



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Alina dos Santos Nunes

**UM GATO SEM RABO E OUTRAS HISTÓRIAS LÉSBICAS: A HISTÓRIA DE
VIDA E A PRODUÇÃO DE VÍDEOS DE RITA MOREIRA**

Florianópolis

2023

ALINA DOS SANTOS NUNES

**UM GATO SEM RABO E OUTRAS HISTÓRIAS LÉSBICAS: A HISTÓRIA DE
VIDA E A PRODUÇÃO DE VÍDEOS DE RITA MOREIRA**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em História Global.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cristina Scheibe Wolff

Florianópolis

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Nunes, Alina dos Santos

Um gato sem rabo e outras histórias lésbicas : a história de vida e a produção de vídeos de Rita Moreira / Alina dos Santos Nunes ; orientadora, Cristina Scheibe Wolff, 2023.
204 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. História. 2. História das mulheres. 3. história oral. 4. vídeo lésbico-feminista. 5. Rita Moreira. I. Wolff, Cristina Scheibe. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

Alina dos Santos Nunes

Um gato sem rabo e outras histórias lésbicas: a história de vida e a produção de vídeos de Rita Moreira

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 16 de dezembro de 2022 pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Janine Gomes da Silva (Presidente)
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Profa. Dra. Ramayana Lira de Sousa
Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL)

Profa. Dra. Ana Maria Veiga
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestra em História Global.

Prof. Dr. Fábio Augusto Morales Soares
Coordenador do Programa de Pós-Graduação

Profa. Dra. Cristina Scheibe Wolff
Orientadora

Florianópolis, 2023

Dedico este trabalho à memória de minha avó, Maria Helena Sallaberry Nunes, que viu o início e o meio de minha pesquisa, mas não pôde ver seu fim. Minha avó sempre se dedicou inteiramente aos vínculos que bordou com mulheres – suas irmãs, suas alunas, suas amigas, sua neta. Vó Lena, muito obrigada por ter me ensinado a escutar tantas histórias e por ter me entendido quando te contei que todas nós habitamos um mesmo continuum.

AGRADECIMENTOS

Começo a escrever meus agradecimentos em um contexto completamente diferente daquele em que escrevi as primeiras palavras do texto de minha dissertação de mestrado, dois anos atrás. Naqueles dias, vivíamos com medo de uma doença que ainda não compreendíamos; no país, o caos político se desdobrava; as universidades e escolas estavam fechadas; a crise econômica se alastrava; o Brasil voltava para o mapa da fome. Sentíamos tanto a falta das pessoas que amávamos, sentíamos tanto medo de perdê-las. É preciso pontuar tudo isso: meus dois anos de mestrado não foram fáceis. É preciso relembrar tudo isso: perdemos vidas porque o presidente se recusou a acreditar na ciência. Mas, mesmo desacreditadas, continuamos a produzir pesquisas científicas de qualidade. Estamos vacinadas. E os últimos meses do ano de 2022 foram de esperança – uma esperança equilibrada, como sempre diz minha orientadora, mas uma esperança profunda e tão diferente do que experienciamos nos últimos anos. Podemos enxergá-la, quase tocá-la. É preciso contextualizar tudo isso: temos esperança de que as coisas vão melhorar.

Agradeço à Rita Moreira por confiar a mim os relatos de sua vida. Rita, seus vídeos e sua trajetória são inspiradores e precisam ser conhecidos por todas as pessoas. Este trabalho não é apenas sobre você, mas é para você. Agradeço por ser tão generosa, solícita e gentil e principalmente por compartilhar comigo algo tão delicado: a memória.

Agradeço aos que são meu lar: à Raja, pela presença felina cheia de ternura; ao Victor Hugo Sieben, meu companheiro de vida, agradeço por existir comigo com tanta leveza mesmo nos dias mais pesados. Agradeço teu apoio incomensurável e por comemorar comigo cada passo em direção à conclusão da pesquisa. Agradeço as *playlists*, risadas e refeições partilhadas. Estar contigo tornou meu processo da pesquisa possível e fez com que o trabalho solitário da escrita não fosse tão solitário assim.

Agradeço à minha avó Maria Helena Sallaberry Nunes (*in memoriam*) por ter me ensinado a ser tudo que sou hoje. Por ter me mostrado como se bordam as palavras e como se ouvem as histórias. Por mostrar a força que tem minha genealogia feminina. Por ter dado a vida ao meu pai, Mauricio Sallaberry Nunes, a quem também devo muita gratidão. Pai, te agradeço pelo constante apoio, pela escuta atenciosa, pelo amor infinito, pela poesia e por acreditar na minha pesquisa. Agradeço à minha bisavó Enilda Martinez Gonçalves e às suas filhas, minha avó Eliana Gonçalves dos Santos e minha tia-avó Ana Maria Martinez Gonçalves: eu sou porque vocês são. Quanto orgulho eu sinto ao dizer que minha família é cheia de professoras! Agradeço pelo apoio e pela inspiração – foram vocês, junto com a vó Lena, que me fizeram querer ser professora. *Foram minhas avós que germinaram em mim a força da criação.* À vó Eliana dedico um agradecimento especial pelo amor gigantesco e por ter presenteado a vida a minha mãe, Cristiane Gonçalves dos Santos Flach. Mãe, te agradeço profundamente por sempre ter me incentivado a ser tudo o que eu quisesse, e foi esse caminho que trilhamos juntas que me trouxe até aqui. Agradeço aos manos Gabriel, Mariano e Guilherme. Não foi fácil ter sido uma estraga-prazeres feminista ao lado de vocês, mas eu sei que agora vocês foram finalmente convertidos!

Agradeço à Lara Lucena Zacchi por me mostrar que de fato *as pessoas não podem resistir sozinhas*. Minha amiga, palavras não bastam para descrever o quanto nosso vínculo me é especial. Eu tenho certeza de que sem você esse trabalho não existiria. Te agradeço por ter vivido comigo a graduação, o LEGH, o estágio, as pesquisas; por ter ouvido as ideias embrionárias do projeto e me apoiado quando mudar tudo ainda parecia uma loucura; por

ter opinado nas primeiras versões do texto, ter lido e corrigido tão atentamente cada um dos capítulos; por ser minha interlocutora, professora, amiga, parceira de pesquisa e de vida.

Agradeço às amigas pela presença, apoio e inspiração: à Amanda Liotto agradeço por ter me acompanhado em domingos intermináveis de estudo, pelas refeições, escaladas, mergulhos e trilhas que me mantiveram sã durante a pesquisa; à Mariana Cordeiro agradeço por ser paciente com minhas ausências, pelo afeto e compreensão sem medidas; à Rafaella Sartori agradeço a escuta atenta e amor infinito; à Eduarda Lamana agradeço o carinho e as trocas de sempre.

Agradeço também às queridas amigas Bianca Chella, Dalila Coelho, Flavia Aline Oliveira, Luiza dos Reis e Monalisa Gomyde. Eu admiro vocês profundamente, e agradeço por terem me apoiado, me ensinado e me ajudado, cada uma à sua maneira. Agradeço ao Bruno Abatti o afeto e as trocas bonitas nos nossos processos de escrita.

Agradeço às amigas que o Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) me apresentou: Amanda Paiva, Caroline Guebert e Fabiana Guarez. Dedico um agradecimento especial à Ana Carolina Machado e à Danielle Dornelles: estamos juntas desde a seleção do mestrado, cursamos juntas as disciplinas da pós, fomos juntas à praia e juntas bebemos cerveja gelada enquanto debatíamos os regimes de historicidade, a esfera pública, a memória, a história oral. Sem vocês, a experiência na Pós-Graduação não teria sido a mesma – e o apoio de vocês foi essencial.

Agradeço às pesquisadoras admiráveis do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH), especialmente às queridas Athaysi Colaço, Elaine Schmitt, Luana Cosme e Luisa Briggmann.

