você fazer essa abordagem porque é pouco tempo, [...] mas por que essa abordagem feminista não está como pauta principal, sacou, dentro das ementas das disciplinas?”.

Além da vontade de introduzir tal debate, as entrevistadas apontam também que o ponto de vista dessas mulheres que, além de serem professoras, são lésbicas, com todas as experiências que isso pode significar para elas, pode contribuir com perspectivas únicas para a construção do conhecimento. Quanto a isso, Bruna afirma: “a vivência que a gente traz enquanto lésbica faz uma diferença”. E aqui as participantes acrescentam que, a partir desse outro olhar que se constituem espaços responsáveis por propiciar que lésbicas participem dessa construção de saberes de forma compartilhada, não só nas salas de aula, mas em grupos de pesquisas, eventos e outras atividades, como são o *Cine Sapatão* e a *Roda LesBiTrans*, em pauta neste trabalho. Isabela argumenta que se carece muito de tais espaços, pois na universidade “a gente não tem lugar para viver, pra chegar e falar nossa vivência sem ser deslegitimada pelo sistema universidade, pelo sistema heteronormativo”, e que é na constituição desses encontros coletivos que se constituem “espaços seguros” para discutir

⁵³ Cf.: <https://www.ufjf.br/educacomunicafeminismos/2017/09/02/um-exemplo-de-representatividade-tangivel/>

“tanto as nossas vivências na universidade quanto fora”.

3.2.3.3 Docentes Lésbicas como Orientadoras

O terceiro aspecto, a participação direta no desenvolvimento dessas alunas como orientadoras de suas pesquisas, aparece além do exemplo de que elas podem ter uma carreira na academia e desenvolver estudos que tenham uma perspectiva feminista e lésbica, também as auxiliam a encontrar um caminho pelo qual podem fazê-lo. Isabela, que fez um estudo sobre “representatividade LGBT+” numa obra audiovisual em seu TCC, percebe como fundamental a disposição de dizer: “Beleza, você quer fazer isso? Vamos fazer isso” e os alertas, ao indicar referências bibliográficas, de que certas referências, “as que todo mundo usa”, não a ajudariam a “desenvolver o pensamento que ela queria”. Juliana, embora não tenha sido formalmente orientada por uma dessas professoras, também aponta como esse direcionamento foi relevante para sua pesquisa, ajudando-a a conhecer teóricas e encontrar textos que seriam basilares para seu trabalho de conclusão de curso. Depois de toda sua procura na universidade, por mulheres debatendo feminismo, ela aponta que uma das maiores riquezas que conseguiu encontrar foi essa: obter “perspectivas novas” sobre seu objeto de pesquisa a partir do contato com teorias feministas.

3.2.4 Construindo espaços de Resistência na Universidade

As entrevistadas atribuem às professoras citadas em específico e as LGBTs que fazem parte da comunidade universitária, no geral, a construção efetiva de espaços de resistência na universidade. Quando foram questionadas sobre a existência de ações promovidas na universidade e que se voltam para combater preconceitos e valorizar a existência lésbica na instituição, surgiram diversas falas que designam a maioria das atividades de destaque nesse intuito como gestadas a partir esforços de pessoas específicas na UFJF que, muitas vezes sem apoio institucional, as promovem. Para Bruna, a universidade ainda tem muito a caminhar para promover o acesso e permanência de mulheres LBTs. Ela ressalta que percebe um esforço para essa promoção e que vê algumas ações, mas considera que muitas delas não reverberam profundamente no cotidiano dessas mulheres. Ela descreve que essa postura acaba por tornar a instituição “Famosa no Facebook, mas às vezes deixa passar algumas coisas, algumas violências que estão acontecendo ali dentro”. Isabela também ressalta a forma como a instituição falha em coibir violências que ocorrem dentro dela. Ela cita saber da existência da ouvidoria, que pode ser acionada em casos de violência, mas é uma

opção que vê com desconfiança porque: “pessoalmente, eu nunca vi nada acontecer”.

A forma como esses espaços e fazeres de resistência são percebidos pelas entrevistadas as distanciam de uma ideia de institucionalização, como se ocorressem na Universidade a despeito dela. Juliana percebe que esses grupos somente existem através do apoio e fortalecimento mútuo dessas mulheres, pois contam com pouco ou nenhum apoio, “seja financeiro, seja da própria instituição mesmo”, que para ela “não são necessariamente da instituição, são as pessoas”.

As entrevistadas ressaltam ainda a necessidade desses espaços específicos, onde mulheres lésbicas e bissexuais possam debater e se reconhecer no espaço universitário, propiciando esses encontros, que para elas foram tão frutíferos, para além da fachada. Vanessa, por exemplo, apesar de argumentar pela necessidade de união entre Lésbicas, Gays, Pessoas Bissexuais e Trans, relata violências sofridas por ela que são derivadas diretamente da lesbofobia, que não é o mesmo que a LGBTfobia nomeada genericamente.

Ela cita que, dentro da comunidade LGBT, já teve sua aparência questionada, descrevendo o próprio estilo como o de uma mulher que se veste com “roupas não convencionais do gênero feminino”, ela narra um episódio que gerou muito desconforto, no qual teve sua identidade de gênero questionada por pessoas da própria comunidade: “já me falaram que eu não sou uma mulher”. Bruna também relata situações de misoginia envolvendo não apenas homens heterossexuais, mas também gays, que ela classifica como “escrotos”.

Isabela argumenta que diferentes componentes da sigla LGBT permanecem tendo espaços diferentes. Ela aponta que em eventos, como a Semana Rainbow⁵⁴, há pouco espaço para mulheres LBTs, sendo o maior destaque dado aos homens gays, “uma coisa bem G maiúsculo”. As dificuldades de encontrarem espaços específicos para debater lesbianidade e bissexualidade feminina sem que ela seja considerada contemplada sob o discurso de diversidade sexual e de gênero, que acaba por apagá-las, aparecem nas falas das entrevistadas. Novamente volta-se à percepção de que as pessoas dispostas a acolher e lutar por essas mudanças são, predominantemente, as demais pessoas oprimidas na universidade. Isabela ressalta que, nos momentos de “perrengue”, só se pode recorrer a determinadas professoras, “que fazem e que acontecem nessa universidade”.

⁵⁴ Segundo divulgação do evento, “A iniciativa é uma parceria da UFJF com a Secretaria Municipal de Turismo e a Prefeitura de Juiz de Fora para celebrar ações culturais, artísticas e educacionais sobre a população LGBTQIA+”. Cf.: <https://www2.ufjf.br/noticias/2021/08/20/5a-semana-rainbow-reune-debates-filmes-e-shows/>.

O contato com as professoras citadas, o interesse e o conhecimento de que existe a possibilidade de que a universidade se constitua e aborde assuntos de forma diferente, instrumenta essas alunas para começar a reivindicar mudanças. Juliana aponta que esse novo posicionamento ajuda a “contaminar” os interesses de colegas e professoras em torno do assunto e, pelo menos, chamam a atenção para sua existência, o que ela considera levar a “uma mínima preocupação com a ementa da disciplina, de colocar autoras, procurar diferentes assim, categorias sociais”.

Nesse contexto, frente às referências escassas dentro de seus cursos e a fim de encontrar compartilhamento, é que as entrevistadas foram participar do *Cine Sapatão e Roda LesBiTrans*. Vanessa, como citado, foi à primeira sessão quando ainda não era aluna da UFJF e ficou sabendo que o Cine ocorreria através de uma publicação na rede social Facebook. Foi, para ela, um momento decisivo no sentido de compreender-se enquanto mulher lésbica. Sua descrição do momento em que decidiu ir ao Cine denota o impulso e a coragem necessários para decidir “do nada” ir ao encontro de outras lésbicas e bissexuais. Ela descreve que a sessão significou “algo bem grande” em sua vida naquele momento, quando “não tinha ninguém no meu círculo social que fosse lésbica”.

3.3 LUTA LESBI E DISPUTAS PELO DIREITO À EDUCAÇÃO NA UNIVERSIDADE

Pensando no Direito à Educação como um direito nas três dimensões propostas anteriormente – como uma garantia legal que é de responsabilidade do estado; como um compromisso da instituição universidade com seu papel social através da extensão e como proteção da oportunidade de acessar diferentes espaços e instâncias de socialização –, compreende-se que, a partir das conversas tidas com as participantes, tal direito não está completamente garantido, ainda que as participantes sejam mulheres que lograram ingressar e permanecer no ensino superior. Essa constatação, contudo, não é encarada com passividade por essas estudantes, pelo contrário, suas falas apontam para uma luta constante para garantir que elas mesmas recebam uma educação que leve em conta suas existências como mulheres lésbicas e bissexuais e que suas presenças na universidade seja um fator de transformação que contribua para o acesso e permanência de outras mulheres nesse espaço.

O que se apreende dos dados construídos é que estudantes lésbicas e bissexuais desenvolvem estratégias de resistência, que frequentemente se valem da aproximação e fortalecimento coletivo, e procuram, não apenas reivindicar lugar para si, mas refletir mesmo a estrutura em que repousam as bases de sua Educação, na busca de promover, junto de outras

mulheres, transgressões desse conceito. Para a autora bell hooks (2017) é justamente a abertura à transgressão que transforma a educação numa prática para a liberdade, compreendendo que essa não se baseia em “provar” que é possível se encaixar no espaço educativo, mas em abrir “cabeça e coração para conhecer o que está além das fronteiras do aceitável, para pensar e repensar, para criar novas visões” (HOOKS, 2017, p. 24).

Se, pelo que afirma o Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (BRASIL, 1995), o Brasil e demais países signatários concordam que “a Educação deverá visar ao pleno desenvolvimento da personalidade humana e do sentido de sua dignidade e fortalecer o respeito pelos direitos humanos e liberdades fundamentais” e compreendendo que este se refere ao direito de personalidade, que toda pessoa tem de viver livre da imposição de “um modelo de como deverá conduzir sua vida, criando, assim, uma pessoa modelo, ou até artificial, posto não ser fruto de seu desenvolvimento, mas da criação de outrem”, como descreve Felipe Miranda (2013, p. 11175), torna-se um fator central quando se fala do Direito à Educação, pois, conforme afirma o autor, a proteção desse direito está intimamente relacionada à proteção da dignidade. Ao passo que, conforme sugerem as interpretações das entrevistas realizadas, as existências lésbicas são suprimidas, invisibilizadas e ultrajadas nos espaços educativos, suas experiências demonstram que, mesmo que elas estejam inseridas nos espaços educacionais, não têm sua dignidade completamente respeitada.

No mesmo pacto se destaca ainda o dever de capacitar as pessoas para a participação de uma sociedade livre e de comprometer-se com o favorecimento da compreensão e tolerância entre diferentes nações, grupos raciais, étnicos e religiosos. Considerando que, dentro dos aspectos a que essas determinações se estendem todos os citados são grupos de minorias sociais, portanto, devem incluir as lésbicas e mulheres bissexuais: como se pode pensar em “capacitar” para uma sociedade livre se estas têm suas identidades constantemente invisibilizadas? Compreende-se que o movimento feito por essas estudantes, bem como pelos esforços que estas descrevem das docentes sejam mobilizações nesse propósito. Especialmente quando se detecta que são ações que trabalham tanto para promover o acesso e permanência dessas mulheres nos espaços, quanto na busca de colocar em evidência suas visões de mundo e as questões que as concernem em contato com todos.

Quando se fala do ingresso e permanência na universidade, além do período de suas graduações, pensa-se ainda na possibilidade que é criada durante esse período de que elas sigam carreira acadêmica, adentrando atividades de pesquisa e cursos de pós-graduação.

Nesse sentido, o que se constata é a persistência de fatores que, quando não as afastam do acesso, prejudicam sua permanência. As dificuldades de se manter na universidade que são apontadas por outras/os autoras/es já citadas/os (AUAD; MARTINS, 2020; AUAD; CORDEIRO, 2018; DE PAULA, 2017) são corroboradas na presente pesquisa. Além das condições materiais que frequentemente se destacam quando se fala do sucesso e fracasso escolar, no caso das mulheres lésbicas e bissexuais, se evidenciam fortemente entraves que derivam das violências sofridas e das tentativas de exclusão de parte de quem elas são para que possam se encaixar no espaço universitário.

Tratando especificamente dessas violências, infere-se que tomam diferentes formas, todas elas contribuindo para uma diminuição da possibilidade de que o que está previsto na legislação seja efetivado da forma que nela aparece. Para públicos minoritários, a “capacidade de cada um” (BRASIL, 1988) que aparece como requisito ao acesso aos níveis superiores de educação, não se converte simplesmente na necessidade de excelência acadêmica, mas exige o enfrentamento de diversas tentativas de apagamento. No caso das estudantes pesquisadas, além de superarem o afastamento total, que seria a impossibilidade de ingresso, elas tiveram e têm que lutar para que parte de si não seja suprimida, que sua sexualidade não seja inviabilizada, o que depende de um esforço que não é exigido daquelas cujas identidades são as esperadas no espaço acadêmico.

As formas que essas opressões assumem variam, se para algumas, aquelas envolvidas nos cursos das consideradas “ciências duras” que são tradicionalmente associadas a profissionais, alunos e professores homens, a existência como mulher já é questionada, a possibilidade da lesbianidade e da bissexualidade se somam ao machismo de forma que, pelos relatos colhidos, parece mais explícita. Já entre as que estão nos espaços onde há uma aparente maior abertura para as mulheres, a opressão assume ares menos óbvios, desde uma panfletagem da “diversidade” que muitas vezes colabora com o esvaziamento “das palavras, dos movimentos sociais e dos sujeitos que demandam por direitos”, como discutem Auad e Lahni (2013, p. 119). No contexto investigado, permanece o privilégio dado à visão de homens, ainda que os gays, sobre o mundo e o não reconhecimento do trabalho e das teorizações feitas por mulheres, muito menos se essas ousam falar a partir do lugar de sua lesbianidade ou bissexualidade.

Nesse sentido, o que fica patente é que as expectativas das entrevistadas, de que o espaço da universidade será diferente de outros, nos quais sua lesbianidade ou bissexualidade é vista, se não como reprovável, como não apropriada, foram frustradas. A citação da rejeição

aparece logo no início das entrevistas com a ideia de que é necessário sair de onde se está, cidade de moradia, para viver na cidade da universidade para alcançar alguma liberdade. Nesse sentido, têm-se falas que corroboram a compreensão de que regiões do interior seriam mais propensas a essas violências, contudo, mesmo aquelas que já residem em cidades maiores também representam o desejo de partir, deixar sua residência familiar e se aventurar em localidades onde não são conhecidas. Assim, apesar das participantes se referirem à mudança de cidade, compreende-se que suas falas também conotam um entendimento de que é preciso escapar também à lesbofobia/bifobia intrafamiliar. Essa compreensão aponta para o que afirma Chartrain (2013) ao expor que, diferentemente de alguns outros aspectos minoritários, LGBTs frequentemente não encontram acolhimento no lar natal.

A falta de acolhimento aparece em falas que vão desde a certeza de que a família desejava uma “cura” da homossexualidade até relatos de proximidade limitada, na qual a lesbianidade é um aspecto da vida que não deve ser compartilhado com os familiares, como é visto a seguir. Esse distanciamento aponta para um constante movimento em busca de compreensão mútua e de afetos, esse empenho contínuo não aparece somente na mudança de cidade. As estudantes migram de universidade, de cursos e mesmo tendo uma formação escolhida e uma vaga na instituição garantida, se mantêm em fluxo buscando por semelhantes dentro de grupos de pesquisas, disciplinas e atividades que lhes proporcionem o encontro com outras lésbicas e bissexuais visíveis.

O que se percebe é que a socialização para a heterossexualidade se tenta ratificar em várias instâncias da vida, dentre elas está presente no espaço educativo formal que é a universidade. Mesmo que não conste explicitamente no currículo dos cursos, esse caráter não passa incólume à observação das lésbicas e bissexuais que ali se colocam. Assim, há uma procura ativa dentro do grupo pesquisado por situações para se inserir ou criar oportunidades de constituir relações que não sejam conduzidas pelo fio da heterossexualidade compulsória. Nesse sentido, as sucessivas dessocializações e ressocializações descritas por Mollo-Bouvier (2005) são objetos de constantes buscas por parte dessas mulheres ao perceberem que elas mesmas podem ser para outras mulheres as referências que elas encontraram em suas professoras.

Essa não totalidade ou onipresença de apenas uma instância socializadora sobre a vida das pessoas permite crer que ações como o cineclube — aqui discutido como forma de lesbianizar espaços — pode ter consequências transformadoras; no caso em questão, trata-se de um lugar de socialização que vislumbra perspectivas sobre a lesbianidade que não estejam

presas a uma forma de conhecer o mundo a partir do olhar da heterossexualidade, mas que permitam que as próprias lésbicas tomem parte dela.

A respeito do verbo “lesbianizar”, ele é aqui adotado por compreender-se que, de acordo com Zuleide Paiva Silva e Rosângela Araújo (2013, p. 255), partindo do pensamento de Monique Wittig, é um processo político que engloba ações que se enlaçam na produção de subjetividades lésbicas; ainda conforme Zuleide Paiva Silva (2017, p. 75), “a contestação da ordem heterossexual é expressão do amor, assim, lesbianizar é visibilizar o amor vivido e celebrado pelas lésbicas. Mais que celebrar o amor entre as lésbicas, lesbianizar é se organizar em defesa desse amor”. Constituir espaços que partam desse ponto de vista para construir seus debates se torna importante para a discussão aqui tecida porque, sendo espaços de socialização, eles não apenas servem para “ensinar” sobre a lesbianidade, mas constituem a si mesmos como produtores de novos conhecimentos e novas subjetividades.

Diante dessa realidade, as ações de lésbicas por iniciativa própria, ou em grupo de que as entrevistadas participaram foram cruciais para a permanência dessas estudantes que já haviam ingressado na universidade. As falas de Patrícia e Juliana, por exemplo, remetem diretamente à necessidade desse encontro, tendo em vista que ambas fizeram uma jornada dentro da própria instituição para encontrar grupos feministas e de mulheres lésbicas em que pudessem refletir sua existência na universidade e na área de conhecimento em que escolheram atuar. Assim como, há evidências de que os eventos divulgados, realizados com apoio institucional e abertos ao público, como foi o caso de *Cine Sapatão* e *Roda LesBiTrans*, contribua para a visibilidade lésbica, o que pode se ligar ao fortalecimento da identidade de outras lésbicas presentes na instituição. Como é o caso de Bruna, que apesar de já estar presente na instituição há vários anos como estudante de graduação e pós-graduação, encontrou nas sessões uma forma de se aproximar de mulheres lésbicas na UFJF, como é observado nos capítulos a seguir. A promoção desse tipo de evento pode ainda constituir indício, para aquelas que desejam ingressar, de que existe espaço para elas na universidade. É o caso de Vanessa que antes de se candidatar a uma vaga na instituição participou das sessões, algo que ela escreve como uma experiência única, e que contribuiu para que ela retomasse seu desejo de estudar audiovisual. Essa última possibilidade só existe em ações que ultrapassam os muros da instituição, chegando à comunidade em que ela está inserida, o que, aliás, é característica esperada das ações de extensão como as que foram realizadas.

4 LÉSBICAS E MULHERES BISSEXUAIS NO AUDIOVISUAL

No capítulo anterior as questões foram abordadas a partir do Direito à Educação, agora, passa-se a um debate que coloca o Direito à Comunicação no centro. É importante pontuar, em primeiro lugar, que se compreende aqui que os processos comunicativos e educativos são interconectados. Isso fica explícito pelo que foi discutido anteriormente a respeito da socialização e do papel educativo que os meios de comunicação de massa exercem sobre as pessoas, contribuindo, entre demais instâncias, para a construção de diferentes visões de mundo. Mas, como afirma Paulo Freire (1977, p. 69) ao dissertar sobre essa ligação indissolúvel, “[...] educação é comunicação, é diálogo, na medida em que não é transferência de saber, mas um encontro de sujeitos interlocutores que buscam a significação dos significados”. Sendo esta uma pesquisa que trata especificamente de uma ação cineclubista, o cinema é tomado como ponto de partida para discutir esse direito, e como ele tem sido afastado de mulheres lésbicas e bissexuais.

Dessa forma, neste capítulo é discutida a representação no cinema de mulheres, no geral, e de lésbicas e bissexuais, em específico. Passa-se pela constituição do campo que se convencionou chamar de Teoria Feminista do Cinema e por contribuições, contestações e reelaborações feitas por pensadoras lésbicas a tais teorias. Em seguida, os apontamentos feitos a partir das entrevistas são retomados, analisando particularmente as falas que remetem à relação das participantes com o audiovisual. Por fim, na última seção, há uma breve discussão sobre como as inferências que surgiram das conversas podem ser entendidas em comparação com os conceitos trabalhados pelas autoras citadas.

4.1 A PRESENÇA DE MULHERES NO CINEMA POR UMA ÓTICA FEMINISTA

Graeme Turner (1997), teórico australiano em seus estudos sobre o cinema como prática social destaca a importância de dar espaço à compreensão de que “astros e estrelas, gêneros e os principais filmes tornam-se parte de nossa cultura pessoal, de nossa identidade” (TURNER, 1997, p. 13). Outros autores, mais recentemente, apontam essa necessidade de compreender a estética cinematográfica em interface com aspectos sociais, políticos e históricos, o fazendo inclusive no sentido de interpretar a composição como veículo de teorização política, como faz o teórico estadunidense Michael Shapiro (2019), e procurando entender tais entrelaçamentos tomando o dado formal como “um caminho na direção do político” (2014, p.15), como faz o teórico brasileiro Ismail Xavier.

Turner assinala ainda que, ao pensar no público e nas possíveis interpretações e significados que seus diversos componentes atribuem aos filmes, os estudos teriam chegado a uma dupla via: por um lado lidam com a possibilidade quase infinita de interpretações que se pode dar a um filme; por outro, observam que, na prática, “embora as leituras do público possam diferir, ainda assim estarão contidas numa amplitude relativamente discreta de possibilidades” (TURNER, 1997, p. 122). Pensando nas mulheres lésbicas e bissexuais enquanto público, evidencia-se a necessidade de que, ao abordar sua espectralidade, se observe a dupla interpretação que aparece: aquela feita a partir de uma compreensão geral esperada dos filmes, também aquela feita além e contra ela. Da mesma forma, mostra-se importante investigar como essas significações de resistência podem se tornar reivindicações de direitos e se constituir em reflexões compartilhadas.

Uma importante contribuição para compreender essa dinâmica priorizando o grupo que é foco para este estudo tem raízes históricas na Teoria Feminista do Cinema que, inicialmente com uma perspectiva mais geral, tentava centralizar a categoria “mulher” ao analisar o cinema. Isso porque mesmo que não vislumbassem a lesbianidade como uma possibilidade, elas colaboraram para a exposição dos padrões heterossexuais vigentes na produção cinematográfica. Essas normas, como todas as outras, apontam aquilo que está fora dela como desviante, destinando às lésbicas, portanto, o lugar da marginalidade, e contribuindo para um conjunto de fenômenos que iam “da homofobia à invisibilidade lésbica, do ardente culto aos privilégios heterossexuais à negação da bissexualidade como orientação sexual possível e praticada” (AUAD; LAHNI, 2013, p. 122).

Durante a década de 1960, o movimento feminista entrou em sua segunda onda. Daniela Auad (2009, p. 56-57) aponta que essa onda teve início com a publicação do livro “A Mística Feminina” de Betty Friedan, no qual a autora analisa e formula novas questões a partir de “O Segundo Sexo”, obra de Simone de Beauvoir, publicada em 1949 e que marcou a chamada primeira onda do movimento. No período, que foi marcado pela associação de grupos feministas com outros movimentos políticos e sociais na luta por direitos (AUAD, 2009), é que as tentativas de aplicar as teorias feministas à análise dos filmes começaram a se multiplicar, conforme afirma a teórica neozelandesa Anneke Smelik (2016). As publicações iniciais se concentravam principalmente em denunciar a forma que os filmes retratavam as mulheres: como objetos sexuais passivos ou eternamente congeladas “em estereótipos que oscilam entre a mãe (‘Maria’) e a prostituta (‘Eva’)” (SMELIK, 2016, p. 1, tradução nossa).

Uma solidificação do campo que mais tarde foi nomeado de Teoria Feminista do Cinema viria somente nos anos 70. A percepção de que a simples substituição ou eliminação dos modelos de representação feminina, identificados como negativos, não era suficiente para combater os ideais machistas percebidos no cinema fez com que ele passasse a ser considerado prática cultural que, ao mesmo tempo, representa e reproduz crenças acerca das mulheres e da feminilidade (SMELIK, 2016). A pesquisadora Ana Catarina Pereira (2014, p. 21) aponta que para essas teóricas, o cinema enquanto meio de comunicação de massa sustentava preconceitos sobre as mulheres, e esses, por sua vez, davam base à manutenção de “mecanismos de repressão da identidade feminina”.

Partindo de abordagens que se inspiravam no marxismo, na semiótica e, posteriormente e muito acentuadamente, na psicanálise, as teóricas feministas denunciavam que muito além de retratar a sociedade, os filmes tratavam de construir sentidos que sublinhavam a ideia de diferença sexual (SMELIK, 2016). Dessa forma, negava-se a ideia do cinema como mero reflexo da realidade para adotar o entendimento dele como construtor de realidades parciais que, através do ilusionismo, tão caro ao cinema narrativo clássico, evita ao máximo que os espectadores, enquanto assistem, percebam seus meios de produção (SMELIK, 2007, p. 491).

Os anos 70 também viram o surgimento dos estudos de recepção a partir da publicação do texto “*Encoding and Decoding*” pelo teórico cultural e sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall, em 1973. Quando as teóricas feministas do cinema começaram a estruturar caminhos para pensar as experiências das espectadoras, muitos dos textos se voltavam para um impasse colocado pela suposta impossibilidade de as mulheres assumirem o lugar de sujeito detentor de desejo, que seria intrínseco ao espectador, e ao mesmo tempo se identificarem com as mulheres personagens em tela, que a narrativa fílmica construía como objetos de desejo (SMELIK, 2016, p. 2).

Como afirma Smelik (2007, p. 497, tradução nossa), “apesar do foco crescente da teoria feminista em tratar do olhar feminino no cinema, os prazeres homossexuais da espectadora foram, em grande medida, ignorados”. Feministas lésbicas foram as primeiras a fazer objeções a esse tipo de análise, argumentando que colocar como impossível que mulheres detivessem desejo por outras mulheres era ver a heterossexualidade como regra.

Ainda assim, destacam-se como as proposições iniciais na área fundaram bases para compreender a heterossexualidade no cinema. Para tal, segue-se a seguir a linha do tempo proposta pela estudiosa portuguesa Ana Catarina Pereira (2015) passando pela elaboração de

três autoras: Sharon Smith, Claire Johnston e Laura Mulvey. Essa primeira escreveu um dos marcos iniciais para a Teoria Feminista do Cinema: “*The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research*”, publicado no primeiro número da revista *Women & Film* em 1972, no qual aponta que as mulheres, embora sempre estejam presentes como personagens, são majoritariamente excluídas da centralidade narrativa nos filmes, assim como ocorre na literatura, e defende a necessidade de interpretar esse fenômeno não como inofensivo:

[...] nos tempos modernos, através da súbita sofisticação (historicamente falando) da mídia e seus usos, existe uma possibilidade muito grande de que ela agora molde as atitudes culturais, assim como as reflete. As atitudes dos cineastas (tradicionalmente homens) em relação às mulheres, e os papéis que tipicamente lhes dão em filmes, devem ser avaliadas sob essa luz (SMITH, 1972, p. 13, tradução nossa).

As considerações que Smith faz no texto apontam que, à primeira vista, há certa dificuldade em detectar que mulheres e homens são tratados de forma muito desigual no cinema, afinal essa desigualdade não se manifesta por uma significativa diferença entre o número de personagens masculinos e femininos que aparecem em tela. Embora a proporcionalidade de gênero entre os personagens possa ser questionada, mulheres continuaram aparecendo regularmente tanto nas películas quanto no atual vídeo digital. Não se trata, portanto, de uma desvantagem amplamente visível, pois isso comprometeria a verossimilhança de que o cinema narrativo se vale.

No livro “O que é Cinema” (1980/2000), originalmente publicado em 1980, Jean-Claude Bernardet descreve o processo pelo qual a produção cinematográfica se arranhou de forma a passar a ideia de retrato do real. Essa construção se presta não só a desenvolver a narrativa, mas a apagar os elementos que denunciam que o que se escolhe mostrar e, ainda mais o como se mostra, são opções deliberadamente feitas para representar um ponto de vista. Ao ocultar os responsáveis pela perspectiva que é dada, o cinema se estruturou de forma a emular uma narrativa sem autor, que se expressaria sozinha na tela:

Ao dizer que o cinema expressa a realidade, o grupo social que encampou o cinema coloca-se como que entre parênteses, e não pode ser questionado. Esse problema é talvez um tanto complicado, mas é fundamental tentar equacioná-lo para que se tenha ideia de como se processa, no campo da estética, um dos aspectos da dominação ideológica. A classe dominante, para dominar, não pode nunca apresentar a sua ideologia como sendo a sua ideologia, mas ela deve lutar para que esta ideologia seja sempre entendida como a verdade. (BERNARDET, 1980/2000, p. 11).

O autor observa que, ao longo do tempo, o cinema foi se tornando cada vez mais hábil em projetar uma aura de realidade. Contudo, mesmo trabalhando para esconder as ideologias com que era produzido, existiam movimentos de resistência que faziam questão de expor a não neutralidade das narrativas; dessa forma, “a história do cinema é também o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala” (BERNARDET, 1980/2000, p. 11).

Sharon Smith (1972) pode ser compreendida como uma das pessoas que trabalharam em prol desse desvelamento. Sua argumentação aponta que, diante da dominação do ponto de vista masculino sobre a roteirização e direção, as personagens femininas não representam mulheres, mas são materializações do que os homens imaginam como sendo o feminino: são personagens que se dividem em determinados tipos muito limitados, e essa categorização é geralmente relacionada aos atributos físicos e aos jogos de sedução com que envolvem os personagens masculinos. Os personagens masculinos, por outro lado, além de não serem construídos a partir de sua relação com as personagens femininas, estão presentes não só numa variedade muito maior de papéis, mas também em posições de maior magnitude — travando grandes batalhas, desbravando a natureza —, enquanto as mulheres aparecem para causar problemas ou servir de entretenimento para eles.

Para expor essa realidade, a autora (SMITH, 1972) propõe um exercício de imaginação: inverter esses papéis — pensar em filmes onde homens são mostrados apenas como pais e maridos e, no caso de não ocuparem esses papéis, como pessoas mesquinhas e de índole duvidosa; filmes em que os homens que se rebelem contra essa realidade tenham finais terríveis e que todos as produções com aventuras extraordinárias sejam protagonizados por mulheres; imaginar que a indústria do cinema é dominada por mulheres que usam suas posições para ridicularizar homens e que qualquer reclamação seja respondida com argumentos biológicos. Partindo desse exercício, Smith reafirma a necessidade de que mulheres estejam em muito mais papéis que demonstrem heroísmo e a dignidade humana, papéis em que sejam ativas e não passivas nas histórias.

Experiências semelhantes ao jogo de inversão proposto por Sharon Smith (1972) podem ser vistas em alguns filmes até mesmo anteriores ao texto da autora. Um deles foi realizado por Alice Guy Blaché — atualmente considerada uma pioneira do cinema narrativo —, em 1906 e se chama “*Les résultats du féminisme*” (França); nele, a diretora retrata um mundo regido por um feminismo, que seria, na verdade, um “machismo ao contrário”, com mulheres oprimindo os homens e, inclusive, os assediando em praça pública. Apesar do nome

do filme sugerir uma crítica ao que poderia ocorrer com a popularização do feminismo, o conteúdo acaba por reafirmar sua necessidade ao sublinhar o quanto as atitudes machistas, ali adotadas pelas mulheres, são nocivas. Há ainda obras mais recentes, na produção brasileira “Acorda, Raimundo... Acorda!!!” de 1990, dirigida por Alfredo Alves, o personagem-título, Raimundo, tem um sonho em que se vê no lugar da esposa Marta, tendo que assumir os afazeres domésticos e aguentar as atitudes da mulher que se acha sua dona. Já em “Eu Não Sou um Homem Fácil” (“*Je ne Suis Pas un Homme Facile*”, França, 2018), dirigido por Eléonore Pourriat, o personagem principal Damien, um machista assumido, bate a cabeça e vai parar num universo alternativo dominado por mulheres que agem como ele.

Claire Johnston em “*Women’s Cinema as Counter Cinema*” (1979) foi responsável por elaborar mais hipóteses sobre como se dá a dominação masculina no cinema e propor caminhos pelos quais as mulheres poderiam desafiar esse *status quo*. Para a autora, a ideia de que o cinema se consolidou como uma indústria manipulativa que, por sua natureza, fabrica intencionalmente um produto cultural opressivo, é um tipo de crítica que tem pouco uso para o desenvolvimento de um cinema de mulheres. Ora, se o cinema por si só é intrinsecamente machista, não haveria nada que pudesse ser feito para mudá-lo. Ela afasta essa concepção e trabalha com a perspectiva de que isso é um reflexo das ideologias sexistas presentes na sociedade e que, para eliminá-las, não basta ter mulheres coadjuvantes ou no papel de protagonistas, tampouco resolve o problema somente tê-las como realizadoras.

Essa crítica funciona como forma de manter no centro da discussão a elaboração de propostas que atuem para modificar diretamente a construção narrativa sexista dos filmes e não apostar que simplesmente ter mulheres como protagonistas ou diretoras seria suficiente para mudar o cenário. Ainda assim, pesquisas recentes têm demonstrado que a existência de realizadoras é um fator que contribui para o aumento do protagonismo feminino nos filmes, como mostram os levantamentos feitos por Martha Lauzen no *Center for the Study of Women in Television and Film* (2020, p. 7) e que os filmes nos quais mulheres interagem entre si sem ser para conversar sobre homens geralmente são também os que dão mais importância às personagens femininas, enquanto que os que não o fazem tendem a colocá-las num lugar de subalternidade, como apontam Apoorv Agarwal *et al.* (2015, p. 838). Há que se considerar ainda que lutar para que mulheres possam ocupar o posto de diretoras de cinema ou exercer qualquer função dentro do audiovisual, que tenha sido historicamente negada a elas, é também uma luta feminista no propósito de combater a divisão sexual do trabalho.

Johnston (1979) parte das ideias do crítico e teórico da arte Erwin Panofsky sobre as origens da iconografia e dos estereótipos para justificar o uso desses artifícios no primeiro cinema. Por motivos práticos, diante da dificuldade de espectadores compreenderem o que acontecia na tela e da falta de tempo e meios para que personagens fossem caracterizados individualmente em cada filme, a fixação de uma iconografia servia para auxiliar que fatos básicos fossem compreendidos e para que a narrativa andasse. Porém, mesmo que adotados por motivos pragmáticos, esses padrões, quando se trata de como são apresentados homens e mulheres, não surgiram de repente, nem foram criados exclusivamente para esses fins: são resultados da forma como nossa sociedade trata homens como seres inseridos na história, enquanto reserva às mulheres uma figura eterna e cristalizada fora dela (JOHNSTON, 1979, p. 24-25).

Johnston afirma que “ao rejeitar uma análise sociológica da mulher no cinema, rejeita qualquer visão em termos de realismo, pois isso implicaria uma aceitação da aparente denotação natural do signo e envolveria uma negação da realidade do mito em funcionamento” (JOHNSTON, 1979, p. 33, tradução nossa). Ela observa que a presença de mulheres está largamente relacionada à necessidade, já citada aqui, de manter uma verossimilhança nos filmes, ou seja, de emular a sensação de realidade, e que, embora haja uma ampla presença de personagens femininas no cinema, elas não representam mulheres em si. “Em um cinema ideologicamente sexista e dominado por homens, a mulher é representada como aquilo que ela representa para o homem” (JOHNSTON, 1979, p. 33, tradução nossa).

A teórica defende que, uma vez que a realização cinematográfica é um esforço coletivo, as teorias que consideram o diretor como autor de um filme são criticáveis, mas elas também podem ser de valiosa contribuição na análise do sexismo presente no cinema, uma vez que, mesmo que ocorra sem intencionalidade, as visões do diretor acabam perpassando o conjunto de suas obras (JOHNSTON, 1979, p. 26).

Para propor um cinema que quebre com esses mitos e padrões estabelecidos ao retratar mulheres, Johnston (1979) inicia afirmando que é necessário que sejam manufaturados novos sentidos, partindo da consciência de que nada do que foi consolidado na linguagem cinematográfica é essencialmente neutro e que, portanto, somente constituir uma equipe com mulheres, por exemplo, não refletiria uma mudança significativa, pois:

A noção de criatividade das mulheres, por si só, é tão limitada quanto a noção de criatividade dos homens. É basicamente uma concepção idealista que eleva a ideia do "artista" (envolvendo a armadilha do elitismo), e enfraquece qualquer visão da arte como uma coisa material dentro de um

contexto cultural que a forma e é formada por ela. Todos os filmes ou obras de arte são produtos: produtos de um sistema existente de relações econômicas, em última análise. Isso se aplica igualmente a filmes experimentais, filmes políticos e cinema de entretenimento comercial. O cinema é também um produto ideológico, produto da ideologia burguesa (JOHNSTON, 1979, p. 36, tradução nossa).

Johnston (1979, p. 31) sugere como estratégia para avançar no combate ao sexismo burguês no cinema o trabalho coletivo, uma vez que um dos gargalos da realização feminina se encontra na dificuldade de desenvolver e compartilhar habilidades. A proximidade entre mulheres poderia ocasionar discussões de ideias sobre a posição delas no cinema. Ela, por fim, argumenta que é importante reconhecer tanto o caráter de entretenimento quanto o caráter político dos filmes, bem como reconhecer que o cinema comercial deve ser trabalhado a favor da superação da ideologia sexista. E afirma que o caminho está em lutar contra o cinema dominante criticando-o de fora, mas também operando dentro dele na busca por mudanças e evitando utopias.

Em 1983, o teórico Ismail Xavier publicou a antologia “A Experiência no Cinema”, livro que reúne textos de célebres pensadores e compõe um panorama de teorias sobre cinema. A obra tornou-se muito importante para os estudos fílmicos no Brasil e vem sendo reimpressa e reeditada com pouquíssimas alterações desde então; sua última edição é de 2018 e foi publicada pela Editora Paz & Terra. Entre os 17 autores presentes no livro há apenas duas mulheres: Mary Ann Doane, que escreveu “A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço”; e Laura Mulvey, autora de “Prazer visual e cinema narrativo”. Este último foi o único a ter sido oficialmente traduzido para o português dentre os textos dessas teóricas pioneiras e essenciais que foram comentados e enumerados por Ana Catarina Pereira (2015), o que evidencia seu alcance e repercussão no mundo dos estudos de cinema.

A cineasta, crítica e professora de cinema britânica Laura Mulvey (1975), em seu ensaio, parte de uma base teórica diferente de Claire Johnston (1979) e Sharon Smith (1972), e adota a psicanálise como sustentação para sua investigação; Mulvey (1975, p. 57) propõe usá-la como “um instrumento político, demonstrando o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do filme”. Sua proposta é utilizar uma ferramenta que o próprio patriarcado produziu para desconstruí-lo, assim, sobre sua análise do cinema, ela afirma: “Diz-se que ao analisar o prazer e a beleza, os destruímos. Esta é a intenção deste artigo” (MULVEY, 1975, p. 59).

A autora parte do princípio de que o cinema hollywoodiano se estruturou a partir da manipulação do prazer visual e se vale do conceito de escopofilia — compreendido no

contexto como o prazer em observar corpos alheios à espreita de forma a objetificá-los — para explicar como, apesar do filme ser produzido para ser olhado, ele simula a sensação de ver anonimamente algo que não deveria ser visto. Na tela, é mostrado um universo fechado onde acontecem situações em que personagens interagem alheios à observação do espectador, para quem é criada, dessa forma, uma possibilidade de exercitar seu voyeurismo. Mulvey (1975) também usa o conceito laciano de fase do espelho — momento do desenvolvimento humano que marcaria a constituição da identidade quando, na infância, a pessoa passa a reconhecer sua própria imagem —, aproximando esse fenômeno daquele que ocorre no cinema e permite que o espectador projete sua identificação no personagem. Assim, o cinema, ao longo do tempo, teria encontrado uma forma de combinar esses conceitos contraditórios — ao passo que um trata da observação do outro, enquanto o segundo trata do reconhecimento de si mesmo — e simultaneamente prover o prazer visual a partir do voyeurismo e alimentar a libido e o ego por meio da autoidentificação.

A combinação, porém, poderia não ser tão agradável para o espectador caso ele se sentisse em risco. No artigo em questão, são descritos dois caminhos que o inconsciente masculino utilizaria para contornar a constante ameaça que a representação da mulher poderia significar, já que a ausência de um pênis os faz lembrar do medo de uma possível castração. Esses dois caminhos são: a “desvalorização, punição ou redenção do objeto culpado” (MULVEY, 1975, p. 64) — tal via expressa o sadismo e segue uma linha narrativa que leva a “culpada” à punição ou ao perdão (o subgênero do cinema policial *noir*, que teve seu ápice na Hollywood dos anos 1940 e 1950 e é revivido pelo gênero *neo-noir*, utiliza largamente o arquétipo da mulher fatal e é um espaço onde podem ser encontrados vários exemplos desse uso); e, enquanto segundo caminho, uma completa rejeição da castração ao transformar a mulher em objeto, resumindo-a a sua beleza física e a transformando numa coisa agradável por si só — essa via não dependeria de um encadeamento de fatos e explicaria a presença de longas cenas onde as mulheres, estrelas de cinema, são mostradas em situações de suspensão da narrativa, como é o caso dos números musicais em determinados filmes ou de closes de pernas, rostos e outras partes do corpo para a pura apreciação do espectador (MULVEY, 1975, p. 64).

Dessa forma, o cinema teria codificado o corpo feminino como algo para ser observado e exibido, destinando a ele um lugar de passividade em contraposição ao papel de ativo designado ao personagem masculino. Na mesma obra, a cineasta aponta que a mulher

representa a expressão do desejo masculino na tela, enquanto o homem é o responsável por agir de forma significativa na história:

A tecnologia fotográfica (conforme demonstra a profundidade de campo em particular) e os movimentos de câmera (motivados pela ação dos personagens), combinados com a montagem invisível (exigida pelo realismo), tudo isto tende a confundir os limites do espaço da tela. O protagonismo masculino fica solto no comando do palco, um palco de ilusão espacial no qual ele articula o olhar e cria a ação (MULVEY, 1975, p. 63).

Portanto, quando a personagem é enquadrada unicamente para mostrar seus atributos físicos, o espectador pode alcançar o prazer escopofílico ao observar diretamente o corpo feminino. Tem também a capacidade de se identificar com o personagem masculino, fundindo seu olhar ao dele, quando a mulher se mostra subjugada ao protagonista; tem, assim, a sensação de também dominá-la indiretamente. Essa dupla capacidade caracteriza o “olhar masculino” dominante no cinema, conceito que se consolidaria como um dos mais importantes na Teoria Feminista do Cinema.

Partindo dessa leitura, a autora defende que se construa um contracinema, quebrando o contrato com essas normas numa nova abordagem política e estética que destrua o prazer visual proporcionado pelo cinema clássico (MULVEY, 1975, p. 69). Aqui, encontramos outra grande diferença do que defende Laura Mulvey em relação às autoras citadas anteriormente: sua teoria vincula o cinema narrativo clássico e o olhar masculino de tal forma que não seria possível suprimir o segundo sem destruir o primeiro, e propõe deixar para trás os códigos por ele estabelecidos e criar formas radicais de fazer cinema.

Como visto, os textos pioneiros da Teoria Feminista no Cinema se ocupavam em questionar as formas como as mulheres eram representadas nos filmes e em propor estratégias para que novas formas de fazer filmes fossem adotadas, desvencilhando-se de um olhar masculino dominante e mandatário. Como elaborações iniciais, essas constatações e indicações não consideravam que diferentes mulheres recebiam distintos tratamentos dentro do cinema.

Mais tarde, o paradigma psicanalítico, utilizado por Laura Mulvey (1975), começou a ser amplamente adotado e, com ele, também foram empreendidas tentativas de esmiuçar a forma pela qual o aparato cinematográfico atua na produção de imagens de mulheres que, contudo, não as representam. No entanto, para Mary Ann Doane (1988, p. 4), professora de cinema e mídia na universidade da Califórnia, essas perspectivas acabaram por entrar no que algumas pessoas consideram um beco sem saída, pois também adotam uma ideia, se não

idealizada, pelo menos generalizante, das mulheres. Ao trabalhar com a ideia de mulher como um sujeito psíquico, essas teorias apagariam as diferenças entre mulheres enquanto sujeitos sócio-históricos:

O termo "história" pode figurar com maior destaque na teoria feminista não como um apelo ao "real" da vida das mulheres, mas precisamente como essa recusa da compulsão de repetir em suas próprias formulações teóricas a abstração da mulher (DOANE, 1988a, p. 13, tradução nossa).

Assim, muitas das constatações feitas, embora pretendessem se referir às mulheres em geral, apenas se aplicavam às mulheres brancas, heterossexuais e estadunidenses. No capítulo “*The Oppositional Gaze: Black Female Spectators*” (em português, “O olhar opositivo: espectadoras negras”), de seu livro de 1992 *Olhares Negros: Raça e Representação*, bell hooks parte dessa constatação para apontar como muitas das discussões tecidas até o momento não levavam em conta as questões raciais. A crítica feita pela autora não só desestabiliza a suposta homogeneidade da categoria mulher como também é significativa ao trazer as espectadoras para o centro da discussão, desafiando compreensões que colocam a produção como todo-poderosa e que deixam pouco espaço para estudar leituras conscientes e desafiadoras dos filmes que podem ser feitas por quem assiste.

No texto, bell hooks (1992) afirma que, nos Estados Unidos, quando as pessoas negras tiveram acesso ao cinema e à televisão, elas o fizeram com consciência de que a representação que encontrariam ali era fruto da visão que brancos tinham deles. Para a autora, assistir a esses produtos audiovisuais era também exercitar o olhar crítico para essa população.

Então, o prazer de ver um filme em que representações de negritude eram estereotipicamente degradantes e desumanizantes coexistia com uma prática crítica que restaurava a presença onde ela era negada. A discussão crítica durante o filme ou quando ele terminava manteve a distância entre o espectador e a imagem. (hooks, 1992, p. 117, tradução nossa).

A autora descreve que, frente à falta de representação de mulheres negras, também de identificação nas raras vezes em que elas apareciam, um grande número delas recusou o lugar de espectadora, um gesto de protesto e resistência. Aquelas poucas que desejavam alcançar o prazer visual através do cinema precisavam “escolher ignorar a crítica, a análise; tinham de esquecer o racismo. E, acima de tudo, elas não pensavam sobre o sexismo.” (hooks, 1992, p. 120, tradução nossa).

Ao ler o ensaio provocativo de Laura Mulvey, “Prazer visual e o cinema narrativo”, a partir de um ponto de vista que reconhece a raça, entende-se bem por que as mulheres negras que não foram ludibriadas pelo cinema tradicional desenvolveram um olhar opositivo. O fato de que nos posicionamos fora desse prazer no olhar, argumenta Mulvey, foi determinado por uma “divisão entre ativo/masculino e passivo/feminino”. As espectadoras negras deliberadamente escolheram não se identificar com o tema imaginário do filme porque tal identificação era imobilizante. (hooks, 1992, p. 122, tradução nossa)

As colocações de hooks são fundamentais para compreender que as mulheres, tanto aquelas que aparecem nos filmes, quanto as que os assistem, embora sejam todas afetadas pelo machismo presente na sociedade, não são oprimidas de forma idêntica. A verossimilhança que é citada como motivo para a existência, ainda que apenas como objeto, das mulheres no cinema não se aplica a mulheres negras ou àquelas que não correspondem aos padrões esperados de feminilidade, sendo essas muito menos vistas do que as mulheres brancas, que estão dentro do padrão de beleza e que são recorrentemente presumidas como heterossexuais. Outro importante fator que a autora salienta é a possibilidade de ação das espectadoras, de serem sujeitas que compreendem a opressão presente na sua representação e o olham de forma opositiva.

Outro grupo que produziu vários textos que se tornaram emblemáticos para debater a situação de mulheres no audiovisual foi o de lésbicas; esses escritos reiteradamente questionavam a negação das teorias feministas em abordar as ligações e desejos das mulheres e se tornaram base também para uma crítica às teorizações sobre a posição feminina nos filmes.

4.1.1 Lésbicas refletem seu lugar no cinema

As elaborações destacadas de lésbicas acerca do cinema começam a ser publicadas em meio ao clima de tensão criada por campanhas anti-homossexuais no fim dos anos 70. Adrienne Rich (2019), descreve, por exemplo, que o verão de 1977 nos EUA foi um período em que as marchas de orgulho gay foram execradas pela mídia, elas se deram em resposta a um movimento para rejeitar uma lei do Condado de Dade na Flórida que previa a proibição da discriminação com base na orientação sexual. Esse movimento reacionário, amplamente popular naquele país, recebeu o nome de “*Save Our Children*” (“Salvem Nossas Crianças” em tradução livre) e tinha como figura central a cantora Anita Bryant, que passou a ser vista como alvo a ser combatido pelo movimento gay.

Nesse contexto, Rich (2019) escreveu o discurso “O significado do nosso amor pelas mulheres é o que temos que constantemente expandir” proferido no mesmo ano, 1977, e que posteriormente foi impresso e distribuído numa série de panfletos sobre feminismo lésbico na cidade de Nova Iorque. Nele a autora questiona as críticas simplistas feitas pelo movimento de homens gays à figura de Anita Bryant, quando ela seria muito mais uma fachada usada pelo “sistema de dominação masculina que ataca não só as lésbicas e os homens gays, mas também mulheres e o movimento feminista até mesmo em sua forma mais moderada” (RICH, 2019, p. 113) e coloca que esse movimento só tem poder por ter como base a soberania dos homens. A conclusão é que um feminismo lésbico deve centrar energias em questões que atingem todas as mulheres, afinal “temos que nos lembrar que fomos penalizadas, caluniadas e zombadas não por odiar homens, mas por amar as mulheres” (RICH, 2019, p. 122).

Essas questões foram aprofundadas em seu texto “Heterossexualidade compulsória e existência lésbica”, publicado pela primeira vez em 1980, no qual Rich contesta o tratamento recebido pelas questões lésbicas dentro do feminismo e aponta as contribuições lésbicas para o movimento. Ela afirma que o movimento feminista muito mais que “tolerar o lesbianismo” ou tratá-lo como um estilo de vida, necessitava questionar a heterossexualidade compulsória. A autora:

Afirmava veementemente que a existência lésbica tem sido uma reivindicação não reconhecida e não afirmada da sexualidade das mulheres, e, portanto, um padrão de resistência, e, portanto também uma espécie de posição nas margens a partir de onde se pode analisar e desafiar as relações da heterossexualidade com sua supremacia masculina. E essa existência lésbica, quando reconhecida, exige uma reestruturação consciente da análise e crítica feminista, não apenas uma ou duas referências formais (RICH, 2019, p. 94).

Valendo-se de um trabalho anterior de Kathleen Gough, Adrienne Rich, nesse ensaio, faz uma enumeração de características do poder masculino em sociedades arcaicas e contemporâneas. Várias dessas características, bem como as formas como elas se manifestam, têm relação muito próxima com a manutenção da invisibilidade de lésbicas no cinema; são elas:

- 1) a negação às mulheres de sua própria sexualidade que passa pelo “fechamento de arquivos e destruição de documentos relacionados com a existência lésbica” (RICH, 2019, p. 44-45). Quantos filmes realizados com temáticas lésbicas foram simplesmente perdidos ou não preservados?

2) a “idealização do romance heterossexual na arte, na literatura, na mídia, na propaganda etc.”, que contribuem para a imposição da sexualidade masculina (RICH, 2019, p. 45). Quantas vezes por dia mulheres são bombardeadas por representações românticas heterossexuais, mesmo desde a infância?

3) a limitação compulsória do desenvolvimento das capacidades produtivas e das sexualidades das mulheres “ao restringir sua criatividade” e “privar-lhes de grandes áreas do conhecimento e de realizações culturais da sociedade” (RICH, 2019, p. 47). Se podemos supor que existem filmes que não são conhecidos por não terem sido preservados, tal qual as poesias de Safo, que conhecemos atualmente apenas por fragmentos, quantos mais nem chegaram a ser filmados pela impossibilidade de acesso de lésbicas aos recursos materiais para sua realização?

Essas críticas mais gerais posteriormente foram incorporadas por teóricas que discutiam especificamente o cinema. Em 1981, a revista *Jump Cut*, publicação estadunidense voltada para a crítica e análise do audiovisual a partir de uma perspectiva de esquerda, não-sectária e anti-imperialista, publicou uma edição dupla dedicada a discutir as questões da relação entre lésbicas e cinema. Na seção de apresentação, escrita pela diretora e produtora Edith Becker, pela teórica do cinema e artista multimídia Michelle Citron, pela professora emérita da Universidade do Oregon, Julia Lesage e pela crítica e estudiosa do cinema B. Ruby Rich é discutida a forma como a Teoria Feminista do Cinema vinha, em suas análises e críticas ao machismo no cinema, deixando de incluir a perspectiva lésbica:

Às vezes, parece-nos que o lesbianismo é o buraco no coração da crítica feminista do cinema. Trabalhamos nessa área há vários anos. E, embora acreditemos que a crítica feminista tenha desenvolvido novas ferramentas teóricas com as quais se pode examinar imagens, estruturas e temas cinematográficos, ainda assim, vemos um fracasso em confrontar questões lésbicas. Uma atenção dada às perspectivas lésbicas pode apontar algumas inadequações e erros da escrita crítica anterior e sugerir novas direções de pensamento (BECKER *et al.*, 1981, recurso online, tradução nossa).

Para as autoras, embora as análises feitas pela crítica feminista do cinema tenham buscado se aprofundar no entendimento da cultura masculina e definir qual o lugar que tem sido reservado às mulheres nesse contexto, com a perspectiva de libertá-las, ao fazê-lo, essas análises não haviam desafiado o lugar de norma que é ocupado pela heterossexualidade (BECKER *et al.*, 1981, recurso online).

Além da exclusão das lésbicas da discussão, as autoras apontam que a falta de uma perspectiva lésbica é também um fechar os olhos para problemas enfrentados por todas as mulheres no meio audiovisual:

Uma perspectiva lésbica, no entanto, pode conectar de novas maneiras nossas visões de cultura, fantasia e desejo e opressão das mulheres. A perspectiva lésbica pode esclarecer como se replica uma estrutura de poder patriarcal e como isso, por sua vez, encontra expressão na tela. (BECKER *et al.*, 1981, recurso online, tradução nossa).

As autoras argumentam ainda que ter a perspectiva lésbica em mente pode abrir novas possibilidades de pensar quais representações femininas eram vistas como positivas e avaliar quão limitadas essas imagens podem ser. Num contexto no qual apenas se convida espectadoras a admirarem as personagens femininas, não são retratadas as dificuldades, contradições e angústias das vivências das mulheres:

Outra limitação pode ser demonstrada imaginando a substituição de lésbicas na maioria das histórias que temos na televisão ou no cinema. Por exemplo, se uma das Panteras fosse lésbica, isso provavelmente não mudaria o sexismo flagrante do programa, sua ideologia burguesa ou sua ênfase em soluções individuais para problemas sociais (BECKER *et al.*, 1981, recurso online).

Questionar a forma como a escolha de mulheres por outras mulheres na constituição de sua comunidade como amantes, amigas ou colegas têm sido “esmagada, invalidada, forçada a se esconder ou se recobrir” (RICH, 2019, p. 22) é um caminho para abordar a discussão sobre como as lésbicas aparecem no cinema. Na edição citada da *Jump Cut*, as autoras chamam atenção para duas maneiras como lésbicas aparecem nos filmes e que servem para demonizar ou invalidar sua sexualidade: uma delas é retratá-las como malignas, já que é recorrente que assumam o papel de vilãs; a outra é explorar suas imagens e afetos enquanto pornografia voltada para o desejo masculino. Ambas as representações são fenômenos compartilhados por diversos filmes e movimentos cinematográficos, inclusive pelos de vanguarda (BECKER *et al.*, 1981).

Becker *et al.* (1981) propõem o uso de uma escala para representar os tipos de relacionamentos afetivos que são considerados aceitáveis na realização cinematográfica considerando o gênero dos personagens envolvidos. Num extremo está o relacionamento amoroso entre dois homens, seguido pelo relacionamento entre dois homens amigos, um homem amigo de uma mulher, duas mulheres amigas e, no outro extremo, estão duas mulheres envolvidas romanticamente. As autoras observam que nas duas pontas, homens

amantes e mulheres amantes, a ligação afetiva é considerada fora dos limites do cinema dominante, porém essa exclusão ocorre de forma semelhante para ambos os gêneros apenas nesses extremos. Quando se passa a considerar a amizade entre mulheres e a amizade entre homens, encontra-se uma grande discrepância: a amizade entre homens é fortemente valorizada e incentivada, enquanto a amizade feminina é pouco mostrada ou acaba por converter-se em traição, inveja ou competição. Essa constatação vai ao encontro daquela feita por Adrienne Rich (2019, p. 22) quanto ao silenciamento dos relacionamentos afetivos entre mulheres, sejam eles de qualquer natureza.

Já a amizade entre homem e mulher é, na grande maioria das vezes, apenas a fase inicial de um romance; quando foge disso, ela geralmente mostra a mulher como auxiliar de uma narrativa que tem o homem no centro. A constatação faz eco ao que afirmavam as pioneiras Sharon Smith (1972) e Claire Johnston (1979), porém agora pensando além da heterossexualidade.

Assim, sobram como válidas e aceitáveis somente a ligação romântica entre homem e mulher e a amizade entre homens. Becker *et al.* (1981) argumentam que o bloqueio até mesmo da amizade feminina acontece por conta da associação entre mulheres ser vista como perigosa e pelo temor da lesbianidade:

O mundo das mulheres é proibido de filmar. As associações femininas podem incluir relações intelectuais, projetos de trabalho, trocas emocionais etc. Presumivelmente, lésbicas merecem visibilidade nesses contextos. Mas o cinema convencional torna isso impossível separando a "lésbica" como um ser não apenas definido por, mas limitado a, sua sexualidade. Os filmes não mostram lésbicas trabalhando juntas, porque isso não oferece interesse voyeurístico para o espectador. Mulheres heterossexuais trabalhando juntas fornecem tampouco interesse. Tradicionalmente, as mulheres são representadas no cinema quase exclusivamente como objetos sexuais para o uso do personagem masculino no filme e/ou do homem na plateia. Portanto, a representação de mulheres em associação primária entre si (heterossexuais ou lésbicas) seria profundamente desconfortável. Provavelmente, provocaria o uso de "lésbica" como rótulo depreciativo, porque as mulheres agem como seres autodefinidos, não reagindo aos homens (BECKER *et al.*, 1981, recurso online, tradução nossa).

A presença depreciativa da lesbianidade no cinema se apresenta de diversas formas; além de seu retrato como personificação do mal, existe a punição para as personagens que cedem a seu apelo, retratado como pecaminoso. Seu extermínio responde tanto à necessidade de que o bem vença o mal na narrativa quanto à equação de que se a lésbica corresponde ao mal, ela precisa ser destruída. Representações que vão além disso são mais raras. Para a ativista e professora inglesa Tamsin Wilton, “É um tipo de truismo político e teórico que a

opressão lésbica é preeminente marcada pela invisibilidade, e a invisibilidade é uma problemática um tanto potente no contexto da imagem em movimento!” (WILTON, 2005, p. 19, tradução nossa).

Se o cinema hollywoodiano clássico foi e ainda é uma referência de como fazer filmes que alcançam o grande público, e se ele foi em grande parte moldado pelo que ditava o Código Hays⁵⁵ que, apesar de não proibir explicitamente a representação de relacionamentos homossexuais nos filmes, proibia a “insinuação de perversões sexuais”, há uma forte hesitação em representar figuras lésbicas, e ainda mais de forma naturalizada (SHURLOCK, 1947).

O cinema no Brasil também contribui para essa invisibilidade e o trabalho da pesquisadora Naiade Bianchi (2017) é exemplar em apontar como são poucos os filmes a trazerem lésbicas para o centro da narrativa, e mais raros ainda os que discutem a lesbianidade no texto fílmico. Essas ausências contribuem para a pouca percepção das lésbicas na sociedade, uma vez que, como afirma Stephanie Arc (2009, p. 95): “Se muita gente acredita que lésbicas são menos numerosas que o gueis (sic), é pura e simplesmente porque... nós as enxergamos pouco!”.

As formas de invisibilização lésbica no cinema são também diversas. A simples ausência de personagens lésbicas nos filmes que alcançam o grande público é um ponto básico, isso ocorre também a partir de diferentes mecanismos, passando, por exemplo, pela amenização ou supressão de relacionamentos amorosos ou sexuais entre mulheres em adaptações para o cinema de obras literárias ou teatrais. Exemplos disso são “*The Children’s Hour*”, peça de 1934, escrita por Lillian Hellman, que em 1936 foi adaptada para o cinema pelo diretor William Wyler, com roteiro da própria dramaturga, e deu origem ao filme “*These Three*”. Embora a peça gire em torno das complicações causadas pelo boato espalhado numa cidade de interior conservadora e intolerante, de que duas jovens professoras mantinham um relacionamento homossexual, a versão para o cinema transformou esse enredo num triângulo amoroso heterossexual. Em 1961, após o fim do vigor do Código Hays, William Wyler voltou a adaptar para o cinema a mesma obra, dessa vez incluindo a lesbianidade no enredo e usando o mesmo nome da peça. Essa adaptação originou o filme *Infância*, que foi citado anteriormente por ser assistido pelas personagens do telefilme *Desejo Proibido* (EUA, 2000).

⁵⁵ O Código Hays consistia em uma série de normas adotadas a partir de 1934 pelos grandes estúdios de cinema estadunidenses frente à pressão de grupos conservadores da sociedade; essas normas ditavam o que era aceitável ou não aceitável nos filmes. As proibições incluíam, entre outras coisas, conteúdos com “obscenidades”, “vulgaridades” e até mesmo “danças com ênfase em movimentos indecentes” (SHURLOCK, 1947).

É sugestivo, porém, que na narrativa heterossexualizada a história receba um final feliz, enquanto que na versão posterior se mantenha o fim da peça: o suicídio de uma das professoras.

Esse apagamento ocorre também com figuras históricas conhecidamente LGBTs, mas que são retratadas em cinebiografias como heterossexuais ou que têm sua sexualidade simplesmente suprimida da trama. Em *A Quiet Passion* (direção de Terence Davies, 2016, EUA), filme que retrata a vida da poeta Emily Dickinson, escolheu-se insinuar um interesse dela por um personagem homem e excluir a possibilidade de seu envolvimento romântico com a cunhada, com quem trocou cartas amorosas por diversos anos. Curiosamente, apesar de apagar a sexualidade da poeta, foi escolhida para interpretar Dickinson a atriz Cynthia Nixon⁵⁶ que, além de sua carreira na atuação, é conhecida por advogar abertamente pelos direitos das pessoas LGBT e que, desde 2012 é casada com a ativista Christine Marinoni. Em 2018, a diretora estadunidense Madeleine Olnek, uma mulher lésbica, lançou o filme “*Wild Nights With Emily*” em que desafia a construção da imagem de Emily Dickinson como reclusa e heterossexual; o filme, inclusive e em diversos momentos, faz referência ao apagamento proposital de que a autora foi vítima.

Tal apagamento recebeu por parte do público o nome de “*straightwashing*”⁵⁷, em tradução livre “lavagem heterossexual” ou “heterossexualização”. Nas adaptações da literatura para o cinema são célebres os casos de Tomates Verdes Fritos (*Fried Green Tomatoes*, 1991, EUA, direção de Jon Avnet), adaptado do livro *Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Cafe* da escritora Fannie Flagg (1987) e A Cor Púrpura (*The Color Purple*, 1985, EUA, dirigido por Steven Spielberg) adaptado do livro homônimo escrito por Alice Walker (1982). Nos dois casos, textos com envoltimentos românticos entre mulheres foram amenizados ou convertidos em subtextos na versão cinematográfica. Atualmente isso ocorre, por exemplo, nas adaptações de histórias em quadrinhos para o cinema, nicho que se tornou um dos mais lucrativos da história (MOJO, 2020)⁵⁸, como é o caso da personagem Valquíria, da franquia “Os Vingadores”, personagem bissexual nos quadrinhos que teve cena que

⁵⁶ Cf.: <https://variety.com/2015/tv/columns/cynthia-nixon-marriage-equality-1201532088/> acesso em 02 jul. 2021.

⁵⁷ Cf.: <https://www.pinknews.co.uk/2018/04/20/what-is-straightwashing-gay-characters-hollywood-films/> acesso em 02 jul. 2021.

⁵⁸ O Universo Marvel, que inclui a realização de filmes baseados em HQs como “Vingadores”, “Capitão América”, “Thor”, “Homem de Ferro” etc., é hoje a franquia de filmes mais lucrativa da história. Outros dados podem ser acessados em: <https://bit.ly/3si0rHS> . Acesso em 15 abr. 2022.

remetia a sua sexualidade cortada do filme Thor Ragnarok (2017, EUA, direção de Taika Waititi)⁵⁹

Outro fator que contribui para essa invisibilidade é que, mesmo quando obras que retratam relacionamentos homoafetivos femininos chegam a ser produzidas, elas encontram entraves na distribuição. As poucas empresas que concordam em distribuir tais filmes muitas vezes fazem exigências para que não seja criada uma imagem do filme como destinado à comunidade LGBT. É o caso descrito, por exemplo, por Bryan Wuest (2018, p. 24) do filme *Minhas mães e meu pai* (*The Kids Are All Right*, 2010, EUA, direção de Lisa Cholodenko), que traz as atrizes Julianne Moore e Annette Bening como um casal, e que não foi autorizado pela distribuidora a ser exibido em festivais de cinema LGBT pelo mundo.

Em 1995, na introdução do livro *“Immortal, Invisible: Lesbians and the Moving Image”*, antes mesmo do intenso crescimento da internet que facilitou em grande medida o acesso a filmes, Tamsin Wilton argumentou que, ao passo que a reprodução das imagens em movimento se torna cada vez mais acessível, a imortalidade tem se tornado cada vez mais uma característica do cinema. Nesse contexto, a morte corporal de atrizes e atores parece muito pequena perto da sua imensidão enquanto estrelas. Contudo, mais uma vez, o legado lésbico é apagado dessa história. A afirmação de Adrienne Rich (2019, p. 13) de que as lésbicas “aprendem a se comportar de uma maneira heterossexual complacente e agradável porque elas descobrem que essa é sua verdadeira qualificação para ter emprego” parece ser também uma realidade no mundo do trabalho das grandes atrizes:

Essa imortalidade é parcial, não concedida a todos. Não é, por exemplo, concedida a lésbicas. Sabemos que o panteão de Deusas de Hollywood incluiu algumas lésbicas [...], mas, porque a imortalidade lhes foi conferida exatamente como ícones heterossexuais, a “lésbica” permaneceu invisível. (WILTON, 1995, p. 18, tradução nossa).

Apesar da afirmação de Wilton datar de meados dos anos 1990, encontram-se falas atuais de atrizes que ousam cruzar a linha da heterossexualidade denunciando a pressão sofrida na indústria cinematográfica para manterem a imagem longe da lesbianidade ou da bissexualidade. Um exemplo é o da atriz Kristen Stewart, que descreve, numa entrevista concedida em 2019, as pressões que recebeu para permanecer no armário; embora identifique avanços na aceitação de LGBTs na indústria do entretenimento, ela conta que foi aconselhada a não assumir sua sexualidade pois isso poderia diminuir suas chances de receber bons papéis:

⁵⁹ Cf.: <https://jovemnerd.com.br/nerdbunker/thor-ragnarok-cena-que-comprova-bissexualidade-de-valquiria-foi-cortada-da-versao-final/> acesso em 02 jul. 2021.

"Me disseram: 'Se você quer fazer um favor a si mesma, não saia por aí segurando a mão da sua namorada em público, você pode conseguir um filme da Marvel'" (STEWART, 2019, recurso online)⁶⁰.

Retornando à escala proposta por Becker *et al.* (1981), durante a década de 80 começaram a aparecer filmes, ainda em número reduzido, que de certa forma desafiavam a negação dos relacionamentos entre mulheres de qualquer natureza; são os chamados "romances lésbicos ambíguos". Christine Holmlund (1991), professora de Cinema e Estudos da Mulher na Universidade do Tennessee, observa que esse tipo de filme apresentava personagens femininas que tinham com outras mulheres relacionamentos que, ao mesmo tempo que davam sinais de serem românticos, também afirmavam que elas eram apenas amigas. Tal ambiguidade seria uma estratégia para garantir que o público heterossexual não se sentisse ameaçado pela possível lesbianidade, e concomitantemente ofertar a essa plateia o desfrute do prazer voyeurístico em imaginar que as personagens seriam mais que amigas. A autora apresenta algumas características desses filmes que buscam manter a incerteza da sexualidade das personagens:

- 1) tornar a personagem principal uma femme, o que permite respostas/identificações heterossexuais e lésbicas; 2) focar na troca de olhares femininos que podem ser lidos de várias formas, como eróticos (especialmente quando o olhar se transforma em uma cena de amor) ou "apenas amigáveis"; e 3) referir-se de forma ambígua e alusiva ao que pode ou não ser lesbianismo e/ou estilo de vida lésbico (HOLMLUND, 1991, p. 145, tradução nossa).

Holmlund (1991, p. 148) argumenta que, apesar das críticas recebidas por determinados setores da teoria lésbica, o conceito de *continuum* lésbico de Adrienne Rich, que inclui as relações afetivas entre mulheres não necessariamente de caráter sexual, foi de grande influência na constituição da literatura lésbica, bem como de sua representação no cinema. E coloca também que, mesmo que as leituras feitas por espectadoras lésbicas dessas obras possam ter um caráter revolucionário, manter a ambiguidade que não permite identificar exatamente qual é a natureza da relação é uma característica oportuna à necessidade comercial do cinema de atrair um público tão diverso e, assim, tão grande quanto possível.

Outra característica levantada pela autora que leva à aceitação mais ampla desses filmes é que eles geralmente se focam em conflitos pessoais entre os indivíduos e não elaboram questões sociais, apresentando, portanto, soluções dentro da própria narrativa sem levantar grandes questionamentos do público quanto ao coletivo (HOLMLUND, 1991, p.

⁶⁰ Cf.: <https://nbcnews.to/2QC2nNy>. Acesso em 01 jul. 2021.

149). Karen Hollinger (1998), professora do departamento de Linguagens, Literatura e Artes Dramáticas da *Armstrong Atlantic State University*, aborda ainda a possibilidade de que os filmes lésbicos ambíguos sejam um espaço que por um lado propicia que mulheres heterossexuais experimentem uma fantasia homoerótica e, por outro, lhes fornece argumentos para negar isso conscientemente. Para a professora, ao mesmo tempo que esses filmes são um avanço mesmo que discreto na representação de lésbicas no cinema, existem pontos que podem ser questionados:

Filmes lésbicos ambíguos dizem à plateia que o que parece ser lesbianismo é na verdade apenas amizade feminina, parecendo assim negar a própria existência da identidade lésbica. Ao mesmo tempo, no entanto, eles também possuem certas qualidades afirmativas lésbicas. Antes de tudo, eles pelo menos evitam a homofobia aberta que há tanto tempo caracteriza as representações tradicionais da homossexualidade. Suas personagens "lésbicas" são apresentadas como sinceras e amorosas, e não como más e predatórias, o relacionamento sexual das mulheres não é explorado pornograficamente, e as "amantes" não são punidas no final pela morte ou separação (HOLLINGER, 1998, p. 7, tradução nossa).

A autora afirma ainda que se esses filmes podem ser rejeitados por lésbicas, eles podem também ser escolhidos por elas em detrimento daqueles que apresentam personagens abertamente lésbicas, justamente para fugir das formas negativas com que são retratadas e das narrativas de dor, perda e punição. Quanto a essa questão, os padrões narrativos descritos por Hollinger (1998) e que em certos casos são evitados pelas espectadoras lésbicas não se detêm enquanto representações cinematográficas, mas afetam essas mulheres em seu cotidiano e, talvez por isso, sejam tão repelidos por elas.

Se determinado regime, neste caso o regime da heteronormatividade ou da heterossexualidade compulsória, constrói a realidade através de determinados mecanismos, por exemplo o dos estereótipos ou o dos preconceitos, os discursos que emanam dos meios de comunicação não se limitam a recorrer a esses preconceitos socialmente vigentes, mas sim vão reelaborá-los e dotá-los constantemente de novos significados que os tornem ainda mais efetivos ou que não percam vigência (GIMENO, 2008, p.25 tradução nossa).

No livro *La Construcción de La Lesbiana Perversa*, de 2008, a política, ativista e teórica espanhola Beatriz Gimeno investiga como os meios de comunicação de massa contribuem para a construção da imagem da lésbica como maligna. Embora parta de análises de notícias de jornais para pesquisar esse fenômeno num caso específico de 1999 no qual uma mulher lésbica foi acusada, julgada e condenada injustamente pelo assassinato da filha de sua ex-companheira, tudo isso em meio a um intenso acompanhamento midiático lesbofóbico,

muito do retrato da mulher lésbica elaborado pelo jornal corresponde àqueles presentes em diversos filmes do cinema *mainstream* e à mesma estratégia que é percebida pelas teóricas do cinema: a representação da lésbica como ser vil acontece quando há a impossibilidade de aplicar sobre ela a perspectiva mais vigente sobre a lesbianidade na contemporaneidade: a da pornografia (2008, p. 20).

De forma semelhante, ao analisar as percepções e preconceitos criados sobre lésbicas através dos tempos, Janice Ricks e Sophia Dziegielewski (2005), pesquisadoras estadunidenses, identificam que a exposição da homossexualidade como moralmente errada, as mulheres que se engajam nela são percebidas com imorais, como desajustadas sociais, ideias que eventualmente se expressam na percepção de que elas são simplesmente más. Assim, a lesbofobia que as marginaliza pelo preconceito contra sua orientação sexual, também trabalha para construir ideias que as associam à crueldade para evitar que saiam deste lugar. O reforço que o cinema faz dessas ideias é descrito por Becker *et al.* (1981, recurso online, tradução nossa) da seguinte forma:

O cinema convencional emprega uma dicotomia tradicional de positivo/negativo, usando vilãs supostamente lésbicas para punir as personagens que se desviam das normas da domesticidade ou do amor romântico. A heterossexualidade é o positivo, o lesbianismo é o negativo.

Um dos lugares mais comuns destinados às lésbicas no cinema sob a perspectiva dessa perversidade é o dessa aliciadora, aquela que leva mulheres heterossexuais às práticas homossexuais através de um jogo de fraudes, de ameaças ou mesmo recorrendo a poderes sobrenaturais. Exemplos dessa representação seriam os filmes de vampiras lésbicas que atacam e convertem jovens desavisadas ao vampirismo e eventualmente à lesbianidade, como é possível inferir dos estudos da pesquisadora e crítica Bonnie Zimmerman (1981). Apesar desse subgênero do terror ter alcançado um auge entre os anos 1960 e 1970, existem exemplares mais recentes como é o caso de *As Donas da Noite* (*Wir sind die Nacht*, 2010, Alemanha, direção de Dennis Gansel), no qual um trio de vampiras jovens acompanha uma quarta vampira, mais velha e lésbica, numa vida de crimes e violência; na trama, a conversão ao vampirismo é feita contra a vontade das três primeiras e ao fim todas morrem, com exceção da protagonista, que é a última das jovens a ser mordida e que, além de tentar resistir aos poderes que o vampirismo lhe oferece, também resiste à lesbianidade vivendo um romance com um homem. Em diversos filmes essas figuras, sejam elas literais como a citada, ou metafóricas, como a ex-namorada da personagem que é interesse romântico do protagonista de *Me Him Her* (2015, EUA, Direção de Max Landis) que é referenciada dentro

do próprio filme como “uma verdadeira vilã de desenho animado”, a característica que se destaca é serem apresentadas como mulheres emocionalmente dominadoras; e é comum o final desses filmes coincidir com a observação de Stephanie Arc (2009, p. 119):

Os roteiros tinham em geral uma “autêntica” lésbica - morena masculina - e uma “falsa”, heterossexual que cedia à tentação - loura, feminina. Em seguida, duas configurações prevaleciam: a lésbica autêntica seduzia a loura, arrancava-a dos braços do marido e depois a abandonava; ou ela se apaixonava por uma mulher que a abandonava.

Outro tipo de filmes que apostam nessa figura da lésbica dominadora e nesse tipo de configuração de relacionamento foi descrito pelo ativista e historiador Vito Russo (1987) ao abordar os filmes de presídio feminino. Uma produção que se encaixa nesse subgênero, mas que retrata personagens lésbicas e bissexuais de forma mais complexa é a série “*Orange Is The New Black*”; nesse sentido, ela serve de “meio de fortalecimento e representatividade para as minorias” (LAHNI; AUAD, 2018, p. 108), tal como colocado no excerto a seguir:

Seja estar na prisão, seja morar na favela, seja ocupar o lócus de afirmação da identidade de mulher LBT, essas maneiras de estar ou ser colocada a margem podem, paradoxalmente, provocar efeitos e sentimentos de inclusão, pertencimento e até mesmo acolhida, se e quando acionados diversos arranjos relacionais de tempo e espaço (LAHNI; AUAD, 2018, p. 105)."

A representação da lésbica dominante que seduz mulheres que anteriormente eram heterossexuais parece ser um eco distorcido de uma figura encontrada em teorizações sobre o caminho percorrido por mulheres lésbicas durante sua descoberta sexual, como delineado pela professora brasileira Denise Portinari (1989), acrescido, no cinema, dos componentes de perversidade, crueldade ou fraude. A autora chama essa figura de “aquele alguém que” e a descreve como a pessoa que é o “significante que indica a possibilidade de existir enquanto sujeito da homossexualidade feminina” (PORTINARI, 1989, p. 68).

Já a forma como lésbicas são representadas quanto às suas práticas sexuais são permeadas por duas noções contraditórias: Ao passo que elas são colocadas nesse lugar de hiperssexualização e dominação, também paira a percepção da relação lésbica como pouco próxima do sexo, a ideia de que entre mulheres há muito mais um envolvimento emocional do que sexual. Stephanie Arc (2009, p. 22) se propõe a desmistificar algumas crenças comuns sobre a lesbianidade:

Enquanto a homossexualidade masculina é posta sob o signo de uma sexualidade desenfreada, a relação feminina é, com frequência, privada de

sua dimensão física — ou é atenuada, assimilando-se a jogos eróticos sem grandes consequências.

Existe uma percepção de que o sexo lésbico não é “sexo de verdade”, como aponta Barbara Creed (1995, p. 94), professora de Estudos de Cinema na Escola de Cultura e Comunicação da Universidade de Melbourne; tal percepção se relacionaria com a psicologia freudiana que, ao colocar o suposto orgasmo vaginal, não clitoriano, como única fonte verdadeira de prazer sexual para as mulheres, trata as práticas sexuais lesbianas como imaturas ou inferiores. Contribui para essa ideia uma noção de que as lésbicas seriam devassas, dotadas na literatura médica do século XIX de um clitóris avantajado que usariam para abusar de outras mulheres (ARC, 2009, p. 27).

Como podem conviver essas duas noções tão distintas a respeito de lésbicas é uma questão que Arc (2009) levanta ao discutir a invisibilidade que anda ao lado da hipervisibilidade em conteúdos pornográficos. Utilizando dados de uma pesquisa realizada na França, a autora salienta que dentre as fantasias sexuais masculinas num dos primeiros lugares está o *ménage à trois*, no qual os homens se imaginam fazendo sexo com duas mulheres. Para a autora, isso é indício de que a evocação da homossexualidade feminina só é feita quando ela pode servir ao prazer masculino, do contrário é tratada como perigosa e, então, silenciada: “Eis porque o imaginário lésbico construído por homens continua ambíguo: ao mesmo tempo em que convoca a homossexualidade feminina, ele a nega, ao se apropriar dela” (ARC, 2009, p. 41).

Becker *et al.* (1981) argumentam que a pornografia define a lesbianidade puramente como sexualidade genital, tornando-a acessível às fantasias masculinas e, com isso, impedindo que a lesbianidade seja vista como positiva na sociedade, já que dessa forma ela passa a ser automaticamente associada à imagem degradante da pornografia. Esse uso inibiria também realizadoras lésbicas de inserirem cenas de sexo em filmes que apresentam um romance entre mulheres pelo medo de que sejam lidas como pornografia, portanto, cooptadas para fins de prazer masculino. “Os filmes que mostram o ato sexual lésbico são vitais para a cineasta e a comunidade lésbica, mas sempre há preocupações quanto ao uso do filme fora do contexto pretendido.” (BECKER *et al.*, 1981, recurso online, tradução nossa).

A pornografia é o caso extremo, mas aponta para um fenômeno generalizado. Existe uma dificuldade em definir os termos da experiência lésbica quando esses mesmos termos podem significar uma coisa dentro da comunidade das mulheres e algo bastante diferente na sociedade ginofóbica (que odeia as mulheres) (BECKER *et al.*, 1981, recurso online, tradução nossa).

Ao descrever a pornografia, Adrienne Rich (2019, p. 26) argumenta que nela as mulheres são retratadas como objetos sexuais e que há a exibição de um “abuso físico erotizado”, como se o prazer sexual feminino fosse “essencialmente masoquista”. A autora aponta ainda outra mensagem, a de que a sexualidade cruel entre homens e mulheres seria o normal e ideal e por isso aquela imbuída de respeito e mutualidade erótica que ocorre entre mulheres seria menos interessante. Por isso, o que se vê muitas vezes na pornografia lésbica é a reprodução do que seria um sexo ideal perante o olhar masculino:

Contudo, mesmo a propaganda e a pornografia, digamos, “leves”, apresentam as mulheres como objetos de apetite sexual sem nenhum conteúdo emocional, sem qualquer significado individual ou personalidade — essencialmente como uma mercadoria sexual a ser consumida por homens. A chamada pornografia lésbica, criada para o olhar voyeurístico masculino, é igualmente vazia de conteúdo emocional e personalidade individual (RICH, 2019, p. 26).

A teórica feminista Jackie Stacey (1994, p. 71-72) salienta que nos filmes com romances lésbicos são vários os obstáculos que mais se assemelham a punições impostas às lésbicas: “suicídio, assassinato, neurose, isolamento, depressão, homofobia e medo de ser descoberta”. Stéphanie Arc (2009, p. 119) aponta que tanto na literatura quanto no cinema predominava essa ideia da lésbica como pessoa angustiada, mergulhada num universo mórbido “tanto por gosto, quanto para fazer o jogo da censura” e coloca que um dos motivos para essa representação era a noção de que retratar imagens felizes da lesbianidade a estimularia. Tem sido então um esforço contínuo dos movimentos lésbicos encorajar a criação de um imaginário positivo sobre a lesbianidade mesmo para as próprias lésbicas, uma vez que: “Na falta de modelos mais divertidos, frequentemente as lésbicas integravam essa visão sobre a própria existência, atribuindo a uma tara pessoal as dificuldades provocadas pela hostilidade social” (ARC, 2009, p. 119).

No esteio dessas produções que buscam representar as mulheres lésbicas, Karen Hollinger (1998) encontra três principais categorias de trama: os que focam no desenvolvimento pessoal das personagens, geralmente traçando um movimento da personagem partindo do mundo heterossexual para a aceitação de sua lesbianidade, sendo que este movimento pode ter um fim punitivo, como discutido anteriormente, ou celebratório; menos comuns são as histórias que tratam da comunidade lésbica e embora possam conter romance e descoberta da sexualidade, elas focam mais em fazer um retrato da vida em comunidade, das amizades e do estilo de vida de mulheres lésbicas; mais numerosos parecem

ser os que focam num romance, nos quais pode também existir a descoberta da sexualidade, mas essa descoberta se volta para formação de um casal lésbico. No Brasil, pelo que sugere o estudo de Bianchi (2017), esse último é o tipo de filme mais produzido.