Agradeço às professoras, professores, servidoras e servidores do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) e da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Em especial, agradeço à minha orientadora Prof. Dra. Cristina Scheibe Wolff. Cristina, você é uma profissional excepcional: atenciosa, compreensiva e afetuosa. Agradeço pelas trocas que me ensinam tanto. Agradeço por confiar em mim, no meu trabalho e no meu potencial. Agradeço por ser uma intelectual feminista que inspira a mim e a tantas outras.

Agradeço à Prof. Dra. Ramayana Lira (Unisul), Prof. Dra. Janine Gomes da Silva (UFSC) e Dra. Morgani Guzzo (UFSC) pela leitura atenta e apontamentos fundamentais no texto submetido à banca de qualificação. Dedico um agradecimento especial à Prof. Dra. Alessandra Brandão (UFSC) pelas contribuições na minha banca de TCC, em 2019, que produziram as fagulhas que me levaram a continuar a pesquisa. Agradeço à Prof. Dra. Ana Maria Veiga (UFPB) e à Prof. Dra. Ramayana Lira (Unisul) pelas contribuições na banca de defesa da dissertação.

Agradeço às mulheres trabalhadoras, intelectuais, escritoras, poetisas e cineastas feministas que foram e sempre serão minhas grandes companheiras nessa aventura que é viver uma vida feminista.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina (FAPESC) pelo financiamento dessa pesquisa. Sem a bolsa de mestrado, meu trabalho não poderia ter sido realizado.

Genealogía
(Safo, V. Woolf y otras)

Dulces antepasadas mías
ahogadas en el mar
o suicidas en jardines imaginarios
encerradas en castillos de muros lilas
y arrogantes
espléndidas en su desafío
a la biología elemental
que hace de una mujer una paridora
antes de ser en realidad una mujer
soberbias en su soledad
y en el pequeño escándalo de sus vidas

Tienen lugar en el herbolario
junto a ejemplares raros
de diversa nevadura.

[Cristina Peri Rossi, *Genealogía* (1994)]

RESUMO

Este trabalho objetiva investigar a história de vida e a produção de vídeos de Rita Moreira no contexto da década de 1970, entre os anos de 1972 e 1975. Os vídeos produzidos por Rita Moreira e sua então companheira, Norma Bahia Pontes, na cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos, tematizam questões diretamente relacionadas ao pensamento feminista e lésbico da época, e sua história de vida intersecciona-se com a história do movimento de mulheres do período. Articulando a história de vida de Rita à sua produção audiovisual, a pesquisa tem como objetivo entender como apresentam-se as esferas pública e privada nos vídeos produzidos, compreendendo a relação entre os debates feministas acerca das fronteiras entre o pessoal, o político e o pensamento lésbico da década de 1970. As principais fontes para a realização do trabalho foram duas entrevistas orais realizadas com Rita Moreira (2019; 2020) e quatro vídeos produzidos por ela e Norma Bahia Pontes: *Lesbian Mothers* (1972); *The Apartment* (1975); *She has a beard* (1975) e *Lesbianism Feminism* (1974). A construção teórico-metodológica pauta-se em dois principais eixos: a história oral, que mobiliza noções acerca da biografia e da memória, e a análise audiovisual, ancorada nas contribuições da teoria do cinema feminista e do cinema lésbico. A construção da noção de privacidade e de um “teto todo seu” para as mulheres modifica o tipo de emoções que são sentidas e expressas, e foi possível observar que a presença das lésbicas no espaço público esteve igualmente atrelada às emoções que as pessoas que circulam nesses espaços expressam em relação a elas. Também foi possível compreender quais são emoções são mobilizadas pelas mulheres lésbicas quando elas circulam pela esfera pública.

Palavras-chave: História das mulheres; história oral; história de vida; vídeo lésbico-feminista; Rita Moreira.

ABSTRACT

This work aims to investigate the life history and video production of Rita Moreira in the context of the 1970s, between 1972 and 1975. The videos produced by Rita Moreira and her then partner, Norma Bahia Pontes, in the city of New York, in the United States, address issues directly related to feminist and lesbian thought at the time, and her life story intersects with the history of the women's movement of the period. Articulating Rita's life history to her audiovisual production, the research aims to understand how the public and private spheres are presented in her videos, understanding the relationship between feminist debates about the boundaries between the personal, the political and the lesbian thought from the 1970s. The main sources of this study are two oral interviews with Rita Moreira (2019; 2020) and four videos produced by her and Norma Bahia Pontes: *Lesbian Mothers* (1972); *The Apartment* (1975); *She has a beard* (1975) and *Lesbianism Feminism* (1974). The theoretical-methodological construction is based on two main axes: oral history, which mobilizes notions about biography and memory, and audiovisual analysis, anchored in the contributions of feminist film theory and lesbian cinema. The construction of the notion of privacy and a “a roof of one's own” for women modifies the type of emotions that are felt and expressed, and it was possible to observe that the presence of lesbians in the public sphere was also linked to the emotions that people who circulate in these spaces they express in relation to them. It was also possible to understand which emotions are mobilized by lesbian women when they circulate in the public sphere.

Keywords: Women's history; oral history; life history; lesbian-feminist video; Rita Moreira.

RÉSUMÉ

Ce travail vise à enquêter sur l'histoire de vie et la production vidéo de Rita Moreira dans le contexte des années 1970, entre 1972 et 1975. Les vidéos produites par Rita Moreira et sa compagne d'alors, Norma Bahia Pontes, dans la ville de New York, dans les États-Unis, abordent des questions directement liées à la pensée féministe et lesbienne de l'époque, et son histoire de vie recoupe l'histoire du mouvement des femmes. Articulant l'histoire de vie de Rita à sa production audiovisuelle, la recherche vise à comprendre comment les sphères publique et privée sont présentées dans les vidéos produites, en comprenant la relation entre les débats féministes sur les frontières entre le personnel, le politique et la pensée lesbienne des années 1970. Les principales sources pour la réalisation du travail ont été deux entretiens oraux avec Rita Moreira (2019 ; 2020) et quatre vidéos produites par elle et Norma Bahia Pontes : *Lesbian Mothers* (1972) ; *The Apartment* (1975) ; *She has a beard* (1975) et *Lesbianism Feminism* (1974). La construction théorique-méthodologique repose sur deux axes principaux : l'histoire orale, qui mobilise les notions de biographie et de mémoire, et l'analyse audiovisuelle, ancrée dans les apports de la théorie féministe du cinéma et du cinéma lesbien. La construction des notions d'intimité et de « une chambre à soi » pour les femmes modifie le type d'émotions ressenties et exprimées, et il a été possible d'observer que la présence des lesbiennes dans l'espace public était également liée aux émotions qui les personnes qui circulent dans ces espaces expriment par rapport à eux. Il a également été possible de comprendre quelles émotions sont mobilisées par les femmes lesbiennes lorsqu'elles circulent dans la sphère publique.

Mots clés : Histoire des femmes ; histoire orale ; histoire de vie ; vidéo lesbienne-féministe ; Rita Moreira.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Rita Moreira e Norma Bahia Pontes em Nova Iorque, em 1977.	35
Figura 2: Louise Bourgeois, <i>Femme Maison</i> , 1984.	59
Figura 3: Rita Moreira entra em campo.	67
Figura 4: Cena do vídeo <i>Lesbian Mothers</i> (1972).	70
Figura 5: Carol com seu filho no colo.	76
Figura 6: Carol trabalhando na reforma do apartamento.	85
Figura 7: Carol dirige seu táxi em Nova Iorque.	89
Figura 8: Nova Iorque através do para-brisas do táxi de Carol.	90
Figura 9: A mão de Carol encontra a gatinha Emma Goldman.	94
Figura 10: Rita e Leônix, eu e Raja, durante a segunda entrevista (online) em 2020.	95
Figura 11: Em 1973, Carol Grosberg (segurando o cartaz) protesta a favor do projeto de lei conhecido por Intro 475.	101
Figura 12: Programa do New York Women's Video Festival.	111
Figura 13: Cartaz do festival Women for Women, realizado entre 16 e 20 de janeiro de 1974	112
Figura 14: As entrevistadas reagem à presença da câmera.	123
Figura 15: “A maquiagem pode cobrir as feridas da nossa opressão?” no Miss America America Peageant Protest em Atlantic City, Estados Unidos, 1968.	128
Figura 16: <i>Untitled (Facial Hair Transplants)</i> , de Ana Mendieta, 1972.	132
Figura 17: Forrest Hope em <i>She has a beard</i> (1975).	138
Figura 18: Cartaz da organização Lesbian Feminist Liberation, adornado com os espelhos de Vênus entrelaçados, símbolo da comunidade lésbica.	145
Figura 19: “A Ameaça Lavanda está viva e crescendo”, em 1973.	146
Figura 20: Mulheres juntas em passeata do movimento lésbico em Nova Iorque, 1973	147
Figura 21: Cena de <i>Lesbianism Feminism: "Lembre-se sempre... nós temos os óvulos!"</i>	161

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. Capítulo 1: Histórias de vida de gatos sem rabo	23
1.1. Biografias e relatos autobiográficos na história, ou: por onde começar a contar uma vida	25
1.2. Rita Moreira, a escrita de uma história de vida lésbica.....	27
1.3. <i>She's leaving home</i> : a ida para Nova Iorque, os encontros com o vídeo e com o movimento lésbico.....	33
1.4. Entre o público e o privado, sob um teto todo nosso: por onde andaram as mulheres?	41
1.4.1. <i>As aproximações entre as mulheres e o vídeo</i>	46
2. Capítulo 2: Construindo moradas feministas onde Chloe possa amar Olivia. 56	
2.1. Mulher-casa: algumas reflexões feministas sobre o espaço privado.....	58
2.2. <i>Lesbian Mothers</i> (1972): heterossexualidade compulsória e continuum lésbico ...	66
2.3. <i>The Apartment</i> (1975): construindo as paredes de um lar lésbico	81
3. Capítulo 3: Derrubar as portas de todas as bibliotecas, destruir as fronteiras entre o público e o privado	104
3.1. “Vocês nos ouvem?”: as mulheres, a arte e o espaço público.....	105
3.2. Movimentos de mulheres, movimentos lésbicos: teoria e existência lésbica nos Estados Unidos na década de 1970	113
3.3. <i>She has a beard</i> (1975) e a recusa à feminilidade.....	121
3.4. A lésbica é a fúria de todas as mulheres condensada até o ponto da explosão: uma análise de <i>Lesbianism Feminism</i> (1974).....	142
CONSIDERAÇÕES FINAIS	172
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	181

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objeto de análise a história de vida e a produção de vídeos de Rita Moreira no contexto da década de 1970, entre os anos de 1972 e 1975. Os vídeos produzidos por Rita Moreira e sua então companheira, Norma Bahia Pontes, tematizam questões diretamente relacionadas à epistemologia feminista e ao pensamento lésbico do período. Articulando a história de Rita à sua produção audiovisual, tenho como objetivo entender como apresentam-se as esferas pública e privada nos vídeos produzidos, compreendendo a relação entre os debates feministas acerca das fronteiras entre o público e do privado, do pessoal e do político e o pensamento lésbico da década de 1970. Ainda, almejo aqui demonstrar que ideias conectadas ao continuum lésbico e à existência lésbica são tratadas nos vídeos e nas memórias de Rita, constantemente atreladas a diferentes emoções.

Antes de tudo, é preciso dizer que minha dissertação foi escrita, majoritariamente, durante a pandemia¹. Foram quase dois anos vivendo exclusivamente dentro de casa. Sem tocar novas coisas. Sem ver novas pessoas. Vivemos uma pandemia por tanto tempo. Em conversa com minhas amigas, juntas sabíamos que nossa potência vinha sendo despedaçada. Não sabíamos se a vacinação era uma perspectiva tangível². Eu não pensava que cursaria todo o mestrado de dentro da minha casa. Penso no número de mortos: hoje, já passamos dos 600 mil. Audre Lorde, ao receber seu diagnóstico de câncer, escreveu que a morte é o silêncio definitivo. São mais de 600 mil vozes silenciadas. Consciente da sua própria mortalidade, Audre Lorde disse que o que mais trouxe arrependimento foram seus silêncios – porque os nossos silêncios não vão nos proteger. Penso em Gloria Anzaldúa, questionando por que é levada a escrever, e com ela concordo: “escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever” (ANZALDÚA, 2000, p. 232). E retomo minha potência na escrita.

Tudo isso porque o trabalho que estou me propondo a escrever objetiva contar uma história que precisa ser contada, uma história feminista, pois, “nos lugares em que

¹ O primeiro caso da pandemia pelo novo coronavírus, SARS-CoV2, foi identificado na China em dezembro de 2019, rapidamente espalhando-se por outros países e continentes. No Brasil, os primeiros casos ocorreram em fevereiro de 2020. A pandemia de COVID-19 gerou, em uma escala mundial, uma crise sanitária. Mas, no Brasil, a ausência de políticas públicas para a contenção do avanço da pandemia ocasionou instabilidades políticas e econômicas. O negacionismo, a recomendação de remédios ineficazes, o atraso na compra de vacinas foram medidas conjuntas que compuseram a agenda genocida, neoliberal e ultraconservadora do governo federal do período.

² Dedico um agradecimento generoso às pesquisadoras e profissionais da saúde que fizeram – e ainda fazem – possível a vacinação no Brasil, apesar de todos os desmontes e do projeto genocida do governo anterior.

as mulheres clamam para ser ouvidas, cada uma de nós devemos reconhecer a nossa responsabilidade de buscar essas palavras, de lê-las, de compartilhá-las e de analisar a pertinência delas na nossa vida” (LORDE, 2020, p. 55). A escolha em percorrer a história de vida de Rita Moreira³ nesta dissertação relaciona-se com a necessidade da produção de uma memória lésbica na história, uma memória que clama por ser ouvida há muito, de Safo⁴ a Cassandra Rios⁵.

As principais fontes desse trabalho são duas entrevistas orais realizadas por mim com Rita Moreira, a primeira feita em abril de 2019⁶ e a segunda em julho de 2020; e quatro vídeos da série *Living in New York City* (Vivendo na cidade de Nova Iorque), todos dirigidos, roteirizados, captados e editados por Rita Moreira e Norma Bahia Pontes entre os anos de 1972 e 1975 em Nova Iorque, nos Estados Unidos. Os vídeos de Rita Moreira fazem parte de seu acervo pessoal⁷, e foram disponibilizados por Rita para mim em formato digital. A maioria desses vídeos também está disponível em seu canal do *Youtube*⁸. Optei por escolher analisar os vídeos mais mencionados por Rita em nossas entrevistas, bem como os títulos que mais claramente se relacionavam com os movimentos lésbicos emergentes na década de 1970. Os títulos dos vídeos selecionados

³ A escolha de percorrer a trajetória de Rita Moreira está relacionada à escolha metodológica deste trabalho, ou seja, a história oral, bem como à disponibilidade de fontes como um todo. Visto que Norma Bahia Pontes faleceu em 2010, uma entrevista oral seria impossível, e outras fontes sobre ela são de difícil acesso. Mas contar uma vida consiste em contar várias vidas que se entrecruzam, e a narrativa de Rita entrelaça-se de maneira inerente à trajetória de Norma. Mas, ao falar de Rita não deixo de falar de Norma. No capítulo 1, há uma seção dedicada à trajetória de Norma Bahia Pontes, o que foi possibilitado primordialmente pela pesquisa de Livia Perez (2020).