Sobre os filmes de romance, para Stacey (1995) o gênero hollywoodiano é caracterizado por narrativas em que um casal passa por obstáculos para ficar ou se manter junto; essas histórias, embora representem variações ao longo do tempo, seguem alguns padrões duradouros. Assim, os percalços interpostos entre os personagens e a realização de seu amor verdadeiro nos romances heterossexuais geralmente giram em torno de um terceiro parceiro, um passado assustador, doença, separação geográfica, diferença de classe, raça ou de nacionalidade, uma atração que inicialmente não é mútua e de misturas variadas das opções anteriores. Dessa forma, a tensão envolve sempre a questão de se o amor entre eles vai ser suficiente para superar esses empecilhos. Já os filmes de romance lésbico, apesar de seguirem também muitas vezes essa formulação, apresentam obstáculos diferentes e geralmente mais dolorosos, nos quais o envolvimento com um homem heterossexual é o mais frequente e intransponível deles. Assim, a personagem lésbica de perversa passa a ser retratada como triste e deprimente, o que não é grande avanço para um público que esperava uma imagem das lésbicas mais afirmativa, gratificante ou inspiradora.

Esses obstáculos no filme de romance lésbico são todos fenômenos que contribuíram para a definição do lesbianismo como o outro negativo da cultura heterossexual. De fato, eles fazem parte do modo pelo qual as lésbicas são vistas como antinaturais e indesejáveis (STACEY, 1995, p. 72).

Stacey (1995) identifica como um dilema a criação de tensão e o envolvimento emocional do público nos filmes de romance lésbico, uma vez que, ao recorrer às fontes de sofrimento de lésbicas na sociedade, pode ser novamente reforçada a ideia da lesbianidade como negativa, ao passo que se a narrativa, por outro lado, recorrer a obstáculos externos à lesbianidade, o relacionamento homossexual acaba sendo retratado como qualquer outro, deixando de fora as especificidades dos mecanismos de poder e opressão que operam na sociedade. Tamsin Wilton (1995, p. 127) aponta um agravamento desse problema, uma vez que as personagens lésbicas — bem como ocorre com a grande parte das minorias sub-representadas no cinema —, quando aparecem, são lidas como representação que condensa ou que deve condensar todos os indivíduos de seu grupo em si mesmo, o que é amplamente impossível, portanto, uma expectativa fadada a fracassar.

Em 1995, quando escreveu sobre o filme *Desert Hearts* (EUA, 1985, dirigido por Donna Deitch), Jackie Stacey descreve sua surpresa ao perceber que o filme não havia sido

inaugural para os romances lésbicos populares com finais felizes e que dez anos depois de seu lançamento, ele continuava a ser único. Analisando o período até o presente, surgiram trabalhos significativos na constituição de uma filmografia lésbica e bissexual feminina, embora nem todos representem a narrativa de final feliz; dentre eles podem ser citados os filmes realizados, por exemplo, por Patricia Rozema — *Eu Ouvi as Sereias Cantando* (*I've Heard the Mermaids Singing*, Canadá, 1987) e *Quando a Noite Cai* (*When Night Is Falling*, Canadá, 1995) —, por Jamie Babbit — *Nunca Fui Santa* (*But I'm a Cheerleader*, EUA, 2000), *A Turminha das Sapinhas de Tetinhas Pequenas* (*Itty Bitty Titty Committee*, EUA, 2007) e *Addicted to Fresno* (EUA, 2015) —, por Céline Sciamma — *Lírios D'água* (*Naissance des Pieuvres*, França, 2007) e *Retrato de Uma Jovem em Chamas* (*Portrait de la jeune fille en feu*, França, 2019) e Dee Rees — *Pária* (*Pariah*, EUA, 2011) e *Bessie* (EUA, 2015). Contudo, eles não são tão numerosos e muitos desses filmes dirigidos por mulheres lésbicas ou bissexuais não foram tão amplamente distribuídos ou premiados como outros realizados por homens, como foi o caso de *Um Quarto em Roma* (*Habitación en Roma*, 2010, Itália, direção de Julio Médem) e de *Azul é a cor mais quente* (*La vie d'Adèle*, 2013, França, direção de Abdellatif Kechiche) e que, segundo Lucía Gloria Vázquez Rodríguez (2016), continuam condicionados a uma retórica patriarcal e fortemente imbuídos do olhar masculino, se não pornográfico.

Como possível explicação para os filmes lésbicos com finais felizes não terem deslanchado como previa, Jackie Stacey (1995, p. 68) aponta a existência de uma tendência no meio LGBT de celebrar os filmes que não se curvam ao modelo de narrativas hollywoodianas; assim, a ausência de romances felizes não seria algo a se enxergar com pesar, pois pessoas LGBTs não estariam preocupadas em produzir imagens aceitáveis de sua sexualidade, mas em correr o risco de explorar lados ocultos de seus estilos de vida. A autora afirma que, com isso, o chamado Cinema Queer se preocupava, pelo menos até o momento captado por ela, mais em produzir filmes que tratam, por exemplo, de relacionamentos doentios e personagens LGBTs criminosos.

Muitas das considerações feitas até aqui se referem a tendências das representações lésbicas no cinema alinhadas a um pensamento lesbofóbico que vê o amor entre mulheres no mínimo como impossível e no máximo como algo abominável, algo a ser eliminado. Se até mesmo essas representações são escassas, as que buscam quebrar tais preconceitos entram para o setor de raridades. Frente a essas constatações surgem questionamentos sobre, se no tempo decorrido, conseguiu-se construir de fato um cinema lésbico e, em existindo, sobre como ele seria definido. Trata-se, afinal, do cinema realizado por mulheres lésbicas? Daquele

que retrata mulheres lésbicas? E quanto àquele que, mesmo não se enquadrando em nenhuma dessas categorias, faz parte das culturas lésbicas, ele se encaixa nas possíveis definições de cinema lésbico?

No capítulo “*When a Lesbian Narrative is a Lesbian Narrative*” do livro “*Heterosexual Plots and Lesbian narratives*”, Marilyn Farwell (1996) discute quais elementos conferem a uma narrativa o adjetivo de “*lesbian*”. Embora no livro a autora trate prioritariamente de narrativas de outra natureza, uma vez que sua área de concentração é a literatura, algumas indagações feitas por ela se relacionam com o possível cinema lésbico. A definição inicialmente simples, “histórias sobre mulheres que se atraem sexualmente por outras mulheres” (FARWELL, 1996, p. 4), não consegue cobrir toda a sorte de possibilidades que surgem: personagens devem ser identificadas explicitamente como lésbicas? As autoras devem ser lésbicas? Qualquer narrativa que contenha lésbicas, mesmo que elas sejam retratadas negativamente, deve ser considerada uma narrativa lésbica? E o contexto de produção, pode influenciar nessa definição? — esse é o caso, por exemplo, do livro “Orlando: uma biografia” escrito por Virginia Woolf e originalmente publicado em 1928, que, embora no texto em si não trate diretamente de lesbianidade, é sabido que foi escrito por Woolf para sua amada Vita-Sackville West. Quão nítida a lesbianidade precisa estar no texto? Essas questões são levantadas por Farwell (1996, p. 6), que acaba por encontrar diferentes respostas para cada uma delas, já que tudo depende do propósito com o qual o adjetivo lésbica/o é utilizado. Infere-se que isso também ocorra ao se discutir quais as características de um cinema lésbico.

Monique Wittig (2019, p. 91) define lésbica como um conceito revolucionário, uma vez que ela não seria determinada por uma relação social específica com o homem e não teria para com ele obrigações sociais, físicas ou econômicas. Assim, é proposto no presente trabalho a compreensão do cinema lésbico como aquele que busca também expressar essas características, que traz no texto dos filmes a presença de personagens lésbicas com relações românticas e/ou sexuais estabelecidas de forma inequívoca, aquele no qual se possa identificar, na medida do possível, a intencionalidade de representá-las enquanto seres complexos, com questões e desejos próprios e no qual essas personagens estejam no centro da narrativa. Nessa esteira de definir o que constituiria o cinema lésbico, um trecho da obra de Adrienne Rich (2019, p. 22) pode contribuir para estabelecer o que não o constitui:

Qualquer teoria ou criação cultural/política que trate a existência lésbica como um fenômeno marginal ou menos “natural”, como mera “preferência sexual”, como uma imagem espelhada de uma relação heterossexual ou de uma relação

homossexual masculina seria, portanto, profundamente frágil, independente de qualquer contribuição que ainda tenha.

Assim, as aparições de personagens femininas que estabelecem relacionamentos com outras mulheres com propósito explícito de fornecer prazer visual ao público masculino ou para retratar sua existência como abominável não concorrem para a constituição de um cinema lésbico justamente porque seu propósito não está centrado na lesbianidade, mas na satisfação de requisitos heteronormativos. Ainda assim, é possível que lésbicas subvertam e reinterpretem essas imagens ao assisti-las. Na prática, essa delimitação pode dificultar a classificação, pois dentro de um mesmo filme pode haver representações que se alinham a esse espectro e que contam com a elaboração de uma personagem lésbica complexa e humanizada. Diante disso, o cinema lésbico teria um *corpus* em constante construção, mudança e dependência de interpretações críticas.

Duas questões levantadas por Adrienne Rich (2019, p.37) se tornam centrais para compreender o porquê do cinema lésbico ser considerado um cinema com potencial de mudança social. Em primeiro lugar, a associação que limita a lesbianidade a um certo sentido de erótico a reduz às práticas sexuais e, com isso, deixa de lado as possibilidades de amizade e companheirismo entre mulheres, igualando e patologizando-as numa perspectiva que considera somente a heterossexualidade como “inclinação emocional e sexual *natural* para as mulheres” (RICH, 2019, p. 39, grifo da autora).

Realizar filmes que mostrem a relação entre mulheres independentemente dos interesses masculinos se torna, portanto, um projeto transformador. Considerando o conceito de Rich (2019) de *continuum* lésbico, que representa as relações e ligações entre todas as mulheres, sejam elas homossexuais ou heterossexuais, um cinema lésbico pode ser também um cinema que rompe com as narrativas patriarcais, aquelas das quais autoras como Sharon Smith (1972), Claire Johnston (1979) e Laura Mulvey (1975) buscavam escapar. É necessário compreender que esse conceito, para Rich, não busca igualar as experiências femininas lésbicas, bissexuais e heterossexuais, mas surge de um movimento para abarcar uma maior diversidade dessas experiências de identificação entre mulheres e, ao mesmo tempo, respeitar a existência lésbica, considerando essa última como “os vestígios e o conhecimento de mulheres cujas escolhas eróticas e emocionais primárias foram as mulheres” (RICH, 2019, p .96).

A criação de uma crítica lésbica do cinema é particularmente urgente, dado o uso intensificado da lésbica como um sinal negativo nos filmes hollywoodianos e o espaço contínuo atribuído às lésbicas como gratificação da fantasia masculina na pornografia e em um número preocupante de filmes

de vanguarda realizados por homens. Igualmente importante como um impulso para uma nova crítica é a ascensão de um cinema lésbico independente, sub-reconhecido e necessitado de atenção. (BECKER *et al.*, 1981, recurso online).

Adrienne Rich (2019) argumenta que é necessário que feministas encarem a realidade numa perspectiva que busca mais do que combater a “desigualdade de gênero”, a “dominação masculina” ou o “tabu da homossexualidade”. De forma semelhante ao que afirma Monique Wittig (2019), Rich apela para a necessidade de perceber como a heterossexualidade compulsória pode ser uma forma de garantir que homens possam ter acesso às mulheres fisicamente, emocionalmente e economicamente. Ela afirma que uma das maneiras de manter o reforço a essa mentalidade é “deixar invisível a possibilidade lésbica, um continente engolfado que emerge à nossa vista de tempos em tempos para, depois, voltar a ser submerso novamente” (RICH, 2019, p. 34).

Dessa forma, neste trabalho se defende que a perspectiva lésbica é uma importante contribuição para pensar o cinema sob uma ótica feminista. Contudo, muitas vezes essa perspectiva tem sido ocultada por um lado por um feminismo heterocentrado e por outro por entendimentos de que seria mais proveitoso tecer discussões que pretensamente abarcariam de uma só vez toda a classe de sexualidades marginalizadas. Na própria literatura que versa sobre a história da Teoria Feminista do Cinema é possível observar que as referências à crítica lésbica são por vezes substituídas e tratadas como supostamente abrangidas por uma perspectiva mais geral. Em excertos dos escritos de Anneke Smelik (2016, p. 4) sobre a história dessa teoria, por exemplo, se no início a autora faz referência ao feminismo lésbico, elas são substituídas posteriormente pela expressão crítica “gay e lésbica”. Mais um exemplo desse apagamento é encontrado na abertura da Seção Temática: Gênero, Cinema e Audiovisual publicada no v. 25 n. 3 da Revista Estudos Feministas (VEIGA, 2017, p. 1955), na qual é possível encontrar também um breve histórico das Teorias Feministas do Cinema, o pensamento lésbico não chega nem a ser citado, mas há referências ao “movimento gay” e ao “movimento LGBT”.

Adrienne Rich já alertava em 1980 (2019, p. 36):

As lésbicas têm sido historicamente destituídas de sua existência política através de sua “inclusão” como versão feminina da homossexualidade masculina. Equacionar a existência lésbica com a homossexualidade masculina, por serem ambas estigmatizadas, é o mesmo que apagar a realidade feminina mais uma vez.

Para Stephanie Arc (2009, p. 103), não há como igualar essas experiências, uma vez que a história de opressão contra homens gays e mulheres lésbicas tem um perfil bastante diferente:

[...] a família mais do que a polícia, o hospital psiquiátrico mais do que a prisão, os costumes mais do que o Código Penal. Muitos médicos foram encarregados de internar as “histéricas”, e muitos pais casaram suas filhas à força, sem que esses atos fossem considerados repressores.

Reconhece-se a importância das alianças estratégicas entre os componentes da sigla LGBT em determinadas pautas e lutas, porém clama-se também pela identificação de um cinema lésbico e pelo reconhecimento do pensamento lésbico como necessário para o pensamento feminista. Isso não se dá para impor limitação estética ao cinema, nem tem o propósito de prescrição do que um cinema lésbico deve abordar ou como deve ser produzido, mas está muito mais relacionado com um posicionamento estratégico que permite analisar o *corpus* dos filmes produzidos nesse contexto e as possíveis contribuições que essas perspectivas podem ter para pensar a existência de todas as mulheres.

O posicionamento que procura abolir tal categoria por considerar que ela não tem acréscimo para as análises teóricas, ou que é simplesmente limitante, fecha os olhos para o fato de que, para espectadoras, essa delimitação acontece, inclusive em espaços virtuais que podem ser vistos como lugares de resistência à heteronorma do cinema considerado *mainstream*. É possível encontrar, por exemplo, blogs e sites destinados a divulgar e fornecer acesso a filmes considerados componentes desse cinema lésbico. Nesses lugares, portanto, o cinema lésbico se define através de critérios tacitamente instituídos entre as mulheres que acessam e disponibilizam esse conteúdo.

Considerando essa discussão, por um lado, o caráter mutável e translúcido do que pode vir a ser o cinema lésbico, mas tendo como ponto vital que ele contribua para afirmar as relações de afeto entre mulheres e, de outro, as tendências de muitas representações da lesbianidade e da bissexualidade que concorrem muito mais para condená-las e marginalizá-las socialmente, a seguir são discutidas as entrevistas das participantes do *Cine Sapatão* e *Roda LesBiTrans* acerca de sua relação com o audiovisual, com especial atenção a seus hábitos, gostos e percepções antes de participarem do cineclube.

4.2 LÉSBICAS E BISSEXUAIS: COMO SE VEEM NAS TELAS

Na continuidade das entrevistas, após a conversa introdutória e sobre as trajetórias

das participantes nas instituições de ensino básico e superior, o assunto passou para as relações delas com o audiovisual. Essas mulheres guardam perspectivas diferentes de filmes, séries e novelas. Algumas são mais ativas e assíduas como espectadoras e, pela natureza do curso que fazem ou fizeram na graduação, têm também contato com o fazer audiovisual, outras assistem as obras de forma mais esporádica e em busca principalmente de entretenimento. Divergem ainda no tipo de conteúdo, algumas são mais inclinadas a apreciar produções de amplo alcance comercial, franquias de sucesso e com altas bilheterias, enquanto outras, numa aproximação maior com a cinefilia tradicional, se interessam por filmes menos conhecidos, que podem ser classificados como cult⁶¹. Apesar dessas diferenças, todas têm no mínimo uma curiosidade pessoal sobre a área, isso considerando que se propuseram a frequentar um cineclube. Uma das entrevistadas, Isabela, chega mesmo a classificar as participantes do *Cine Sapatão* e da *Roda LesBi* como um público de “nicho”, porque acompanhar e gostar de cinema, levando em conta a realidade brasileira de elitização do acesso às salas de exibição, seria “um certo luxo”.

A partir dessas particularidades, se destacam algumas variações na segurança que as diferentes entrevistadas demonstram ao expressarem suas impressões e mesmo na escolha dos termos que utilizam em suas respostas. Nas falas de Juliana, Patrícia e Bruna, estudantes respectivamente de arquitetura, engenharia e educação física, apesar da propriedade para falar dos temas propostos enquanto espectadoras e mulheres lésbicas há algumas hesitações, reelaborações e questionamentos que entrecortam as entrevistas e que demonstram algumas incertezas quanto às escolhas de palavras que fazem quando falam de assuntos mais específicos do fazer cinematográfico. Já no caso de Vanessa e Isabela, estudando na Faculdade de Comunicação, o audiovisual perpassa também sua formação universitária e surgem falas que partem de uma compreensão de que elas devem dominar o assunto e apreciar determinadas obras em detrimento de outras. Como citado anteriormente, para Vanessa, inclusive, fazer um curso na área é algo descrito como um “sonho”.

Apesar dessas diferenças entre os relatos e opiniões das entrevistadas, que perpassam a familiaridade com obras, os gostos e inclinações, a frequência de consumo e o

⁶¹ A definição de filme cult flutua, podendo englobar exclusivamente filmes produzidos fora dos circuitos comerciais e os chamados “filmes de autor”, (GHIRALDELO, 2015, p. 52) ou, dependendo da interpretação, podem incluir filmes originalmente produzidos para o circuito comercial, que tiveram baixas bilheterias inicialmente e, embora pouco conhecidos, passaram a ser “cultuados” por determinados grupos de fãs (OLIVEIRA *et al.* 2014, p. 10). Em ambos os casos se exalta certas qualidades que se compreende não serem englobadas e/ou valorizadas pelo cinema comercial em geral.

conhecimento mais sistematizado da produção audiovisual, a análise das entrevistas mostrou que há muito mais pontos de convergência entre suas experiências como lésbicas e bissexuais frente às obras audiovisuais. Podem ser citados: vontade de se ver, enquanto mulher lésbica ou bissexual, nas telas pequenas e grandes; críticas às formas totalizantes e que se voltam para satisfazer o prazer masculino com que são comumente representadas; desconfiança com o crescimento da representação LGBT no audiovisual; e desejo de compartilhar suas impressões, anseios e reflexões sobre as obras com outras mulheres também lésbicas e bissexuais.

Levando essas particularidades em conta, as seções a seguir abordam inicialmente a relação das entrevistadas com o audiovisual em geral, procurando entender de que forma elas o acessam e quais preferências elas têm tanto com relação aos conteúdos, quanto a formatos e espaços de fruição. Em seguida, passa-se ao debate da representação lésbica, onde o mote da conversa foi instigado pelo questionamento, feito em todas as entrevistas, da memória mais antiga das entrevistadas em que tenham se sentido representadas por uma lésbica ou bissexual na TV ou no cinema. As conversas seguiram pelas impressões negativas e positivas que elas têm das formas como a bissexualidade feminina e a lesbianidade são retratadas atualmente no audiovisual; passando por falas que exprimem raiva, vergonha, frustração, mas também, alegria, identificação, alívio e encantamento.

Algumas falas se concentram em determinadas obras que ocupam um espaço de referência nas vivências das entrevistadas. Se, em suas vidas acadêmicas, tem-se professoras que se tornam exemplos pessoais, profissionais e de apoio no espaço universitário, as mulheres, reais ou fictícias que elas encontram no universo de filmes, séries e novelas, apontam para a possibilidade de que elas se vejam no audiovisual além da pornografia e da vilanização.

Assim, no presente capítulo discute-se as relações das entrevistadas com o cinema e a televisão de forma mais geral e suas memórias concernentes às lésbicas no audiovisual, estas antes de participarem do *Cine Sapatão* e *Roda LesBiTrans*. É importante ressaltar que esse olhar para o passado, contudo, acontece informado e com uma leitura transformada após as sessões, debates e reflexões que elas tiveram no cineclube. Esse enlace relacional entre o cineclube do qual participaram e suas memórias revela a potência socializadora e interacionista dos eventos promovidos e que aqui são parte do objeto de análise. Debruçamo-nos sobre ações de extensão que se colocam como primordiais para que as estudantes se reconheçam nos saberes que circulam na Academia e a partir dela, de modo a estabelecer uma

sensação de justiça acadêmica, na qual se coloca não apenas o ingresso na Universidade, mas também permanência de qualidade e com sentimento de pertencimento⁶².

4.2.1 “Tô de boa de dar meu dinheiro pra Hollywood”: Preferências e Opções no Consumo de Audiovisual

As fronteiras entre os diferentes formatos audiovisuais e locais de exibição acabam se borrando nas falas das entrevistadas. Todas foram questionadas sobre o cinema especificamente, mas suas elaborações se deslocam para obras produzidas para a televisão, como séries e novelas, e mesmo para a internet, como conteúdos diversos disponibilizados em streaming e webséries. Essa mistura é ainda mais evidente quando levamos em conta que, em alguns casos, elas assistem obras originalmente produzidas para o cinema através do computador e tiveram a oportunidade de assistir na tela grande do *Cine Sapatão* tanto a um filme originalmente produzido para televisão (*Desejo Proibido*), quanto uma série feita para distribuição na internet (*Her Story*). Apesar disso, há tendências tanto no tipo de conteúdo que as entrevistadas consomem, quanto nos espaços em que elas acessam obras que representam lésbicas e mulheres bissexuais. Quando a conversa se voltou para envolver lesbianidade, bissexualidade e a forma de acesso aos conteúdos audiovisuais, ficam patentes questões como a dificuldade de encontrar representações nos meios mais tradicionais, a predominância de fruição em espaços domésticos e a criação de estratégias de resistência para conseguirem se ver em tela.

Começando pelo local onde essas mulheres acessam a conteúdos audiovisuais, fica óbvio que a própria casa é o principal lugar, tornando as exibições coletivas exceções que só acontecem em momentos específicos, sejam eles motivados pelo desejo de prestigiar uma obra de que gostam muito ou de compartilhar o momento com as demais espectadoras. Assim, apesar de todas as entrevistadas terem expressado, se interessarem e apreciarem frequentar salas de cinema, também admitem que é um hábito que tem se tornado cada vez mais raro no cotidiano, sendo tratado como um tipo de dispêndio que suas condições não permitem ter sempre.

⁶² A pesquisadora, também orientadora da presente tese, Profa. Daniela Auad, tem desenvolvido no âmbito das pesquisas do Grupo Flores Raras, uma tríade de conceitos referentes à justiça acadêmica, justiça epistêmica e justiça científica. Com artigos já em avaliação e em edição em periódicos e sob a forma de livro, tais definições estarão delineadas ao longo de um conjunto de produções que se colocarão como produção de conhecimento em circulação, em variados meios e temporalidades. Para o momento, a presente tese integra esse conhecimento da maneira como aqui se coloca, sendo, inclusive, expressão de justiça acadêmica.

Entre as motivações para essa diminuição de frequência que aparece nas falas, duas se destacam. A primeira é a de ordem financeira. As idas ao cinema são classificadas como uma despesa grande demais para o estilo de vida que elas levam e algo prescindível frente aos gastos do dia a dia. Isabela resume que vai cada vez menos porque “enfim, estamos desempregadas”. Juliana nomeia o hábito de ir ao cinema atualmente como um fazer “elitizado” e usa o mesmo termo que Patrícia, Bruna e Vanessa para descrever o principal motivo que as afasta de ir mais vezes aos cinemas da cidade: é simplesmente “caro”.

As relações econômicas, porém, em maior escala, aparecem também no segundo motivo dado pelas participantes para deixarem de ir ao cinema: o desalinhamento entre o que elas desejam assistir e o que é exibido. A recusa em gastar dinheiro em salas de cinema comercial aparece não apenas ao falarem em termos de impossibilidade, mas também de vontade. O afastamento surge como um ato de protesto contra o conteúdo e origem dos filmes que dominam os espaços comerciais de exibição. Isabela, por exemplo, explicita abertamente que não deseja contribuir financeiramente para a indústria cinematográfica estadunidense: “Hollywood já ganha dinheiro pra caralho! Tô de boa de dar meu dinheiro pra Hollywood”.

A trajetória de Bruna como frequentadora de cinemas converge também para essa postura. Tendo vivido desde a infância numa cidade sem grandes espaços de exibição de filmes, quando ela se mudou para Juiz de Fora passou por um período de encantamento em que começou a ir assiduamente a sessões que, na época, custavam “só dois reais”, ela relata que ia, mesmo “sem saber o que ia passar” porque, afinal, o dinheiro a ser gasto era pouco. O encarecimento da entrada fez com que ela ficasse mais criteriosa e se afastasse, pois as salas eram dominadas por conteúdos que ela não tinha interesse em pagar a mais para assistir: “blockbusters”, “filmes de herói” e “para crianças”. Ela ainda lamenta a transformação de um cinema, em que eram exibidos filmes que classifica como mais “underground”, numa loja de departamentos. A jovem relata que era nesse espaço que tinha a oportunidade de assistir obras produzidas em diferentes países que não os Estados Unidos da América.

O cinema a que Bruna se refere era o Cineart Palace, último cinema de rua que existiu na cidade, e que fechou suas portas em 2017⁶³. Segundo os pesquisadores Deyvison Gomes e Renan Pereira, os cinemas de rua são instrumentos para a afirmação de direitos culturais por, além de tenderem a cobrar valores mais baixos pelos ingressos, se dispõem a exibir uma maior diversidade de películas em contraposição às salas pertencentes a grandes

⁶³ C.f.: <https://g1.globo.com/mg/zona-da-mata/noticia/cinearte-palace-ultimo-cinema-de-rua-de-juiz-de-fora-fecha-as-portas.ghtml>

redes multinacionais que se concentram na exibição de grandes sucessos comerciais (2021, p. 170). Essa oposição entre cinema de rua e cinema de shopping é evocada pelas participantes que eram frequentadoras do Palace. Juliana é, entre as entrevistadas, a que afirma com mais veemência que os conteúdos que ela aprecia não são exibidos em cinemas de shopping da cidade. Quando questionada sobre quais seriam esses conteúdos, sua resposta é que gosta de ver coisas que não sejam "majoritariamente americanas", mas coloca outros critérios, menciona, por exemplo, que gosta muito do cinema brasileiro, mas não de um que explora sofrimentos e desigualdades, como o que ela chama de "cinema nacional Walter Salles etc.", em referência ao diretor que realizou *Central do Brasil* (1998), filme dramático que acompanha as desventuras de uma ex-professora e um menino de nove anos através do interior do Nordeste, em busca do pai do garoto, obra indicada ao Oscar de melhor filme em língua estrangeira. Num tom que vai do pesar pelo fechamento dos cinemas de rua de Juiz de Fora ao riso sem graça, ela afirma que agora seria "obrigada" a assistir a certo filme nacional, pelo qual tinha muito interesse, no seu computador, porque os espaços em que ele poderia estar em tela grande "foram eliminados".

Esse descontentamento, porém, não é geral nas falas. Se ele aparece de forma explícita e contundente nas falas de Juliana, Bruna e Isabela, para as demais entrevistadas, Patrícia e Vanessa, os conteúdos de grande sucesso comercial são os únicos que as fazem pagar para ir a uma sala de cinema. Patrícia atribui essa atitude à memória afetiva que ela tem de algumas franquias de sucesso que tiveram início durante sua infância. Ela descreve o ato de ir ao cinema como uma obrigação de fã: "[os filmes] saíam e eu tinha que ir no cinema assistir!". Vanessa age de maneira semelhante, ao incluir os filmes de que já é "muito fã", como os da franquia *Harry Potter*. Sua argumentação expressa ainda um desejo que perpassa grande parte de suas falas, que é o de não ser excluída, que a leva a querer conhecer os "sucessos de bilheteria".

Apesar desse interesse geral no cinema, as participantes também têm um apreço especial e, em alguns casos, até maior pelos conteúdos produzidos para a televisão. Vanessa, que prefere as novelas, atribui esse gosto a três fatores, o primeiro em razão da tradição nacional, já que a telenovela é "a principal obra do audiovisual que a gente tem aqui no Brasil"; o segundo é a relação afetiva que ela estabelece com a mão quando compartilham o momento de fruição. O outro motivo que ela aponta que a leva a optar por esse tipo de conteúdo é a curta duração dos episódios. Classificando os filmes como muito longos, a jovem afirma que já não consegue ficar "muito tempo focada em uma coisa só" devido à

“ansiedade” que seria característica dos modos atuais de consumir conteúdo.

Assim, se desenha um quadro em que o assistir aos filmes numa sala escura, junto de outras pessoas com total concentração na projeção, se torna uma atividade especial, algo que não faz parte do cotidiano e que, portanto, assume um ar de singularidade. Já ver os conteúdos pela internet aparece como algo mais banal. Assim, como discutido a seguir, quando as participantes foram questionadas sobre referências de representação lésbica e bissexual no audiovisual, fica óbvio que o maior número das obras que elas citam são produções para TV e internet. Essa tendência é observada por algumas com pesar e relacionada a sua invisibilidade no cinema, por outras essa ausência é reforçada pela vergonha de fruir conteúdo LBT em público.

4.2.2 “Será que eu posso fazer isso também?” Primeiras Impressões sobre Lesbianidade e Bissexualidade Feminina nas Telas

Após questões que ajudaram a compor o panorama do acesso a espaços de cinema por parte das entrevistadas, o questionamento feito a todas elas foi se elas se lembravam da primeira vez em que se sentiram representadas, enquanto lésbicas ou bissexuais, por uma obra audiovisual. Todas as respostas passam pela citação de conteúdo para televisão. Um aspecto que contribui para esse fenômeno pode ser justamente o fato de que, no espaço doméstico, esses conteúdos podem ser assistidos individualmente. Vanessa, por exemplo, descreve que apesar de apreciar muito assistir televisão com a mãe, fica constrangida, “não tem coragem”, de assistir a obras que retratam a homossexualidade perto dela.

Isabela diz que foi através de um programa de TV que viu e cogitou pela primeira vez a bissexualidade. Ela conta que assistia a *House*, série médica estadunidense produzida e distribuída pela Fox Broadcasting Company entre 2004 e 2012, quando se deparou com uma personagem que se relacionava afetiva e sexualmente com homens e mulheres, uma mulher que, além de tudo, ocupava um lugar de prestígio na narrativa. Trata-se da médica Remy Hadley, também chamada de Treze, e que faz parte da equipe de elite em diagnósticos médicos da série. Durante sua fala, Isabela chegou a descrever todo o trecho em que a bissexualidade fica evidente na trama: “era uma cena que ela transava com uma menina, e ela acordava no dia seguinte e meio que chutava a menina pra fora da casa dela e aí, eventualmente, ela se aproximava de um cara e eu ‘gente! Ok, é isso aí!’”. Quando o episódio em questão foi ao ar, a entrevistada entre 15 e 16 anos, e foi a partir dali que ela começou a pensar que não era “uma aberração” ou “uma esquisita” e a se questionar: “Será que eu posso

fazer isso também?”.

As menções a narrativas seriadas foram muitas durante as entrevistas, incluindo até algumas produções nacionais independentes, como as webséries *Esconderijo* e *RED* (citadas por Patrícia), porém entre as séries uma referência é quase unânime: *The L Word*. Vanessa é a única das participantes que não a cita. A icônica série do canal Showtime, que teve seis temporadas exibidas entre 2004 e 2009, foi criada por Ilene Chaiken, Michele Abbot e Kathy Greenberg e acompanha as vidas de um grupo de amigas lésbicas e bissexuais que vivem em West Hollywood, bairro da cidade de Los Angeles nos EUA. Com muitas personagens entre principais e secundárias, a narrativa toca temas como romance, traição, maternidade e a famigerada saída do armário. Interessa observar que, entre as que citam a obra, Bruna é a única que já era adolescente quando a série estava no ar, ainda assim, para as outras a série foi também um marco na representação lésbica. Juliana chega a fazer uma piada sobre a onipresença do programa quando se fala de lesbianidades e audiovisual: Quando foi questionada sobre um exemplo de representação marcante ela respondeu “Se eu falar *The L Word* tá valendo?!” e complementa “eu acho que todo mundo vai pra esse sentido”. Essas afirmações ocorrem não só pela série ter adquirido notoriedade, mas por permanecer ainda hoje como uma das únicas a construir um universo narrativo onde “só tem sapatão”, como afirma Bruna.

Apesar de ressaltarem uma maioria de características positivas, algumas das participantes apontam pontos que consideram problemáticos em *The L Word*. Bruna critica a qualidade da narrativa dizendo que em certos momentos assistindo pensava “nossa, esse enredo tá horrível, isso não tem sentido nenhum”, mas ainda assim considerava que era algo que a fazia “muito feliz”. Essa relação de afeto com a produção que, contudo, não deixa de lado o que consideram defeitos, está presente também na fala de Isabela, que classifica TLW como um marco na representação lésbica, mas detecta que a personagem Jenny é tratada com “bifobia pelas [personagens] lésbicas”. Em 2019, a série ganhou uma sequência, *Generation Q*, que está atualmente renovada para sua terceira temporada, e em que estão presentes algumas das mulheres da produção original junto com novas personagens. Para Juliana, o *revival* da série está “corrigindo muito dos pontos que foram equivocados” nas temporadas originais. Muito embora ela acrescente que, justamente pela falta de outras referências, possa estar “imbuída de muito romantismo”, porque nessas condições “a gente perde um pouco do senso crítico”.

Quando questionadas sobre o porquê da série, após seu fim, ter continuado tão

popular e mesmo ter ganhado uma continuação tardia, o que transparece é o desejo dessas mulheres de se verem representadas de uma forma ampla e não limitada restritamente à sua sexualidade. Juliana descreve que o que mais chama a atenção na série é o “cotidiano mais simples”, ver lésbicas sendo retratadas como “pessoas banais”, com “carreiras”, “dramas” e “conversas banais”. De fato, outro aspecto recorrente nas falas das entrevistadas é o anseio de ver histórias que não sejam carregadas pelo preconceito com que elas têm que lidar no dia a dia. Bruna, por exemplo, diz que não deseja que além de enfrentar a lesbofobia da sociedade, toda história que vê seja mais uma reprodução dessas violências e dificuldades: às vezes, tudo que queria era “ver um filme bem bobo, uma comédia romântica com lésbica”. Quase trinta anos após os questionamentos de Jackie Stacey (1995) acerca da escassez de romances lésbicos com finais felizes, essa ainda é uma realidade percebida pelas entrevistadas.

Outro tema que aparece nas falas acerca da relação dessas mulheres com o audiovisual é a culpa, inclusive por esse desejo de se entreter de forma amena e divertida, sem se engajar a todo momento em histórias que abertamente tratem de assuntos complexos e difíceis. Isabela denomina seu gosto por filmes “de romance água com açúcar” como um “*guilty pleasure*”, ou seja, um prazer com culpa. Essa fala pode ser interpretada a partir do desprestígio dessas narrativas que são consideradas de baixa importância e pouco valor artístico, inclusive por ser o romance um gênero visto como feminino. Isso é exemplificado pela visão de telenovelas como “inferiores” e “ginocêntricas” através de argumentações que a relacionam ao romance e as classificam como “escapismo e fantasia para mulheres”, como apontam Barbara O’connor e Raymond Boyle (2006, p. 107). Mas pode também ser compreendido como uma reação ao compromisso constante com a luta e com as narrativas de sofrimento e dor às quais lésbicas são submetidas e que são justificadas como forma de denúncia das violências que ocorrem na sociedade.

Outro tipo de culpa que aparece nos relatos é a desencadeada pela presença ou ausência de personagens lésbicas nos conteúdos que assistem. Vanessa, apesar de citar obras que vê e que retratam mulheres lésbicas, mesmo descrevendo seus esforços para conseguir acessá-los, afirma que não assiste a tantos assim e que está “deixando a desejar nesse quesito”, como se fosse um compromisso tacitamente estabelecido, que ela precisa ver e conhecer um grande número desses filmes.

Aqui já cabe reflexão, que será aprofundada no próximo capítulo, sobre como o acesso às produções audiovisuais com mulheres lésbicas é dificultado pela heteronormatividade presente também na Mídia, tornando uma “epopeia” a vida das

exibidoras, incluindo na história dos fazeres do *Cine Sapatão*, segundo relatos de Isabela.

4.2.3 Representações que Não Representam: Críticas às Formas de Retratar Lésbicas e Bissexuais no Audiovisual

Quando a conversa se volta para a percepção das participantes sobre a quantidade de representações de lésbicas e mulheres bissexuais no audiovisual, as respostas falam da continuidade da ausência que é relatada pelas teorias discutidas na seção anterior. Contudo, aparecem também descrições das presenças inconstantes que elas veem surgir nos últimos anos e que contribuem para mitigar a invisibilidade. Essas mudanças geram sentimentos dúbios, de interesse e desejo, por um lado, por se verem retratadas nas telas, por outro, de desconfiança com os motivos pelos quais, após o histórico de exclusão, as produções comerciais começam a incluir mais frequentemente LGBTs em suas narrativas. Essas suspeitas não se limitam aos motivos por trás desse aumento, mas se voltam também para a forma como ele se dá.

Entre as representações que as entrevistadas classificam negativamente, tornam a aparecer diversas das problemáticas citadas por Becker *et al.* no texto publicado em 1981 na revista *Jump Cut*. Para exemplificar, Isabela faz uma imitação de como seria o comportamento exagerado das personagens: “Ai, como eu sou machinho, olha isso”. A mesma entrevistada cita a tendência de mostrar personagens mulheres bissexuais como “promíscuas ou confusas”. Juliana também aponta muitos retratos da lesbianidade como prejudiciais e como promotores de uma “imagem totalmente errônea do relacionamento lésbico”. O principal exemplo que ela cita é o de filmes que sugerem que lésbicas são predadoras ao mostrarem o envolvimento romântico e sexual entre “uma menor de idade e uma mulher muito mais velha...”. Essa observação de Juliana remete à constante de se narrar as relações entre mulheres com grandes diferenças de idade. Isso ocorre desde o *Senhoritas em Uniforme* de Leontine Sagan (Alemanha, 1931), considerado um pioneiro da lesbianidade no cinema e que narra a paixão de uma estudante de um colégio interno por uma de suas professoras, até filmes produzidos mais recentemente, como a cinebiografia *Ammonite* (Direção de Francis Lee, GB, 2020) que, ao recontar o relacionamento entre a paleontóloga Mary Anning e a geóloga Charlotte Murchison, escalou a dupla de atrizes Saoirse Ronan e Kate Winslet, decisão que formou um casal que quase dobra a diferença de idade original das figuras históricas em que se inspira.

Quando citam os filmes que trazem esse tipo de problema, as entrevistadas lembram-

se de películas e outras obras audiovisuais não tão recentes, como é o caso das temporadas originais de *The L Word* e a série *Will and Grace*. Essa última, citada por Isabela, foi originalmente exibida entre 1998 e 2006 e é uma comédia focada na amizade de um homem gay e uma mulher heterossexual e judia, em que aparecem personagens lésbicas ocasionalmente. A participante argumenta que, nesses episódios, os homens gays ficam “diminuindo as vivências das lésbicas”. Convergindo com a percepção de que as representações têm aumentado de alguma forma, ambas são séries que receberam recentes continuações após anos fora do ar, além do já citado de TLW, *Will and Grace* teve seu *revival* em 2017 e, para Isabela, essa nova versão, com relação às lésbicas “eles têm tido um cuidado maior pra falar”. Nesse sentido, a entrevistada percebe que há uma mudança no audiovisual em geral, que existe um movimento no qual “a gente tá sendo representada dentro das nossas vivências” e não como um “problema”.

Para algumas das entrevistadas essas transformações vêm acompanhadas de certa desconfiança. Patrícia é uma das que pensa assim, a jovem afirma que busca muito por “representatividade” nos conteúdos que consome: “se tem um personagem LGBT, já fico muito feliz, se é uma personagem lésbica, melhor ainda”. Sendo uma fã de grandes franquias e de *blockbusters* ela descreve um especial apreço por situações em que a homossexualidade é introduzida em universos narrativos já conhecidos e apreciados por ela. Esse tipo de inserção tem se tornado alvo preferencial de fãs conservadores, como visto em estudo anterior sobre representações lésbicas em narrativas adolescentes com lésbicas e bissexuais (AUAD; LOPES; LAHNI, 2010) e que teve um exemplo recente, em 2021, e de grande repercussão que foi a revelação de que o personagem Jonathan Kent, o novo Superman, é bissexual. Esse caso específico ajuda também a exemplificar a desconfiança que existe em torno desse tipo de movimento por parte da indústria do entretenimento. Após a polêmica envolvendo o personagem viralizar, com ataques e defesas apaixonadas nas redes sociais, a revista se tornou um sucesso de vendas e, inclusive, teve nova tiragem para atender tamanha demanda⁶⁴.

A preocupação que perpassa a fala de Patrícia é a com o uso de certos temas, por parte de produtores de conteúdo, para tirar vantagem das polêmicas que envolvem o público LGBT, o instando ao embate e ao consumo. A jovem revela que se preocupa muito com o interesse midiático no “pink money”⁶⁵ e se pergunta constantemente o quanto se paga por essa visibilidade, questionando sempre se os conteúdos que consome foram feitos para “vender

⁶⁴ C.f.: <https://www.omelete.com.br/quadrinhos/superman-jon-kent-bissexual-reimpressao>

⁶⁵ Pink Money é um termo usado para descrever o poder de compra de pessoas da comunidade LGBT.

aquilo só porque está em alta e sabe que aquilo vai lucrar”. Assim, sua satisfação acaba atravessada pelo compromisso de sempre ter que tentar detectar se os conteúdos que representam LGBTs em geral e lésbicas em particular existem a partir da demanda desse público ou se é uma onda passageira, “uma pauta que está todo mundo querendo agora”. Mesmo sua percepção da crítica cinematográfica é carregada de desconfiança. Ela afirma que precisa assistir aos conteúdos ela mesma para julgar: “Eu gosto de tirar minhas próprias conclusões sobre os filmes [...] o que a pessoa [que critica] tem de bagagem para dizer se aquilo é bom, se é ruim?”.