⁴ Safo foi uma poeta e musicista nascida na Ilha de Lesbos, na Grécia, e viveu entre os séculos VII e VI a.C. Ela escrevia poesias para serem cantadas ao som da lira. Safo viveu em Mitilene, capital da Ilha, e durante sua vida foi professora em uma escola para mulheres. A maioria dos poemas de Safo, assim como ocorreu com outros poetas da Antiguidade, não sobreviveu à passagem do tempo e à destruição deliberada. Apenas alguns fragmentos restaram. O único poema completo que temos acesso é “Ode à Afrodite”. De Safo é a autoria da frase: “sei que alguém no futuro também lembrará de nós”.

⁵ Cassandra Rios, pseudônimo de Odette Perez Rios, nasceu em São Paulo em 1932, e foi uma importante escritora lésbica. Muitos de seus livros eram eróticos, e várias das tramas tratavam sobre relações lésbicas, sendo Cassandra Rios considerada a primeira escritora brasileira a tratar do tema. Ela é considerada a autora mais perseguida pela ditadura militar, pois teve ao menos 36 livros vetados pela censura. Morreu em 2002.

⁶ Esta primeira entrevista foi realizada através de recursos do Projeto “Políticas da Emoção e do Gênero na resistência às ditaduras do Cone Sul”, coordenado pela professora Dr^a Cristina Scheibe Wolff e financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Atualmente, a entrevista integra o acervo de entrevistas do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH).

⁷ Alguns vídeos produzidos por Rita Moreira, que não serão aqui analisados, fazem parte do acervo do Vídeo Brasil. São eles: *A Dama do Pacaembu* (1980, vídeo, 34'18"), *Brazil 2014: What do you know about?* (1980, vídeo, 34'18"); *Se o Rei Zulu Já Não Pode Andar Nu* (1987, vídeo, 15'30") e *Temporada de caça* (1988, vídeo, 28'36").

⁸ O canal de Rita pode ser acessado no seguinte link: <https://www.youtube.com/user/ritascmoreira2>. Acesso em 07 out. 2022.

para este trabalho são: *Lesbian Mothers* (1972), *The Apartment* (1975), *She has a beard* (1975) e *Lesbianism Feminism* (1974)⁹.

Lesbian Mothers, de 1972, foi o primeiro vídeo produzido por Norma e Rita, tem 27 minutos e é composto por cenas de entrevistas com mulheres que falam sobre as questões da maternidade lésbica, quais sejam a custódia dos filhos, a aceitação da família e a violência lesbofóbica sofrida por essas mães. *The Apartment*, de 1975, é um vídeo de 27 minutos que retrata a rotina de Carol, uma dramaturga lésbica que trabalha como taxista para manter-se em Nova Iorque. *She has a beard*, de 1975, é um vídeo de 26 minutos que problematiza e questiona as características físicas associadas à feminilidade. Andando pela cidade de Nova Iorque, a feminista Forest Hope, exibindo seus pelos faciais, pergunta a várias pessoas o que elas acham de pelos nos corpos das mulheres. As intersecções e diferenças entre o movimento lésbico e o movimento feminista são contadas a partir do vídeo *Lesbianism Feminism*, de 1974, com 29 minutos de duração. O vídeo inicia com o questionamento “O que você acha de lésbicas no movimento feminista?”. Militantes como Ti-Grace Atkinson, Jean O’Leary e Bertha Harris são entrevistadas e falam sobre temas como táticas de resistência nos movimentos feministas, lesbianismo político e separatismo lésbico.

O percurso para a delimitação das fontes desse trabalho foi um tanto conturbado, atravessado pelos acontecimentos relacionados à pandemia de COVID-19. A ideia inicial da pesquisa era, basicamente, a escrita de uma história global do vídeo feminista entre os anos 1970 e 1980, analisando os casos do vídeo no Brasil, Argentina e Estados Unidos através de entrevistas com Jacira Melo, Graciela Taquini e Rita Moreira sob a ótica da história oral, da análise audiovisual e das epistemologias feministas. O desenvolvimento dessa ideia foi impossibilitado pelas medidas de segurança em relação à contaminação com o vírus da covid-19 – que impediram meu acesso às bibliotecas onde estão bibliografias essenciais ao trabalho, não disponíveis *online*, impossibilitaram a pesquisa em arquivos e acervos de vídeo e dificultaram o acesso às entrevistadas. Além disso, a perda de um semestre de aulas por conta da pandemia me mostrou que não seria possível concluir em tempo hábil uma ideia tão ambiciosa quanto essa. Entretanto, o contato próximo que mantive com Rita Moreira desde 2019, quando do início da minha pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso, *Vídeo popular, arma feminista: narrativas de*

⁹ Os títulos dos vídeos não foram traduzidos por suas produtoras. A tradução livre dos títulos dos vídeos, respectivamente, é: *Mães Lésbicas* (1972); *O apartamento* (1975); *Ela tem uma barba* (1975) e *Lesbianismo Feminismo* (1974).

mulheres nas décadas de 1970 e 1980 (2019), possibilitou a realização de uma entrevista com Rita de maneira remota, através da plataforma Zoom, em julho de 2020. Seguido à realização da entrevista, a partir de agosto de 2020, participei do I Curso Dialogando sobre Feminismo Lésbico e suas Interseccionalidades, o que foi essencial para a reorganização dessa pesquisa, pois proporcionou um novo olhar para os vídeos de Rita Moreira como fontes para a inserção da memória lésbica na história. O curso possibilitou meu contato com o campo pensamento lésbico contemporâneo tanto através de uma extensa bibliografia que abriga os principais debates dentro do campo como também através da rede de pesquisadoras – e amigas – que pude formar durante o curso¹⁰.

Também sobre o percurso que delimitou essa pesquisa, cabe voltar um tanto na cronologia da minha história enquanto pesquisadora, historiadora, feminista, mulher. Traçando os caminhos para uma pesquisa de uma história feminista, cabe questionar qual é *minha* história feminista? Sara Ahmed afirma que “se começarmos por nossas experiências de como nos tornamos feministas poderemos não só chegar a outro modo de produzir ideias feministas como também ser capazes de produzir novas ideias sobre o feminismo” (AHMED, 2022, p. 29). Por isso, volto à minha história feminista: ainda muito antes de ingressar na graduação em História na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em 2014, tive a sorte de ter como professora de História uma mulher feminista chamada Taiane Mendes Taborda. Taiane sempre fez questão de demonstrar suas inquietações perante a ausência de certos sujeitos históricos nas narrativas da história oficial: onde estão todas as mulheres? Esse foi um questionamento que transformou muitas coisas. Primeiro, me transformou em uma jovem feminista. Em seguida, transformou meu olhar sobre a História. Transformou as piadas sem graça, transformou-me em uma estraga-prazeres! Transformou as mesas de jantar, como relatou Sara Ahmed em seu *Viver uma vida feminista* (2022). Transformou muitas coisas, pois “viver uma vida feminista é transformar tudo em algo passível de questionamento. A questão de como se vive uma vida feminista [...] é uma questão de vida” (AHMED, 2022, p. 14).

Transformada, mudei-me do Rio Grande do Sul para Florianópolis para cursar História na UFSC. Soube da existência do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH), e, entre 2014 e 2016, frequentei algumas reuniões semanais do grupo de estudos do LEGH. E as transformações estavam longe de cessar. Em 2017, graças a uma parceria da UFSC com a *Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3*, facilitada pela Secretaria de

¹⁰ Aqui, é essencial dedicar um agradecimento mais do que especial à Monalisa Gomyde, que, mesmo à distância, auxiliou minha escrita, tanto a acadêmica quanto a poética, em diferentes momentos.

Relações Internacionais (SINTER/UFSC), pude estudar na França durante um semestre. Optei pelo curso de *Cinema et audiovisuel* na Paris 3, e na matéria chamada “Os arquivos do cinema militante: estatuto, conservação e usos” aprendi sobre a importância da tecnologia do vídeo para diversos movimentos políticos, dentre eles, o movimento feminista. Meu retorno ao Brasil coincidiu com meu ingresso no LEGH como bolsista de Iniciação Científica (PIBIC) no Projeto “Políticas da Emoção e do Gênero na resistência às ditaduras do Cone Sul”, sob orientação da professora Dr^a Cristina Scheibe Wolff, em agosto de 2017, financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Além de integrar o “projeto das emoções”, apelido que criamos para facilitar sua designação, tive a oportunidade de trabalhar no Projeto “Mulheres de Luta: Feminismo e esquerdas no Brasil (1964-1984)”, financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), também sob orientação da professora Cristina. Chega a ser difícil transpor às palavras a importância do LEGH em minha formação acadêmica, pessoal e política – cito algumas das atividades que contribuíram na minha formação: transcrição, revisão e realização de entrevistas orais; organização do acervo bibliográfico e do acervo documental; organização de eventos acadêmicos, como as Jornadas do LEGH; escrita de capítulos de livro e roteirização de documentários; sobretudo, a criação de vínculos e redes com pesquisadoras feministas no Laboratório. Integrar o LEGH é uma experiência transformadora.

A participação nesses dois grandes projetos de pesquisa do LEGH foi essencial para dar corpo à pesquisa que aqui realizo. Primeiro porque foi através desses dois projetos que tive contato com as bibliografias fundantes do campo dos estudos feministas, algo que, a partir de então, marcou toda minha trajetória de pesquisa acadêmica. Depois porque foi através dos dois projetos, financiada pela CAPES e pelo CNPq, que pude fazer algumas viagens de campo para dentro e fora do Brasil, experimentando o fazer da pesquisa histórica. Essas viagens possibilitaram meu contato com arquivos e acervos, além de museus, cinemateca e outros acervos de audiovisual¹¹. As viagens de pesquisa

¹¹ Alguns dos lugares onde pude pesquisar foram: a Associação Cultural Videobrasil (SP), o acervo audiovisual da biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), a União de Mulheres de São Paulo (UM/SP), o Centro de Documentação e Informação Científica (CEDIC/PUC-SP), Centro de Documentação e Memória (CEDEM/UNESP), o Centro de Informação Mulher (CIM) e o Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI), este último em Buenos Aires, na Argentina. Ao lado das colegas Isa Maria Moreira Liz e Tamy Amorim da Silva, visitamos a exposição “Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985”, na Pinacoteca de São Paulo. Essa exposição me deu a certeza de querer realizar minha pesquisa sobre vídeos produzidos por mulheres latino-americanas.

também possibilitaram a realização de duas entrevistas¹² que foram as fontes centrais para o meu trabalho de conclusão de curso, uma delas também integrando a pesquisa que realizo nesta dissertação.

Entre 2019 e 2020, o grupo de estudos criado a partir do Projeto “Políticas da Emoção” fez com que eu pudesse desenvolver reflexões acerca dos estudos e da história das emoções e dos afetos, possibilitando a inserção de minha pesquisa nesse emergente campo de estudos. Ao lado de minha colega e grande amiga Lara Lucena Zacchi, pesquisamos sobre o papel da amizade e dos vínculos feministas nas ditaduras do Cone Sul¹³, um tema que respinga e reverbera nesta dissertação.

A partir do meu primeiro contato com as fontes e associando-as à reflexão sobre os debates em torno do pensamento lésbico, história das mulheres, estudos feministas e estudos das emoções, algumas questões vieram à tona: como a trajetória biográfica individual de Rita Moreira se conecta com a trajetória coletiva do movimento de mulheres lésbicas nos Estados Unidos? Quais são as emoções que aparecem nos vídeos de Rita Moreira e Norma Bahia Pontes? As emoções mobilizadas pelas lésbicas são diferentes quando colocados sob a perspectiva do espaço público ou do espaço privado? As ideias do movimento lésbico do período diferenciavam-se quando debatidas no espaço público ou no espaço privado? No contato com as fontes, foram essas as principais questões que produziram muitas das reflexões que ressoam em meu trabalho.

Assim, minha pesquisa se nutre de contribuições da epistemologia feminista, sobretudo do pensamento lésbico, assim como de dimensões advindas da história cultural, especialmente do campo da história das mulheres. Também, a crítica feminista do cinema é substancial para a pesquisa. As recentes contribuições do insurgente campo dos estudos das emoções são igualmente importantes.

Até a segunda metade do século XX, as ciências humanas estiveram marcadas pela ausência ou silenciamento das mulheres, como bem mostrou Simone de Beauvoir no primeiro volume de seu *O Segundo Sexo*, de 1949 (BEAUVOIR, 2016a). Pouco a pouco, relacionado a fatores científicos, sociológicos, e políticos, as mulheres tornam-se parte dos estudos das ciências humanas (PERROT, 2005a). Os fatores científicos estão

¹² Refiro-me à entrevista realizada com Jacira Vieira de Melo (2018) e a primeira entrevista realizada com Rita Moreira (2019).

¹³ Nossa pesquisa resultou em um capítulo intitulado “‘As pessoas não podem resistir sozinhas’”: memórias, amizade e gênero na resistência às ditaduras no Cone Sul”. O capítulo faz parte do livro *Políticas da emoção e do gênero na resistência às ditaduras do Cone Sul*, organizado pela professora Dr^a Cristina Scheibe Wolff (2021).

relacionados à “nova história” e ao alargamento da noção de fonte inaugurados pela segunda geração da Escola dos Annales; os fatos sociológicos estão ligados à feminização das universidades e aos novos questionamentos trazidos por alunas e professoras; e o fator político está ligado ao movimento de mulheres em diversos países (PERROT, 2005a). Ao longo dos anos 1970, especialmente na França e nos Estados Unidos, o novo campo da história das mulheres ensaiou suas bases, seus objetos e suas categorias de análise. Já nos anos 1980, o objeto “mulheres” “atravessava disciplinas e não pertencia a ninguém em particular” (PERROT, 2005a, p. 23). A história das mulheres “interroga a linguagem e as estruturas do relato, as relações do sujeito e do objeto, da cultura e da natureza, do público e do privado. Ela coloca em questão as divisões disciplinares e as maneiras de pensar” (PERROT, 2005a, p. 26).

Na construção do campo da história das mulheres, o viés feminista dos debates acerca das noções do público e do privado em muito contribuíram. As discussões sobre os conceitos de esfera pública e privada têm sido centrais no pensamento político ocidental desde o século XVII. A articulação entre essas duas esferas continua sendo problematizada até hoje nas ciências políticas e humanas. Essa questão mobilizou debates entre teóricos e teóricas liberais, contratualistas, marxistas, socialistas e feministas, estas sobretudo a partir do início do século XX. No início dos debates, as esferas eram vistas como completamente opostas e distintas, e, de acordo com Susan Okin (2008), importantes argumentos contemporâneos ainda supõem que as questões da esfera pública ocorrem independentemente das questões da esfera privada, mantendo a ideia de separação entre as duas esferas. Para esta autora, esse tipo de argumentação só pode ser sustentado caso as análises das teóricas feministas sejam totalmente ignoradas.

As contribuições das reflexões feministas sobre as esferas pública e privada foram inovadoras ao compreenderem que estas esferas estão diretamente relacionadas à ordem patriarcal de gênero. Michelle Perrot afirma que entender o cruzamento da articulação do público e do privado “com a diferença entre os sexos é uma maneira de penetrar em seu funcionamento e compreender seus deslocamentos” (PERROT, 2005b, p. 465). Assim, compreensão de que “o pessoal é político” é apenas uma das contribuições possibilitadas pelas teóricas feministas. Seja na história, na psicologia, na antropologia ou na literatura, as pesquisadoras compreendem que a questão do público e do privado não está relacionada unicamente à teoria política, mas esteve e ainda está no centro da vida cotidiana da sociedade ocidental (PERROT, 2005b).