Apesar da percepção de mudanças em como se dá a representação, como é defendido por Isabela, outra preocupação, que já aparecia nos escritos de Becker *et al* (1981) e outras autoras citadas como Arc (2009) e Rich (2019), que permanece é o medo de que seus corpos em tela sirvam ao prazer masculino. Vanessa afirma que se sente desconfortável em assistir conteúdos que ela classifica que exploram os corpos lésbicos e aponta esse tipo de retrato, inclusive, como uma forma de “inferiorizar” casais de mulheres. Para ela, “é bem difícil você ver um filme que não tá hiperssexualizando essa parte”. O compartilhamento dessas impressões, inclusive, a leva a não assistir certas obras, como é o caso de *Azul é a Cor Mais Quente* (*La vie d'Adèle*, 2013, França, direção de Abdellatif Kechiche), que Vanessa diz não ter visto, mas saber que não está “perdendo nada”, percepção que é corroborada pela leitura feita pela pesquisadora Lucía Rodríguez (2016, p.143) que classifica as cenas de sexo do filme como “fantasias cinematográficas nascidas do desejo de um homem”.

Uma percepção semelhante leva Juliana a afirmar, mesmo vendo personagens lésbicas, que “existe uma falta de representatividade nelas mesmas”. Sua preocupação se volta para os conteúdos feitos “para consumo principalmente de homens”. Além de ela se incomodar com o uso de imagens das lesbianidades para o prazer masculino a partir do “extremo fetiche”, sua fala evidencia também um temor acerca de como esse tipo de representação pode ser contraproducente na constituição da autoimagem das lésbicas e de como elas são vistas socialmente, uma vez “que não representam de fato o que acontece” numa relação amorosa entre mulheres. O que remete às teorizações de Arc (2009) acerca da internalização de lésbicas da hostilidade social a que estão expostas e que fala de uma socialização para compreender sua existência como fadada à tristeza e à vergonha.

Nesse sentido, também gera insatisfação a constância da presença de relacionamentos com homens nas narrativas, mesmo em obras que são supostamente sobre romance entre mulheres, como se fossem inevitáveis, algo que tivesse que ficar registrado na

história de todas as mulheres, inclusive daquelas que posteriormente assumem sua lesbianidade. Bruna descreve que em muitos filmes até a personagem “perceber”, “de repente” que gosta de mulheres, ela passa “metade do filme [...] se relacionando com homem”. Isso sem falar, como aponta Patrícia, dos filmes em que após se relacionar com outra mulher, o final feliz é representado pela protagonista voltando aos braços de um homem: “tem toda a aventura, volta e fica com um cara”, como se o relacionamento entre mulheres não passasse de um imprevisto que o amor heterossexual supera.

4.2.4 “Muito Mais na Violência que na Plenitude”: A Identificação com Personagens que sofrem Lesbofobia e o Desejo por ver o Cotidiano em Tela

Outro aspecto das representações de lésbicas no audiovisual que gera sentimentos ambíguos nas participantes é a insistência nas narrativas de sofrimento. De fato, é uma das questões que mais gera falas conflituosas e contraditórias, pois, ao mesmo tempo em que elas anseiam ver a lesbianidade representada de forma positiva, as opressões que sofrem na sociedade também geram reconhecimento quando elas se deparam com personagens que passam por episódios de lesbofobia.

Bruna, por exemplo, retoma em sua fala a posição de sua mãe, que temia que ela se mudasse de cidade e vivesse sua lesbianidade, ao citar um filme que ela gostou muito e que narra os sofrimentos passados por uma jovem lésbica. Trata-se de *O Mau Exemplo de Cameron Post* (*The Miseducation of Cameron Post*, 2018, EUA) filme dirigido pela realizadora bissexual Desiree Akhavan que é adaptação do livro homônimo da escritora lésbica Emily M. Danforth. Na história, que se passa nos anos 1990, a protagonista é uma adolescente que, após ser flagrada pelo namorado fazendo sexo com a melhor amiga, é enviada pela tia para um acampamento religioso de “cura gay”. Bruna afirma: “Minha mãe não quis me mandar pra lugar nenhum, mas ela queria que eu fosse curada, com certeza”. Ela lamenta que a sua ligação com personagens lésbicas seja assim muitas vezes forjada “muito mais na violência do que na plenitude”, porque “todo filme de sapatão[...] tem que ser uma vida difícil”. O que corrobora novamente a observação feita por Jackie Stacey (1995) de que os obstáculos interpostos às lésbicas nas narrativas cinematográficas são geralmente de uma ordem muito mais dolorosa do que nos romances heterossexuais.

Esse mesmo tipo de identificação está presente na fala de Vanessa. Quando questionada sobre alguma obra audiovisual em que ela tivesse visto uma representação lésbica positiva, a aproximação também se dá pelo sofrimento das personagens. A participante cita o

filme *Rafiki* (Quênia, 2018) dirigido por Wanuri Kahiu e que acompanha a história de duas jovens, Kena e Ziki, que começam um romance apesar de seus pais serem adversários políticos. Quando Vanessa relaciona os motivos pelos quais achou o filme interessante, ela ressalta o fato de mostrar um “contexto em que [lésbicas] sofrem muito preconceito” e onde a “homossexualidade é punível com agressão física”.

Ao passo que a compreensão de que esses filmes, além de proporcionarem identificação, também servem como denúncia das violências sofridas, há também o desejo de se ver retratada em outras instâncias e tendo outros conflitos. Isabela, por exemplo, questiona o porquê de a sexualidade ser frequentemente o foco da narrativa quando há personagens lésbicas e/ou bissexuais. Ela atenta que esse tipo de representação em que “meu mundo gira em torno disso [lesbianidade e bissexualidade]” impede que outros temas e outros conflitos nas vidas dessas mulheres sejam tratados. E exemplifica com situações e motes ausentes dos filmes: “o nosso cachorro também fica doente”, “o nosso irmão também casa”, “a gente também senta no bar pra tomar uma cerveja”.

Outra questão levantada pelas entrevistadas e que tem relação com a identificação, é a falta de diversidade entre as lésbicas nas obras. Patrícia, que se descreve como parda, diz que busca também conteúdos com mulheres negras e sempre encontra personagem “lésbica branca” ou “negra hétero”, muito mais difícil é ver uma negra e lésbica. Vanessa ressalta outro aspecto desses padrões que é o de essas mulheres que aparecem nos filmes, de forma concordante a satisfazer os prazeres masculinos, raramente serem aquelas que “não performam feminilidade”. Ela observa que, na maioria das vezes, as lésbicas que aparecem no audiovisual são “duas mulheres muito femininas que se amam” o que para ela, na verdade, é “bem difícil”. De forma a argumentar contrariamente a esse retrato como realista, ela afirma que observa muito mais casais compostos por “uma mulher mais feminina e uma mais masculina ou só duas masculinas”.

Dessas falas depreende-se ainda outro aspecto que perpassa as entrevistas que é o entendimento de que a qualidade das obras varia proporcionalmente à capacidade que elas têm de serem “realistas”. O que é entendido como *real* no contexto geralmente tem relação com a possibilidade que as obras abrem para que essas mulheres as relacionem com suas próprias vidas e que sua existência vá além do envolvimento romântico e sexual. Juliana parte da percepção de que o retrato feito das relações entre mulheres é pouco fiel para criticar a grande maioria dos filmes produzidos e que as retrata dizendo: “São cenas que não representam o que acontece”. Quando questionada sobre em que diferem essas obras daquelas

que ela considera que tem uma boa representação, responde que elas apresentam “dramas que não são sobre a sexualidade delas”. Isabela também relaciona a qualidade da obra com o que ela chama de “uma representação mais próxima e mais verossímil”, também usa como contraponto ao que seria inverossímil a ideia de que “a gente tá inserida numa sociedade e [...] a gente também tem outros problemas”. Para descrever, que as narrativas deveriam sair de uma representação que assume a lesbianidade e a bissexualidade como totalidade das personalidades de personagens e conseguinte dessas mulheres no mundo real, ela encerra com um enfático “Eu sou mais do que a minha orientação sexual!”.

4.2.5 A Relevância da Participação de Lésbicas e Mulheres Bissexuais na Produção Audiovisual

Ao listar as obras citadas pelas participantes incluindo as que elas entendem que abarcam dilemas com que elas se identificam e excluindo as que elas dizem que são limitadas por cenas que fetichizam sua intimidade, as colocam como um problema ou posicionem a sua sexualidade no lugar de transtorno, aventura ou fase, o que resulta é uma enumeração de obras realizadas por mulheres. A importância dada ao espaço para contar suas próprias histórias, além de poder ser inferido a partir dessas escolhas, também surge pela manifestação do desejo de ter algum controle sobre como o grupo de que faz parte é mostrado e compreendido por toda a sociedade.

Ainda que indiretamente, esse primeiro aspecto já começou a aparecer quando foi feita a pergunta sobre obras que as participantes achavam boas representações, todas as citadas foram obras que foram realizadas e/ou criadas por mulheres que se declaram como não-heterossexuais: Os já mencionados filmes *Rafiki* (citado por Vanessa), *O Mau Exemplo* de Cameron Post (citado por Bruna), a série *The L Word* (citada por Patrícia, Bruna, Juliana e Isabela). Porém, essa perspectiva se tornou mais óbvia e explícita no decorrer da conversa. Vanessa, após dizer que se sente desconfortável vendo filmes que hipersexualizam as lésbicas, aponta que tem uma experiência diferente ao assistir os filmes realizados por mulheres “da comunidade” porque “esses, sim, eu sinto que são mais afins com lésbicas do mundo real”.

Apesar, e justamente por serem filmes que agradam essas mulheres e não ao público masculino compreendido como a que se destina a maioria das demais produções, as participantes percebem que essas histórias contadas por e para mulheres lésbicas e bissexuais não tem prestígio ou financiamento. Vanessa comenta que “não estão valorizando [essas

obras]”, não apenas no Brasil, mas de forma geral, o que agravaria a situação nacional seria que “aqui a gente não tem incentivo nenhum para cinema algum”. Nesse sentido, Patrícia relaciona que uma coisa que foi marcante para ela nos filmes realizados por lésbicas, inclusive os exibidos no *Cine Sapatão* seria um comprometimento da “qualidade técnica” dos filmes que ela atribui ao “baixo orçamento”. Primeiro ela argumenta que essa “falta de investimento” pode estar ligada ao fato de serem filmes destinados ao que seria um público mais restrito “uma minoria”, o que faria o “retorno não ser tão desejável quanto um filme Hollywoodiano”. Em continuidade, ela observa que o que estaria por trás desse desinteresse e falta de retorno seria, na verdade, “preconceito mesmo”, porque “no dia a dia você encontra mulheres negras e lésbicas”, o que abriria o questionamento de porque, em existindo na sociedade, não são encontradas nas telas? Por fim, ela acrescenta de forma que mostra um entendimento de que essa representação é algo que deveria ser garantido: “não temos o apoio que a gente deveria ter, porque é um tema que precisa ser discutido”.

Já o segundo argumento, que trata da necessidade de que lésbicas tenham participação e, com isso, algum controle sobre como são retratadas, aparece mais definido quando as participantes falam da relevância de compartilhar suas impressões com outras mulheres. Isabela enumera alguns questionamentos que podem surgir dessa troca: “essa representação, realmente representa a gente? É isso que a gente quer? Assim está bom? Se assim não está bom, como é que está bom?”, são perguntas que ela considera que poderiam ajudar a detectar “qual é o problema dessa representação” e “como que isso [forma de representar] é danoso ou como que isso é positivo para a construção do conceito da lésbica e da bissexual no imaginário social”. Suas falas se dão no sentido de afirmar que é necessário que mulheres lésbicas e bissexuais se unam para reivindicar seu espaço para tomar “as rédeas do discurso”, pois ela compreende que “se existe uma representação que é dada e a gente não discute sobre ela, tipo assim, a gente tá deixando as pessoas falarem quem a gente é”.

Vanessa, que estuda na área da Comunicação e tem interesse em trabalhar no audiovisual, afirma que seu desejo é atuar na edição, e diz que sua prática será voltada para atender “causas que são significativas” para ela. Sua motivação para atuar converge com a percepção de que as minorias de que ela faz parte, por ser mulher, negra e lésbica, não recebem a adequada atenção e não são representadas de forma satisfatória: “são causas que merecem ser trabalhadas e que precisam de artes”.

Cabe ressaltar ainda que, ao retomar o assunto que iniciou a conversa sobre audiovisual com as entrevistadas: a forma como elas acessam aos filmes, percebe-se que, se

fatores econômicos as afastam das salas de cinema, soma-se a elas a quase inexistência de obras que as representem nas salas comerciais. A forma que elas encontram para acessar minimamente obras em que possam ser ver, muitas vezes, é buscar sites que disponibilizam filmes e séries sem ter licenças para distribuição. Desde Juliana, que não afirma abertamente acessar conteúdos não oficiais, dizendo simplesmente que é obrigada a “ver os filmes no computador”, até Isabela, que exclama “VPN⁶⁶ é nós!”, as participantes têm de recorrer a estratégias que vão muito além de zapear por canais ou comprar um ingresso. Mesmo entrevistadas como Bruna, que tem acesso à TV por assinatura, plataformas de streaming diversas e um cinema próximo de casa, acaba “baixando muito filme”, porque são títulos que ela sabe que “que não vão chegar aqui no cinema”. Essa realidade se repete com as demais entrevistadas. Isabela classifica o fato como “uma tristeza”, porque é a única forma que ela encontra de ver “filmografia lésbica”. É o mesmo tipo de afirmação que faz Vanessa, ao mencionar que, levando em consideração o fato dos filmes que quer assistir não estarem sendo exibidos nos cinemas ou nas plataformas, ela afirma: “eu tive que recorrer à pirataria”.

4.3 ESPECTADORAS LÉSBICAS: CRÍTICAS, DESEJOS E FANTASIAS

Quando as entrevistas são vistas à luz das teorias feministas do cinema e dos desdobramentos que o feminismo lésbico proporcionou a ela, o que se identifica é que muitas das preocupações que existiam há mais de meio século ainda ocupam o pensamento das mulheres com relação à sua representação no audiovisual. Ao passo que as jovens participantes identificam mudanças na quantidade e qualidade das representações lésbicas e bissexuais no audiovisual, também apontam padrões que reforçam a heterossexualidade como norma. Elas mostram também estarem cientes de seu lugar de espectadora, da necessidade de mudanças, de sua capacidade de apreciar e, ao mesmo tempo, criticar as obras.

As críticas à indústria cinematográfica feitas por Claire Johnston (1979), Sharon Smith (1972) e Laura Mulvey (1975) foram eficazes em expor como a estruturação do cinema privilegia a agência masculina e destinam às mulheres o papel de auxiliar e de objeto de desejo nas narrativas. Ao analisar as entrevistas e as teorizações lésbicas acerca dessa presença, percebe-se que nem a representação vazia, que serve à verossimilhança e à

⁶⁶ Virtual private network ou, em português, rede privada virtual é usada para criar uma rede privada a partir de uma rede pública, na prática, é utilizada para proteger a navegação do usuário, criptografando conteúdo e disfarçando sua localização e identidade. No contexto, é usada para que o usuário não possa ser identificado e imputado pela prática de acessar conteúdos pelos quais não pagou.

reafirmação da hierarquização das narrativas masculinas acima das femininas, é destinada com frequência às personagens lésbicas e bissexuais.

As falas das participantes revelam que elas se percebem passando por um período de mudanças. Se durante a infância e juventude as lembranças de representações lésbicas e bissexuais no cinema e na TV eram, para dizer o mínimo, escassas; da adolescência à fase adulta, com partir a expansão das tecnologias digitais de informação, elas começaram a acessar mais conteúdos e a buscar obras que as representassem. Além de usar esses meios, o aumento de personagens lésbicas e bissexuais que elas relatam também é creditado a um crescimento dessa presença também no cinema *mainstream*. Isso, de fato, é constatado em levantamentos acerca da presença de pessoas não heterossexuais em produções cinematográficas de grandes estúdios de cinema, como é o caso da pesquisa desenvolvida pelo GLAAD, e que aponta que, entre 2013 e 2020 a porcentagem de filmes com personagens LGBTs produzidos pelas principais empresas do ramo nos EUA foi de 13,9%⁶⁷ para 22,7%⁶⁸, dentre esses filmes, a presença de lésbicas passou de 33% para 50%.

Apesar do crescimento em termos de presença, quando é levada em conta a ação desses personagens, as mudanças não são tão grandes. A aliança utiliza um teste, nomeado em homenagem ao historiador do cinema e ativista Vito Russo, para analisar a relevância dos personagens na narrativa. Esse teste requer que os filmes, além de conterem, pelo menos um personagem LGBT, que esse não seja definido única e exclusivamente por sua sexualidade e que, caso removido da história, ela sofresse mudança significativa. Com esse pré-requisito, dentre os filmes lançados comercialmente pelas maiores empresas produtoras do EUA, a aprovação foi de 6% em 2012, para 14% em 2019⁶⁹.

Esse aumento do número de personagens, que não necessariamente se converte em relevância narrativa, é uma das motivações que levam as entrevistadas à desconfiança dos motivos por trás de realizadores e empresas produtoras concordarem com a introdução de mais lésbicas e mulheres bissexuais nas obras que lançam. Além das representações insatisfatórias, há ainda uma outra argumentação possível, que é levantada por Susan Wolfe e Lee Ann Roripaugh (2005), a ideia de que deixar a marginalidade, portanto, a invisibilidade pode significar também perder o controle sobre como são representadas, estando sempre à espreita a possibilidade de que o holofote agora colocado sobre elas fomente novos preconceitos e as exponha a novas violências.

⁶⁷ C.F.: <https://www.glaad.org/sri/2021>

⁶⁸ C.F.: <https://www.glaad.org/sri/2013>

⁶⁹ C.F.: <https://www.glaad.org/sri/2020>

As percepções das participantes são também concordantes com os achados da literatura quando se leva em conta a utilização de imagens do envolvimento sexual entre mulheres como forma de prover imagens atraentes para os espectadores homens heterossexuais. Desde a transformação da imagem feminina em fetiche, com o objetivo de proteger o olhar masculino, teorizado por Laura Mulvey (1975) e passando pela dupla compreensão da sexualidade lésbica, ao mesmo tempo como inibida e predatória, descrita por Stephanie Arc (2009). Resiste o desconforto em como práticas sexuais são exploradas no audiovisual, inclusive como fonte de sofrimento.

Além do abandono, dos retratos negativos e da pornografia que as entrevistadas relatam perceber, elas também encaram nas narrativas a provável morte e outras sanções, todas situações de tragédia, como punição para a lesbianidade, essa percebida como perversidade. Tal maneira de finalizar aos filmes se tornou tão comum entre personagens lésbicas que recebeu o nome por parte do público de *Dead Lesbian Syndrome* (“síndrome da lésbica morta”, em tradução livre) para se referir ao alto número de mortes violentas, suicídios e doenças terminais que acometem personagens lésbicas. Esse fenômeno parece estar longe de terminar, María Guerrero Pico *et al.* (2018) observam que no contexto televisivo estadunidense, entre 2015 e 2016 por exemplo, mais de um quarto das personagens lésbicas presentes em séries foram mortas nas tramas. A preocupação com essa situação aparece também em relatório sobre representação LGBT na televisão, publicado pelo *GLAAD* (2020, p. 8), no qual a organização aponta que em 2019 a morte confirmada ou presumida de personagens lésbicas e bissexuais voltou a subir.

Além dessa postura, que não aceita as representações como dadas, também é possível perceber que as jovens entrevistadas têm consciência primeiramente da posição crítica que assumem frente aos filmes, desde a procura por eles, percebendo quem são as realizadoras e realizadores, e elenco; também pela ligação com outras mulheres para discutir as obras e, especialmente, pela compreensão que tem não apenas dos problemas que encontram nas representações disponíveis, mas do que elas desejam ver.

Nesse sentido, o que se vê é uma maior aderência à ideia de que elas devem se mobilizar para tomar um espaço que é delas por direito no cinema popular, do que à compreensão, encontrada em algumas argumentações teóricas, de que se deveria criar um cinema com linguagem e espaço próprios fora deste. A perspectiva de que o cinema *mainstream* seria lugar inerente do olhar masculino, que foi fonte de defesas de que as mulheres fizessem cinema quebrando com as convenções formais e de conteúdo do cinema,

acabou por deixar de lado observações sobre como as mulheres lidavam com esse conteúdo, também as possíveis estratégias interpretativas de resistências que poderiam ser encontradas por elas. Negligenciando que as produções podem conter dentro delas tendências contraditórias, algumas de manutenção das normas heterossexuais e outras interessadas em quebrá-las, e isso é percebido ao analisar as falas das participantes que apontam obras nas quais ao mesmo tempo em que se sentem representadas, também notam pontos negativos ou mesmo preconceituosos. Levar em conta essa dualidade e a consciência que se tem dela é importante quando se fala das lutas que se trava no campo da cultura, como aponta a estudiosa do cinema Christine Gledhill:

A produtividade da cultura popular reside em sua capacidade de colocar essas diferentes dimensões em contato e contestá-las; suas negociações contribuem para seus prazeres. Precisamos tratar desses prazeres se quisermos avaliar o que nos impede e o que nos impele a avançar, e se a luta cultural deve ocorrer tanto no centro da produção cultural, quanto nas margens (GLEDHILL, 1992, p.87, tradução nossa).

Nesse sentido, a visão de Genevieve Sellier se alinha a de Gledhill, para quem a forma como se recebe os filmes populares também é relevante de ser investigada:

O cinema popular é um local para a construção de normas de gênero e também (mais raramente) um lugar para questioná-las, e essas normas estão sempre sendo reconfiguradas em tempos, ainda que breves, de agitação política e mudança social (SELLIER, 2010, p.107, tradução nossa).

Um fator que se destaca nas entrevistas e que é debatido de forma distinta na literatura diz respeito ao espaço de fruição cinematográfica. Se as salas comerciais de cinema são cada vez mais inacessíveis financeiramente e com opções de filmes limitadas, se observa a migração das espectadoras para a internet, o que acaba tornando sua fruição cada vez mais doméstica e, em consequência, mais difícil aferir se para elas permanece a ansiedade, que é citada por algumas autoras, que surgiria em mulheres lésbicas e bissexuais quando elas assistem, em público, filmes com personagens com a mesma orientação sexual que elas (WILTON, 1995, p. 116). Ainda assim, embora não se fale desse tipo de experiência nos cinemas comerciais, ela é citada mesmo no espaço de casa pelo desconforto de compartilhar o momento com a própria família, o que é indicativo de que uma preocupação com a reação das demais pessoas com quem se assiste às obras ainda existe.

Esse tipo de desconforto aparece em pesquisas empíricas e mais recentes, como a de Julie Scanlon e Ruth Lewis (2016), realizada com mulheres que participaram de sessões de cinema lésbico abertas apenas para o público feminino. As autoras descrevem a resposta das

participantes de grupos focais sobre como é assistir a filmes com conteúdo lésbico em plateias mistas: como uma grande sensação de autoconsciência e regulação das próprias respostas aos filmes a fim de não se tornarem também alvo do olhar masculino, dos colegas de plateia. Fenômeno que levava algumas das participantes a evitar assistir filmes em que sabiam que haveria cenas de sexo entre mulheres em cinemas comerciais, para evitar tal experiência.

Alternativamente as duas pesquisadoras apontam que suas sujeitas de pesquisa acabam optando por fantasiar com relacionamentos que não existem de fato em obras populares. Mesmo participantes mais jovens da pesquisa, portanto, que cresceram com acesso a maior gama de representação, descrevem realizar um processo de “colagem” de características de personagens de que gostavam na constituição de sua identificação com as obras audiovisuais (SCANLON; LEWIS, 2016, p.09).

Ainda falando da fantasia, Isiling Nataf (1995, p. 63) aponta que as leituras prazerosas feitas por mulheres negras e lésbicas podem ser vistas como progressistas por si mesmas, uma vez que desafiam o lugar a que são relegadas de apagamento, invisibilidade ou deturpação. A autora propõe uma interpretação do prazer como elemento político, e da fantasia como progressiva. Para a autora, para que esse prazer seja possível, quando existe um raro momento de representação de lésbicas negras, o desejo e a necessidade de representação se sobrepõem e a parte negativa dessa recepção é ignorada, porém sem deixar de ser percebida.

Conscientes de si, individual e coletivamente, como uma audiência crítica e "estratégica", as mulheres negras lésbicas fazem exigências impacientes aos textos atuais. Elas procuram abrir um espaço para a articulação de desejos e fantasias de lésbicas negras que operam, a partir de experiências subjetivas, nas fronteiras de raça, classe, gênero e sexualidade (NATAF, 1995, p. 85).

Já acerca da fantasia como gênero cinematográfico amplamente popular entre pessoas LGBT, Tamsin Wilton conjectura que pode ser para evitar que, no momento de assistir a um filme, se reviva os medos e repressões sofridos socialmente que ele seja preferido. A oportunidade de deixar de lado todas as narrativas pessoais, opressões sociais, materiais e ideológicas por um entretenimento momentaneamente escapista, seria determinante para compreender os dados de consumo desses produtos culturais por esses grupos (WILTON, 1995, p. 127). De fato, entre as entrevistadas há aquelas que preferem conteúdos abertamente não situados na realidade, em especial com a citação por mais de uma das entrevistadas de uma franquia de fantasia (Harry Potter), justamente aquelas que se identificam como lésbicas não-brancas, o que coincide com a argumentação de Wilton:

Quando o peso da homofobia (ou racismo, ou sexismo / misoginia) está

presente como um fator determinante no lado do consumo do contrato, o negócio do escapismo simples assume um significado adicional. Ser capaz de sentar no escuro, temporariamente liberada das próprias obrigações performativas e poder ter prazer nas alegrias, tristezas e fantasias de uma cultura mais vasta é como tirar férias queer; uma experiência que partilha da ilusão dolorosa e pungente de sair das margens (frias e escuras) e ser incluída na sociedade para variar (WILTON, 1995, p.127).

Algumas constatações que se pode fazer a partir das falas das entrevistadas são encontradas em vários outros estudos consultados (SCANLON; LEWIS, 2016; IBITI, 2013; DOBINSON; YOUNG, 2000; WILTON, 1995; NATAF, 1995), mesmo que entre alguns deles haja décadas de distância. O principal deles é que, mesmo que sejam percebidos aumentos, a presença de personagens lésbicas no cinema permanece mínima, e se forem levados em conta a diversidade que existe entre as lésbicas, alguns grupos como as lésbicas negras, gordas, com deficiência e tantas outras encontram ainda menos representação. Portanto, no capítulo a seguir discute-se propriamente o *Cine Sapatão* e a *Roda LesBiTrans*, como a participação no projeto reverbera nas falas das entrevistadas, de forma a compreender seu papel na luta pelo direito à cidadania comunicativa que é negada a essas mulheres.

5 EDUCAÇÃO E COMUNICAÇÃO COMO PRÁTICAS DE LIBERDADE NO CINECLUBE SAPATÃO

Para discutir as ações do *Cine* e da *Roda* pensando no Direito à Educação e no Direito à Comunicação e inicia-se por definir suas atividades como um cineclubes. Tal conceito é entendido aqui, conforme afirma José Gatti (2012, p. 164), professor de Cinema na Fundação Armando Alvarez Penteadó, a partir de determinadas características mantidas internacionalmente, sendo elas: estar legalmente constituído, ter caráter associativo e objetivar a divulgação, a pesquisa e o debate do cinema. Além dessas, pode-se citar como característica dos cineclubes seu caráter de oposição social. Como aponta Ana Cláudia Vasconcelos (2020, p. 101) há um traço marcante de contestação nos cineclubes, esses que nasceram no meio operário já com um caráter de resistência e contraposição ao cinema comercial; buscando frustrar as tentativas de domesticação e exploração das plateias. A autora explica que os cineclubes surgiram a partir da proposição de um cinema do povo no início do século XX, na França. Considera-se, portanto, que as ações que são analisadas aqui foram pensadas numa perspectiva que também é fundada na oposição e na resistência, nesse caso, aos padrões heterossexuais e machistas que permanecem presentes no cinema.

No Brasil, os primeiros registros de ações que viriam a constituir o cineclubismo datam de 1917. Desde essa data já se havia práticas consagradas, como assistir coletivamente a filmes e, após as sessões, promover um debate entre os presentes (GATTI, 2012, p. 164). Gatti (2012) aponta que os cineclubes enfrentaram momentos de dificuldades e de florescência no país porque, por muito tempo, as atividades de exibição cinematográfica dependeram de equipamentos caros, como projetores e filmes em película. Com o advento do vídeo e de formas digitais de produção e exibição cinematográfica, se iniciava uma “primavera dos cineclubes” a partir da década de 2000, quando se tornaram mais acessíveis os meios de disponibilizar e exibir os títulos.

Esse crescimento resultou na Instrução Normativa nº 63, de 02 de outubro de 2007, da ANCINE, que define e regula a atividade cineclubista no Brasil. O documento descreve os cineclubes como “espaços de exibição não comercial de obras audiovisuais nacionais e estrangeiras diversificadas, que podem realizar atividades correlatas, tais como palestras e debates acerca da linguagem audiovisual.” (BRASIL, 2007). A instrução aponta ainda que tais atividades devem se desenvolver com o intuito de multiplicar o público e formadores de opinião para o setor audiovisual e promover a “cultura audiovisual brasileira e da diversidade

cultural”. A peça dispõe também sobre as formas de registro dos cineclubes junto à ANCINE, sendo tal registro facultativo.

Com o definhamento dos cinemas de rua, assistir a filmes torna-se muitas vezes uma atividade subordinada à possibilidade de consumo nos shoppings, que geralmente abrigam os complexos de salas de exibição, como afirmam as pesquisadoras Janice Caiafa e Talitha Ferraz da UFRJ (2012, p. 139) e como aparece também nas falas das entrevistadas que foram citadas no capítulo anterior. Bem como, já há algum tempo, não se trata de uma prática que exige a presença física em espaços de exibição compartilhados graças à possibilidade de ver os filmes na televisão, num primeiro momento por conta das videolocadoras, e hoje devido às plataformas de streaming de conteúdo.

Assim, os cineclubes agora assumem um caráter principal que difere em alguns aspectos daquele que os constituiu inicialmente e que tinha a ver com o acesso a obras indisponíveis. Não que esse interesse tenha desaparecido, nem que seja um propósito menor, afinal, o cineclubismo, com esse caráter primeiro, se fez um dos movimentos de maior importância do cinema nacional, responsável por originar cursos e escolas de cinema, por dar origem a filмотecas e cinematecas e, inclusive, por parte da formação de alguns cineastas de uma das escolas cinematográficas de maior relevância no país, o Cinema Novo, como assevera Débora Butruce (2003, p. 120). Até mesmo por esse expressivo potencial criador, passa a ser importante investigar o que o ato de assistir aos filmes em grupos específicos de pessoas tem de diferente de assistir em outros espaços, e qual a relevância do debate nessas experiências.

Mas, voltando para o caráter que os cineclubes assumem agora, a “Carta dos Direitos do Público”, documento também conhecido como “Carta de Tabor”, aprovada pela Federação Internacional de Cineclubes em 1987 na cidade de Tabor (que fica onde hoje é a República Tcheca), reivindica, entre outros direitos, o de acessar todas as informações e comunicações audiovisuais, com liberdade para desenvolver seus próprios juízos e opiniões sobre elas; defende que essas ações sejam de formação e de valorização da criatividade; e defende também que o público tenha direito à livre associação e participe ativamente de decisões que façam avançar a evolução cultural do meio audiovisual sem censura ou manipulação (MACEDO, 2010, p. 51-53).

Em se tratando do *Cine Sapatão*, identifica-se o objetivo de garantir tais direitos a mulheres lésbicas e bissexuais, uma vez que, como afirma Adrienne Rich (2019, p. 44-45), manifestações do poder masculino na sociedade têm historicamente privado mulheres de

conhecer sua própria sexualidade e de vislumbrar a lesbianidade como possibilidade ao fechar e destruir arquivos relacionados à lesbianidade ao mesmo tempo em que supervaloriza o romance heterossexual. Dessa forma, a simples ação de exhibir filmes que têm como personagens centrais mulheres lésbicas e/ou bissexuais contribui para a quebra dessa invisibilidade e confronta a ideia da heterossexualidade como ideal a ser seguido. Projetar esses filmes pode significar também reafirmar a existência da diversidade e fazer com que as obras cumpram um papel social de representação.

Nesses termos, compreende-se que as práticas desenvolvidas no *Cine Sapatão* e *Roda LesBiTrans* estão alinhadas com o conceito de cineclube e com o que defende Giovanni Alves (2010, p. 11), que coloca os cineclubes como lugares de potencial subversão cultural, de reapropriação e ressignificação da imagem audiovisual em prol da emancipação humana, recuperando essas imagens que foram apropriadas pela ordem do capital. O autor defende um novo cineclubismo no século XXI, um que não apenas se preocupe em exhibir os filmes e depois discuti-los, mas em produzir reflexões sociais a partir deles:

Da “intimidade” com o filme deve nascer um novo conhecimento humano-social, capaz de re-significar as Imagens Audiovisuais e, nesse processo, muitas vezes de forma subliminar, formar novas percepções e entendimento da vida social (ALVES, 2010, p. 14).

Neste sentido, com a maior facilidade de acesso aos filmes, muito embora, quando se fala daqueles com representação lésbica, não sejam tão livremente encontrados, como será discutido a seguir, o processo curatorial assume ainda mais destacada importância, uma vez que, conforme afirmam Antônio Claudino de Jesus e Saskia Sá (2010, p. 58), a pessoa, na sociedade contemporânea,

[...] se vê submergir em uma enxurrada de imagens e sons, contraditoriamente, tem pouco acesso ou controle sobre os mesmos, ou sobre a constituição de sua própria subjetividade conformada através da narração constante por meio dos discursos aos quais está sujeito. Um mosaico construído com os fragmentos audiovisuais da civilização é a paisagem na qual nos movemos velozmente.

Dessa forma, a escolha dos filmes sugere uma intenção que, no caso do *Cine Sapatão* e da *Roda LesBi*, expressam o desejo de propor a fruição e o debate de diferentes aspectos da vivência de mulheres lésbicas e bissexuais, como pode ser observado a partir da diversidade dos filmes elencados para exibição. Há nos filmes personagens de diferentes nacionalidades e etnias, orientações sexuais e identidades de gênero que vivem em distintos períodos históricos e que se envolvem em diferentes conflitos. Além disso, é uma forma de oportunizar a

visualização desses filmes que, apesar da abundância de informações e imagens que compõe o quadro contemporâneo, não são tão fáceis de acessar. Dentre as obras exibidas, apenas o filme *Uma Nova Amiga* e a série *Her Story* estão disponíveis para assistir em plataformas no Brasil⁷⁰. Os demais filmes — *Desejo proibido*, *The Watermelon Woman*, *Eu e Ela* e *Go Fish* — até dezembro de 2021 não podiam ser vistos através de nenhum site de *streaming* pago ou gratuito no país de forma legal. Percebe-se que, apesar dos acessos que a internet possibilitou, certos conteúdos ainda permanecem na marginalidade.

Tanto pelas definições dadas pelos autores quanto pelas normativas citadas, é possível inferir que as atividades de um cineclube se ancoram principalmente em duas importantes ações: a primeira delas, que já se mostra uma ação com propósitos potencialmente transformadores, dependendo de como são feitas as escolhas, é *exibir*; a segunda, que se desdobra a partir da anterior, é *debater*. Essas práticas, quando feitas em conjunto, têm um papel educativo que leva à reconsideração das obras assistidas e constrói coletivamente novas formas e estratégias interpretativas que não se limitam aos filmes vistos nas sessões, mas transbordam para a análise de outras produções audiovisuais; ademais, encorajam reflexões sobre outros aspectos da vida, como, no caso estudado, a forma de se ver enquanto mulher na sociedade e as lutas coletivas para transformá-la. A prática cineclubista, assim, propõe não simplesmente uma exibição de filmes com valores que se contraponham àqueles que se deseja discordar, mas possibilita explorar os aspectos socializadores contidos naquela obra através da reflexão dialogada. Ao discutir as experiências de exibições comunitárias de cinema, Josimey Costa da Silva (2012, p. 158) afirma:

O diálogo é a possibilidade de construção do conhecimento para todos porque o movimento de ida e retorno da informação favorece a emergência de um texto comum. Esse texto é novo por não pertencer a um interlocutor específico. Quem troca ideias não perde as que tinha, ganha outras; ao já conhecido acrescenta mais e passa a ter um patrimônio conjunto.

Para Felipe Macedo (2010) é justamente no encontro reflexivo que está o coração mesmo da prática cineclubista, desenvolvendo todo um protocolo singular de apropriação crítica das obras através da oralidade, do debate. Para o autor, não se trata apenas do acesso aos filmes, mas do fato de que a “questão da apropriação de conteúdos e sentidos, com vias ao desenvolvimento da sua capacidade de expressão, é a tarefa mais essencial que se coloca hoje,

⁷⁰ A busca foi realizada através do serviço *Just Watch* (<https://www.justwatch.com/>), que cataloga o conteúdo disponível em diferentes plataformas online de conteúdo audiovisual. A consulta foi feita em 03 de dezembro de 2021.

e desde sempre, para o público. E sua ferramenta para tal é o cineclube” (MACEDO, 2010, p. 41).

E é nesse espaço de abertura, no assistir ao filme e a partir dele, que ocorre no debate, que se promove o desenvolvimento de reflexões e que acontece compartilhamento de experiências; é também dessa forma que o cineclube contribui para a construção de novos conhecimentos. Ao discorrer sobre o caráter convivial do cineclube, Macedo (2010, p. 45, grifos do autor) afirma:

O cineclube não ensina nem “alfabetiza” o olhar. O público já nasceu na frente da televisão e se socializa principalmente através das mídias audiovisuais. O “debate” – inventivo, informal – propicia e favorece a troca de experiências pessoais e comunitárias com vistas ao reconhecimento e construção coletiva da visão de mundo, dos interesses e identidade do público. Assim como das subjetividades individuais dos participantes.

Logo, propõe-se aqui investigar a prática cineclubista como uma ação cultural para a liberdade, tal como pode ser compreendida na obra de Paulo Freire, para quem tais ações são as que ocorrem compondo sujeitos da transformação social e enfrentando os silêncios enquanto dado concreto e como realidade introjetada (FREIRE, 1987, p. 85). Além disso, a obra do autor se torna valiosa contribuição para as elaborações aqui pretendidas por conceber que duas dimensões importantes do cineclubismo, comunicação e educação, são interdependentes e fundamentais para que se concretize um de seus conceitos centrais que é o diálogo. Para o autor, a Educação e a Comunicação verdadeiras dependem do diálogo: “Sem ele, não há comunicação e sem esta não há verdadeira Educação” (FREIRE, 2008, p. 53). É importante pontuar que esse diálogo não se refere a uma conversa simplesmente, mas ao diálogo crítico que mobiliza os interlocutores.

Esse duplo movimento de exhibir e debater está presente no próprio nome do evento, que faz questão de salientar o momento de exibição do filme — *Cine Sapatão* — e o momento do debate — *Roda LesBiTrans*. Quando se assiste aos filmes, mesmo que em processo de recepção, as experiências de cada uma que assiste ao filme entram em contato com a narrativa presente em tela, narrativa essa que se vale de determinadas escolhas de encenação, fotografia, montagem e de todas as definições que constituem a forma fílmica e que compõem um discurso naquele universo; esse encontro inicial entre a construção artística coletiva que é o filme e o universo pessoal da espectadora é posteriormente confrontado com o exercício de exposição de tais sensações e com as percepções das outras sobre os assuntos durante o debate.

A prática do *Cine Sapatão* e a *Roda LesBiTrans* caminham no sentido de lutar pela garantia do Direito à Educação e do Direito à Comunicação, entendendo que o primeiro, por uma concepção mais ampla que toma a Educação como o fenômeno da socialização; e que o segundo é aqui abordado através do conceito de cidadania comunicativa, ou seja, como direito não apenas de acesso à informação, mas de comunicar e de se ver nas produções comunicativas. Ambas as perspectivas são discutidas nas seções seguintes.

5.1 CINEMA, CINECLUBISMO E DIREITO À COMUNICAÇÃO DE MULHERES LÉSBICAS E BISSEXUAIS

No capítulo anterior foi discutido como a participação feminina e lésbica no cinema tem sido problematizada na literatura lésbica e feminista; essas observações se tornam especialmente relevantes quando é levado em conta o quanto os meios de comunicação têm tomado lugar central na vida em sociedade. Pedrinho Guareschi (2013), professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), evidencia essa importância crescente da mídia partindo de quatro afirmações; a primeira delas é que a Comunicação, nos dias de hoje, constrói a realidade, ou seja, a veiculação pelos meios de comunicação é um fator que atribui legitimidade e relevância às coisas — para elucidar essa afirmação o autor usa o exemplo de que quando uma greve para de ser noticiada nos jornais e televisão há a percepção de que ela acabou; a segunda afirmação é a de que, além de dizer se algo existe ou não, a mídia também atribui valor àquilo que veicula, e esse valor, a não ser que se diga o contrário, é positivo; a terceira afirmação é a de que a mídia estabelece quais são os temas de relevância a serem discutidos, ou seja, aquilo que é assunto em outras instâncias da vida familiar, profissional e social, é influenciado pelas informações e perspectivas abordadas pelos meios de comunicação de massa; por fim, o autor afirma que, estando cada vez mais presente no cotidiano das pessoas, ocupando horas do dia com o consumo de produtos comunicacionais, a mídia participa cada vez mais da constituição dos indivíduos como seres sociais.