A história hesitou em narrar o que ocorria nos mundos privados, especialmente por conta do sistema de valores que via na esfera pública¹⁴ e nos homens que a habitavam os únicos protagonistas da história que valia a pena ser contada (PERROT, 2009a). Quando os historiadores e historiadoras finalmente ergueram as cortinas do mundo privado, tomando emprestada a expressão de Michelle Perrot, finalmente entendeu-se que “a vida privada não é uma realidade natural, dada desde a origem dos tempos: é uma realidade histórica, construída de diversas maneiras por sociedades determinadas” (PROST, 2009, p. 7). A história entende, portanto, que o privado é uma experiência de nosso tempo, o que gera um sem-fim de questionamentos em torno das relações não só entre o público e o privado, mas também entre o coletivo e o individual, o masculino e o feminino, o ostensivo e o íntimo (PERROT, 2009a). O lançamento da coleção dirigida pelos historiadores franceses Georges Duby e Philippe Ariès *História da vida privada*, publicada em 1985, foi muito importante para que esses questionamentos tivessem lugar na história.

Mas a mudança de foco da esfera pública para a esfera privada foi atravessada por um grande dilema acerca das fontes. As fontes que possibilitam essa mudança de foco da história são muitas, porém os arquivos privados são “socialmente assimétricos e de acesso aleatório. Seu estado de conservação é tão aleatório quanto as possibilidades de consulta” (PERROT, 2009a, p. 10). A disponibilidade das fontes também foi uma questão primordial para a construção do campo da história das mulheres. Afinal, “os materiais que [...] historiadores utilizam (arquivos diplomáticos ou administrativos, documentos parlamentares, biografias ou publicações periódicas...) são produtos de homens que têm o monopólio do texto e da coisa públicos” (PERROT, 2017, p. 120). Mas, na virada da Nova História, as fontes antes relegadas unicamente à intimidade como cartas e diários íntimos, álbuns de fotografia, livros de receita etc., foram levadas em consideração. Uma história das mulheres acaba sendo constituída por diferentes tipos de fontes, principalmente por aquelas que dizem respeito ao mundo privado. Assim, podemos perceber que o campo da história das mulheres nutriu-se de contribuições do campo da história da vida privada, e vice-versa.

¹⁴ É importante destacar que, aqui, a esfera pública não se refere simplesmente às ruas de uma cidade, onde muitas pessoas transitam, mas sim aos espaços de poder, política e conhecimento institucionalizados. Historicamente, esses espaços foram construídos por homens burgueses. Quando os homens e mulheres da classe trabalhadora caminham pelas ruas de uma cidade, não necessariamente estão ocupando a esfera pública, já que frequentemente não possuem acesso ao mundo político e aos espaços de poder.

A valorização dessas fontes privadas pode estar relacionada à história do vídeo. Inicialmente, as câmeras portáteis de vídeo foram concebidas como uma tecnologia para registrar conteúdo da vida privada, embora também servissem como meio para compartilhar com a família ou amigos próximos cenas do cotidiano – o que ocorria, majoritariamente, na esfera privada. Essas câmeras eram vendidas como ideais para gravar aniversários, festas de fim de ano e outros momentos íntimos, familiares e domésticos¹⁵. Apesar de terem sido idealizadas para gravar esse tipo de acontecimento, houve um movimento de mulheres que retirou as câmeras do âmbito privado e as levaram ao público, e é nesse exato contexto histórico que insiro meus objetos de pesquisa. A invenção da câmera de vídeo marca um momento em que se tornou possível o registro de uma história contada por mulheres, e não por homens que majoritariamente eram os que dominavam a produção de imagens na televisão e no cinema. Assim, a tomada feminista do vídeo pode ser compreendida como uma forma de as mulheres contarem – e filmarem – suas próprias histórias. Como escreveu o coletivo de vídeos feministas *Les Insoumuses* no vídeo *Maso et Miso vont en bateau*¹⁶, de 1975: “Nenhuma imagem da televisão quer nem pode mostrar quem somos. É através do vídeo que nós contaremos nossa história.” (MASO, 1975, tradução minha).

Como apontou Ann Cvetkovich (2003), a história lésbica deixa traços efêmeros e incomuns pois está relacionada majoritariamente à sexualidade e à intimidade, atreladas à privacidade e à invisibilidade. Na ausência de arquivos e acervos institucionalizados¹⁷ que salvaguardem documentos para a escrita da história lésbica, coleções de objetos muitas vezes vistos como efêmeros e íntimos são extremamente valiosos. A autora afirma que a história lésbica “exige um arquivo radical de emoções para documentar intimidade, sexualidade, amor e ativismo – todas as áreas de experiência que são difíceis

¹⁵ No inglês, as imagens produzidas no âmbito doméstico são conhecidas como “*home movies*”, objeto de estudo de alguns pesquisadores, formando até mesmo um subgênero cinematográfico. Elizabeth Czach (2000), em sua dissertação “Home movies then and now”, escreve sobre o *home movie* como uma tecnologia cinematográfica amadora que objetivava sobretudo a captação de imagens do dia a dia das famílias estadunidenses. Ver mais em Czach, 2000.

¹⁶ O vídeo *Maso et Miso vont en bateau* é um documentário de 1975, produzido por Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig, Ioana Wieder e Nadja Ringart, todas participantes do coletivo feminista *Les Insoumuses*. O vídeo faz uma crítica à entrevista de Bernard Pivot (o “Miso”, misógino) com Françoise Giroud (a “Maso”, masoquista), então secretária do estado da condição feminina na França. O entrevistador e a entrevistada reproduzem discursos extremamente misóginos e degradantes às mulheres. Mais aproximações entre as mulheres e o vídeo, incluindo o caso das *Insoumuses*, serão abordadas no capítulo 1.

¹⁷ É preciso mencionar a existência de pelo menos três arquivos dedicados ao arquivamento de documentos relacionados à história e à cultura lésbica: no Brasil, temos o Arquivo Lésbico Brasileiro, fundado em 2020; nos Estados Unidos (Nova Iorque), temos o *Lesbian Herstory Archives*, fundado em 1974; na França (Paris), existe o *Archives, Rechercher, Cultures Lesbiennes*, fundado em 1983. Existem outros arquivos dedicados à história lésbica, porém, majoritariamente, encontram-se no Norte global.

de narrar através dos materiais de um arquivo tradicional” (CVETKOVICH, 2003, p. 241, tradução minha). Rita Moreira ainda tem algumas bobinas abertas de fita de vídeo guardadas em caixas em seu escritório, mas elas estão sujeitas à efemeridade e às marcas do tempo, da falta de tecnologia adequada para sua preservação, ou mesmo para sua reprodução. O processo de digitalização dessas fitas de vídeo é uma maneira de arquivamento da própria Rita, feito por ela mesma. Levando em consideração os temas tratados nos documentários de Rita e Norma, o arquivamento dessas imagens significa o arquivamento de emoções, afetos, intimidades que se entrelaçam a formas de vida relegadas à invisibilidade ao longo da história.

Também relacionado à discussão da dicotomia entre o público e o privado está o campo dos estudos das emoções. As emoções compõem uma categoria de análise histórica essencial para a realização dessa pesquisa. Por muito tempo atreladas apenas ao mundo privado, à esfera íntima e “feminina” e à história das sensibilidades, as emoções não eram consideradas parte estruturante das realidades sociais e históricas. Os debates em torno dessa temática vêm crescendo nas ciências humanas pelo menos desde os anos 2000, dialogando com as contribuições do pensamento feminista e *queer*. O alargamento do campo da história das emoções, sobretudo na França, contribuiu para esses estudos, e a emoção tem se tornado uma importante categoria de análise no campo na medida em que se passou a argumentar que as emoções não deveriam ser consideradas como “estados psicológicos, mas práticas culturais e sociais” (AHMED, 2015, p. 32, tradução minha), e, acrescento, históricas.

Atrelo as emoções ao contexto do movimento lésbico vivenciado por Rita e Norma sobretudo compreendendo que elas podem funcionar “como um sistema de motivação e base para forjar novas coletividades” (LOVE, 2009, p. 12, tradução minha), valorizando os vínculos feministas possibilitados nas conexões entre mulheres em continuum. A produção de identificação e de emoções positivas (amor, amizade e esperança) nos movimentos de mulheres lésbicas é uma importante base para a ação coletiva e política, mas compreendo que nesses movimentos também existem dificuldades de conexão e emoções sentidas de maneira extremamente negativa. Como apontou Sara Ahmed, “as emoções podem nos mostrar, crucialmente, porque as transformações são tão difíceis (continuamos investindo naquilo de criticamos), mas também como elas são possíveis (nossos investimentos se movem à medida em que avançamos)” (AHMED, 2015, p. 561, tradução minha). Heather Love (2009) também opta por vislumbrar o lado negativo das emoções nos movimentos coletivos. Ela afirma

que essa abordagem possibilita envolver-se com emoções que “tradicionalmente não foram pensadas como políticas, assim como lidar com a disjunção entre o afetivo e o social” (LOVE, 2009, p. 14, tradução minha). Nesse sentido, a análise das fontes permitiu perceber os papéis centrais do amor, da amizade, e da esperança, mas também da solidão, do ódio e da raiva, nas trajetórias das mulheres lésbicas documentadas nos vídeos de Rita e Norma. Essas emoções também se mostram atreladas à memória de Rita quando rememora o período em nossas entrevistas orais.

Assim, levando em consideração o viés feminista das noções de público e privado e as contribuições desse viés para a construção do campo da história das mulheres (BEARD, 2018; PATEMAN, 2021; PERROT, 2009a; 2005a; 2005b; OKIN, 2008), assim como o campo do estudo das emoções e dos afetos (AHMED, 2015; BERLANT, 2011; CVETKOVICH, 2003; LOVE, 2009; MORANA, 2012), essa dissertação busca entender a importância do espaço privado para as mulheres lésbicas ao analisar os vídeos *Lesbian Mothers* e *The Apartment*. A construção da noção de privacidade e de um espaço seguro para mulheres modifica o tipo de emoções que vão ser sentidas e expressas, aspecto que pode ser ressaltado a partir da análise dos vídeos. É sob uma ótica similar que podemos observar a presença das lésbicas no espaço público, explorando quais emoções as pessoas que circulam nesses espaços expressam em relação às lésbicas, bem como quais emoções as próprias lésbicas sentem quando circulam pela esfera pública. Ainda, é pertinente expressar que há diferença nas emoções experienciadas no espaço público quando essas mulheres estão sozinhas, como em *She has a beard*, ou quando estão reunidas em grupo, como em *Lesbianism Feminism*.

A categoria patriarcado é central para essa pesquisa. O patriarcado é uma categoria mobilizada de modo corrente desde os fins da década de 1960 pelas feministas, dentro e fora da academia (DELPHY, [1970]2015; HARTMANN, 1979; LERNER, [1986]2019; PATEMAN, [1988]2021;). Entende-se aqui o patriarcado como um pacto masculino feito para garantir a opressão de mulheres (HARTMANN, 1979), um regime de dominação-exploração¹⁸ das mulheres pelos homens (SAFFIOTI, 2013). Heleieth Saffioti, no livro

¹⁸ A utilização do termo exploração-dominação ou dominação-exploração está baseada também em Saffioti (2013) no que se refere a não separação da dominação patriarcal da exploração capitalista. Considerando que estes não são sistemas separados, utiliza-se a nomenclatura exploração-dominação/dominação-exploração na tentativa de demonstrar a articulação e a não-hierarquização de ambos os sistemas, pois, assim como a autora, considero que o capitalismo e o patriarcado são duas faces do mesmo processo, apesar de o primeiro ser alguns milhares de anos mais jovem do que o segundo. De acordo com Saffioti, “Diferentemente dos homens como categoria social, a sujeição das mulheres, também como grupo, envolve prestação de serviços sexuais a seus dominadores. Esta soma/mescla de dominação e exploração é aqui entendida como opressão.

Gênero, patriarcado, violência (2013), argumenta contra o abandono da categoria patriarcado na epistemologia feminista. Pautada em Carole Pateman é que Saffioti afirma que o abandono do conceito de patriarcado “significaria a perda de uma história política que ainda está para ser mapeada” (PATEMAN, 2021, p. 38), pois abandonar esse conceito é perder de vista a única maneira que temos para explicar especificamente a sujeição das mulheres ao singularizar os direitos sexuais e políticos que os homens exercem pelo fato de serem homens, além de significar operar segundo a ideologia patriarcal, que naturaliza a dominação-exploração das mulheres pelos homens.

A autora pontua uma diferença entre os conceitos de gênero e de patriarcado, pois, para Heleieth Saffioti (2013, p. 126), gênero seria “entendido como muito mais vasto que o patriarcado, na medida em que neste as relações são hierarquizadas entre seres socialmente desiguais, enquanto o gênero compreende também relações igualitárias”. É por isso que a autora considera que o patriarcado seria, portanto, um caso específico das relações de gênero, uma relação operada pelos homens em uma dinâmica de controle, violência e medo. Na ordem patriarcal, as relações de gênero têm a violência em seu cerne. Nessa perspectiva, e de acordo com Joan Scott (1995), Heleieth Saffioti considera que o gênero é constitutivo das relações sociais da mesma forma que a violência é constitutiva das relações entre homens e mulheres na fase histórica da ordem patriarcal de gênero que vivenciamos atualmente (SAFFIOTI, 2013, p. 146). Por isso, falar de patriarcado ou ordem patriarcal de gênero ao invés de gênero ou relações de gênero é definir que o patriarcado só se aplica a uma fase da história. E portanto, com o fim desse regime de exploração-dominação, haveria a possibilidade da existência de relações de gênero que não seriam baseadas na hierarquização ou submissão de mulheres pelos homens. O patriarcado é um conceito de ordem política¹⁹ (SAFFIOTI, 2013, p. 148). Para Heleieth Saffioti, a base econômica do patriarcado não incide sobretudo no controle da sexualidade e capacidade reprodutiva, o que muito se relaciona com a ideia da heterossexualidade compulsória desenvolvida por Adrienne Rich (2010).

Em 1980, Adrienne Rich publicou o ensaio *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica* (2010) e nele elaborou noções centrais para o desenvolvimento do

Ou melhor, como não se trata de fenômeno quantitativo, mas qualitativo, ser explorada e dominada significa uma só realidade” (SAFFIOTI, 2009, p. 112).

¹⁹ Apesar de escolher a utilização do patriarcado como categoria nesta dissertação por acreditar ser um dos poucos conceitos capazes de explicar a dimensão histórica da dominação masculina, reconheço a existência de críticas que foram tecidas ao uso do termo patriarcado desde os anos 1980, como o texto de Sheila Rowbotham, *Lo malo del patriarcado* (1984).

campo do pensamento lésbico. Essas noções são igualmente centrais para essa dissertação: a heterossexualidade compulsória, a existência lésbica e o continuum lésbico. A autora tece essas noções a partir de dois principais questionamentos: por que a escolha por parte das próprias mulheres de priorizar e amar outras mulheres ter sido invalidada ao longo da história? Por que há um apagamento da existência lésbica em tantos textos, inclusive dentro da produção acadêmica feminista? Adrienne Rich afirma que essas questões são resultantes da heterossexualidade compulsória, uma instituição que, através do reforço da heterossexualidade, assegura o direito masculino de acesso físico, econômico e emocional às mulheres (RICH, 2010). Além disso, outro aspecto que reforça a heterossexualidade compulsória é “deixar invisível a possibilidade lésbica, um continente engolfado que emerge à nossa vista de modo fragmentado de tempos em tempos para, depois, voltar a ser submerso novamente” (RICH, 2010, p. 34).