Partindo das constatações feitas no capítulo anterior, consideremos a situação da lesbianidade e da bissexualidade feminina no cinema frente às afirmações de Guareschi (2013). É possível inferir primeiramente que, se aquilo que é visto é o que existe e o que não aparece na mídia deixa de existir, a invisibilização da lesbianidade, problema amplamente citado nas discussões tecidas, se coaduna ao desejo de eliminá-la. E, se a presença de lésbicas é reduzida, menor ainda é a possibilidade de vê-las em sua diversidade e de que sejam discutidos temas de relevância para sua reivindicação de direitos. Surge então o seguinte

dilema: como pleitear o direito a ser representada num campo no qual é necessário primeiro ter visibilidade para conseguir reivindicar algo?

Quanto à atribuição de valor positivo a tudo o que é retratado, a menos que se diga o contrário, encontra-se aí a descrita superexposição de relacionamentos heterossexuais, mostrados como padrão e ideal a ser atingido, ao passo que as relações amorosas entre mulheres, quando são retratadas, aparecem como nocivas, tenham caráter romântico e sexual ou mesmo puramente de amizade, como sugerem Becker *et al.* (1981).

Ainda, se conforme a terceira afirmação, a agenda de assuntos que as pessoas abordam em suas conversas cotidianas é fortemente influenciada por aquilo que aparece na mídia, novamente a invisibilidade torna virtualmente impossível que assuntos relativos aos interesses de mulheres lésbicas e bissexuais tenham relevância para a população em geral.

Somando as afirmações do autor, a conclusão encontra eco naquilo que foi discutido anteriormente acerca da socialização — quanto mais os meios de comunicação tomam centralidade na forma como as pessoas são introduzidas às interações sociais, mais eles têm influência sobre a visão de mundo da população. Considerando esses fatores, compreender as formas como a mídia tem sido um espaço onde a existência e os direitos de lésbicas e bissexuais são negados, ajuda a entender como, depois de tanto tempo, os mecanismos de inibição da lesbianidade descritos por Arc (2009) continuam atuando.

Conforme argumenta a autora, a vigilância sobre a sexualidade feminina se funda numa condenação do relacionamento romântico e sexual entre mulheres tão tacitamente disseminada que historicamente não requereu que essas regras fossem explicitadas em leis, por exemplo, para se manter (ARC, 2009). Essa dinâmica permanece alimentando e sendo alimentada pelas exclusões de representações de lésbicas, que as retiram da pauta de assuntos tidos como relevantes, com exceção da eventual visibilidade dada para especificamente negativar seu valor social.

As consequências a que se chega são as de que, se o que aparece na mídia é visto como aquilo que importa e o que não aparece é desconsiderado, a invisibilidade coloca a lesbianidade no lugar da inexistência e da irrelevância; de que, quando aparecem mulheres que não se adéquam à heterossexualidade, o valor atribuído a suas vidas é mínimo, o que, por fim, contribui para que lésbicas continuem oprimidas pela heterossexualidade compulsória e para que as demais pessoas admitam e adotem a lesbofobia como forma aceitável de pensar e agir.

De modo geral, a preocupação com o aumento da importância e da influência da mídia na vida das pessoas, na forma como elas se relacionam com as informações e mesmo na maneira como interagem em sociedade, tem gerado proposições acerca de como garantir que direitos sejam assegurados na contemporaneidade. É, segundo o pesquisador equatoriano Romel Vargas (2009), o caráter onipresente e complexo dos meios de comunicação, que tem a capacidade de guiar e condicionar as interações sociais tanto no âmbito público quanto no privado, que se tornou uma preocupação de teóricos e militantes que, por sua vez, passaram a reivindicar mais sistematicamente o Direito Humano à Comunicação nos anos 1970.

Neste contexto, e apesar da megadiversidade de sentidos e conteúdos da Comunicação, os meios de comunicação podem ser considerados, de forma geral, o mecanismo de controle social mais difundido e eficaz, cujos usos políticos, econômicos, sociais e culturais são eivados de poderosas contradições, cuja resolução tanto pode desencadear processos emancipatórios, como o apoio a estados de dominação hegemônica. (VARGAS, 2009, p. 19-20, tradução nossa).

Esse paulatino aumento de poder dos meios de comunicação, potencializado pelos avanços tecnológicos, levou a um intenso debate acerca de como normatizar a comunicação e instituí-la como um direito humano, tornando possível definir os formatos e limites, em termos de condições e sentidos, da relação entre os indivíduos e os veículos de comunicação, garantindo aos primeiros “[...] a maior liberdade possível, o maior grau de respeito recíproco em suas interações comunicativas e o acesso às oportunidades e recursos necessários para que essa liberdade e respeito sejam possíveis para todos” (VARGAS, 2009, p. 20).

Em um estudo sobre os textos normativos acerca da Comunicação como direito, a pesquisadora brasileira Raimunda Gomes (2007, p. 14) situa o início desse questionamento feito aos órgãos internacionais em caráter formal no ano de 1969, com as indagações colocadas pelo francês Jean D’arcy, nas quais ele atenta para:

[...] a necessidade da criação de um novo direito humano (o direito humano à comunicação), por entender que, até então, nos documentos da Organização das Nações Unidas (ONU), a fundamentação referente à comunicação não mais contemplava a amplitude desse direito e do próprio conceito de comunicar. Suas teorias foram transportadas para um dos informes preliminares que serviram de base para as discussões travadas na Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco), nos anos 1970, acerca da Nova Ordem Mundial da Informação e Comunicação (Nomic), e que culminaram com a produção do relatório *Um mundo, muitas vozes*.

Segundo Gabriela Alcuri *et al.* (2012), o Relatório Um Mundo, Muitas Vozes, também conhecido como Relatório *MacBride*, é o resultado, publicado em 1980, do trabalho

de uma comissão presidida pelo irlandês Seán MacBride que contou com a participação de ativistas, jornalistas, acadêmicos e gestores de 15 países: EUA, França, Zaire, Colômbia, União Soviética, Indonésia, Tunísia, Japão, Nigéria, Iugoslávia, Egito, Holanda, Chile, Índia e Canadá. O relatório discute impasses comunicacionais tais como:

[...] a falta de democracia na Comunicação, devido ao fluxo unidirecional de informação (norte-sul) que resulta na verticalização da informação. É atestada, também no Relatório, a necessidade de mudança de tal conjuntura para a promoção dos demais direitos humanos (ALCURI *et al.*, 2012, p. 143).

O documento é dividido em cinco partes; cada uma delas trata dos seguintes temas: comunicação e sociedade sob uma perspectiva histórica e internacional; as características da Comunicação atual; os problemas enfrentados, que passavam por questões como dominação, fluxo de informação e falta de democratização; elementos de caráter material e profissional para a realização da Comunicação; e conclusões, recomendações e indicações para futuros estudos (UNESCO, 1980). Um dos aspectos principais presentes nele é tratar do fluxo unilateral de informações dos países do norte global para o sul e do oeste para o leste. No Brasil, esse fluxo é ainda atualmente percebido nas produções audiovisuais consumidas; o Informe de Mercado publicado pela Agência Nacional do Cinema - Ancine sobre a distribuição de filmes em sala de cinema do país, por exemplo, mostra que dos 20 filmes com maior bilheteria no ano de 2019, 16 são produções estadunidenses (ANCINE, 2020, p. 14); a mesma taxa é observada se considerados os filmes de maior bilheteria entre os anos de 2009 e 2018.

Não é apenas essa diferença entre a nacionalidade dos filmes que aparece nos dados da Ancine. Disparidades de outras naturezas também estão presentes e contribuem para pensar como determinados estereótipos têm dominado as narrativas e as produções dos filmes produzidos e distribuídos no país. Em 2018 a agência divulgou uma pesquisa intitulada “Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016”. O estudo analisou o perfil dos profissionais que trabalharam nas funções de direção, roteiro, produção executiva, elenco, direção de fotografia e direção de arte dos 142 longas-metragens brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição no ano de 2016.

Quanto à função de direção, a pesquisa divulgada pela Ancine (2018, p. 9) aponta que, naquele ano, 75,4% dos filmes foram dirigidos por homens brancos, 19,7% por mulheres brancas, 2,1% por homens negros, e nenhum por mulheres negras. A total ausência de mulheres negras diretoras seria quebrada em 2017, pelo lançamento do filme “Café com

Canela” dirigido por Glenda Nicácio e Ary Rosa. O longa de Nicácio e Rosa é o segundo nacional com uma mulher negra na direção a chegar ao circuito comercial na história do país e foi precedido unicamente pelo pioneiro “Amor Maldito” dirigido por Adélia Sampaio e lançado em 1984. Apesar do aumento do número de mulheres brancas na direção, os resultados de 2016 não estão muito distantes daqueles obtidos em 2014 pelos pesquisadores Marcia Rangel Candido, Gabriella Moratelli, Verônica Toste Daflon e João Feres Júnior, num estudo que analisou o perfil dos profissionais envolvidos nos 20 filmes ficcionais de maior público de cada ano compreendido entre 2002 e 2012; a pesquisa constatou a média de que 84% dos filmes foram dirigidos por homens brancos, 13% por mulheres brancas, 2% por homens negros e 1% por mulheres amarelas.

As desigualdades constatadas nos dados divulgados pela Ancine (2018) acerca da posição de direção se mantêm nas demais áreas profissionais pesquisadas; nos casos em que as funções não são realizadas por equipes mistas, ou seja, compostas por homens e mulheres, elas ainda continuam sendo majoritariamente realizadas por equipes masculinas. Seguem-se aqui as porcentagens que revelam a presença masculina nas demais áreas: 63,4% em roteiro; 85,2% na direção de fotografia; 59,2% na direção de arte. A única função, entre as pesquisadas, que é ocupada majoritariamente por mulheres, é a produção executiva, função frequentemente relacionada a atividades administrativas e não criativas da realização cinematográfica; como em todas as outras funções, a maioria das pessoas a executá-la é branca e, neste caso, essa maioria diz respeito a 89,4% das pessoas na produção executiva.

A diferença entre homens e mulheres atuando em funções-chave do fazer fílmico também aparece em pesquisas realizadas pelo *Center for the Study of Women in Television and Film*. Num estudo da instituição, publicado em 2020, que considera os filmes de maior bilheteria lançados nos EUA entre 2015 e 2019, a pesquisadora Martha Lauzen encontrou números que flutuaram entre 11 e 18% de filmes dirigidos por mulheres ao longo dos 5 anos descritos entre os 500 filmes que ficaram entre os de maior bilheteria; porém, quando são considerados apenas os 100 filmes de maior bilheteria, a porcentagem de direções femininas cai para uma oscilação de 4 e 12%, ou seja, além de serem minoria, os filmes dirigidos por mulheres, que chegam a serem distribuídos, são menos assistidos.

Nos 21 anos compreendidos entre 1998 e 2019, somando as mulheres que trabalham em funções diversas do cinema, que não a atuação, incluindo direção, roteiro, produção executiva, produção, montagem, direção de fotografia, composição musical, captação, edição e mixagem de som, design de produção, direção de arte, supervisão de efeitos especiais e

visuais, nos 250 filmes de maior bilheteria a porcentagem de mulheres subiu apenas 4% — passou de 17% para 21%, sendo as funções ligadas à produção, novamente, aquelas em que há maior porcentagem de mulheres (LAUZEN, 2019). Esses levantamentos, no entanto, não apresentam dados sobre a orientação sexual de tais profissionais, o que seria difícil num contexto em que a LGBTfobia ainda se faz presente e pode fechar portas para oportunidades de trabalhos.

Quanto aos personagens, é mais possível ter ideia da presença LGBT nesse âmbito graças ao levantamento realizado anualmente pela *GLAAD* justamente para monitorar a representação de pessoas LGBT na mídia. Nesse levantamento, já citado anteriormente, a instituição busca identificar a quantidade, qualidade e diversidade de personagens LGBTs presentes nos filmes lançados pelos maiores estúdios de cinema dos EUA (*Lionsgate*, *Paramount Pictures*, *Sony Pictures*, *STX Entertainment*, *United Artists Releasing*, *Universal Pictures*, *Walt Disney Studios* e *Warner Bros*). Por meio dele, foi detectado que em 2019 18,6% dos filmes tinham personagens LGBTs — o maior número desde que começaram a ser feitos esses levantamentos em 2012 —, sendo que pela *STX Entertainment* não foi distribuído nenhum filme com representação LGBT e pela *Paramount Pictures* foram distribuídos 33% dos filmes com personagens LGBTs. Dentre os filmes que traziam esses personagens, 68% eram homens gays, 36% lésbicas e 16% pessoas bissexuais; não houve nenhum personagem transgênero; 66% eram pessoas brancas, 22% negras, 8% latinas e 4% asiáticas.

Apesar das evidências de que existe um desnível de poder no campo da Comunicação e de que ele afeta a todas as pessoas e, principalmente, de forma mais pungente, àqueles já mantidos à margem através de outros mecanismos promotores de desigualdade, a admissão do Direito à Comunicação como um direito humano não enfrenta caminho fácil. Murilo César Ramos (2005, p. 245) argumenta que esse entendimento é fundamental para a luta por uma maior democratização dos meios de comunicação, mas que essa é uma interpretação ainda pouco aceita. Como discutido anteriormente, a participação de lésbicas e mulheres bissexuais na realização cinematográfica tem se mostrado historicamente tolhida, sua representação nos filmes tem sido permeada por figuras que frequentemente reafirmam as pressões sociais para sua opressão, e seu lugar enquanto espectadora não tem sido refletido em grande parte da realização cinematográfica. Assim sendo, observa-se que tais afastamentos do fazer cinematográfico e da identificação narrativa cooperam para a interdição do exercício de seu Direito à Comunicação, que dependem de ações em prol da democratização dos meios de comunicação como um todo.

Um entendimento frequente com relação ao Direito à Comunicação é o de que ele seria suprido com o direito de acesso à informação. Cicilia M. K. Peruzzo (2007), professora do programa de pós-graduação em Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), assevera que o entendimento do primeiro deve ser mais amplo do que o mero direito de acessar informações que, no Brasil, está expresso na Constituição Federal promulgada em 1988 e é regulamentado pela Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011, promulgada pela então Presidenta da República Dilma Rousseff. Sem dúvidas, tal direito é de grande relevância, especialmente quando se discute a necessidade mesmo de que as pessoas cheguem a conhecer os direitos que têm, porém é preciso considerar não só o direito de estar no lugar de receptor, mas também o poder de comunicar:

As liberdades de informação e de expressão postas em questão na atualidade não dizem respeito apenas ao acesso da pessoa à informação como receptor, ao acesso à informação de qualidade irrefutável, nem apenas no direito de expressar-se por “quaisquer meios” – o que soa vago, mas de assegurar o direito de acesso do cidadão e de suas organizações coletivas aos meios de comunicação social na condição de emissores - produtores e difusores – de conteúdos. Trata-se, pois, de democratizar o poder de comunicar (PERUZZO, 2007, p.12).

A autora situa entre os anos 1970 e 1980 intensa discussão na América Latina sobre as políticas públicas democráticas de comunicação. Esse debate era motivado pelo controle no fluxo de informações, que aparece no já citado Relatório *MacBride* (ALCURI *et al.*, 2012). Esse controle, caracterizado por uma dominação cultural ao difundir os modos de vida e visão de mundo dos Estados Unidos e de países da Europa, também impede trocas informacionais e culturais entre e além dos países latinos, africanos e asiáticos. Às vésperas de adentrar os anos 2010, a professora identificava um reavivamento desse debate tanto no sentido de reafirmar conquistas — como o direito à informação e às liberdades de opinião, criação e expressão — quanto na luta por outras pautas, como a “contestação do desrespeito às minorias e aos direitos humanos pela mídia, os direitos culturais e a defesa do acesso das pessoas também aos meios de comunicação de tecnologia avançada” (PERUZZO, 2009, p. 37). O assunto permanece atual, como evidencia o 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom) que ocorreu em dezembro de 2020 e cujo tema foi “Um mundo e muitas vozes: da utopia à distopia?”; o objetivo principal era propor uma reflexão no sentido de “revisitar o Relatório MacBride quatro décadas após seu lançamento, em um ambiente de intensas mutações no universo comunicacional” (INTERCOM, 2020, recurso online).

Pelo percurso de discussão e reivindicação do Direito à Comunicação, Peruzzo (2009, p. 38) observa um movimento para compreendê-lo como:

[...] um direito de terceira geração, pois se desloca da noção de direito do indivíduo para o coletivo; direito de grupos humanos, dos movimentos coletivos e das diversas formas de organização social de interesse público, respeitadas as diferenças em todos os sentidos, sejam elas de gênero, raça, idade, fé, cultura e assim por diante (PERUZZO, 2009, p. 38).

Os direitos de terceira geração, como visto anteriormente, são aqueles que têm como titulares os grupos de pessoas segundo suas especificidades e diferenças e não mais o indivíduo (PERUZZO, 2009). Assim, referem-se, por exemplo, aos direitos das mulheres, das pessoas idosas, das pessoas com deficiência e, como discute-se no presente trabalho, das lésbicas e mulheres bissexuais. A autora observa que, apesar dessa nova compreensão, é necessário continuar entendendo a Comunicação também como um dos direitos de primeira geração, que são os direitos civis e políticos, afinal ela se relaciona com a liberdade individual através do direito à informação e à expressão; é preciso também compreendê-la como um direito de segunda geração, já que tem a ver com direitos econômicos, sociais e culturais ao estar vinculada ao acesso a bens como o legado do patrimônio histórico e cultural; esses direitos comunicacionais, ainda:

[...] quem sabe, podem ser fortalecidos, se ganharem tratamento distinto, quando pensados no nível de desdobramento em termos de “geração de direitos”, diante do papel central que os meios de comunicação, baseados nas NTIC, têm na sociedade contemporânea. Diante disso, cabe-nos perguntar: os direitos comunicacionais não estão inspirando uma nova geração de direitos? Pode surgir, assim, uma quinta geração de direitos, já que a quarta já é atribuída ao universo da bioética, a qual também inclui aspectos dos direitos humanos à comunicação (PERUZZO, 2009, p. 38).

Como afirma Miriam Wimmer (2008, p. 147), “não se trata, simplesmente, de defender um livre fluxo de informação unidirecional, mas de sustentar o direito a um processo bidirecional de comunicação, cujos participantes possam manter um diálogo democrático e equilibrado”. Assim, o Direito à Comunicação é entendido como um direito de cidadania, pois está entre os de direitos civis, políticos e sociais, que somente podem se efetivar numa relação de interdependência, tal como coloca Maria de Lourdes Manzini-Covre (2001, p. 11-12), pesquisadora na USP, que define a cidadania como:

[...] o próprio direito à vida no sentido pleno, trata-se de um direito que precisa ser construído coletivamente, não só em termos do atendimento às necessidades básicas, mas de acesso a todos os níveis de existência, incluindo o mais abrangente, o papel do(s) homem(s) no Universo.

Quando os direitos ou o entendimento sobre eles avançam, sendo aperfeiçoados ou ampliados, a cidadania também muda, o que dá a ela um caráter histórico. No contexto comunicativo, Peruzzo (2009, p. 42) declara que esse avanço qualitativo na cidadania se dá através da pressão coletiva:

A cidadania é um processo histórico que depende da força organizativa e mobilizadora das pessoas e das articulações e organizações sociais por elas criadas. Ela se baseia em dois princípios fundamentais: igualdade e liberdade. Portanto, igualdade de acesso da população aos meios de comunicação – desde os mais elementares até aqueles altamente sofisticados que o contínuo desenvolvimento tecnológico possibilita –, e liberdade no uso desses canais de comunicação, segundo as necessidades dos grupos humanos, contribuem para o avanço da qualidade da cidadania (PERUZZO, 2009, p. 42).

A socióloga brasileira Maria Victoria de Mesquita Benevides (1994, p. 6) identifica que, mesmo em setores progressistas, muitas vezes persiste uma visão da cidadania como aparência de democracia, que na verdade “discrimina cidadãos de primeira, segunda, terceira ou nenhuma classe, acabando por reforçar a desigualdade”. Nesse sentido, faz-se uma diferença dessa cidadania, que seria chamada de “passiva” e outorgada pelo Estado numa ideia moral de favor ou tutela, da cidadania ativa, empenhada em instituir cidadãs e cidadãos como criadores de direitos para abrir novos espaços de participação, compreendendo-os não apenas como portadores de direitos e deveres.

A cidadania ativa pode ser exercida de diferentes maneiras; Benevides (1994) cita a participação direta do cidadão em decisões do poder público, que se dá por meio de referendo, plebiscito e iniciativa popular para projetos de lei; outro exemplo, dado por Felipe Dezorzi Borges (2010, p. 85), Defensor Público Federal, é o ativismo jurídico, ou seja, a reivindicação no poder judiciário de direitos frente à omissão do legislador em regulamentá-los: “dentro de limites ético-jurídicos, é representação democrática da renovação do acesso efetivo à Justiça diante de um exercício de cidadania ativa em prol dos direitos constitucionalmente assegurados”. Compreende-se no presente trabalho, portanto, que a cidadania ativa, de forma mais ampla, pode ser tida como a não “conformidade social perante a estrutura social, mas a possibilidade do exercício do direito de contribuir para a mudança social”, conforme coloca Manuel Sarmiento (2005, p. 35).

Aida Silva e Celma Tavares (2011, p. 20), pesquisadoras brasileiras na área de direitos humanos, argumentam que, para que se alcance o exercício de uma cidadania ativa que “se materializa na prática e no dia a dia social, no conhecimento das leis e normas, dos

deveres, direitos e na forma de exigí-los e aplicá-los, buscando a garantia do acesso aos bens sociais para todas as pessoas”, é necessário que exista um processo de formação para a cidadania que englobe a valorização e o respeito à diversidade de culturas. Aqui se entende que as vivências de mulheres lésbicas e bissexuais compõem experiências culturais específicas que, apesar da recorrente marginalização, apresentam códigos de vestimenta, relações sociais, expressões artísticas e modos de trabalho (BECKER *et al.*, 1981), que também devem ser alcançadas por esses esforços pela garantia da cidadania.

Essa concepção de cidadania ativa está em consonância com o entendimento de Peruzzo (2009, p. 42) sobre como o avanço da cidadania só se dá na medida em que cresce a consciência do direito a se ter direitos e a capacidade de ação e articulação na busca deles.

Para a autora argentina María Cristina Mata (2006), ao se conceber a noção de cidadania como capacidade das pessoas de serem sujeitos, refletirem e agirem nos diferentes âmbitos em que o poder é construído, e como, portanto, participação ativa na elaboração das normas que ordenam a vida social, passa-se ao questionamento da capacidade de exercer tal direito diante do monopólio exercido pela mídia; ao questionamento de:

Se é possível que aqueles que fomos constituídos como "públicos" sejamos capazes de nos delegar nossos direitos à liberdade de expressão e à informação enquanto existe um mercado, isto é, um sistema de produção industrial de distribuição e consumo de bens comunicativos-culturais, que hoje é hegemônico como instância de organização das trocas simbólicas (MATA, 2006, p. 8, tradução nossa).

Pensando na realidade argentina que, apesar de ter suas particularidades, pode ser comparada com a de outros países da América Latina em alguns aspectos, Mata (2006) identifica três formas como os meios de comunicação apresentam o cidadão na televisão e no rádio, principais meios de comunicação do país: primeiramente como sujeitos de necessidade, ou seja, aqueles que não acessam direitos básicos, a pessoa que perdeu o direito de ter direitos, um não cidadão — foca-se na fome, na falta de moradia e saneamento, por exemplo, tratando essas pessoas simplesmente como vitimizadas sem se aprofundar nas causas dessa situação; depois, como sujeitos de demandas, que reivindicam mudanças publicamente, apesar de poderem ser apoiadas ou criticadas pelos meios em que são apresentadas — apresentam uma diferença dos sujeitos de necessidade por serem retratadas enquanto conscientes do seu direito de reivindicar direitos; por fim, como sujeitos de decisão, ou seja, aquele que consegue tomar decisões políticas — o eleitor capaz de opinar em diferentes questões de caráter público. A partir desses modos de representar, os meios de comunicação construíram uma “representação de si mesmos como espaços de saber e de coletivização do saber vinculado à

condição de cidadão, como lugares insubstituíveis para a vida em comum e a produção da política” (MATA, 2006, p. 10, tradução nossa).

A autora aponta que, independentemente da forma como os cidadãos aparecem na mídia, enquanto público, são sujeitos de necessidade, uma vez que críticas e opiniões sobre os meios de comunicação não se concretizam em ações. Pesquisas de opinião exibidas em programas seriam muito mais uma forma de aumentar lucros do que considerar o pensamento dos cidadãos sobre determinados assuntos. A única ação possível seria deixar de consumir esses meios, o que, todavia, não teria consequências transformadoras. Dessa forma, a reciprocidade da socialização, em que os indivíduos exerceriam alguma influência sobre as instâncias que o socializam, acaba por se mostrar em forte desequilíbrio, com o grande poder de decisão sobre assuntos e perspectivas nas mãos das instâncias midiáticas.

Assim, como a autora argumenta, é necessário um movimento rumo à cidadania comunicativa, que é compreendida por ela como a capacidade de ser sujeito de direito e alcançar o uso desses direitos no campo da Comunicação. Essa noção, além da ordem jurídica, seria aplicada também no campo da ação, se entrelaçando com “as referências identitárias e as reivindicações mais gerais de igualdade não somente em relação ao estado, mas em relação à ação do mercado e todo tipo de dispositivos que promovem a desigualdade” (MATA, 2006, p. 13).

Daniela Monje *et al.* (2009), que caracterizam a cidadania pela capacidade dos sujeitos se constituírem na busca e proposição de direitos nos espaços públicos, evidenciam que a cidadania comunicativa, especificamente, é constituída por diferentes dimensões: cidadania comunicativa formal, aquela que está consagrada juridicamente e presente nas legislações; cidadania comunicativa reconhecida, ou seja, o conhecimento dos indivíduos de que esses direitos existem; cidadania comunicativa exercida, que emana da vigência dos direitos, sua reivindicação e ampliação; e cidadania comunicativa ideal, que parte de “postulações teórico-políticas e de expectativas de transformação social e se objetiva como utopia ou meta alcançável em vinculação com os processos de democratização das sociedades” (MONJE *et al.*, 2009, p. 187, tradução nossa). Tendo em mente a situação de lésbicas na sociedade, diante da negação de seu Direito à Comunicação, propõem-se abaixo uma reflexão acerca das possíveis contribuições da atividade cineclubista, que é foco do presente trabalho, para as três últimas dimensões colocadas por Monje *et al.* (2009), considerando que é nessas dimensões que a prática cineclubista pode ter resultados mais

diretos, e sabendo também que tais resultados podem impulsionar lutas que resultem em mudanças na dimensão formal/jurídica.

5.2 EXPERIENCIANDO UM CINECLUBE SAPATÃO

Na presente seção, assim como ao longo da tese, segue-se em aprofundamento da análise das falas das entrevistadas, aqui especificamente no que se refere à sua participação no *Cine Sapatão* e na *Roda LesBiTrans* e tendo como guia as possíveis contribuições desses para a cidadania comunicativa das participantes. Esses relatos se estendem desde a forma como elas tomaram conhecimento das ações e se interessaram em participar até as repercussões que o envolvimento no projeto teve em suas vidas, sejam na continuidade de sua atuação acadêmica, na vida pessoal e nas reflexões que perpassam esses diferentes âmbitos.

Cabe destacar que o envolvimento dessas mulheres com *Cine e Roda* teve caráter diferente, enquanto quatro delas, Vanessa, Patrícia, Juliana, e Bruna estiveram presentes nas sessões somente na condição de participantes, Isabela também atou na organização como bolsista de extensão ligada ao projeto. Assim, entre as falas há indícios de como a fruição conjunta dos filmes e debate deles foi planejada e como tomou corpo nos compartilhamentos ocorridos em cada uma das sessões.

Nas subseções a seguir, portanto, a análise passa pelas narrações das participantes sobre como descobriram os eventos; quais eram suas expectativas e motivações ao decidirem participar; suas impressões acerca de adentrar aquele espaço e como perceberam as demais pessoas que ali estavam; como foi a experiência delas com os filmes e com o público durante as exhibições; como foi debater os filmes e as vivências da lesbianidade no cineclube; quais relações se estabeleceram com suas percepções acerca de seus Direitos à Educação e à Comunicação e, por fim, o que consideram que se aprende e ensina com a inserção num espaço onde predominava a presença de outras mulheres LBT para falarem de si a partir de temas que circundam lesbianidade e bissexualidade.

5.2.1 Chegando às sessões do *Cine Sapatão* e *Roda LesBiTrans*

Para que as exhibições ocorressem, os acessos possibilitados pelas tecnologias digitais de informação e comunicação tiveram papel importante. Se o compartilhamento de arquivos via torrent⁷¹ foi fundamental para a obtenção das cópias de alguns dos filmes que foram

⁷¹ Também chamado de peer-to-peer ou P2P, se refere a um sistema de compartilhamento pela internet que ocorre de usuário para usuário, sem a necessidade de um computador servidor.

exibidos, foi também por meio digital, através de redes sociais e pelo site do grupo *Flores Raras*, que se deu a divulgação principal das sessões.

A forma como as participantes ficaram sabendo da existência do evento e chegaram até à primeira sessão que assistiram difere bastante, embora seja possível detectar em todas as narrativas um componente em comum: a motivação que vem do desejo de compartilhar um espaço onde elas imaginavam que encontrariam um público com que se identificariam por ser composto por outras mulheres lésbicas e bissexuais.

As falas de Vanessa são as que mais explicitamente declaram esse desejo. Ela relata que ficou sabendo da existência do cineclube ao ver um de seus amigos marcar interesse numa sessão na rede social Facebook, naquela divulgação ela não conseguiu identificar em que espaço ocorreria a sessão e, ainda por meio online, buscou a organização para saber onde seria. Tendo descoberto que ocorreria na FACED, ela resolveu ir, mesmo “sem conhecer ninguém”. Quando participou pela primeira vez das exibições, Vanessa ainda não era aluna da UFJF, até então, ela era estudante de engenharia em outra instituição. A ausência de pares LGBT criou para ela a “necessidade de conviver com a comunidade”, o que a levou a procurar em redes sociais eventos, festas ou “alguma coisa que me inserisse mais nesse contexto” e, foi dessa forma, ela se deparou com a divulgação do *Cine Sapatão*.

As redes sociais, contudo, não foram um meio que alcançou participantes como Juliana. Ela relata que, apesar de estar presente no facebook, nenhum de seus contatos se cruzou com aqueles que estudavam na FACED-UFJF, portanto, que sabiam do Cineclube, “nunca tive pessoas, enfim, amigos da Educação”. Nesse ponto o relato de Juliana converge com os Patrícia, elas tomaram conhecimento da existência do cineclube por um convite feito pela professora Daniela Auad, com quem elas cursavam uma disciplina no período em que as ações de extensão se deram. Disciplina, essa que, como visto em capítulo anterior, elas procuraram no intuito de debater feminismos e lesbianidades na universidade e em busca da experiência de ter uma professora abertamente lésbica e que se aproximasse dos debates acadêmicos levando em conta sua identidade.

Bruna é, entre aquelas que participaram do *Cine Sapatão* e *Roda LesBi*, a única que relata já saber dos eventos há algum tempo antes resolver e poder ir à sua primeira sessão, tendo passado por obstáculos para enfim comparecer. O primeiro é de ordem prática, durante as primeiras sessões, ela trabalhava no período da noite, quando também aconteciam os

Frequentemente é usado para o compartilhamento de arquivos grandes, como filmes e séries, por usuários comuns.

encontros, portanto, se viu impossibilitada de participar, embora já tivesse ciência da existência do *Flores Raras*: “conhecia alguns espaços que o grupo promovia. Já tinha ido a algumas palestras”. O segundo fator que a impediu de ir é mais subjetivo e se relaciona com a persistência da ideia de solidão, ela relata que sentia “um pouco... meio envergonhada de ir às vezes sozinha”.

Essa fala, assim como a de Vanessa ao afirmar que não tem “coragem” de assistir conteúdos com personagens homossexuais na companhia da família, evidencia a necessidade de espaços em que mulheres que compartilham essas vivências possam se encontrar e debater. Bruna só passou a frequentar o espaço quando ingressou na pós-graduação e observou mais de perto as atividades do grupo de pesquisas. Foi necessária uma aproximação com uma rede de lésbicas e bissexuais para que ela se sentisse à vontade para então ir. A partir desse primeiro passo, a jovem descreve sua satisfação com o encontro com outras mulheres que a experiência lhe proporcionou: “Ali eu já estava conhecendo pessoas, já não estava tão sozinha, foi muito bom, foi muito bom!”.

Isabela teve uma participação direta na execução dos encontros do *Cine Sapatão* e da *Roda LesBiTrans*. Além de atuar na operacionalização das sessões, testando equipamentos e arquivos que seriam usados para a projeção dos filmes, ela colaborou na divulgação dos eventos nas redes sociais e se envolveu, junto das professoras organizadoras, na curadoria das obras que seriam exibidas e dos temas que seriam debatidos. O desejo de se aproximar do projeto aparece em suas falas intimamente relacionado à vontade de criar debates, visões, teorias e experiências que falem da lesbianidade e da bissexualidade em si mesmas e não as tendo como um “outro”. Seu relato é um retrato da aspiração por não ser “lida em comparação. [Quando se fala em lesbianidade e bissexualidade feminina] é sempre em comparação e é sempre uma negação, sempre tem a negação, né? Sempre a negação do hétero, a negação do homem”. Assim, a descrição de seu gosto pelo cineclubismo exprime também, nesse projeto em específico, a intenção de construir um lugar de afirmação de mulheres lésbicas e bissexuais com o propósito de elaboração de um saber que ela classifica como ainda “parco”. Dessa forma, Isabela identifica como “muito importante” que as mulheres LBTs falem de si mesmas: “quando a gente discute, quando a gente vê filmes, que a gente constrói isso juntas, a gente passa a falar da gente como a gente”.

5.2.2 De Torrents e DVDs: Obtendo os filmes para exibição

O relato de Isabela busca aproximar essa ideia, de falar de si mesma construindo

coletivamente o conhecimento, da importância da aproximação de obras audiovisuais que são pouco acessíveis, as realizadas por mulheres também lésbicas e bissexuais e que retratam essas sujeitas de uma forma que não está subordinada ao olhar masculino. Suas observações principais e iniciais sobre a preparação das seções são justamente acerca da dificuldade de encontrar os filmes para que pudessem ser exibidos. Apesar de que alguns títulos exibidos fizessem parte da coleção pessoal de DVDs das professoras, outros tiveram que ser baixados da internet e, entre esses, alguns ela classifica como “bem difíceis de conseguir” e diz que geraram muito “perrengue”. Aqui, cabe destacar que as palavras escolhidas por Isabela para descrever suas experiências negativas “porque eu não me via em lugar nenhum” em determinado período na Universidade ou pelas violências sofridas por mulheres lésbicas e bissexuais neste espaço são as mesmas (“perrengue” e “dificuldade”) que ela usa para descrever o que passou para obter o arquivo *The Watermelon Woman* (Direção de Cheryl Dunye, EUA, 1996): “só tinha um arquivo disponível na internet inteira, todo os sites era o mesmo arquivo de torrent e ele toda vez travava no 96.4% [...] pra você ter uma noção, esse arquivo ficou em 96.4 no meu negócio de torrent por duas semanas e não acabava de baixar nunca na vida.”

Entre os filmes exibidos, Isabela descreve que as cópias mais fáceis de conseguir foram as de *Desejo Proibido* e *Uma Nova Amiga*, porque as professoras organizadoras já tinham versões em DVD das obras. De fato, numa busca simples no google e em sites de venda de DVDs e Blu-Rays, essas foram as únicas obras encontradas com lançamento oficial no país e disponíveis para venda com legendas e/ou dublagem em português. *Go Fish*, *Eu e Ela* e *The Watermelon Woman* somente foram encontrados em sites para download com legendas não oficiais. Além desses impasses para obter cópias dos filmes, que são derivados da desigualdade na distribuição das obras, existiram problemas de ordem tecnológica mesmo quando as cópias eram encontradas. Isabela descreve: “uns formatos esquisitos, eram uns formatos que você não consegue converter pra nada, então, assim, era difícil, foi difícil”.

A relevância da escolha e apresentação dos títulos, nas falas de Isabela, também está relacionada à necessidade de visibilizar obras de realizadoras lésbicas, bissexuais e trans e se liga à sua posição de que é necessário ir além dos filmes amplamente distribuídos comercialmente, incluindo as questões de raça e etnia. Ela justifica que considera de grande importância “trazer filmes de diretoras lésbicas, trazer filmes de diretoras negras, trazer filmes de fora do circuito de Hollywood”. Não apenas pensando nas pessoas que o assistiram, mas também porque “Cara, você vai fazer um filme, esse filme precisa ser visto. E você vai

abordar discussões nele que ninguém aborda? vamos discutir sobre isso, sim”. Assim, evidencia-se que existe, já na escolha dos filmes e no processo de preparação deles para a exibição, uma intenção de criar ligações não apenas entre aquelas que estavam presentes nas salas durante os eventos, mas também evidenciar a existência das mulheres envolvidas na produção das obras favorecendo a democratização da comunicação.

A questão de dar visibilidade às mulheres LBTs perpassa toda a fala de Isabela sobre sua atuação no *Cine Sapatão* e *Roda LesBiTrans*. Embora outras questões apareçam e ela fale de mais motivações para sua participação, as afirmações acabam retornando a uma citação que ela repete: “se não tem nome, não existe”. A jovem fundamenta sua percepção da importância das ações quase que completamente num desejo de visibilidade, no fato de que “a partir do momento que você discute uma vivência, essa vivência passa a existir, saca?”.

Todos os empecilhos dão indícios dos desafios para obter obras com a representatividade lésbica e bissexual que seguissem a visão proposta no projeto de abordar “temáticas relevantes para o público de mulheres lésbicas, bissexuais e transsexuais”⁷². Isabela defende que um dos fatores que valorizaram e estimularam a persistência em exhibir esses filmes reside justamente na dificuldade de obtê-los. Para acrescentar que acredita que uma de suas contribuições ao projeto foi compartilhar suas habilidades para a pesquisa dos arquivos dos filmes na internet, o que ela denomina como “os paranauê de conseguir”, ela ironiza, afirmando que “não é porque a gente gosta de passar raiva, não”. Sua argumentação, corroborando a ideia de que as produções com representatividade lésbica também permanecem na invisibilidade, mesmo quando chegam a existir, repousa no fato de que, para ela, o público das sessões era composto, em grande parte, por “um público mais seletivo” que seria aquele propenso a frequentar um cineclube e, ainda assim, “muitas vezes as pessoas não conheciam, nunca tinham ouvido falar dos filmes que a gente trazia”.

A ideia de que os filmes exibidos eram desconhecidos do público que participou dos debates aparece, de fato, nas falas das demais participantes e, justamente o filme que Isabela relata ter sido um dos que deu mais trabalho para conseguir, foi o mais lembrado entre as espectadoras. Bruna, ao comentar a sessão de *The Watermelon Woman* afirma: “Eu achei muito legal, porque também é um filme que eu nunca tinha ouvido falar” e acrescenta “tá funcionando como um acesso para muitas pessoas, que um filme de fácil acesso que tem na Netflix as pessoas podem assistir, mas um filme que a gente não acha com tanta facilidade, você permitir que muitas pessoas assistam é muito legal”.

⁷² Informação retirada do relatório de execução do projeto.

5.2.3 “Ah, uma sala cheia de Sapatão, que sonho!”: Impressões sobre o público do cineclube

Aparece frequentemente nas falas das entrevistadas, com grande impacto em suas experiências de participação do *Cine Sapatão* e da *Roda LesBiTrans*, o fato de criar-se um evento com características extraordinárias para elas simplesmente por reunir um grande número de lésbicas e bissexuais que assim se reconhecem e se afirmam para discutir suas vivências. As falas passam pela percepção das demais mulheres que as participantes encontraram ali, pela compreensão de si naquele espaço e, por fim, pela tomada dos assuntos debatidos como relevantes para elas enquanto um grupo.

A simples existência de um lugar onde se aspirava à reunião de várias mulheres LBT na universidade se torna, nas falas, um acontecimento da maior importância. Para Bruna, essa possibilidade surge com tons de utopia, ela chega a exclamar: “Ah, uma sala cheia de sapatão, ai que sonho, que sonho!”. Sua descrição positiva do encontro começa mesmo no burburinho que precede a exibição, na entrada na sala antes que as luzes se apagassem e começasse a projeção, na expectativa coletiva pela fruição do filme: “um monte de sapatão vivenciando esse momento antes de assistir um filme que fala de uma sapatão”. A espera por encontrar outras mulheres com quem se identificasse também foi essencial para a escolha de Vanessa de ir à sua primeira sessão. Sua forte impressão vem do fato de que, não tendo mulheres lésbicas próximas, ela foi ao Cine e lá “tinha várias”, algumas das quais Vanessa afirma: “viraram minhas amigas”.

Certos relatos das entrevistadas transitam por uma compreensão inicialmente distanciada delas mesmas em relação às demais participantes dos encontros, seja por terem idades diferentes ou mesmo por estudarem em cursos diversos. Vanessa retoma suas falas sobre a graduação abrigar muitos alunos jovens e, por isso, ser um espaço em que muita gente “está se descobrindo”, fazendo referência a descobertas da própria sexualidade. Destaca-se na fala dessa entrevistada como as menções iniciais ao público como “elas” vão gradualmente se deslocando para o “eu” e o “nós”, com a ideia de que ali seria possível criar laços afetivos dentro do espaço acadêmico com outras mulheres lésbicas e bissexuais.

Juliana também começa falando de outras estudantes, e se excluindo do grupo com pontuações como “não era tanto meu caso”, ao afirmar que algumas universitárias vivem uma existência solitária “porque não se encontram, estão se reduzindo [...] permanecem sozinhas”. Apesar disso, em seguida faz um relato pessoal de como aquele foi o lugar em que, pela primeira vez, ela se anunciou como lésbica publicamente, pois nunca tendo sido “aberta”

quanto à sua sexualidade: “ali eu me sentia confortável para me colocar e para me expor”.

Patrícia também destaca o fortalecimento criado pelo contato com outras mulheres LesBi. Ela argumenta que a universidade é mesmo um local propício para se preparar também para as lutas que se precisará enfrentar, e que isso fará diferença quando estiverem atuando profissionalmente, seja no “mercado de trabalho” ou na “academia” porque, “se você não estiver com a sua base forte, as chances de você deixar se afetar por esse mundo agressivo lá de fora é muito maior”.

A dinâmica do *Cine* e da *Roda* seguia sempre a sequência de exibição e posterior debate das obras audiovisuais. Quando o debate era aberto, as organizadoras convidavam todas as presentes a se apresentarem, entre as informações sugeridas a serem compartilhadas estavam o nome, se cursavam algo na UFJF e qual era sua orientação sexual. O convite a compartilhar a orientação sexual aparece como um momento de destaque para as entrevistadas. Assim como para Juliana, essa foi a primeira oportunidade de Patrícia nomear sua lesbianidade publicamente. Ela descreve que “não escondia de ninguém” e chegou a passear de mãos dadas com uma ex-namorada pelo campus da universidade, ainda assim, dizer, na frente de todas as participantes que era lésbica “foi algo que marcou muito”. Patrícia descreve que a relevância desse ato para ela reside na “importância da autoafirmação”, ela diz que essa autodenominação contribui “para fazer o movimento ficar mais forte”. O termo “forte” usado aqui remete à ideia não apenas de mais numeroso, mas também vigoroso ao mostrar que a lesbianidade não é “coisa de outro mundo”, como muitas vezes essas mulheres seriam levadas a acreditar e assim não se assumirem “por conta de pais, por conta de preconceito, sei lá, situação financeira”. Vale ressaltar aqui que esse movimento transparece também quando se observa as fotos tiradas ao fim das sessões (figuras 23, 29, 34 e 41). No período em que o cineclube aconteceu, o número de presentes foi aumentando, mas, além disso, foi se tornando mais numeroso o grupo de participantes que se reunia ao final do debate para aparecer na fotografia que seria postada no site do *Flores Raras*, se orgulhando de fazer parte daquele grupo cineclubista sapatão.

Um termo que se destaca nas falas é “segurança”, nas entrevistas ele assume duas acepções. As jovens citam a segurança necessária para compreenderem a própria sexualidade e conseguir se afirmar. Falam também de segurança em seu sentido mais prático, de adentrar um espaço onde esperavam estar afastadas das violências a que estão frequentemente expostas. Juliana, por exemplo, descreve que a dinâmica ali estabelecida a fazia se sentir “muito segura” e também “confortável para me colocar e para me expor” e quando ela fala de

se expor esclarece que se refere tanto a dizer que é lésbica, quanto dar suas opiniões e propor questões sobre os filmes a que assistiu.

A relevância desses espaços para mulheres que ainda não assumiram sua sexualidade é citada por Bruna, não necessariamente para descrever o momento em que estas poderão se dizer publicamente, mas, novamente, pela sensação de segurança que o espaço fornecia. Ela ressalta que observava entre as participantes muitas “meninas novas” e que pareciam “muito envergonhadas em participar, muito envergonhadas de falar”, mas que estavam ali num “espaço seguro”. Assim, muitas delas não teriam “coragem de fazer alguma pergunta”, mas ainda assim se beneficiaram de compartilhar esses momentos com outras mulheres que “já tem mais vivência”.

O desejo destacado pelas participantes é aquele pelo encontro com outras mulheres com quem se identificassem dentro desse lugar a salvo, não apenas por terem a mesma orientação sexual, mas também por estarem dispostas a debater assuntos que geralmente são silenciados, o que Juliana define como “pessoas iguais, assim, de mesmo pensamento, com as mesmas buscas”. Vanessa também argumenta nesse sentido. Para ela, o conforto construído estando entre as demais espectadoras⁷³ do *Cine* era forjado na necessidade que elas têm de socializar: “somos seres sociais”. Para ela, foi isso que possibilitou a abertura e a criação de “laços” com as demais participantes.

5.2.4 “Eu acho que eu nunca teria visto esses filmes”: Reflexões sobre as obras exibidas no *Cine Sapatão* e na *Roda LesBiTrans*

Como as sessões seguiam o mesmo formato, iniciavam com a exibição de um filme no *Cine Sapatão* e depois fluíam para o debate na *Roda LesBiTrans*, cada um deles foi analisado em separado e conjuntamente. A seguir, são apresentadas as impressões das entrevistadas acerca do primeiro, focando desde a escolha dos filmes que integraram a programação do cineclube até o momento mesmo da apreciação dos filmes e as lembranças que as participantes guardaram deles e da curadoria feita.

Uma pergunta feita a todas as entrevistadas que não atuaram na organização das sessões, e que gerou um padrão de respostas inesperado, foi pedir que enumerassem as sessões a que elas haviam comparecido e os filmes que haviam assistido. Para a maioria foi

⁷³ Apesar de existirem ocasionalmente homens no público das sessões, como a própria pesquisadora observou naquelas de que participou. Pela maioria feminina absoluta que compunha o grupo de espectadoras e as referências sempre feitas no feminino pelas entrevistadas, optou-se por manter-se os termos que se referem ao público das sessões também no feminino.

difícil lembrar os nomes dos filmes e distinguir a trama de alguns deles. Embora elas tenham dado opiniões sobre alguns dos filmes e feito comentários sobre a representatividade que eles trouxeram, as falas se misturaram, como se as experiências das diferentes sessões fossem apenas uma. Por um lado, elas se lembraram de vários detalhes, por outro, achavam difícil definir a qual filme se referiam ou mesmo recordar quais foram todas as obras que viram, mesmo quando a entrevistadora citou os títulos.

Juliana atribuiu essa dificuldade de lembrar exatamente quais as obras a que havia assistido a uma característica pessoal, conta que frequentemente assiste a filmes e os esquece. Ela chega a fazer uma piada sobre o assunto: “é ótimo, né? Porque eu posso ver o mesmo filme com a surpresa duas vezes (risos)”. Mas esse fenômeno não parece se dever unicamente a uma peculiaridade da participante, pois nas falas de outras entrevistadas também aparece e acompanha um privilégio da lembrança das sessões que mais as marcaram.

Os motivos que levam as entrevistadas a citarem determinadas sessões se dividem em dois tipos, primeiramente aparecem as menções que remetem ao encontro com uma representatividade delas mesmas que não veem com frequência. Assim, elas se lembram mais de filmes que, dentro do grupo de mulheres LBT, se aproximam especificamente de suas vivências levando em conta as interseccionalidades com outras categorias, como classe, raça e etnia. Em segundo e, à primeira vista, com motivação diametralmente contrária, aparecem os filmes que ensejaram debates que elas nunca haviam antes pensado e que as levaram a refletir sobre as diferenças existentes dentro dos grupos de mulheres LBT e conhecer outras perspectivas e realidades.

Desejo proibido, o filme exibido na primeira sessão do Cineclube foi lembrado por duas participantes, Patrícia e Vanessa. Na fala de Patrícia, o que se destaca é que entre os demais filmes, esse não foi incluído entre os que ela considerou que tinham uma qualidade inferior de resolução por terem um menor orçamento. De fato, sendo um telefilme realizado pela rede HBO, trata-se de uma produção que segue o padrão da emissora com o qual a entrevistada já está acostumada, pois como ela mesma afirma, assiste a muitas séries e webséries. Já na fala de Vanessa, o filme é lembrado como um filme introdutório, algo que ela gostou num momento em que tinha “poucas referências de filmes com a temática LGBT”.

O filme *Eu e Ela* não é citado nominalmente por nenhuma das entrevistadas, muito embora seja possível inferir seu tema (“visibilidade bi, por exemplo, que a gente trouxe em uma sessão”) na fala de Isabela acerca dos assuntos abordados nas sessões que encontram normalmente pouco espaço na sociedade. Interessa observar que, entre as entrevistadas, além

de ser a única que participou da organização do cineclube, também é a única que se identifica como bissexual e só ela se lembrou das discussões incluídas no âmbito da bissexualidade. O que corrobora a ideia de que um dos critérios para lembrar obras com mais intensidade é a identificação com elas.

Go Fish e *The Watermelon Woman* que, além de serem citados, são associados e por vezes confundidos por Patrícia e Juliana, além de terem sido exibidos em sequência no cineclube, foram realizados por lésbicas de forma independente, lançados em datas próximas e ainda contam com a atuação da atriz Guinevere Turner, no primeiro como a protagonista Max, e no segundo como Diana, um interesse romântico da personagem principal Cheryl. Tais fatores podem ajudar a explicar a associação entre as obras. Nas falas de Patrícia, é possível detectar um sentimento ambíguo quanto a esses filmes. Por um lado, uma satisfação pela identificação encontrada e, por outro, decepção com a qualidade da imagem.

Nesse sentido, ao falar dos filmes, ela foca nos temas tratados e em como é construída a narrativa: “temática muito boa, muito marcante mesmo, gostei assim, tanto da história do enredo, assim, muito envolvente”. Mas logo aparece o desagrado com o padrão de produção de baixo orçamento. Para efeito de comparação, entre as obras cuja informação de orçamento está disponível, o que teve o mais baixo custo foi *Go Fish*. Com valores corrigidos⁷⁴, o filme foi realizado com aproximadamente US\$ 28 mil⁷⁵. *The Watermelon Woman* teve quase 17 vezes o orçamento do anterior, algo próximo de US\$ 500 mil⁷⁶. Enquanto a série *Her Story* teria gasto US\$ 220 mil⁷⁷ entre financiamento das próprias realizadoras e crowdfunding. Já *Uma Nova Amiga* teve um orçamento na casa dos milhões de dólares, aproximadamente e com valores corrigidos, US\$ 12 milhões⁷⁸. Se Patrícia se mostra incomodada com essa “baixa qualidade” das obras com menor orçamento, reaparece a preocupação com as formas com que financiamentos maiores podem ser obtidos e o que os motivaria. Numa afirmação que denota esse temor ela diz: “não é errado lucrar, tem que lucrar mesmo, senão não dá pra pagar ninguém, mas tendo isso como único objetivo, sabe?! E não, sei lá, passar a história...”.

The Watermelon Woman, além de ser um filme com baixo orçamento, aborda esse tema de forma metalinguística ao retratar a personagem principal, que leva o mesmo nome da

⁷⁴ Os valores foram corrigidos conforme a inflação da moeda do Dólar Americano (USD) em dezembro de 2021.

⁷⁵ C.f.: <https://www.imdb.com/title/tt0109913/>

⁷⁶ C.f.: https://www.imdb.com/title/tt0118125/?ref_=fn_al_tt_1

⁷⁷ C.f.: <https://www.filmindependent.org/blog/story-web-series-can-save-lives/>

⁷⁸ C.f.: https://www.imdb.com/title/tt3184934/?ref_=nv_sr_srsrg_0

diretora e protagonista Cheryl Dunye no processo de realização de seu filme. Aqui, mais uma vez, a identificação é um fator que torna o filme memorável. Vanessa o cita por ter uma protagonista que, como ela, é lésbica, negra e profissional do audiovisual. Sobre a sessão em que viu o filme, ela relaciona o acolhimento que sentiu com a vontade crescente de conhecer mais mulheres como ela: “eu senti uma representatividade muito forte ali, eu senti desejo de participar mais dessa comunidade, de aprender, de conhecer mais pessoas”. Esse é o único filme, entre aqueles que estiveram na programação do cineclube, que é citado por todas as entrevistadas. Para Patrícia, o filme se tornou a única referência que ela consegue se lembrar de obra audiovisual com personagem negra e lésbica: “é a única coisa que me lembra, que me pega e me bate de mulher lésbica e negra”.

Se para essas entrevistadas a identificação própria foi o que mais marcou na sessão desse filme, para as demais, que se identificam como brancas, a citação do filme aparece como uma forma de falar de questões e debates de que elas estavam mais distantes. Bruna, que classifica a sessão como abertura de “uma outra visão”, ao refletir sobre o filme, afirma; “se [filmes] de lésbicas brancas não tem, imagina de lésbicas negras, e a gente sabe que é uma população que não tem tanto espaço”. Isabela, que contribuiu para a realização do cineclube e relatou a dificuldade para obter a cópia, afirma: “São discussões tão necessárias, discussões que a gente é tão carente delas, como que a gente não vai trazer essas discussões, sabe?”. Mesmo com o arquivo incompleto, as organizadoras optaram por testar se o arquivo seria reproduzível e conseguiram. Isabela expressa sua felicidade com o fato de que, mesmo faltando 0,6%, o filme tenha rodado com uma piada que evoca a ajuda divina “Se isso não é deus, eu não sei o que é... (risos)”.

Esse movimento de aproximação com questões que tocam a lesbianidade, mas que nunca haviam sido pensadas pelas participantes, aparecem também como motivo para citação das duas outras obras exibidas nas ações: *Her Story* e *Uma Nova Amiga*. Quando questionada sobre uma escolha de obra a ser exibida que tivesse se destacado no processo de curadoria do *Cine Sapatão*, Isabela respondeu de imediato a própria sugestão de exibir a Websérie *Her Story*. Ela justifica essa escolha por ser uma série que traz “assuntos que a gente não costuma conversar” e retoma um questionamento que está na obra que é: “sou lésbica, mas me apaixonei por uma mulher trans, eu sou menos lésbica?”. O valor que ela atribui a ter participado da organização do cine foi poder propor discussões inéditas e que eram ao mesmo tempo “assuntos relevantes” e dúvidas de “de muitas minas, tanto minas bi, quanto minas lésbicas, quanto minas trans”. Pensando na plateia, Isabela afirma que “essa foi uma das

sessões mais legais que a gente fez” porque “muitas pessoas que estavam no ambiente com a gente estavam realmente falando daquilo pela primeira vez”.

Essa foi também a percepção de Vanessa, que a partir de uma sessão em que a personagem principal do filme era uma mulher trans, ‘Uma Nova Amiga’, teve despertadas reflexões como o desejo de “conhecer mais pessoas, saber o que eu posso fazer pra ajudar essas pessoas”. Esse desejo de “ajudar” expresso por ela se volta para as próprias identidades como uma mulher negra e lésbica, mas também reflete em seus propósitos de atuação profissional futura, visto que ela manifesta o interesse de incluir pessoas de outras minorias, incluindo toda a “comunidade LGBT”, pois considera que há necessidade de trabalhos na área de design e audiovisual que “representem essas pessoas”.

Portanto, quando falam de forma específica dos filmes a que assistiram, as participantes destacam esses dois pontos sobre as escolhas, em primeiro a identificação que elas mesmas tiveram com as personagens e, em segundo, proposições de pontos de vistas e questões que não faziam parte de seus cotidianos, embora sejam todas mulheres situadas fora da heterossexualidade. Já quando elas foram questionadas de forma mais geral sobre a curadoria realizada, apesar de voltarem a destacar como as obras mostram a diversidade de mulheres lésbicas, como ressalta Juliana “mulheres, mulheres negras, gordas, transexuais”, o que aparece como mais marcante é novamente a oportunidade de acessarem filmes que possivelmente elas nunca soubessem da existência. Apesar da crença de Isabela de que muitas das presentes poderiam não saber como achar as obras, entre as entrevistadas, se destaca mais a relevância de apresentar as obras do que a dos recursos técnicos para obtê-las, uma vez que todas dominam o uso da internet para baixar conteúdos.

Assim, delineia-se ainda mais o papel da curadoria no trabalho não necessariamente de dar a ver, mas proporcionar conhecer. Esse é um aspecto que é mais abertamente citado por Bruna, cuja empolgação com as ações repousa na possibilidade de que o cineclube esteja “disseminando um conteúdo que as pessoas não vão achar sozinhas”, muito embora, a partir do conhecimento de sua existência, possam procurar e acessá-lo por conta própria.

5.2.5 Debate Cineclubista: Compartilhando Impressões, Comparando Vivências

Passando às impressões das participantes do *Cine Sapatão* no momento posterior a ele, a *Roda LesBiTrans*, dois aspectos se destacam, primeiramente o debate dos filmes em si, passando por reflexões sobre a forma como as mulheres lésbicas e bissexuais são representadas no audiovisual e o desenvolvimento de senso crítico que passa por aspectos

formais das obras. Em segundo, aparecem as falas que versam sobre o encontro de mulheres, em grande maioria lésbicas e bissexuais, para a conversa e a troca de experiências que derivam de suas vivências.

Para Juliana, a participação no cineclube e os debates ali tecidos foram um ponto de virada para que ela avaliasse de forma mais criteriosa os conteúdos audiovisuais a que assiste. Ela se descreve agora como uma pessoa mais “rígida”, sua fala remete mais a uma permissão que ela passa a conceder a si mesma, ao perceber que a obra que ora assiste a descontenta, de quebrar o contrato de espectadora e não terminar de assistir: “não é todo filme que eu consigo ver mais, começo e largo, se não me agrada”. Apesar de descrever um espaço de liberdade, ela indica suas atitudes em termos de rigidez e incapacidade, o que remete à ideia da fruição do cinema como compromisso. Nesse sentido, quando questionada quais são os critérios que ela usa para avaliar os filmes, ela cita que, além de procurar saber quem são as pessoas envolvidas na produção, o que indica uma maior preocupação com a cadeia produtiva do audiovisual e a procura por representatividade também por trás das câmeras, ela busca agora também “prestar mais atenção” não apenas nas pessoas que aparecem em cena, mas em outros aspectos como “na fotografia, etc.”, avaliando-os de forma mais crítica.

As falas das entrevistadas revelam uma construção coletiva de conhecimento acerca dos filmes assistidos durante o debate. Essa elaboração se daria pela contribuição informada de cada uma das presentes, que comenta e interage, desde quando se expõe “alguns detalhes que às vezes você não pega” do filme, como aponta Patrícia, mas também parte de sua perspectiva de mundo e suas vivências para interpretar e discutir a obra.

As falas das entrevistadas apontam tanto para uma visão de que ali estavam pessoas de opiniões e percepções próximas das suas, quanto pessoas com impressões diferentes. Em ambos os casos essas ideias de como se compunha o corpo de espectadoras é visto como uma característica positiva para os debates realizados. Para Vanessa, o ponto que chama atenção é o encontro com pessoas que têm demandas e experiências semelhantes às próprias. Ela destaca em sua narrativa a importância que tem o se encontrar nas falas das pessoas com quem ela se identifica, porque classifica como “preciso”, “necessário” se juntar a “pessoas que nos compreendam, que nos aceitem, que pensem igual a nós”.

Nesse sentido, a visão da maioria das entrevistadas é a de que as ações desenvolvidas proporcionaram um compartilhamento do que todas usam para classificar os termos “vivências” (Isabela, Patrícia e Bruna) ou “experiências” (Vanessa e Juliana), palavras escolhidas para descrever como os debates tecidos na *Roda* partiam da comparação das

próprias vidas com as personagens dos filmes e que depois eram transferidas a uma conversa que tomava como pontos de referências a existência de convergências e divergências entre as participantes acerca da lesbianidade e da bissexualidade.

De modo geral, se destaca como as participantes se referem à sua participação no Cine e na Roda como espaços de “primeiras vezes”. Como observado anteriormente, elas descrevem que viram aqueles filmes, com aquela representatividade, pela primeira vez, e que na rodada de apresentações no início dos debates era o primeiro momento que se diziam abertamente lésbicas em público. A ocasião dos debates em si era também para muitas a primeira situação em que elas falavam de temas que lhes eram caros e eram postas diante de dilemas, dúvidas, questionamentos e reivindicações de outras mulheres com quem se identificavam, mas que eventualmente não conheciam a luta por que passavam. Isabela relata que muitos “feedbacks” que recebiam após as sessões eram positivos e apontavam justamente a oportunidade de falar de temas que nunca se teve “espaço para discutir”.

Para outras participantes, como Juliana, o argumento levantado é o de que, naquele momento, cada pessoa “expõe o filtro que teve” ao assistir ao filme. Aqui, o “filtro” se refere à perspectiva que cada espectadora toma ao assistir às obras. Explicando o que ela entende por ele, Juliana afirma que “cada um consegue se identificar com um filtro específico” e é a partir daí que surgem as discussões, elaborações sobre o filme que se aprofundam e mesmo oportunizam “expor e dialogar sobre questões às vezes muito específicas”. Para Juliana, a riqueza desse debate está justamente em encontrar abertura para opiniões e concepções que muitas vezes não convergem, falas com que Juliana está “de acordo ou não” e que a ajudam a ver outros pontos de vista.

Isabela também relaciona esse encontro de perspectivas diferentes durante o debate, como uma das fontes de força das ações desenvolvidas no cineclube. Aqui retorna a ideia de que, ao se expressarem, colocarem suas opiniões sobre os filmes e sobre os assuntos que assistir a ele ensinaram, as mulheres ali presentes estariam criando algo novo de “forma coletiva”. Para Isabela, o diálogo que era possível tecer naquele espaço daria origem a “uma coisa muito mais sólida” do que a simples afirmação de que “é assim que são as coisas”.

A ideia de que a riqueza da *Roda* se funda na escuta de pontos de vista que diferem dos próprios também é ressaltada por Bruna. Nesse caso, é possível perceber que sua fala parte de um lugar de pessoa já envolvida há mais tempo nas lutas empreendidas por mulheres lésbicas na sociedade. Ela chama a atenção para o fato de que nos debates da Roda “a gente se atenta para algumas coisas quando as pessoas falam”, coisas que diferem da própria realidade,

“ouve outras demandas que às vezes não estão atingindo realmente a gente”. Para ela, há uma grande relevância de que as jovens que participavam das sessões, mesmo que nada dissessem no momento dos debates, estivessem ali presentes, para “observarem” e estarem no “mesmo espaço” que outras mulheres que fazem parte de sua comunidade acadêmica e que são também mulheres LBT. Do ponto de vista da produção do *Cine* e da *Roda*, essa visão também é compartilhada por Isabela que descreve que, ao observar as mulheres que iam às sessões e ainda assim não tomavam a palavra, pelo olhar delas “você via que elas estavam engajadas”.

5.2.6 Reivindicando A Universidade como espaço de Debate Feminista Trans Lésbico e Bissexual

Nas entrevistas aparece como um consenso que o lugar das ações do cineclubes, situado na universidade, é acertado. Se os assuntos debatidos ali não encontram lugar em diversos espaços que elas frequentam, isso inclui a academia, uma vez que a instituição de ensino muitas vezes contribui para a invisibilização da lesbianidade e da bissexualidade, como argumentado no capítulo 3. Nesse aspecto, as entrevistadas consideram o projeto relevante tanto para elas, mulheres lésbicas e bissexuais, por promover representatividade, mas também para as demais mulheres heterossexuais, pela aproximação feminista e mesmo para as pessoas em geral, independente do gênero, que podem se beneficiar em se aproximar dos conhecimentos desenvolvidos no âmbito da lesbianidade e da bissexualidade. Além dessa compreensão de que *Cine* e *Roda* atuaram na divulgação desses temas e saberes, se delineia a ideia de que neles e a partir deles foram construídos novos conhecimentos e estimuladas lutas e reivindicações de espaços no campo da Comunicação e da Educação.

Primeiramente, é possível inferir o senso de urgência que vem com a necessidade de combater a violência a que as participantes se sentem expostas. As entrevistadas invocam a importância das ações desenvolvidas como um chamado ao diálogo. Vanessa fala dessas atividades como um caminho para estimular a empatia de quem não faz parte da comunidade LGBT, uma forma de “convidar essas pessoas para ter essa visão de como é ser uma pessoa diferente do padrão que eles aceitam como normal”. Sua fala manifesta um sentido de maior imprescindibilidade ao discorrer sobre como certos grupos estão em delicada vulnerabilidade. Ela cita especialmente “pessoas LGBT” e “pretos”, dois grupos dos quais faz parte, e essa necessidade é justificada na fala pela percepção de que há “tantos casos de agressão gratuita”.

Patrícia também argumenta relacionando como indispensável que todos tenham “respeito”, porém sua fala foca mais em como a universidade, um lugar que forma para a

atuação profissional, necessita contribuir para que as pessoas, após se formarem, atuem profissionalmente sem “preconceitos”, isso porque “na maioria das profissões você vai lidar com outros seres humanos e você não sabe quem vai chegar até você”. Nesse sentido, sua fala sugere que o trabalho que o *Cine* e a *Roda* fizeram contribui para suprir uma carência que ela observa amplamente na universidade e que deveria ser combatida de forma institucionalizada, ampliada e generalizada: “isso deveria ter como disciplina básica de qualquer faculdade, qualquer curso, porque faz parte do lidar com pessoas”.

Juliana advoga para que as questões debatidas durante os encontros se expandam “até para além” do cinema e dialoguem com qualquer formação na universidade. Para ela, essa contribuição para a educação é possibilitar “saber minimamente identificar as diferenças” e a partir disso “independente de você sair daqui sabendo tratar todas as pessoas, [...] refletir sobre isso”. Diferentemente das colegas anteriores, sua fala não se volta diretamente ou somente para como essas contribuições podem mitigar violências praticadas contra minorias por esses futuros profissionais. Ao invés disso, ela escolhe ressaltar benefícios que a própria pessoa, mesmo que não faça parte dessas minorias, terá, ao ter contato com vivências diferentes da própria.

Apesar dessa referência aos benefícios, quando se voltam para as contribuições pessoais que percebem no projeto, sem dúvidas, se destaca, a forma como ele foi relevante para elas mesmas enquanto mulheres lésbicas e bissexuais na universidade. Patrícia descreve que há “uma Patrícia antes e uma Patrícia depois”, grande parte do conhecimento que ela destaca no envolvimento com o cineclube se divide entre “autoconhecimento” e “apoio”. O primeiro ela destaca que desenvolveu a partir das reflexões propostas, o segundo surge inclusive entre suas amigas na comunidade universitária, as quais incluem muitas pessoas LGBTQs, que ela passa a perceber como grupo de “resistência”. Essa percepção apoia a ideia de que a partir de sua presença nas sessões ela pôde ressignificar as relações no espaço acadêmico e valorizar de outra forma aquelas que são estabelecidas ao realizar trocas afetivas e de conhecimento com “pessoas com os mesmos medos ou com os mesmos anseios”.

A compreensão de que a participação trouxe autoconhecimento aparece também na fala de Vanessa. Ela argumenta que, para poder atuar na luta pelos seus direitos e dos demais, foi preciso que entendesse a si mesma porque: “não adianta nada eu querer militar, eu querer ajudar as causas LGBTQs, se eu não entendo o que que está acontecendo dentro de mim mesma”. Ela retoma a ideia de que muito mais que formar para as técnicas da profissão, é papel da universidade alimentar o desejo de questionamento e reflexão, inclusive acerca de

como se dá essa atuação profissional: “a gente tem que entender nossa formação, nossas preferências, a forma como nós somos assumidas”. O tom pessoal no relato de Vanessa aumenta quando ela descreve como a participação no *Cine* foi algo que a “ajudou muito” no processo de “me aceitar como eu sou”. Para ela, esse foi um passo inicial para “entender quem eu sou, como eu sou e isso para mim, cara, isso me livrou de uma super depressão que eu estava, eu estou muito feliz agora”.

Essa perspectiva é corroborada pelas falas de Juliana, para quem a discussão no espaço de formação é que irá contribuir para que se possa “refletir as questões que estão colocadas no cotidiano profissional”. Essa visão é compartilhada por Isabela, que argumenta que a participação no Cineclube e “ser exposta a esse tipo de filme” é algo que cria um “nó na cabeça”, e que esse nó “vai estar refletido na forma como você lida com o mundo e ele vai estar refletido na forma como você escreve, ele vai estar refletido no seu fazer acadêmico”.

A soma das falas das entrevistadas colabora para a compreensão de que a introdução de assuntos a partir da ótica da lesbianidade e da bissexualidade feminina na universidade apoiam, por um lado, a participação dessas mulheres no espaço acadêmico, mas também que a presença delas e de seus pontos de vista contribuem para ampliar o conhecimento produzido e a excelência da própria universidade. Nessa primeira perspectiva, Isabela chega a retomar a ideia de que “se não tem nome, não existe”, assim, sua fala se alinha à ideia de que é necessário que a lesbianidade e a bissexualidade sejam discutidas naquele espaço para que essas mulheres “tenham mais qualidade de vida”.

Essa união entre elas para debater é vista como uma forma de lutar pelos próprios direitos. Isabela afirma que, se não se debate “continua no mesmo, a gente continua sofrendo opressão sistêmica se a gente não discute sobre as coisas, porque para você construir qualquer tipo de defesa, para você construir qualquer tipo de consenso sobre uma realidade, você precisa estar em diálogo”.

Porém, a perspectiva não se limita à inclusão das lésbicas e bissexuais na universidade. Isabela continua: “essa discussão estar dentro da universidade, que já é um espaço de reflexão, que já é um espaço de pensamento, é você criar coisas, é você estruturar coisas novas”. Ou seja, compreende-se que tomar essa perspectiva “enriquece muito o seu olhar para o seu fazer acadêmico”. A forma como isso ocorreria, para Isabela seria a não conformidade com o tratamento dado a mulheres lésbicas e bissexuais, no contexto do *Cine* e da *Roda*, “a gente precisa partir disso [o filme] que é dado para construir um conhecimento, para construir um diálogo, para construir percepções sobre a realidade”. As obras audiovisuais

exibidas seriam material para se “ressignificar pra dentro da sua vivência, para você pegar aquilo para você é enquanto indivíduo e para aquilo ser útil enquanto ferramenta de construção da realidade, ferramenta de ocupação da sociedade, ferramenta de construção.” Essa perspectiva é compartilhada por Vanessa, para quem, a partir do conhecimento que se constrói no espaço do cineclube é possível “agir diferente sobre o mundo que a gente está”. Essa dupla perspectiva é corroborada por Bruna, que argumenta que “é uma produção de conhecimento que a gente está tendo ali e eu acho que contribui muito para a formação pessoal e profissional realmente”.

A forma como as entrevistadas veem a produção de conhecimento nesses espaços também pode ser entendida como transgressora se levar-se em conta o modelo do intelectual solitário. Elas advogam por uma construção compartilhada. Não se trata da ideia de um debate acerca de saberes já produzido, mas daqueles que, em sua gênese, necessitam da colaboração entre elas para surgir. E elas percebem ainda que essa construção tem sua relevância porque, como aparece na fala de Isabela “a sua vivência e a minha vivência, em diálogo, elas constroem”. Assim, ela argumenta que no *Cine* e na *Roda* se construiu o espaço propício para isso, para gerar “um conhecimento de forma conjunta, um conhecimento que parte da vivência, então você não tem como construir ele sozinho”.

5.3 PRÁTICAS LIBERTADORAS E TRANSGRESSORAS NO *CINE SAPATÃO* E *RODA LESBITRANS*

Compreende-se então que as práticas do *Cine Sapatão* e a *Roda LesBiTrans* caminham no sentido de lutar pela garantia do Direito à Educação e do Direito à Comunicação. Essa constatação parte de três outras afirmações que levam em conta o que foi achado nas análises das entrevistas: primeiramente, que a luta por direitos detectada se dá principalmente na busca de constituir uma prática libertadora; a segunda é que existe a constituição de um pensamento crítico que trabalha em prol da cidadania comunicativa; e, por fim, que a forja desse encontro é uma forma de transgredir instâncias socializadoras, tanto no âmbito da Educação, quanto da Comunicação, que historicamente excluíram e marginalizaram mulheres lésbicas e bissexuais.

Acerca da primeira constatação, as informações analisadas apontam para a construção de conexões em torno da valorização da existência de mulheres lésbicas e bissexuais. Há, nas falas, indícios que aproximam as atividades de uma ação cultural voltada para a libertação, nos termos existentes nas elaborações de Paulo Freire (1987), uma vez que,

diferentemente das ações culturais de dominação, o que se depreende do *Cine Sapatão* e da *Roda LesBiTrans* é que se atuou para desafiar a manutenção das hierarquias de poder e questionar o comando que os grupos dominantes exercem sobre a ciência e demais âmbitos de conhecimento e comunicação. Não aparece, contudo, a pretensão de que a prática do cineclubismo aqui descrito seja uma panaceia para as opressões enfrentadas por lésbicas, até porque, novamente em consonância com o que aponta o próprio Freire, a ação cultural para a liberdade é limitada pela própria realidade, que trabalha pela manutenção da opressão, mas caminha no sentido da conscientização. Assim, pode-se caracterizar as ações estudadas como um trabalho que permite às participantes, ao analisar sua representação e mesmo as próprias práticas, “perceber em termos críticos o próprio condicionamento a que estamos submetidos” (FREIRE, 1987, p. 84).

As falas destacadas apontam para uma grande relevância dos debates estabelecidos nos encontros para que essas mulheres pudessem refletir, expor seus pensamentos, medos e questionamentos, ao mesmo tempo em que eram apresentadas a assuntos e perspectivas com as quais não haviam tido contato anteriormente. Percebe-se ainda que os diálogos ali estabelecidos trouxeram considerações acerca de suas trajetórias acadêmicas e práticas profissionais. Nesse sentido, o momento primordial da prática cineclubista é constituído pelo diálogo, tal como descrito por Paulo Freire (2008), que argumenta que dialogar é essencialmente dizer a palavra verdadeira, sendo esta constituída invariavelmente de ação e reflexão. Para o autor, é dessa palavra verdadeira que depende a transformação do mundo. Quando a palavra é privada de uma dessas duas dimensões, se tem a inverdade. Quando se subtrai a dimensão de ação, não pode haver verdadeira denúncia ou transformação, e quando se tem ação sem reflexão, não existe o diálogo (FREIRE, 2008, recurso online). Diálogo é, portanto, uma necessidade de existência — ferramenta através da qual as pessoas refletem e se modificam.

Freire (2008, recurso online) argumenta que o diálogo é o encontro entre as pessoas, mediatizado pelo mundo, para dizê-lo. Para o autor, não é possível considerar que dizer a palavra verdadeira deva ser um privilégio de alguns, pois ela só pode ser dita no diálogo. Torna-se necessário, então, lutar para que aqueles que estão subtraídos desse direito o reconquistem, abandonando tal desumanização. Logo, o diálogo, enquanto engajamento em refletir o mundo, não passa pela tentativa de ensinar ou impor visões, mas de compartilhar e construir conjuntamente o conhecimento:

Como posso dialogar, se me admito como um homem diferente, virtuoso por herança, diante dos outros, meros objetos nos quais não reconheço outro “eu”? Como posso dialogar, se me sinto participante de um gueto de homens puros, donos da verdade e do saber, para quem todos os de fora são “essa gente” ou são “nativos inferiores”? Como posso dialogar, se assumo que a pronúncia do mundo é tarefa de homens selecionados e que a presença das massas na história é um sintoma de sua deterioração, que devo evitar? Como posso dialogar, se me fecho à contribuição dos outros, que nunca reconheço e até me sinto ofendido por ela? Como posso dialogar, se tenho medo de vencer e se, só de pensar nisso, sofro e fracasso? (FREIRE, 2008, recurso online, tradução nossa).

É assim que, ao constituírem “um espaço seguro para discutir suas opiniões e percepções sobre o filme e sobre a lesbianidade”⁷⁹, surgem as possibilidades de entender as atividades propostas pelo *Cine Sapatão* e pela *Roda LesBiTrans* como espaços educativos que favorecem a instituição do diálogo transformador, da construção através da palavra, de reflexões e ações capazes de questionar e se voltar para a mudança da sociedade e, ainda citando Paulo Freire, uma atividade de extensão que não busca estender algo da “sede do saber” para a “sede da ignorância”, pelo contrário, se dá numa construção dialogada do conhecimento (FREIRE, 1977, p. 25).

As discussões concebidas nas ações de extensão aqui debatidas transbordam e chegam a diversos aspectos da vida, e com isso também desafiam um certo entendimento a respeito do que seria a filiação ao cinema. Como afirma Milene Gusmão (2008), os cineclubes são espaços de sociabilidade cinematográfica que acabam por constituir um certo tipo de gosto, opinião e sistema de classificação compartilhados na cinefilia; essa, por sua vez, herda pontos de vista muitas vezes machistas, por ser historicamente compreendida como inerentemente masculina:

[...] uma ideia de que a arte cinematográfica, tal como a pintura e a fotografia, é uma arte do olhar e a autorização do olhar é dada ao homem, e não à mulher, que histórica e mitologicamente é sempre punida quando olha (Pandora) ou quando dá a ver (Eva). Mas colocar isso em xeque é tantas e tantas vezes uma afronta à mística da cinefilia (ALMEIDA, 2017, recurso online).

A citação acima foi retirada do texto lido por Carol Almeida, pesquisadora, curadora e crítica de cinema brasileira, durante um debate das Elviras — Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema — no 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (2017); nele, a autora questiona as bases e os cultos erguidos a determinadas formas de cinefilia, formas essas que reservam ao homem branco e heterossexual o título de verdadeiro amante do cinema, que o

⁷⁹ Informação retirada do relatório de execução do projeto.

enxergaria além das lentes do identitarismo a que todos os demais estariam submetidos. Almeida defende também que pensemos além da concepção de que apreciar realmente o cinema é vê-lo exatamente como esse cinéfilo “ideal” faria, como se para realmente compreender e refletir sobre o cinema fosse preciso seguir as prescrições de como fazê-lo: adorando certos filmes, certos diretores, assistindo a um número infindável de obras e as encadeando em intermináveis listas de melhores e piores (ALMEIDA, 2017, recurso online).

Quando se retoma as informações trazidas pelas entrevistadas, fica patente que essa percepção de que há certos filmes que valem mais do que outros, que são mais prestigiosos e mesmo mais dignos de se admitir que se gosta, afeta a forma como as estudantes chegaram ao *Cine* e a *Roda*. Também se percebe que a experiência suscitou nelas questionamentos acerca disso. Do porquê certas produções e certos temas serem mais passíveis de se encontrar no cinema e, por outro lado, por que os retratos que elas aproximam de suas vidas seriam menos frequentes e receberiam menos apoio para realização.

Essa perspectiva tem privado mulheres, e ainda mais aquelas que não são heterossexuais, do direito de dizer a palavra sobre o cinema, negando-lhes assim o espaço do diálogo, definindo quem pode falar, quem pode produzir e quem pode ser vista nos filmes, e de que forma pode ser vista. Martha Lauzen (2020), em seus estudos realizados no *Center for the Study of Women in Television and Film*, constata que determinadas pessoas, notadamente os homens na história da crítica, são os tais sujeitos ideais, e que a grande maioria das críticas especializadas de cinema são feitas por homens; eles têm uma menor tendência a analisar filmes realizados por mulheres, ou protagonizados por elas, bem como frequentemente atribuem uma pior qualidade aos filmes feitos por mulheres. Esse tipo de relação se reproduz muitas vezes no espaço da cinefilia, que historicamente foi influenciada pela crítica — e a primeira foi espaço de crescimento de muitos profissionais da segunda. Os cineclubes são também espaços de formação de futuros críticos, e essa atitude tradicionalista não contribui para um verdadeiro conhecimento, tampouco representa um processo educativo nos termos de Paulo Freire (1977, p. 36), para quem “o conhecimento não se estende do que se julga sabedor até aqueles que se julga não saberem; o conhecimento se constitui nas relações homem-mundo, relações de transformação, e se aperfeiçoa na problematização crítica destas relações”.

Acerca da segunda constatação mencionada e a propósito de uma cidadania comunicativa reconhecida, como mencionado por Daniela Monje *et al.* (2009), uma contribuição identificável no contexto das ações de extensão analisadas é suscitar o debate

entre as participantes das sessões do *Cine Sapatão* e *Roda LesBiTrans* em torno da forma como seu Direito à Comunicação é respeitado ou deixa de sê-lo no âmbito do cinema; tal discussão passa para outros aspectos da vida e da compreensão dos direitos que lhes são ou lhes devem ser outorgados.

Frente a um modelo de se fazer e consumir cinema que, como exposto anteriormente, intensifica em grande medida a invisibilidade lésbica e contribui para que mulheres lésbicas e bissexuais continuem não tendo seus interesses e direitos representados na mídia, a prática cineclubista, especificamente a desempenhada no *Cine Sapatão* e na *Roda LesBi*, proporciona um vislumbre da cidadania comunicativa exercida. Isso porque a invisibilidade é uma forma perniciosa de manter as opressões que atingem as vidas de mulheres que amam outras mulheres. Ela impede que lésbicas e bissexuais encontrem referências de suas iguais na história e na cultura, como evidencia a professora aposentada da Universidade de Brasília, Tania Navarro Swain (2004, p. 19), ao apontar que em determinados períodos da história, enquanto homens homossexuais eram chamados de sodomitas, não existia nem mesmo palavra para nomear as lésbicas: “As mulheres homossexuais não tinham direito a um nome, logo, à existência”, referência que é inclusive citada diretamente e repetidamente pela entrevistada Isabela. Assim, a exibição de filmes variados com protagonismo lésbico e bissexual, que passam por diferentes temas que fazem parte de vivências da lesbianidade, contribui para que essas mulheres e quem mais estiver presente nas sessões tomem ciência da diversidade de experiências que acompanha a lesbianidade e bissexualidade feminina, e iniciem um processo de reconhecimento da necessidade e validade da reivindicação dessa representação como direito.

Como afirma Luiz Tavares (2006, p. 2), a atividade cineclubista busca “mudanças sociais por meio da libertação da produção cultural das amarras das forças de mercado, estabelecendo canais de expressões da diversidade e trazendo à tona a criatividade escondida nas pessoas”. Essa atuação interfere, portanto, no reconhecimento por parte das pessoas envolvidas de que elas estão no direito de reivindicar uma produção que as contemple.

A prática cineclubista descrita não é, por si só, capaz de garantir um exercício completo da cidadania comunicativa, mas, no mínimo, dá sinais de como seria esse exercício; isso não só pela exibição de filmes que representam mulheres lésbicas e bissexuais, mas pelo espaço aberto para a discussão das formas de retratá-las. O debate proposto durante as sessões passa por uma revisão das formas e estratégias cinematográficas utilizadas para a construção dos sentidos, argumentos e pontos de vista expostos em tela. A presente pesquisa aponta para

um alargamento do olhar sobre os filmes para o desvelamento de relações de poder que a eles estão relacionadas, e que também interferem em outros âmbitos das vidas das entrevistadas.

No campo de uma cidadania comunicativa ideal, as atividades do cineclube em questão estão envolvidas, a partir das reflexões descritas, na proposição de formas utópicas de concretização do Direito à Comunicação de mulheres, bem como na elaboração de questionamentos sobre os caminhos para sua implementação. Outrossim, levando em conta isoladamente a existência das ações descritas, trata-se de uma forma de destacar as elaborações acerca da lesbianidade na universidade e no cinema, e, de forma mais geral, na Educação e na Comunicação — considerando, por exemplo, que foram divulgações desse evento e de outros também promovidos pelo mesmo grupo de pesquisa, que possibilitaram a algumas das entrevistadas se aproximarem e criarem ligações com outras mulheres lésbicas e bissexuais na universidade.

Passando à terceira constatação, as atividades oportunizadas pelo cineclube, ao construir coletivamente reflexões que expõem a produção cinematográfica enquanto um espaço onde estão em jogo relações de poder complexas, como afirmado, contribuem para uma ação cultural para a liberdade nos termos descritos por Paulo Freire (1987). Mas esse conceito contribui também para debater como esse encontro é também uma forma de transgressão. O autor aponta que a introjeção de valores dominantes é um fator social e cultural que depende, além de mudanças revolucionárias nas bases materiais da sociedade, de uma mudança cultural que trabalhe pela extrojeção deles.

A ação cultural e a revolução cultural, em diferentes momentos do processo de libertação, que é permanente, facilitam esta extrojeção. Os educandos necessitam descobrir o que há por trás de muitas de suas atitudes em face da realidade cultural para assim enfrentá-la de forma diferente. A admiração de sua anterior admiração da realidade é necessária para que isto se faça (FREIRE, 1987, p. 54).

Nesse contexto, a admiração não é tomada como seu conceito usual, mas é compreendida como o ato de buscar conhecer, através de colocar-se em face de um “não-eu” para assim compreendê-lo; e isso seria alcançado por meio de prática consciente (FREIRE, 1987, p. 53).

Na perspectiva freiriana, para uma ação cultural que promova a liberdade, há uma promoção de certa desobediência às determinações culturais dominantes que buscam difundir os padrões de vida estabelecidos de fora, justamente porque a promoção desses padrões como desejáveis é que alimentam a percepção deles como inerentemente superiores. Essa percepção

contribui para a busca de desconstruir a heterossexualidade como norma, bem como a produção cultural que promove tal idealização. É, então, uma importante atitude promover a reflexão e o levantamento desses problemas, considerando que nas

[...] sociedades massificadas os indivíduos “pensam” e agem de acordo com as prescrições que recebem diariamente dos chamados meios de comunicação. Nestas sociedades, em que tudo ou quase tudo é pré-fabricado e o comportamento é quase automatizado, os indivíduos “se perdem” porque não têm de “arriscar-se”. Não têm de pensar em torno das coisas mais insignificantes; há sempre um manual que diz o que deve ser feito na situação “A” ou na situação “B”. Raramente se faz necessário parar na esquina de uma rua para pensar em que direção seguir. Há sempre uma flecha que desproblematiza a situação (FREIRE, 1987, p. 83).

Tratar a lesbianidade como possibilidade e colocá-la no lugar de referência para discutir as vivências das mulheres na sociedade é desautomatizar o pensamento que define as normas — que sempre partem de um ideal de mundo em que o referente são os homens, e as mulheres são compreendidas a partir das relações que estabelecem com eles. Pensar em relações primárias entre mulheres é abrir portas para o pensamento utópico. Essa construção não busca instaurar uma nova norma, mas expressa uma tática para combater a norma vigente, numa perspectiva de contribuição revolucionária levando em conta suas limitações, uma vez que os limites da ação cultural estão “no silêncio imposto às classes dominadas pelas classes dominantes. São esses limites os que determinam as táticas a serem usadas” (FREIRE, 1987, p. 84).

Nos resultados da pesquisa, o que se observa é que não basta a inclusão em espaços anteriormente negados. Ingressar na universidade não é o bastante se, ao fazê-lo, as lésbicas e bissexuais se deparam com estruturas que privilegiam a heterossexualidade — inclusive em acepções que colocam homens hierarquicamente no topo, não apenas de postos profissionais, mas como as principais referências de conhecimento. Ver representações de mulheres que se relacionam sexual e romanticamente com outras mulheres no audiovisual não é o bastante se esses retratos não contemplam os anseios dessas mulheres nem permitem que elas mesmas participem da produção. Assim, o que se busca não é simplesmente se ver incluída, mas a transgressão. bell hooks (1994, p. 270) afirma que, para transgredir, é necessário ultrapassar limites, tensioná-los para ir além. A autora aponta que muito se fala de mudança, porém pouco se considera que, para avanços reais ocorrerem, é necessário existir o desejo genuíno de transgredir. No contexto da Educação, ela concebe a transgressão, não a “transgressão para preguiçosos” (HOOKS, 2013, p. 234), como descreve ao usar o exemplo da simples prática de

mover as aulas para outros espaços que não os comumente destinados a elas, mas, sim, quando “se abre espaço para discussões sérias fora da sala de aula” (HOOKS, 2013, p. 234).

O que destaca a experiência das ações de que esse estudo trata é como se tornam fundamentais a coletividade, as ligações entre mulheres para que se possa compreender a transgressão como possível. Uma vez que “somos ensinados repetidamente que a única maneira de permanecermos seguros é permanecer dentro de um limite fixo” (HOOKS, 1994, p. 270), pelo que foi levantado e explicitado no presente estudo, é possível afirmar que a socialização muitas vezes funciona, no caso da lesbianidade, para negar a possibilidade do encontro, por vários mecanismos que forçam a invisibilidade, portanto, dificultam que lésbicas e bissexuais se vejam e se reconheçam em diversos espaços. Sendo assim, a simples presença num lugar que representa uma segurança não baseada na contenção de suas identidades para que expressem suas existências já constitui uma atitude disruptiva. A pesquisadora brasileira Josimey Costa da Silva (2012, p. 50) aponta para a importância que a presença física conjunta exerce na experiência de assistir aos filmes:

Os corpos, que são convidados a se ignorar reciprocamente, também são instados a cooperar numa fruição que necessita ser coletiva para ser eficaz, e isso tanto do ponto de vista comercial quanto no aspecto do contágio emocional que intensifica a vivência afetiva característica do cinema.

Ora, se como discutido anteriormente e apontada pelas pesquisas de Julie Scanlon e Ruth Lewis (2016), mulheres frequentemente se afastam de assistir publicamente a filmes que tragam personagens mulheres que se relacionam sexual e romanticamente com outras mulheres pelo temor de que o olhar masculino de desejo dirigido às personagens volte-se também para elas, a constituição de espaços autodeclarados receptivos às mulheres LesBi e que o façam no sentido do combate ao preconceito e em busca do encontro dessas mulheres mostram-se não só de fundamental importância para o cumprimento de seu Direito à Comunicação, mas também uma possibilidade de divisar uma outra forma de se colocar no cinema, criando ligações que não se sirvam do temor, mas do compartilhamento dialógico.

Tais ações de extensão criam um espaço de encontro entre a lesbianidade que está na tela e aquela que está na plateia, possibilitando que mulheres lésbicas e bissexuais tenham acesso a obras que as visibilizam, ato importante no contexto atual, em que ainda se tem pouco acesso ao Direito à Comunicação. Também constitui um lugar em que elas assistem aos filmes sabendo estarem cercadas por outras mulheres lésbicas e bissexuais, onde não terão de conter suas reações pelo medo de chamar a atenção da audiência masculina.

Já quando se passa ao debate, o que se depreende dos achados é que essa troca se complexifica no diálogo verdadeiro, na comunhão para dizer o mundo, como postula Paulo Freire (1987), e pelo que assevera bell hooks, ao afirmar que “dizer a verdade é transgredir” (1994, p. 271); além disso, essas trocas ocorrem num espaço que declaradamente busca partir da perspectiva de mulheres lésbicas e bissexuais, mas engloba todas as mulheres. A união proporcionada entre feminismo e lesbianidade é justamente o que Adrienne Rich nomeia como “precisamente a coisa que o patriarcado mais tem a temer” (2019, p. 116). Rich, ao falar desse movimento, aponta que, apesar de toda essa potência, o que tem impedido que essa união trabalhe para deslocar a visão de mundo dominante é a estratégia de “separar-nos umas das outras, contar-nos que não devemos trabalhar e amar juntas” (2019, p. 17). Pelo que foi percebido na pesquisa, é justamente manter essa proximidade — possibilitar que mulheres encontrem convergências em suas vivências e sejam convidadas a refletir sobre questões novas para elas, mas que afetam cotidianamente outras mulheres — que caracteriza as discussões nesse cineclube.

Assim, se percebe que o momento de fruição dentro do *Cine Sapatão* já introduz, previamente ao diálogo verbal, que se dá nos debates, certo nível de contato entre as participantes, que riem, se emocionam e percebem o filme juntas, e em seguida entram nas reflexões tecidas a partir deles como experiência compartilhada. Entende-se que, juntos, esses dois movimentos são base para a interação que baseia a transgressão. Essa interação é compreendida, aqui, não como mero dividir um espaço, mas como ação que ocorre coletivamente, no sentido de viabilizar a “consciência crítica das relações de opressão, dependência e marginalização”, e que se constitui no sentido de abrir possibilidades para superá-las, como coloca Rodrigo Gonzatto (2018, p. 117-118). Dessa forma, compreende-se que as ações do *Cine Sapatão* e *Roda LesBiTrans* possibilitam a descoberta de si e das demais, de ressignificação, de construção de laços na sala de exibição, que se desdobram para fora dela em relações de afeto, acolhimento e luta por direitos.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para tecer as considerações finais desta pesquisa, retoma-se o principal objetivo norteador, que foi conhecer as relações, interações e socializações promovidas a partir de determinadas práticas extensionistas desenvolvidas num cineclube, analisando se e de que forma elas contribuem para os Direitos à Educação e à Comunicação, na perspectiva da cidadania comunicativa de mulheres lésbicas e bissexuais. Considera-se que tal objetivo foi alcançado, e a conclusão a que se chegou para tal questionamento foi de que, sim, as ações analisadas contribuíram para a promoção dos Direitos dessas mulheres. A maneira dessa contribuição se percebe de diferentes formas, destacando-se principalmente: propiciar o encontro entre elas no ambiente universitário, levando tanto a situações de reconhecimento quanto ao fortalecimento enquanto grupo; desenvolver saberes a partir das obras assistidas; e, por fim, promover um debate que passa tanto pela reflexão de suas existências e de seus direitos, como pela construção de conhecimentos coletivamente.

Para chegar a tal entendimento, foram utilizados objetivos secundários, sendo o primeiro deles investigar, no contexto universitário, o acesso de lésbicas e bissexuais à educação e à comunicação. As entrevistas e as interpretações delas reforçam o entendimento de que, embora sejam percebidos avanços, esses direitos não estão completamente assegurados. Outra constatação relevante a partir dos questionamentos feitos nessa parte da pesquisa foi a de que as mulheres entrevistadas estão conscientes dessa não efetivação de seus direitos e, no ambiente acadêmico, buscam estratégias não só para se sentirem incluídas, mas para transgredirem as bases institucionais que mantêm a desigualdade.

Quanto ao objetivo de analisar a contribuição das ações de extensão investigadas para a constituição de espaço de encontro entre mulheres cis e trans, lésbicas e bissexuais, através da fruição conjunta de filmes e do debate, percebe-se que os encontros promovidos pelo *Cine Sapatão* e *Roda LesBiTrans* não só foram efetivos nessa construção, como demarcaram, para as entrevistadas, várias experiências que se refletem em suas escolhas acadêmicas e pessoais. Destaca-se a definição das sessões como uma sucessão de primeiras vezes: a primeira vez em que se nomearam publicamente lésbicas ou bissexuais; a primeira vez em que se viram num grupo tão grande de mulheres LesBi; a primeira vez em que foram confrontadas com algumas questões sobre si mesmas e sobre as mulheres com quem compartilhavam aquele momento. Evidencia-se ainda que a experiência de participação do cineclube contribuiu para que as jovens desenvolvessem um olhar mais crítico para aspectos técnicos e contextuais das obras audiovisuais, permitindo a leitura e reflexão acerca dos

meios, o que, na área de Comunicação é também objetivo fundamental dos processos de ensino aprendizagem.

Assim, chegando ao último objetivo específico proposto — que investiga o potencial da constituição de laços na sala de exibição, ao entender tais laços como socializações que ocorrem ao longo de toda vida, permitindo que novas subjetividades emergjam —, percebe-se que a perspectiva de construção de tais ligações foi mesmo um dos motivadores que levaram as entrevistadas a fazerem parte das ações de extensão. Além disso, depreende-se que essas expectativas se desdobraram em conexões de amizade, na construção de um espaço seguro e em contribuições para que essas estudantes conhecessem ou se aprofundassem em atividades de estudo, pesquisa e militância.

Para explicitar como esses objetivos foram alcançados, passa-se a seguir uma retrospectiva daquilo que foi trabalhado no texto. Antes de adentrar a discussão específica das ações de extensão abordadas no estudo, foi feita uma breve dissertação acerca das violências específicas a que mulheres lésbicas estão expostas. O que se constata aqui é que as agressões ainda são constantes e que, apesar disso, elas não são devidamente percebidas, justamente porque uma das formas de coibição desse grupo é a invisibilização, que não somente as invalida, mas esconde também a gravidade das violações aos seus direitos. Em seguida, percorreu-se um breve histórico de um grupo do movimento de mulheres lésbicas e bissexuais no Brasil; esse aponta que as mobilizações se dão em equilíbrio entre pautas que elas compartilham com mulheres heterossexuais e com demais componentes da sigla LGBT. Reconhece-se aqui também que, em decorrência das especificidades de sua opressão, muitas vezes foi difícil conciliar esses interesses, o que contribui para situações de isolamento.

Procurando conhecer como os assuntos tratados no estudo estão sendo discutidos atualmente, foi feito um levantamento de trabalhos acerca de relações de gênero, lesbianidade, cinema e educação em eventos acadêmicos. Foram selecionados um seminário internacional na área de relações de gênero, um encontro nacional de associação voltada para a investigação do cinema e um encontro nacional do campo da Educação. A partir dessa investigação, constatou-se que os as pesquisas que partem de um olhar feminista para considerar o cinema têm crescido no país, mas ainda são bastante raros aqueles que investigam essa possibilidade passando pela lesbianidade e pela Educação. A verificação dessa escassez, somada à continuidade das violências constatadas anteriormente, contribui para justificar a relevância da presente pesquisa.

Com base nisso e tendo como *locus* da pesquisa o *Cine Sapatão* e a *Roda LesBiTrans*, foram explicitadas as escolhas teóricas e metodológicas da pesquisa. Utilizaram-se referências no campo educativo, principalmente, da sociologia da Educação; sobre o audiovisual, privilegiaram-se as teorias feministas e as contribuições feitas por teóricas lésbicas; e, no campo da Comunicação, enfocou-se o Direito à Comunicação e a cidadania comunicativa. Considerou-se que essas escolhas foram compatíveis com o fenômeno em investigação e alinhadas à epistemologia feminista que se pretendeu adotar. Explicitou-se ainda que a adoção do método de entrevista compreensiva, tanto para a reunião quanto para a análise dos dados, se deu pelo seu caráter mais flexível, que permitiria uma aproximação das participantes por parte da pesquisadora com menor formalidade, se valendo da relação de conhecimento que já tinha com elas. Nesse trecho também foram apresentados os perfis das entrevistadas e os procedimentos adotados para a análise dos dados.

Posteriormente, as ações de extensão ora analisadas foram contextualizadas no Projeto Flores Plantam Observatório e Todas Colhem Igualdade, e nas atividades do Grupo de Estudos e Pesquisas Educação, Comunicação e Feminismos — Flores Raras. Algumas das atividades voltariam, inclusive, a ser citadas pelas entrevistadas como relevantes para que elas participassem do Cine e Roda, e mesmo para que reconhecessem outras mulheres lésbicas e feministas no contexto universitário. Foram também apresentados e descritos todos os filmes exibidos no cineclube, a fim de informar do que se tratavam as referências que foram posteriormente feitas a eles e evidenciar quais temas foram priorizados nas sessões.

Considerando os dados obtidos nas entrevistas, bem como os objetivos previamente estabelecidos, os capítulos seguintes trataram de contextualizar, apresentar e debater os resultados. Primeiramente, focou-se na Educação e na garantia dela como direito. Para tal, foram mobilizadas três possíveis compreensões dele: enquanto garantia legal; enquanto dever da instituição de ensino com a sociedade, através da extensão, e como atividade inerentemente humana de socialização. Ao abordar as conversas com as participantes, percebeu-se um direito que permanece não se efetivando completamente quando se trata de mulheres lésbicas e bissexuais no ensino superior.

Os relatos das entrevistadas descrevem percursos que falam de um desejo de ingressarem na universidade como uma forma, não apenas de obterem uma formação profissional ou acadêmica, mas também de encontrarem um espaço de acolhimento e liberdade. Sendo esta representada tanto pela noção da própria instituição como local de debate livre do conhecimento, quanto pela mudança de residência que o ingressar num curso

superior representava para muitas delas. Para todas, porém, o que se constatou foi a continuidade de opressões dentro do meio universitário, que ainda é fortemente influenciado por um pensamento que privilegia masculinidade, heterossexualidade e branquitude. Essa percepção, contudo, gerou nelas o desejo de resistir, e passaram a procurar, naquele meio, professoras e grupos que levassem a sério e valorizassem suas identidades enquanto mulheres lésbicas e bissexuais. Assim, conclui-se que essas mulheres lutam na universidade para assegurar o próprio Direito à Educação e de suas semelhantes, num clamor intuitivo por justiça epistêmica, como mencionado em trecho anterior e como será desenvolvido em estudos a serem realizados em outras etapas, como desdobramento desta tese.

Subsequentemente passou-se à discussão da presença de mulheres no cinema, percorrendo algumas contribuições da teoria feminista do cinema para expor como os padrões heteronormativos estão presentes no fazer e no texto fílmico, e ressaltar como as contribuições de lésbicas a essas teorias as criticaram e potencializaram. Discutiui-se ainda como as lésbicas têm um histórico de serem colocadas no lugar de vilãs ou de sofredoras nas películas — quando não são invisibilizadas.

Das entrevistas, depreendeu-se que essa realidade não passa despercebida para as participantes enquanto espectadoras. Elas observam essas ausências e buscam ativamente conteúdos com os quais se sintam representadas. Essas jovens relatam ver um aumento da presença de personagens mulheres que se relacionam sexual e romanticamente com outras mulheres no audiovisual, mas com desconfiança, justamente por não crerem na boa fé de uma indústria que já as colocou nesses lugares de dor e morte, para lucrar com isso. Entende-se ainda que elas buscam por retratos das lesbianidades que reconheçam como mais próximos de sua realidade e que consigam relacionar com o cotidiano, sem as pressões da fetichização.

Partiu-se então para o Cine Sapatão e Roda LesBiTrans propriamente ditos. Iniciou-se discutindo o Direito à Comunicação e como esse vai além do direito à informação, englobando a necessidade de que as pessoas possam se ver representadas nos meios comunicativos e se expressarem através deles. Para abordar o assunto, recorreu-se ainda ao conceito de cidadania comunicativa em suas diferentes dimensões.

O que se encontrou, a partir das entrevistas, foram informações que apontam para o *Cine Sapatão* e a *Roda LesBiTrans* como lugares onde se concebeu um diálogo verdadeiro em torno das vivências de lesbianidades e bissexualidades. Suas práticas o posicionam na luta pelo Direito à Educação e do Direito à Comunicação, uma vez que se buscou constituir uma prática libertadora; o pensamento crítico desenvolvido nele trabalha em prol da cidadania

comunicativa e que os encontros promovidos contribuem para transgredir instâncias socializadoras que historicamente excluem mulheres lésbicas e bissexuais, tanto no campo da Educação, quanto da Comunicação. A exibição e o debate, que caracterizam o cineclubismo, foram ações de uma educação transgressora e sustentaram o desenvolvimento de pensamentos e conhecimentos que se expandem e desafiam as heteronormatividades, ainda enraizadas na universidade.

Assim, considera-se que as ações de lésbicas que se organizam e agem na universidade foram cruciais para a permanência das estudantes entrevistadas que já haviam ingressado no ensino superior, assim como, há evidências de que os eventos divulgados, realizados com apoio institucional e abertos ao público, como foi o caso de *Cine Sapatão* e *Roda LesBiTrans*, contribua para a visibilidade lésbica, o que pode se ligar ao fortalecimento da identidade de outras lésbicas presentes na instituição. Bem como pode constituir indício, para aquelas que desejam ingressar, de que existe espaço para elas na universidade. Esse último efeito só é possível em ações que ultrapassam os muros da instituição, chegando à comunidade em que ela está inserida, o que, aliás, é característica esperada das atividades de extensão como as que foram realizadas.

Como em todos os estudos, o recorte escolhido e a metodologia empregada apresentam suas limitações. Com relação ao recorte, pode-se destacar que, ao tratar com estudantes que já estão inseridas no espaço universitário — em sua maioria no final ou já tendo concluído a graduação —, apesar de encontradas descrições de vários momentos da vida universitária, não é possível constatar as experiências daquelas que não conseguem permanecer no ensino superior, devido às exclusões e violências a que estão expostas, ou das que nem mesmo conseguem ingressar nele. Também é possível que, pela forma de contato, as participantes que aceitaram participar e dispor de seu tempo para conceder entrevistas sejam aquelas para quem as ações de extensão tenham sido de maior relevância no percurso acadêmico. Dessa forma, pesquisas futuras e com outros desenhos metodológicos poderiam focar na evasão de mulheres lésbicas e bissexuais da universidade.

Pensando nas referências presentes nas falas das entrevistadas, que citam com recorrência e atribuindo considerável importância à existência e atuação de professoras lésbicas e bissexuais no espaço acadêmico, outra possibilidade de desdobramento da pesquisa seria investigar as experiências dessas docentes, suas trajetórias e lutas, que fortalecem as estudantes e a construção de conhecimento em suas respectivas áreas e no campo da lesbianidade. Há ainda a possibilidade de investigar como as ações de extensão descritas no

presente estudo reverberarão na trajetória acadêmica e profissional das entrevistadas, e como a constituição desses espaços de visibilidade e debate da lesbianidade influenciarão em longo prazo a comunidade universitária.

Passando às contribuições acadêmicas geradas pela investigação ora apresentada, destacam-se três: a detecção de que, frente a pesquisas e teorizações anteriores, os Direitos à Educação e à Comunicação de mulheres lésbicas e bissexuais, sejam as mulheres trans, sejam cis, no espaço universitário seguem sendo campo de disputa; a adição de informações ao arcabouço existente acerca da potencialização da oposição e transgressão que existem no compartilhamento do olhar e do debate na fruição cinematográfica; e a constatação de que lésbicas e bissexuais trabalham com a possibilidade de que a criação de espaços de socialização, mesmo que não sejam assim chamados por elas, é fundamental num contexto em que outras instâncias socializadoras trabalham aberta ou tacitamente para a sua invisibilização.

Em termos práticos, a divulgação da pesquisa e os debates que se desdobrarão a partir dela podem contribuir para que mais pessoas conheçam as ações desenvolvidas, saibam da potência de criar projetos de extensão que se voltem para a transgressão e, de fato, promovam debates que concorram para tornar as instituições mais plurais e democráticas, com espaço para discutir as próprias bases da universidade, bem como suas potencialidades para promover justiça social. Há, ainda, a possibilidade de que se motive o desenvolvimento de novos projetos seguindo essa linha, nos quais o encontro de lésbicas em luta e visibilidade possam ser sementes para que outras, nos mais diversos contextos, se engajem na busca por direitos.

Por fim, a pesquisa que foi apresentada contemplou vivências de mulheres lésbicas e bissexuais em instâncias diversas que se relacionam com suas existências na universidade. Percebe-se em cada uma delas o movimento constante e a construção coletiva. Em meio a avanços conservadores, elas existem, resistem e vão além, transgridem.

REFERÊNCIAS

- A COR Púrpura. Direção: Steven Spielberg. EUA: Amblin Entertainment, 1985. (154 min).
- A COMEDY in Six Unnatural Acts. Direção de Jan Oxenberg. Eua: Good Taste Productions, 1975. P&B.
- A FABULOSA História do Cinema Queer. Direção: Lisa Ades e Lesli Klainberg. EUA: Orchard Films, 2006. (81 min).
- A HORA da Estrela. Direção: Suzana Amaral. Brasil: Raíz Produções Cinematográficas, 1985. Son., color.
- A INCRÍVEL História de Duas Garotas Apaixonadas. Direção: Maria Maggenti. EUA: Fine Line Features, 1995. (94 min).
- A QUIET Passion. Direção: Terence Davies. Liverpool: Hurricane Films, 2016. (125 min).
- A TURMINHA das Sapinhas de Tetinhas Pequenas. Direção: Jamie Babbit. EUA: Power Up Films, 2007. (87 min).
- AS BOAS Maneiras. Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra. Brasil: Good Fortune Films, 2017. Son., color.
- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **VOLP** – Vocabulário Ortográfico. da Língua Portuguesa. 5. ed. Versão online, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3vbBHmC>. Acesso em: maio 2020.
- ACORDA, Raimundo... Acorda!!!. Direção: Alfredo Alves. Produção: Ibase/CESE. Rio de Janeiro: Iser Vídeo, 1990. (16 min).
- ADDICTED to Fresno. Direção: Jamie Babbit. EUA: Gamechanger Films, 2015. (85 min).
- AGARWAL, Apoorv *et al.* **Key female characters in film have more to talk about besides men: Automating the Bechdel Test.** Association for Computational Linguistics, Denver, May-June, 2015. p. 830-840. Disponível em: <https://bit.ly/2O03xkT>. Acesso em: jun. 2020.
- AGOSTO:** mês da visibilidade lésbica. Produção: Matheus Sampaio. Juiz de Fora: UFJF e *Flores Raras*, 2017 (3 min). Disponível em: <https://cutt.ly/QxqQiV2>. Acesso em: maio 2020.
- ALCURI, Gabriela *et al.* **O Relatório MacBride – História, importância e desafios.** Simulação das Nações Unidas para Secundaristas, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/39IIXmn>. Acesso em: mar. 2020.
- ALL Over Me. Direção: Alex Sichel. EUA: Baldini Pictures, 1997. (86 min).
- ALMEIDA, Carol. **Contra a velha cinefilia:** uma perspectiva feminista de filiação ao cinema. uma perspectiva feminista de filiação ao cinema. Fora de Quadro, Online, 19 set. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3eXDOEI>. Acesso em: jan. 2020.
- AMMONITE. Direção de Francis Lee. Reino Unido: Bbc Films, 2020. Son., color. Legendado.

ALVES, Giovanni. **O Cinema Como Experiência Crítica Tarefas políticas do novo cineclubismo no século XXI**. In: ALVES, Giovanni; MACEDO, Felipe (orgs.). Cineclube, cinema & educação. Londrina: Praxis; Bauru: Canal 6, 2010.

ANCINE, Brasil. **Estudo sobre gêneros cinematográficos dos filmes lançados entre 2009 e 2017 em salas de exibição**. Rio de Janeiro: OCA, 2018. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/g%C3%AAneros-cinematogr%C3%A1ficos-dos-filmes-lan%C3%A7ados-entre-2009-e-2017-em-salas-de-exibi%C3%A7%C3%A3o> acesso em 13 de setembro de 2020.

ANCINE, Brasil. **Informe de Mercado: Distribuição em Salas 2019**. Rio de Janeiro: OCA, 2020. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_distribuicao_2019.pdf acesso em 13 de setembro de 2020.

ARC, Stéphanie. **As lésbicas: mitos e verdades**. São Paulo: GLS, 2009.

AUAD, Daniela; CORDEIRO, Ana Luisa Alves. A interseccionalidade nas políticas de ações afirmativas como medida de democratização da *Educação* superior. **Eccos**, São Paulo, n. 45, p. 191-207, jan./abr. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3tZqvIg>. Acesso em: jun. 2020.

AUAD, Daniela; LAHNI, Cláudia Regina. Diversidade, Direito à Comunicação e Alquimia das Categorias Sociais: da anorexia do slogan ao apetite da democracia. **Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura**, [online], v. 15, n. 3, p. 117 - 130, 28 ago. 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3cwgnRC>. Acesso em: maio 2020.

AUAD, Daniela; LAHNI, Cláudia Regina. Topografias Feministas: uma teoria das mulheres em movimento. **Revista Estudos Feministas**, v. 29, 2021.

AUAD, Daniela; MARTINS, Luisa Bitencourt. Lésbicas e Ensino Superior: entre o silêncio e a fala. **Revista Educação e Linguagens**, [online], v. 09, n. 17, p. 26-51, 04 jun. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3u1mxif>. Acesso em: jul. 2020.

AUAD, Daniela; LOPES, Sabrina Fernandes Pereira; LAHNI, Cláudia Regina. Lésbicas e Bissexuais em Narrativas Adolescentes: Um olhar feminista sobre produções seriadas para TV e Internet. **REMEA-Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental**, v. 37, n. 2, p. 230-252, 2020.

AZUL é a cor mais quente. Direção: Abdellatif Kechiche. França: Quat'sous Films, 2013. (180 min).

BECKER, Edith *et al.* Introduction to special section Lesbians and film. **Jump Cut: A Review of Contemporary Media**, [online], v. 25, n. 24, p. 17-21, mar. 1981. Disponível em: <https://bit.ly/3w8e6DQ>. Acesso em: jun. 2020.

BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. **Cidadania e democracia**. Lua Nova, São Paulo, n. 33, p. 5-16, ago.1994. Disponível em: <https://bit.ly/3w9z5Gc>. Acesso em: fev. 2020.

BERNARD LAHIRE. In: VISSER, Ricardo; JUNQUEIRA, Lília (orgs.). Dossiê Bernard Lahire. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

BERNARDET, Jean Claude. (1980). **O Que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BIANCHI, Naiade S. Em busca de um cinema lésbico nacional. **Revista Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 7, p. 236, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3m8QCd5>. Acesso em: jun. 2020.

BONAVIDES, Paulo *et al.* **Curso de direito constitucional**. 15. ed. São Paulo: Malheiros, 2004.

BORGES, José Leopoldino das Graças; CARNIELLI, Beatrice Laura. Educação e estratificação social no acesso à universidade pública. **Cadernos de Pesquisa**, v. 35, n. 124, p. 113-139, 2005.

BORGES, Felipe Dezorzi. Ativismo jurídico: expressão do acesso à Justiça e da Cidadania Ativa. **Revista da Defensoria Pública da União**, n. 03, p. 75-87, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/39oSkSl>. Acesso em: mar. 2020.

BORN in Flames. Direção de Lizzie Borden. Eua: The Jerome Foundation, C.A.P.s. e Young Filmmakers Ltd., 1983. Son., color. Legendado.

BOURDIEU, Pierre. **Sociologia** (organizado por Renato Ortiz). São Paulo: Ática 1983.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Organizada por Cláudio Brandão de Oliveira. Rio de Janeiro: Roma Victor, 2002. 320 p.

BRASIL. ANCINE. Instrução Normativa DC/ANCINE nº 63, de 02 de outubro de 2007. **Define cineclubes, estabelece normas para o seu registro facultativo e dá outras providências**. Diário Oficial da União: Brasília, DF, 04 out. 2007. Disponível em: <https://cutt.ly/oxewREH>. Acesso em: abr. 2020.

BRASIL. Decreto nº 591, de 6 de julho de 1992. **Atos Internacionais. Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais**. Promulgação. Brasília, DF, 6 jul. 1992. Disponível em: <https://bit.ly/2PdvZ2T>. Acesso em: jun. 2020.

BRASIL. **Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006**. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências. Brasília, DF, 7 ago. 2006. Disponível em: <https://bit.ly/2OLj1cz>. Acesso em: abr. 2020.

BRASIL. **Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012**. Dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio e dá outras providências. Brasília, DF, 29 ago. 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3cREx7Q>. Acesso em: jun. 2020.

BRASIL. **Lei nº 13.104, de 9 de março de 2015**. Altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para

incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos. Brasília, DF, 9 mar. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3ezFHYi>. Acesso em: maio 2020.

BRASIL. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da *Educação* nacional. Brasília, DF, 20 dez. 1996. Disponível em: <https://bit.ly/3bZ5PKm>. Acesso em: jun. 2020.

BRASIL. **Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011**. Regula o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do art. 5º, no inciso II do § 3º do art. 37 e no § 2º do art. 216 da Constituição Federal; altera a Lei nº 8.112, de 11 de dezembro de 1990; revoga a Lei nº 11.111, de 5 de maio de 2005, e dispositivos da Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991; e dá outras providências. Brasília, DF, 18 nov. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3lQjAy6>. Acesso em: jun. 2020.

BRASIL. Lei nº 13.005, de 25 junho de 2014. Aprova o Plano Nacional de Educação - PNE e dá outras providências. Brasília, DF. Diário Oficial da União, 26 jun. 2014. Disponível em: <https://bityli.com/Mlrrw>. Acesso em: jun. 2020.

BRASIL. Ministério da Educação. **43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Portal Intercom, Online, dez. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3lgiVJ9>. Acesso em: jan. 2021.

BRASIL. Resolução nº 7, de 18 de dezembro de 2018. Estabelece as Diretrizes para a Extensão na *Educação* Superior Brasileira e regimenta o disposto na Meta 12.7 da Lei nº 13.005/2014, que aprova o Plano Nacional de Educação - PNE 2014-2024 e dá outras providências. **Diário Oficial da União**: seção 1, Brasília, DF, p. 49, 19 dez. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2Qr6DiZ>. Acesso em: jun. 2020.

BROOK, Clodagh. **Screening Religions in Italy**: Contemporary Italian Cinema and Television in the Post-Secular Public Sphere, J. Brook, Toronto, University of Toronto Press, 2019.

BUTRUCE, Débora. Cineclubismo no Brasil: esboço de uma história. **Acervo** – Revista do Arquivo Nacional, v. 16, n. 1, p. 117-124, 2003. Disponível em: <https://bit.ly/3sqVHQL>. Acesso em: abr. 2020.

CADINELLI, Carol. **Cine Sapatão + Roda LésBi**: Bissexualidades em Cena. Facebook, Juiz de Fora, 26 set. 2017. Evento criado na rede social Facebook, 2017, [online]. Disponível em: <https://bit.ly/2ObNVuZ>. Acesso em: dez. 2020.

CAFÉ com Canela. Direção de Glenda Nicácio e Ary Rosa. Brasil: Rosza Filmes Produções, 2017. Son., color.

CAGGIANO, Monica Herman S. A Educação: direito fundamental. *In*: Direito à Educação: aspectos constitucionais. São Paulo: Edusp, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3lXb5Sa>. Acesso em: fev. 2020.

CAIAFA, Janice; FERRAZ, Talitha. Comunicação e sociabilidade nos cinemas de estação, cineclubes e multiplex do subúrbio carioca da Leopoldina. **Galaxia**, São Paulo [Online], n. 24, p. 127-140, dez. 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3dbwnHH>. Acesso em: abr. 2020.

CANDIDO, Marcia Rangel *et al.* “A Cara Do Cinema Nacional”: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). Textos para discussão do GEMAA, n. 6, p. 1-25, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3sz8lgh>. Acesso em: jun. 2020.

CENTRAL do Brasil. Direção de Walter Salles. Brasil: Riofilme, Mact Productions, 1998. Son., color.

CHARTRAIN, Cécile (dir.). **Les jeunes face aux discriminations liées à l'orientation sexuelle et au genre: agir contre les LGBT-phobies**. Lectures, [online], 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3w48Cdc>. Acesso em: jun. 2020.

CHILDREN'S Hour, THE. Direção: William Wyller. EUA: United Artists, 1961. Son., P&B. (108 min).

CHOUCAIR, Thaís; LOPES, Paula Cunha. Numa luta marginalizada não cabe uma atuação tradicional: a Caminhada das Lésbicas e Bissexuais de Belo Horizonte. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 7, p. 54-77, 2017.

CREED, Barbara. Lesbian bodies: Tribades, tomboys and tarts. *In*: GROSZ, Elizabeth; PROBYN, Elspeth (eds.). **Sexy bodies: The strange carnalities of feminism**. Londres: Routledge, 1995. p. 86-103.

DAWSON'S Creek. Criação de Kevin Williamson. Eua: Columbia Tristar Television e Sony Pictures Television, 1998–2003. Son., color. Legendado.

DE DEUS, Sandra. de F. A extensão universitária e o futuro da universidade. **Revista Espaço Pedagógico**, v. 25, n. 3, p. 624-633, 30 ago. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3u2VP8Y>. Acesso em: mar. 2020.

DE JESUS, Antonio Claudino; SÁ, Saskia. O Audiovisual e o Público na Educação - cineclubismo, cinema e comunidade. *In*: ALVES, Giovanni; MACEDO, Felipe (orgs.). *Cineclube, cinema & educação*. Londrina: Praxis; Bauru: Canal 6, 2010.

DE JESUS, Jaqueline Gomes. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos**. Guia técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais transgêneros, para formadores de opinião, v. 2, p. 42, 2012.

DE PAULA, Maria de Fátima Costa. Políticas de democratização da *Educação* superior brasileira: limites e desafios para a próxima década. **Avaliação: Revista da Avaliação da Educação Superior**, Campinas, v. 22, n. 2, p. 301-315, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2QQ8LRz>. Acesso em: dez. 2020.

DESEJO Proibido. Direção: Anne Heche, Jane Anderson, Martha Coolidge. EUA: HBO Films, 2000. (96 min).

DESERT Hearts. Direção: Donna Deitch, EUA: Desert Hearts Productions, 1985. (91 min).

DIÓGENES, Júnior; NOGUEIRA, José Eliaci. Gerações ou dimensões de direitos fundamentais?. **Âmbito Jurídico**, Rio Grande, v. 15, n. 100, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2PF2RSI>. Acesso em: jan. 2021.

DOBINSON, Cheryl; YOUNG, Kevin. Popular Cinema and Lesbian Interpretive Strategies. **Journal Of Homosexuality**, [s.l.], v. 40, n. 2, p. 97-122, 23 dez. 2000.

DOANE, Mary Ann. Remembering women: psychical and historical constructions in film theory. **Continuum**, [online], v. 1, n. 2, p. 3-14, 1988. Disponível em: <https://bit.ly/31tpLPn>. Acesso em: jun. 2020.

DR. House. Direção de David Shore. Eua: Nbc Universal Television, 2004 -2012. Son., color. Legendado.

DREIFUS, Claudia. **A case for abortion rights: No apologies**. New York Times, sec. 2, pp. 41. 1996.

DUARTE, T. **A possibilidade da investigação a 3: reflexões sobre triangulação (metodológica)**. CIES-ISCTE, n. 60, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3u6SFBj>. Acesso em: abr. 2020.

DUMONT, Paula. **Lettre à une amie hétéro: propos sur l'homophobie ordinaire**. Paris: Éditions L'Harmattan, 2011.

DURKHEIM, Émile. (1922). **Educação e sociologia**. São Paulo: Melhoramentos, 2011.

ENGEL, C. L. **A violência contra a mulher**. IPEA Instituto de economia aplicada. Brasília: 2019. Disponível em https://www.ipea.gov.br/retrato/pdf/190215_tema_d_a_violencia_contra_mulher.pdf acesso em 1 de julho de 2021.

ERA o Hotel Cambridge. Direção de Eliane Caffé. Brasil: Aurora Filmes, 2016. Son., color.

EU e Ela. Direção: Maria Sole Tognazzi. Itália: Indigo Film, 2015. (102 min).

EU NÃO Sou um Homem Fácil. Direção: Éléonore Pourriat. Paris: Netflix, 2018. (98 min).

EU OUVI as sereias cantando. Direção: Patricia Rozema. Canadá: NFB, 1987. (81 min).

FARWELL, Marilyn. **When Is a Lesbian Narrative a Lesbian Narrative**. Nova Iorque: New York University Press, 1996.

FERNANDES, Marisa. Ações Lésbicas. In: GREEN, James N. *et al.* (ed.). **História do movimento LGBT no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018.

FLAG, FANNIE. **Fried Green Tomatoes at Whistle Stop Café**. New York: Random House, 2002.

FONSECA, Mirna Juliana Santos. Cineclube como espaço não formal de educação na universidade. **Revista Pesquisa e Debate em Educação**, Juiz de Fora, v. 6, n. 2, p. 48-65, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2PB7gq>. Acesso em: abr. 2020.

FORPROEX. Extensão Universitária: diretrizes conceituais e políticas. In: **I Encontro de Pró-reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras**. Conceito de extensão, institucionalização e financiamento. Brasília: UNB, 04 e 05 de novembro de 1987. Disponível em: <https://bit.ly/3c2T6qb>. Acesso em: jun. 2020.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA – FBSP. **Anuário brasileiro de segurança pública**. Edição XIV. São Paulo, 2020.

FREIRE, Paulo. **Ação Cultural para a liberdade e outros escritos**. 8. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. São Paulo: Paz & Terra, 1997.

FREIRE, Paulo. **Extensão ou Comunicação?**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

FREIRE, Paulo. La esencia del diálogo. Caminos: **Revista Cubana de Pensamiento Socioteológico**, n. 49, p. 2-4, 2008.

FREITAS, Susy. Coletivo Elviras fortalece a presença de mulheres na crítica de cinema brasileira. **Cineset**, Online, 8 mar. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3u3alOc>. Acesso em: jun. 2020.

GADOTTI, Moacir. **Extensão universitária: para quê**. Instituto Paulo Freire, v. 15, 2017.

GAELZER, Tamiris Paturi Canizares. **A criação da diferença sexual: uma tradução comentada**. 2018.

GATTI, André. Cineclube. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Edições Sesc SP, 2012. p. 164-167.

GHIRALDELO, Claudete Moreno. A Interpretação De Filmes Cult Por Jovens Habitados a Filmes Comerciais. **Anais 4ª Conferência Internacional de Cinema de Viana**, p. 51-58, 2015.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas SA, 2008.

GIMENO, Beatriz. **La construcción de la lesbiana perversa**. Madri: Gedisa, 2008.

GLAAD. 2019 Studio Responsibility Index. GLAAD Media Institute, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3diL9fX>. Acesso em: maio 2020.

GLEDHILL, Christine. Pleasurable negotiations. *In*: PIBRAM, E. Deidre (ed.). **Female spectators: looking at films and television**. Looking at Films and Television. 2. ed. Londres: Verso, 1992. p. 64-79.

GODOY, Arilda Schmidt. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. **Revista de Administração de empresas**, São Paulo, v. 35, n. 3, p. 20-29, 1995. Disponível em: <https://bit.ly/2PCurQa>. Acesso em: maio 2020.

GOMES, Raimunda Aline Lucena. **A Comunicação como direito humano: um conceito em construção**. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

GONZATTO, Rodrigo Freese. **Usuários e a produção da existência: contribuições de Álvaro Vieira Pinto e Paulo Freire à interação Humano-Computador**. 296f. UTFPR – Campus Curitiba, 2018.

GUARESCHI, Pedrinho A. **O direito humano à comunicação**: pela democratização da mídia. Editora Vozes Limitada, 2013.

GUSMÃO, Milene Silveira. **O desenvolvimento do cinema: algumas considerações sobre o papel dos cineclubes para formação cultural**. In: IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2008, Salvador. Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBa, 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3u6I3T1>. Acesso em: maio 2020.

HALL, Stuart. (1973). Encoding, decoding. In: During, S. (ed.). **The Cultural Studies Reader**. Londres: Routledge, 1991. p. 90-103.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 5, p. 7-41, 1995. Disponível em: <https://bit.ly/3rwcW1s>. Acesso em: maio 2020.

Her Story. Direção: Sidney Freeland. EUA: Speed of Joy, 2016. (série).

HOLANDA, Karla; BRANDÃO, Alessandra S.; HAMBURGER, Esther. **Mulheres no cinema e audiovisual**. In: SOCINE. Seminários Temáticos para o biênio 2017-2019. Online, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/38DJW19>. Acesso em: abr. 2020.

HOLLINGER, Karen. Theorizing Mainstream Female Spectatorship: the case of the popular lesbian film. **Cinema Journal**, [s.l.], v. 37, n. 2, p. 3-17, nov. 1998. Disponível em: <https://bit.ly/31rmEHB>. Acesso em: jun. 2020.

HOLMLUND, Christine. **When Is A Lesbian Not a Lesbian?**: the lesbian continuum and the mainstream femme film. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, [s.l.], v. 9, n. 1-2, p. 144-180, 1991. Disponível em: <https://bit.ly/3wjD9nA>. Acesso em: jun. 2020.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a *Educação* como prática da liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

IBITI, Adriana. ¿Qué le gusta a la audiencia lesbiana?. **Orbis: revista de Ciencias Humanas**, v. 8, n. 24, p. 15-35, 2013.

HOOKS, bell. The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. In: HOOKS, bell. **Black Looks: Race and Representation**. Boston: South End. Press, 1992.

IMBD. *Her Story*. IMDB, 2015. Disponível em: <https://cutt.ly/5xqXIVj>. Acesso em: jun. 2020.

IMDB. **Desejo Proibido**. IMDB, 2000. Disponível em: <https://cutt.ly/ZxqFfIM>. Acesso em: Jun. 2020.

IMDB. **Eu e Ela**. IMDB, 205. Disponível em: <https://cutt.ly/SxqJhzz>. Acesso em: jun. 2020.

IMDB. **O Par Perfeito**. IMDB, 1994. Disponível em: <https://cutt.ly/Bxq3oP6>. Acesso em: jun. 2020.

IMDB. **The Watermelon Woman**. IMDB, 1996. Disponível em: <https://cutt.ly/KxwVI3C>. Acesso em: jul. 2020.

IMDB. **Uma Nova Amiga**. IMDB, 2014. Disponível em: <https://cutt.ly/3xw2ede>. Acesso em: jul. 2020.

INFÂMIA. Direção de William Wyler. Eua: The Mirisch Corporation, 1961. Son., P&B. Legendado.

INFÂMIA. Direção de William Wyler. Eua: The Samuel Goldwyn Company, 1936. Son., P&B. Legendado.

INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO. **97% das mulheres já foram vítimas de assédio em meios de transporte**, Instituto Patrícia Galvão/Locomotiva, 2019. Disponível em: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/dados-e-fontes/pesquisa/seguranca-das-mulheres-no-transporte-instituto-patricia-galvao-locomotiva-2019/>. Acesso em: 1 jul. 2021.

INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO. **Percepções sobre a violência e o assédio contra mulheres no trabalho**, Instituto Patrícia Galvão/Locomotiva, 2020. Disponível em: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/dados-e-fontes/pesquisa/percepcoes-sobre-a-violencia-e-o-assedio--contra-mulheres-no-trabalho-instituto-patricia-galvao-locomotiva-2020>. Acesso em: 1 jul. 2021.

JACKS, Nilda; SCHMITZ, Daniela. Teorias latino-americanas e os estudos de recepção e consumo midiático brasileiros. Chasqui: **Revista Latinoamericana de Comunicación**, n. 141, p. 177-192, 2019.

JAMES, Caryn. (2000, mar, 03). **Though the Years, Women who Love Women**. New York Times, sec. E, pp. 44.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos** [Online]. Goiânia: Ser-Tão/UFG, 2012a. Disponível em: http://www.sertao.ufg.br/uploads/16/original_ORIENTA%C3%87%C3%95ES_POPULA%C3%87%C3%83O_TRANS.pdf?1334065989. Acesso em: jun. 2021.

JOHNSTON, Claire. (1979). Women's Cinema as Counter-Cinema. In: THORNHAM, Sue (ed.). **Feminist Film Theory: A Reader**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

Kergoat, Daniele. Divisão sexual do trabalho e relações sociais de sexo. In Helena Hirata, Françoise Laborie, Hélène Le Doaré e Danièle Senotier (Orgs.), **Dicionário Crítico do Feminismo** (pp. 67-75), São Paulo: Editora Unesp. 2009.

KAUFMANN, Jean-Claude. **A entrevista compreensiva: um guia para pesquisa de campo**. Petrópolis: Vozes; Maceió: Edufal, 2013.

KETZER, Patricia. Como pensar uma Epistemologia Feminista? Surgimento, repercussões e problematizações. **Argumentos: Revista de filosofia**, Fortaleza, ano 9, n. 18, 2017. p. 95-106. Disponível em: <https://bit.ly/3d8QKFq>. Acesso em: maio 2020.

LAHNI, Cláudia; AUAD, Daniela. Feminismos e Direito à Comunicação: lésbicas, bissexuais e transexuais em série. **Laplage em Revista**, Sorocaba, v. 4, n. 1, p. 92-108, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3sxag52>. Acesso em: jun. 2020.

LA TETA Assustada. Direção de Claudia Llosa. Chile: Generalitat de Catalunya - Institut Català de Les Indústries Culturals (Icic), 2009. Son., color. Legendado.

LAUZEN, Martha M. **Thumbs Down 2020**: film critics and gender, and why it matters. Center For The Study Of Women In Television And Film, [online], p. 01-08, ago. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3w41X2G>. Acesso em: jan. 2021.

LAUZEN, Martha. **The Celluloid Ceiling**: behind-the-scenes employment of women on the top 100, 250, and 500 films of 2019. Center for the Study of Women in Television and Film, [online], p. 01-07, jan. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2O0dbnE>. Acesso em: jan. 2021.

LEMOS, Ana Carla da Silva. Rachas ou agregações? Uma análise sobre os movimentos de lésbicas e movimentos feministas no 8º SENALE – Seminário Nacional de Lésbicas. *In: 18º REDOR – Projeto Mulher Ciência*, 2014, Recife. Anais Eletrônicos. Recife: Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2014. p. 2327-2337. Disponível em: <https://bit.ly/3czEa37>. Acesso em: abr. 2020.

LES RÉSULTATS du féminisme. Direção: Alice Guy Blaché. Neuilly-sur-Seine: Gaumont, 1906. (7 min).

LESSA, Patrícia. Visibilidade e ação lesbiana na década de 1980: uma análise a partir do Grupo de Ação Lésbico-Feminista e do Boletim Chanacomchana. *Revista Gênero*, v. 8, n. 2, 2008.

LÍRIOS D'água. Direção: Céline Sciamma. França: Balthazar Productions, 2007. (85 min).

LOPES, Maria Immacolata Vassallo. **Pesquisa em comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

LOPES, Sabrina Fernandes Pereira; QUIRINO, Raquel. **Relações de Gênero e sexismo na educação profissional e tecnológica**. Cadernos de gênero e tecnologia, v. 10, n. 36, p. 58-71, 2017.

MACEDO, Felipe. Cineclube e autoformação do público. *In: ALVES, Giovanni; MACEDO, Felipe (orgs.). Cineclube, cinema & educação*. Londrina: Praxis; Bauru: Canal 6, 2010.

MANZINI-COVRE, Maria de Lourdes. **O que é cidadania**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

MARCELLO, Fabiana; FISCHER, Rosa Maria Bueno. Tópicos para pensar a pesquisa em cinema e educação. *Educação & Realidade*, v. 36, n. 2, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/31WXWZk>. Acesso em: abr. 2020.

MARCONI, Dieison; BRANDÃO, Alessandra. Cinemas e audiovisualidades queer/kuir/cuir no Brasil e na América Latina. *Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 9, n. 2, p. 13-19, 2020.

MARTIN, Karin A.; KAZYAK, Emily. Hetero-romantic love and heterosexiness in children's G-rated films. *Gender & Society*, v. 23, n. 3, p. 315-336, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/31YOUuN>. Acesso em: mar. 2020.

MATA, María Cristina. Comunicación y ciudadanía: Problemas teórico-políticos de su articulación. *Revista Fronteira: Estudos midiáticos*, São Leopoldo, v. 8, n. 1, p. 5 - 14, janeiro/abril 2006.

MAZZILLI, Sueli. Ensino, pesquisa e extensão: reconfiguração da universidade brasileira em tempos de redemocratização do Estado. **RBPAE**, [online], v. 27, n. 2, p. 205-221, maio/ago. 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3deVeKH>. Acesso em: abr. 2020.

MILLWARD, Liz; DODD, Janice G.; FUBARA-MANUEL, Irene. **Killing off the lesbians: A symbolic annihilation on film and television**. McFarland, 2017.

MINHAS Mães e Meu Pai. Direção: Lisa Cholodenko. EUA: Focus Features, 2010. (106 min).

MIRANDA, Felipe Arady. O direito fundamental ao livre desenvolvimento da personalidade. **Revista do Instituto do Direito Brasileiro**, Lisboa, a, v. 2, p. 11175-11211, 2013.

MOJO, Box Office. FRANCHISES (US & Canada). IMDbPro, Online, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3si0rHS>. Acesso em: jun. 2020.

MOLLO-BOUVIER, Suzanne. Transformação dos modos de socialização das crianças: uma abordagem sociológica. **Educação & Sociedade**, [online], v. 26, n. 91, p. 391-403, 2005. Disponível em: <https://bit.ly/2PeaKhY>. Acesso em: mar. 2020.

MONJE, Daniela *et al.* **Ciudadania Comunicativa: Aproximaciones conceptuales y aportes metodológicos**. In: FERNÁNDEZ, Adrián Padilha; MALDONADO, Alberto Efendy. Metodologías Transformadoras: Tejiendo la Red en Comunicación, Educacion, Ciudadania e Integración en América Latina. Caracas: CEPAP, 2009. p. 179 - 200.

MONTEIRO, Heloisa Marcassa. **Capital cultural e letramento: participantes do Programa Fábricas de Cultura em São Paulo**. 2017. 144 f. Dissertação (Mestrado em Educação: História, Política, Sociedade) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Educação: História, Política, Sociedade, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3w6Bxxk>. Acesso em: mar. 2020.

MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. Screen, [online], v. 16, n. 3, p. 6-27, 1975. Disponível em: <https://bit.ly/3foy1bO>. Acesso em: jun. 2020.

MULVEY, Laura. Reflexões sobre “Prazer visual e cinema narrativo” inspiradas por *Duelo ao Sol*, de King Vidor (1946). Tradução de Silvana Vieira. In: RAMOS, Fernão P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. v. 1. São Paulo: Senac, 2005. p. 381-392.

NATAF, Z. Isiling. Black lesbian spectatorship and pleasure in popular cinema. In: **A queer romance**. Routledge, 2005. p. 73-99.

NIEROTKA, Rosileia Lucia; TREVISOL, Joviles Vítório. Os jovens das camadas populares na universidade pública: acesso e permanência. **Revista Katálysis**, [online], v. 19, n. 1, p. 22-32, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3fmTKAQ>. Acesso em: jan. 2021.

NOGUEIRA, Maria Alice; NOGUEIRA, Cláudio Marques Martins. **A realidade social segundo Bourdieu: o espaço social, os campos e os tipos de capital (econômico, cultural, simbólico e social)**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NOGUEIRA, Nadia. Códigos de sociabilidade lésbica no Rio de Janeiro dos anos 1960. In: COSTA, Horácio et al. **Retratos do Brasil Homossexual: fronteiras, subjetividades e desejos**. São Paulo: Edusp, 2010.

OLIVEIRA, João Manuel. Orientação Sexual e Identidade de Género na psicologia: notas para uma psicologia lésbica, gay, bissexual, trans e queer. In.: NOGUEIRA, Conceição *et al.* **Estudo sobre a discriminação em função da orientação sexual e da identidade de género**. UAb-Lisboa, 2010.

OLIVEIRA, Ana Clara Dantas et al. Cinema e suas linguagens: o caso do Cine Cult-Natal. **Anais Intercom XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste** – João Pessoa. 2014

NUNCA Fui Santa. Direção: Jamie Babbit. EUA: Cheerleader LLC, 2000. (85 min).

O MAU Exemplo de Cameron Post. Direção de Desiree Akhavan. Eua: Beachside Films, 2018. P&B.

O PAR perfeito. Direção: Rose Troche. EUA: Can I Watch, 1994. (83 min).

O PREÇO de uma Escolha. Direção de Cher e Nancy Savoca. Eua: Hbo Nyc Productions, 1996. Son., color. Legendado.

O PRIMEIRO que Disse. Direção de Ferzan Özpetek. Itália: Rai Cinema, 2010. Son., color. Legendado.

O'CONNOR, Barbara; BOYLE, Raymond. **Dallas with balls**: televised sport, soap opera and male and female pleasures. *Leisure Studies*, v. 12, n. 2, p. 107-119, 1993.

OISHI, Eve. **New Queer Cinema**: The Director's Cut, by B. Ruby Rich: Durham, NC and London: Duke UP, 2013. 2014.

PÉCORA, Luísa. **Sobre o Mulher no Cinema**. *Mulher no Cinema*. [S. l.], 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3crzxrz>. Acesso em: maio 2020.

PEREIRA, Ana Catarina. Arte e Política: do espectador universal à passividade da mulher que assiste. **Esferas**: Revista Interprogramas de Pós-graduação em Comunicação das Universidades do Centro-Oeste, Brasília, v. 5, n. 3, p. 21-30, dez. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3u5sAlQ>. Acesso em: jun. 2020.

PEREIRA, Ana Catarina. Sugestão de criação de um festival de cinema de mulheres em Portugal, a partir da leitura de Annette Kuhn. **Galáxia**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, [online], n. 24, dez. 2012. Disponível em: <https://bit.ly/3ssi1ci>. Acesso em: 23 jun. 2020.

PEREIRA, Mariângela Rosa. Gênero, sexualidade e infância: nas telas do cinema, a criança como sujeito do amor romântico. In: **33ª Reunião Anual da ANPED**, 2010, Caxambu. Trabalhos [...]. Caxambu: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/31rdnPR>. Acesso em: mar. 2020.

PERES, Milena Cristina Carneiro; SOARES, Suane Felipe; DIAS, Maria Clara. **Dossiê sobre lesbocídio no Brasil**: de 2014 até 2017. Rio de Janeiro: Livros Ilimitados, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3ev21SD>. Acesso em: jun. 2020.

PERUZZO, Cicilia M. K. Direito à Comunicação comunitária, participação popular e cidadania. **Lumina**, [S. l.], v. 1, n. 1, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/3dmqBDk>. Acesso em: jun. 2020.

PERUZZO, Cicilia M. K. Movimentos sociais, cidadania e o Direito à Comunicação comunitária nas políticas públicas. **Revista Fronteiras**, São Leopoldo, v.11, n.1, p. 33-43, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3sLafut>. Acesso em: jun. 2020.

PERUZZO, Cicilia M. Krohling. Pressupostos epistemológicos e metodológicos da pesquisa participativa: da observação participante à pesquisa-ação. **Estudios sobre las culturas contemporáneas**, v. 23, n. 3, p. 161-190, 2017.

PICO, Mar Guerrero *et al.* Killing off Lexa: ‘Dead Lesbian Syndrome’ and intra-fandom management of toxic fan practices in an online queer community. **Participations: Journal of Audience and Reception Studies**, [S.l.], v. 1, n. 15, p. 311-333, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3wbT0ob>. Acesso em: jun. 2020.

PORTINARI, Denise Berruezo. **O discurso da homossexualidade feminina**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

QUANDO a Noite Cai. Direção: Patricia Rozema. Canadá: Alliance Films, 1995. (94 min).

QUEM somos. Feito Por Elas, [S. l.], 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3tZtQXS>. Acesso em: maio 2020.

QUIRINO, Raquel. **Mineração também é lugar de mulher! Desvendando a (nova?!) face da divisão sexual do trabalho na Mineração de Ferro**. 2011. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Brasil.

RAFIKI. Direção de Wanuri Kahiu. Quênia: Big World Cinema, 2018. P&B.

RAMOS, Murilo César. Comunicação, direitos sociais e políticas públicas. *In*: MARQUES DE MELO, J.; SATHLER, L. **Direitos à comunicação na sociedade da informação**. São Bernardo do Campo: Umesp, 2005.

REIS, Levilson C. **Goodbye, ‘temporary’ transvestites—hello, new girlfriend! Ozon’s transgenre and transgender crossovers in Une nouvelle amie (2014)**. *French Screen Studies*, v. 20, n. 1, p. 42-66, 2020.

RETRATO de Uma Jovem em Chamas. Direção: Céline Sciamma. Bretagne, França: Lilies Films, 2019. (122 min).

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica & Outros Ensaio**. Rio de Janeiro: Bolha, 2019. 163 p.

RICH, B. Ruby. **New Queer Cinema**. *Sight And Sound Magazine*, Eua, set. 1992. disponível em: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/new-queer-cinema-b-ruby-rich> acesso em 02 de março de 2022.

RICKS, Janice L.; DZIEGIELEWSKI, Sophia F. Perceptions of Evil and Lesbians. **Journal of Human Behavior in The Social Environment**, [s.l.], v. 11, n. 2, p. 61-75, 7 jul. 2005. Disponível em: <https://bit.ly/3u56a2>. Acesso em: jun. 2020.

RODRÍGUEZ, Lucía Gloria Vázquez. Debatendo la existencia de un mirada lésbica en La Vida de Adèle (2013). FEMERIS: **Revista Multidisciplinar de Estudios de Género**, v. 1, n. 1/2, p. 133-146, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2PfHPtJ>. Acesso em: abr. 2020.

ROMANO, Aja. **The Mako Mori Test: “Pacific Rim” Inspires a Bechdel Test Alternative**. Daily Dot, Online, 26 jan. 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3tZvZ5S>. Acesso em: maio. 2021.

RUFINO, Andréa. Lesbofobia: violência e precarização da vida. *In*: DINIZ, Debora; OLIVEIRA, Rosana M. **Notícias de homofobia no Brasil**. Brasília: Letras Livres, p. 141-158, 2014.

RUSSO, Vito. **The Celluloid Closet: homosexuality in the movies**. [S.l.]: It Books, 1987.

SAÍDA dos Operários da Fábrica. Direção: Irmãos Lumière. Paris: Irmãos Lumière, 1895b. (48 seg).

SARMENTO, Manuel Jacinto. Crianças: educação, culturas e cidadania ativa. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 23, n. 01, p. 17-40, jan./jul. 2005.

SCANLON, Julie; LEWIS, Ruth. **Whose sexuality is it anyway? Women’s experiences of viewing lesbians on screen**. Feminist Media Studies, Online, v. 17, n. 6, p. 1005-1021, 01 dez. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3lXTaLb>. Acesso em: maio 2020.

SELLIER, Genevieve. Estudos de gênero e o cinema francês: entrevista com Geneviève Sellier. [Entrevista concedida a] VEIGA, Ana Maria; SILVA, Alberto da. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 1, p. 343-359, maio 2014.

SELLIER, Geneviève. Gender studies et études filmiques. **Cahiers du genre**, n. 1, p. 63-85, 2005.

SELLIER, Geneviève. Gender Studies and Film Studies in France: steps forward and back. **Diogenes**, Londres, v. 57, n. 1, p. 103-112, fev. 2010a.

SELLIER, Genevieve. French New Wave Cinema and the Legacy of Male Libertinage. **Cinema Journal**, S.i., v. 49, n. 4, p. 152-158, set. 2010b.

SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO. Anais Eletrônicos. Instituto de Estudos de Gênero (IEG-UFSC), Online. Disponível em: <https://bit.ly/3lk0EaQ>. Acesso em: maio 2020.

SENHORITAS em Uniforme. Direção de Leontine Sagan. Alemanha: Deutsche Film-Gemeinschaft, 1931. Son., color. Legendado.

SERRANO, Rossana. **Conceitos de extensão universitária: um diálogo com Paulo Freire**. Grupo de Pesquisa em Extensão Popular, v. 13, n. 8, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3didBhE>. Acesso em: abr. 2020.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. **Mídia e educação**. São Paulo: Contexto, 2015.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. **Socialização e Cultura**: ensaios teóricos. São Paulo: Annablume, 2016.

SETTON, Maria Graça Jacintho. Teorias da socialização: um estudo sobre as relações entre indivíduo e sociedade. **Educação e Pesquisa**, v. 37, n. 4, p. 711-724, 2011.

SHAPIRO, Michael J. **The Cinematic Political**: Film Composition as Political Theory. Routledge, 2019

SHURLOCK, Geoffrey. **The Motion Picture Production Code**. The Annals of the American Academy of Political and Social Science, v. 254, n. 1, p. 140-146, 1947. Disponível em: <https://bit.ly/2PeucLm>. Acesso em: jun. 2020.

SILVA E SILVA, Maria Ozanira da. **Refletindo a pesquisa participante**. São Paulo: Cortez Editora, 1986.

SILVA, Aida Maria Monteiro; TAVARES, Celma. A cidadania ativa e sua relação com a *Educação* em direitos humanos. **Revista Brasileira de Política e Administração da Educação**, v. 27, n. 1, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/3fwdKki>. Acesso em: jun. 2020.

SILVA, Josimey Costa. **No limite da traição**: Comunicação de massa, cinema e vínculos sociais. Natal: EDUFRN, 2012. 228p.

SILVA, Maíra Norton. Imagem da mulher nas experiências pedagógicas com cinema. In: **39ª Reunião Nacional ANPEd**, 2019, Niterói. Trabalhos. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2019. p. 1-6.

SILVA, Zuleide P. **“Sapatão não é bagunça”**: estudo das organizações lésbicas da Bahia. 2016. Tese (Doutorado Multi-Institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento) – Faculdade de Educação, Universidade do Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3rvoVfF>. Acesso em: jun. 2020.

SILVA, Zuleide P.; ARAÚJO, Rosângela C. Lesbianizar é preciso, não somos todas mulheres: a teoria política de Monique revisitada. In: GIVIGI, Ana Cristina N.; ORNELLES, Priscila G. (orgs.). **O Recôncavo baiano sai do armário**: universidade, gênero e sexualidade. Cruz das Almas, BA: UFRB, 2013.

SILVA, Zuleide Paiva da. **Pensamento e movimento de lésbicas na Bahia**: fios e tramas de um conhecimento situado. 2016. Tese (Doutorado em Difusão do Conhecimento) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

SILVERMAN, David. **Um livro bom, pequeno e acessível sobre pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Bookman Editora, 2009.

SMELIK, Anneke. **Feminist Film Theory**. In: COOK, Pam (ed.). The Cinema Book. 3. ed. Londres: British Film Institute, 2007. p. 491-504.

SMELIK, Anneke. Feminist Film Theory. In: NAPLES, Nancy A. (ed.). **The Wiley Blackwell encyclopedia of gender and sexuality studies**. [S.I.]: Wiley-blackwell, 2016. p. 01-06.

SMITH, Sharon. The image of women in film: some suggestions for future research. *In*: SAUNIE, S; BEH, S H. **Women and film**. Califórnia: Berkeley, 1972.

SOARES, Gilberta Santos; COSTA, Jussara Carneiro. Movimento lésbico e Movimento feminista no Brasil: recuperando encontros e desencontros. **Labrys**, Estudos Feministas, jul./dez., 2011.

SOARES, Jéssica. **Conheça Cabíria**: prêmio para filmes protagonizados por mulheres. Super Interessante, Online, 6 nov. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3rv4pvF>. Acesso em: jun. 2020.

SOARES, Suane Felipe. Procura-se sapatão: histórias invisibilizadas do movimento lesbofeminista brasileiro. *In*: 18º REDOR – Projeto Mulher Ciência, 2014, Recife. **Anais Eletrônicos**. Recife: Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2014. p. 1439-1451. Disponível em: <https://bit.ly/3sxyuft>. Acesso em: abr. 2020.

SOCINE. **Anais**. Online, de 2009 a 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3rMgsp7>. Acesso em: maio 2020.

SOPELSA, Brooke. **Kristen Stewart claims she was advised to hide her sexuality**. NBC News, Online, 3 set. 2019. Disponível em: <https://nbcnews.to/2QC2nNy>. Acesso em: jun. 2020.

SOUSA, Ramayana L. de; GONÇALVES, Mauricio R.; GATTI, José. Cinema Queer e Feminista. *In*: SOCINE. **Seminários Temáticos para o biênio 2015-2017**. Online, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2PZ1a2o>. Acesso em: abr. 2020.

STACEY, Jackie. "If You Don't Play, You Can't Win": Desert Hearts and the Lesbian Romance Film. *In*: WILTON, Tamsin (ed.). **Immortal Invisible: lesbian and the moving image**. Londres: Routledge, 1995. p. 92-114.

STACEY, Jackie. **Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship**. Routledge, 1994.

STEWART, Kristen. Kristen Stewart claims she was advised to hide her sexuality. **NBC News**. Eua: Nbc, 2019. Disponível em: <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/kristen-stewart-claims-she-was-advised-hide-her-sexuality-n1049316>. Acesso em: 01 jul. 2021.

SULLIVAN, Laura L. Chasing Fae: "The Watermelon Woman" and Black Lesbian Possibility. **Callaloo**, v. 23, n. 1, p. 448-460, 2000.

SWAIN, Tânia Navarro. **O que é Lesbianismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

TAVARES, Luiz Eduardo. **Cineclubes como expressão da diversidade**. Instituto Pólis, Online, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/3deFPKk>. Acesso em: jun. 2020.

TEDESCO, Marina. Marcas de gênero nos manuais de cinematografia e na prática do cinema mexicano da idade de ouro. *In*: XVII Encontro SOCINE, 2013. **Anais Digitais**. Florianópolis:

TEDESCO, Marina. O papel da direção de fotografia na construção do texto estelar de María Félix. *In*: XVI Encontro SOCINE, 2012. **Anais Digitais**. São Paulo: Centro Universitário Senac, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/39pT9KI>. Acesso em: jun. 2020.

TEIXEIRA, Marco Antônio Pereira; GOMES, William Barbosa. Estou me formando... e agora?: Reflexões e perspectivas de jovens formandos universitários. **Revista Brasileira de Orientação Profissional**, v. 5, n. 1, p. 47-62, 2004.

THE L Word. Criação de Michele Abbott, Ilene Chaiken e Kathy Greenberg. Eua: Showtime Networks, 2004 - 2009. Son., color. Legendado.

THE L Word: Generation Q. Criação de Michele Abbott, Ilene Chaiken e Kathy Greenberg. Eua: Showtime Networks, 2019 - atual. Son., color. Legendado.

THE VITO Russo Test. GLAAD, Online, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3skuRJC>. Acesso em: jun. 2020.

THE WATERMELON Woman. Direção: Cheryl Dunye. EUA: Dancing Girl, 1996. (90 min).

TOMATES Verdes Fritos. Direção: Jon Avnet. EUA: Universal Pictures, 1991. (137 min).

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus Editorial, 1997. 174 p.

TURNER, Guinevere. *In*: **FABULOUS! The Story of Queer Cinema**. Direção de Lisa Ades e Lesli Klainberg. Nova Iorque: IFC Films, 2006.

UM QUARTO em Roma. Direção: Julio Médem. Madri: Morena Films, 2010. (107 min).

UMA NOVA Amiga. Direção: François Ozon. Paris: Mandarin Films, 2014. (108 min).

UNE FEMME Avec Toi. [letra de] DELANOÉ, Pierre. França: S.I., 1975.

UNESCO. **Many voices, one world**: Towards a new, more just, and more efficient world information and communication order. International Commission for the Study of Communication Problems, 1980. Disponível em: <https://bit.ly/31tnzrd>. Acesso em: jun. 2020.

VAN RAALTE, Christa. No Small-talk in paradise: Why Elysium fails the Bechdel Test, and why we should care. *In*: E. Thorsen *et al.* (eds.). **Media, Margins and Popular Culture**. Londres: Palgrave Macmillan, 2015. p. 15-27.

VANZUITA, Alexandre; GARANHANI, Marynelma Camargo. A formação inicial na construção de identidade (s) profissional (is) em educação física1. **Educação e Filosofia**, v. 33, n. 69, 2020.

VARGAS, Romel Jurado. **Reconstrucción de la demanda por el derecho humano a la comunicación**. Quito: CIESPAL, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3sL3N6k>. Acesso em: abr. 2020.

VASCONCELOS, Ana Cláudia Dias. A participação do educador na curadoria do Cineclube Cidadania e a potência criativa e empreendedora da exibição de dois documentários brasileiros na escola pública. *In*: Candido; Eliane *et al.* (org.). **Produção de Vídeo Estudantil: Uma prática Pedagógica Emergente**. Pelotas: Rubra Cognitiva, 2020.

VEIGA, Ana Maria. Gênero e cinema, uma história de teorias e desafios. **Revista Estudos Feministas**, v. 25, n. 3, p. 1355-1357, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2QQoD6r>. Acesso em: jun. 2020.

VIAGEM à Lua. Direção: Geórges Méliès. França. Paris: Star Film Company, 1902. (12 min).

WACQUANT, Loïc. Esclarecer o habitus. **Sociologia**: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, v. 14, 2004. Disponível em: <https://bit.ly/31osWrI>. Acesso em: mar. 2020.

WALKER, Alice. **A cor púrpura**. Editora José Olympio, 2021.

WILD Nights With Emily. Direção: Madeleine Olnek. EUA: Embrem Entertainment, 2018. Son., color. (84 min.).

WILL e Grace. Direção de David Kohan e Max Mutchnick. Eua: Nbc Universal Television, 1998 - 2020. P&B.

WILTON, Tamsin. On Not Being Lady Macbeth: Some (Troubled) Thoughts on Lesbian Spectatorship. In: WILTON, Tamsin (ed.). **Immortal Invisible**: lesbian and the moving image. Londres: Routledge, 1995. p. 113-130.

WIMMER, Miriam. O Direito à Comunicação na Constituição de 1988: o que existe e o que falta concretizar. **Revista ECO-Pós**, v. 11, n. 1, 2008.

WIR sind die Nacht. Direção: Dennis Gansel. Alemanha: Celluloid Dreams, 2010. (99 min).

WITTIG, Monique. Não se nasce mulher. In: DE HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Pensamento Feminista**: Conceitos Fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 83-92. Disponível em: <https://bit.ly/31rsh8H>. Acesso em: jun. 2020.

WOLFE, Susan J.; RORIPAUGH, Lee Ann. The (in) visible lesbian. **Reading The L Word. Outing Contemporary Television**. London and New York: IB Tauris and Co Ltd, p. 43-54, 2006.

WOOLF, Virginia. (1928). **Orlando**: uma biografia. Autêntica, 2016.

WOOLF, Virginia. (1929). **Um Teto Todo Seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WUEST, Bryan. A Shelf of One's Own: a queer production studies approach to lgbt film distribution and categorization. **Journal Of Film And Video**, [s.l.], v. 70, n. 3-4, p. 24, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/39rWidc>. Acesso em: jun. 2020.

XAVIER, Ismail (org.). (1983). **A Experiência do cinema**: antologia. São Paulo: Paz & Terra, 2018.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. Editora Cosac Naify, 2014.

ZIMMERMAN, Bonnie. **Daughters of darkness**: Lesbian vampires. Jump Cut, v. 24, n. 1, p. 23-24, 1981. Disponível em: <https://bit.ly/31ZUSvo>. Acesso em: jun. 2020.

APÊNDICE A- Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Gostaríamos de convidar você a participar como voluntária da pesquisa **LÉSBICAS NO CINEMA: LUGAR DE ENCONTRO DA EDUCAÇÃO, DA COMUNICAÇÃO E DOS FEMINISMOS**. O motivo que nos leva a realizar esta pesquisa é a escassez de pesquisas que tratem das mulheres espectadora e, em especial, das espectadoras que se encontram fora das normas heterossexuais e como a recepção filmica pode ser uma experiência educativa para elas. Nesta pesquisa pretendemos conhecer o potencial de formação, afirmação e revalorização criado pela exibição e debate do cinema como forma de promover o acesso e a permanência de mulheres lésbicas e bissexuais na universidade.

Caso você concorde em participar, vamos fazer as seguintes atividades com você: Entrevista sobre sua experiência com a universidade, com o cinema e em especial com o *Cine Sapatão*. Esta pesquisa tem alguns riscos, que são: a sua identificação e o cansaço físico ou desconforto com os temas propostos. Mas, para diminuir a chance desses riscos acontecerem, será utilizado um pseudônimo e serão omitidos dados pessoais que possam levar à sua identificação. A pesquisa pode contribuir para a discussão da democratização da Comunicação através do cinema, alargando o debate sobre o combate ao sexismo e à LGBTfobia e subsidiando a criação de políticas de acesso e permanência na universidade.

Para participar deste estudo você não vai ter nenhum custo, nem receberá qualquer vantagem financeira. Apesar disso, se você tiver algum dano por causa das atividades que fizermos com você nesta pesquisa, você tem direito a indenização. Você terá todas as informações que quiser sobre esta pesquisa e estará livre para participar ou recusar-se a participar. Mesmo que você queira participar agora, você pode voltar atrás ou parar de participar a qualquer momento. A sua participação é voluntária e o fato de não querer participar não vai trazer qualquer penalidade ou mudança na forma em que você é tratada. A pesquisadora não vai divulgar seu nome. Os resultados da pesquisa estarão à sua disposição quando finalizada. Seu nome ou o material que indique sua participação não será liberado sem a sua permissão. E você não será identificada em nenhuma publicação que possa resultar.

Este termo de consentimento encontra-se impresso em duas vias originais, sendo que uma será arquivada pelo pesquisador responsável e a outra será fornecida a você. Os dados coletados na pesquisa ficarão arquivados com o pesquisador responsável por um período de 5 (cinco) anos. Decorrido este tempo, o pesquisador avaliará os documentos para a sua destinação final, de acordo com a legislação vigente. Os pesquisadores tratarão a sua identidade com padrões profissionais de sigilo, atendendo a legislação brasileira (Resolução Nº 466/12 do Conselho Nacional de Saúde), utilizando as informações somente para os fins acadêmicos e científicos.

Declaro que concordo em participar da pesquisa e que me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

Juiz de Fora, _____ de _____ de 20 .

Assinatura da Participante

Assinatura do(a) Pesquisador(a)

Nome do Pesquisador Responsável: Sabrina Fernandes Pereira Lopes
Campus Universitário da UFJF
FACED
CEP: 36036-900
Fone: (31) 985671092
E-mail: ninafernandes.lopes@gmail.com

APÊNDICE B - Roteiro de Entrevista

1. Nome;
 2. Data de Nascimento;
 3. Raça/etnia;
 4. É aluna da UFJF?
 5. Qual curso fez/faz;
 6. Orientação Sexual/romântica;
 7. Relação com o cinema em geral;
 - . Tipo de acesso (cinema, televisão, streaming);
 - a. Frequência e gosto.
 8. Relação com o cinema lésbico:
 - . Tipo/facilidade de acesso;
 - a. Sentimento de representação;
 - b. O que gosta e o que não gosta na representação de mulheres lésbicas e bissexuais no audiovisual.
 9. Como é ser lésbica/bissexual na universidade
 - . Vida escolar anterior à universidade;
 - a. Contexto familiar e socioeconômico;
 - b. Ingresso;
 - c. Permanência;
 - d. Relação com colegas;
 - e. Relações com professores;
 - f. Docentes lésbicas;
 - g. Comunidade universitária;
 - h. Políticas institucionais.
 - i. Coletivos de mulheres lésbicas, grupos de pesquisa com mulheres lésbicas;
 - j. abordagens feministas no interior das disciplinas e eventos.
10. O *Cine Sapatão*
 - . Como ficou sabendo;
- a. Porque participou das sessões;
- b. Avaliação geral;
- c. Avaliação dos filmes exibidos;
- d. Avaliação dos debates;
- e. Relevância.
11. Observações Livres

ANEXO A - Parecer do Comitê de Ética em Pesquisa



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Lésbicas no Cinema: Lugar de encontro da Educação, da Comunicação e dos Feminismos

Pesquisador: SABRINA FERNANDES PEREIRA LOPES

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 20502119.5.0000.5147

Instituição Proponente: Faculdade de Educação da UFJF

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 3.649.932

Apresentação do Projeto:

Apresentação do projeto está clara, detalhada de forma objetiva, descreve as bases científicas que justificam o estudo, estando de acordo com as atribuições definidas na Resolução CNS 466/12 de 2012, item III.

Objetivo da Pesquisa:

Os Objetivos da pesquisa estão claros bem delineados, apresenta clareza e compatibilidade com a proposta, tendo adequação da metodologia aos objetivos pretendido, de acordo com as atribuições definidas na Norma Operacional CNS 001 de 2013, item 3.4.1 - 4.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos e benefícios descritos em conformidade com a natureza e propósitos da pesquisa. O risco que o projeto apresenta é caracterizado como risco mínimo e benefícios esperados estão adequadamente descritos. A avaliação dos Riscos e Benefícios está de acordo com as atribuições definidas na Resolução CNS 466/12 de 2012, itens III; III.2 e V.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

O projeto está bem estruturado, delineado e fundamentado, sustenta os objetivos do estudo em sua metodologia de forma clara e objetiva, e se apresenta em consonância com os princípios éticos norteadores da ética na pesquisa científica envolvendo seres humanos elencados na resolução 466/12 do CNS e com a Norma Operacional N° 001/2013 CNS.

Endereço: JOSE LOURENCO KELMER S/N
Bairro: SAO PEDRO **CEP:** 36.036-900
UF: MG **Município:** JUIZ DE FORA
Telefone: (32)2102-3788 **Fax:** (32)1102-3788 **E-mail:** cep.propesq@ufjf.edu.br



Continuação do Parecer: 3.649.932

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

O protocolo de pesquisa está em configuração adequada, apresenta FOLHA DE ROSTO devidamente preenchida, com o título em português, identifica o patrocinador pela pesquisa, estando de acordo com as atribuições definidas na Norma Operacional CNS 001 de 2013 item 3.3 letra a; e 3.4.1 item 16. Apresenta o TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE ESCLARECIDO em linguagem clara para compreensão dos participantes, apresenta justificativa e objetivo, campo para identificação do participante, descreve de forma suficiente os procedimentos, informa que uma das vias do TCLE será entregue aos participantes, assegura a liberdade do participante recusar ou retirar o consentimento sem penalidades, garante sigilo e anonimato, explicita riscos e desconfortos esperados, indenização diante de eventuais danos decorrentes da pesquisa, contato do pesquisador e do CEP e informa que os dados da pesquisa ficarão arquivados com o pesquisador pelo período de cinco anos, de acordo com as atribuições definidas na Resolução CNS 466 de 2012, itens: IV letra b; IV.3 letras a,b,d,e,f,g e h; IV. 5 letra d e XI.2 letra f. Apresenta o INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS de forma pertinente aos objetivos delineados e preserva os participantes da pesquisa. O Pesquisador apresenta titulação e experiência compatível com o projeto de pesquisa, estando de acordo com as atribuições definidas no Manual Operacional para CPEs.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Diante do exposto, o projeto está aprovado, pois está de acordo com os princípios éticos norteadores da ética em pesquisa estabelecido na Res. 466/12 CNS e com a Norma Operacional Nº 001/2013 CNS. Data prevista para o término da pesquisa: fevereiro de 2022.

Considerações Finais a critério do CEP:

Diante do exposto, o Comitê de Ética em Pesquisa CEP/UFJF, de acordo com as atribuições definidas na Res. CNS 466/12 e com a Norma Operacional Nº001/2013 CNS, manifesta-se pela APROVAÇÃO do protocolo de pesquisa proposto. Vale lembrar ao pesquisador responsável pelo projeto, o compromisso de envio ao CEP de relatórios parciais e/ou total de sua pesquisa informando o andamento da mesma, comunicando também eventos adversos e eventuais modificações no protocolo.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Endereço: JOSE LOURENCO KELMER S/N
 Bairro: SAO PEDRO CEP: 36.036-900
 UF: MG Município: JUIZ DE FORA
 Telefone: (32)2102-3788 Fax: (32)1102-3788 E-mail: cep_propesq@ufjf.edu.br



Continuação do Parecer: 3.649.932

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BASICAS_DO_PROJETO_1416336.pdf	29/09/2019 19:55:10		Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projetosabrina.pdf	29/09/2019 19:50:43	SABRINA FERNANDES PEREIRA LOPES	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE.pdf	29/09/2019 19:49:48	SABRINA FERNANDES PEREIRA LOPES	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	ProjetoSabrinaModeloCEP.pdf	10/09/2019 20:48:08	SABRINA FERNANDES PEREIRA LOPES	Aceito
Folha de Rosto	rosto.pdf	09/09/2019 16:28:40	SABRINA FERNANDES PEREIRA LOPES	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCE.pdf	16/08/2019 09:29:48	SABRINA FERNANDES PEREIRA LOPES	Aceito
Outros	Roteiroent.pdf	16/08/2019 09:03:17	SABRINA FERNANDES PEREIRA LOPES	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

JUIZ DE FORA, 18 de Outubro de 2019

Assinado por:
Jubel Barreto
(Coordenador(a))

Endereço: JOSE LOURENCO KELMER S/N
Bairro: SAO PEDRO CEP: 36.036-900
UF: MG Município: JUIZ DE FORA
Telefone: (32)2102-3788 Fax: (32)1102-3788 E-mail: cep.propesq@ufjf.edu.br