De acordo com Adrienne Rich, a “existência lésbica sugere tanto o fato da presença histórica de lésbicas quanto da nossa criação contínua do significado dessa mesma existência” (RICH, 2010, p. 35), enquanto o termo continuum lésbico pode abarcar um conjunto de experiências de identificação e de amor entre mulheres que não necessariamente envolvam o desejo sexual, mas outras experiências como o compartilhamento de uma vida, o companheirismo, a alegria e a criatividade. A ideia do continuum lésbico, portanto, propõe a consolidação de tradição, continuidade e esteio social para as mulheres que amam mulheres, contrapondo-se à destruição de registros e ao apagamento da memória da existência lésbica proposto pela instituição da heterossexualidade. Busco aqui expor como é acionado o continuum lésbico para compreendermos os vínculos entre mulheres em uma conexão que é coletiva, apresentando-se de maneiras diferentes quando na esfera pública ou na esfera privada. A reafirmação do continuum lésbico relaciona-se à busca, ao longo da história, de experiências de identificação, solidariedade, cumplicidade e amor entre mulheres que não necessariamente sejam experiências sexuais, o que pode incluir amizades entre mulheres, a relação entre mães e filhas e outras formas de vínculos entre mulheres. O continuum lésbico pode ser um viés de análise para observarmos essas conexões. Dentre esses vínculos estão aqueles entre mulheres lésbicas. Ou seja, as histórias dessas existências lésbicas localizam-se no continuum lésbico, mas o continuum lésbico não se resume às histórias da existência lésbica.

A metodologia aplicada nessa pesquisa segue dois principais eixos: o primeiro é a história oral, que mobiliza noções acerca da biografia e da memória; o segundo, a análise

audiovisual ancorada nas contribuições da teoria do cinema feminista e do cinema lésbico. As contribuições de Alessandro Portelli (1997; 2016) na estruturação do campo da história oral são imprescindíveis. Como para a análise de quaisquer outras fontes, é preciso que façamos a devida crítica às fontes orais, mas precisamos levar em conta que esse tipo de fonte não é como a maioria dos documentos históricos. Sobretudo porque, ao contrário das outras fontes, “as fontes orais não são *encontradas*, mas *cocriadas* pelo historiador. Elas não existiriam sob a forma em que existem sem a presença, o estímulo e o papel ativo do historiador na entrevista feita em campo” (PORTELLI, 2016, p. 10, grifos do autor). Assim, a história oral é, antes de tudo, uma arte da escuta. Acima de tudo, é preciso estar aberta às trocas possibilitadas pelo diálogo, pois “é a abertura do historiador para a escuta e o diálogo, e o respeito pelos narradores, que estabelece uma aceitação mútua baseada na diferença, e que abre o espaço narrativo para o entrevistador entrar” (PORTELLI, 2016, p. 15). Nesse sentido é que o autor caracteriza a história oral como uma arte da escuta. Esse entendimento é essencial para a metodologia aplicada neste trabalho. Também, cocriar essas fontes é contribuir para o acesso à historicidade das vidas privadas, nos auxiliando a questionar os muros que outrora separavam a História com h maiúsculo das histórias, nos obrigando a redefinir a divisão entre o público e o privado. A história oral “diz respeito ao significado histórico da experiência pessoal, por um lado, e ao impacto pessoal das questões históricas, por outro” (PORTELLI, 2016, p. 16).

Ainda de acordo com Alessandro Portelli (2016), a história oral é a história dos eventos, a história da memória e a história da interpretação dos eventos através da memória. Entendendo que a memória não é “não é um mero depósito de informações, mas um processo contínuo de elaboração e reconstrução de significado” (PORTELLI, 2016, p. 18), compreende-se que o esquecimento, inclusive aquele que falta na narrativa oral, é uma parte necessária da memória, já que “a memória é um trabalho constante na busca de sentido, que filtra os vestígios da experiência entregando ao esquecimento aquilo que já não tem significado na atualidade – mas também aquilo que tem significado demais” (PORTELLI, 2016, p. 47). Nesse mesmo sentido, Margareth Rago sugere entendermos que “o trabalho da memória não recupera as histórias vividas exatamente como ocorreram no passado, mas que são recortadas, selecionadas, construídas com um grande grau de imaginação, a partir dos interesses, desejos, questões e possibilidades do presente” (RAGO, 2018, p. 212). Lembramos do que nos importa no presente – a memória constrói e é construída por narrativas que têm como parâmetro experiências e

desejos do presente, conforme a importância daquilo que é lembrado e narrado pela narradora.

A memória pode ser caracterizada como um produto de cada sujeito a partir dos “acontecimentos vividos pessoalmente”, assumindo um caráter individual (POLLAK, 1989, p. 201). Porém, considerando que os sujeitos experienciam vivências coletivas que marcam suas subjetividades, a memória é também definida como sendo uma construção coletiva inserida em uma determinada conjuntura social (HALBWACHS, 1990), pois, “mesmo no nível individual o trabalho da memória é indissociável da organização social da vida” (POLLAK, 1989, p. 14). Nesse sentido, para Alejandra Oberti (2010), ao lidarmos com memórias de mulheres, podemos propor outras formas de nos relacionarmos com acontecimentos históricos, redefinindo, inclusive, as dimensões através das quais analisamos a história.

Michelle Perrot (1989) considera que a popularização da metodologia da história oral é uma revanche das mulheres, que, na falta do testemunho escrito “oficial”, fizeram emergir o testemunho oral. A conexão entre a história oral e a história das mulheres também é abordada por Margareth Rago (2018). Ao ler Elaine Showalter (2002 apud RAGO, 2018), a autora destaca que a recuperação de nossos ícones feministas é um trabalho necessário para a constituição de nossa memória coletiva, já que ainda nos falta sentido para o passado feminista. Contar estórias feministas (HEMMINGS, 2009), reconstituir as vidas de mulheres feministas é uma maneira de construir nossa “herança cultural feminista” (RAGO, 2018). E aqui, retorna o problema das fontes já tão bem explicados por Michelle Perrot (2005). “Como contar histórias de mulheres se nem elas escrevem sobre si?”, pergunta Margareth Rago (2018; 2013). Dentre todos os desafios para a escrita de uma história das mulheres, a questão do silêncio nas fontes é o principal. A estratégia para driblar esse silêncio é a produção de fontes orais, como as entrevistas orais e relatos autobiográficos femininos.

O retorno da biografia à história coincidiu com a redescoberta da história oral, nos anos 1970, importante ferramenta para o estabelecimento do campo da história cultural, metodologia primordial para a realização dessa pesquisa. Como apontou Jacques Le Goff, o uso da biografia na história é um instrumento útil e complementar à história cultural, um jeito de continuar a fazer história por outros meios (LE GOFF, 1996 apud PRIORE, 2018). Jacques Le Goff afirma que a biografia, bem como toda a narrativa de vida, precisa ser submetida a uma cronologia de fatos, mas diferentemente da vida, a biografia é “uma construção feita de acasos, hesitações e escolhas” (LE GOFF, 1996 apud PRIORE, 2018).

Não almejo traçar uma biografia de Rita, – mesmo porque a biografia é, ao mesmo tempo, verdadeira e incapaz de alcançar a vida (AVELAR; SCHMIDT, 2018) –, mas é um pedaço de sua história de vida o eixo principal dessa dissertação. Assim, registro, aqui, um relato biográfico da história de vida de Rita Moreira.

O segundo eixo metodológico dessa pesquisa é a análise fílmica ancorada nas contribuições da teoria do cinema feminista e do cinema lésbico. De acordo com Ana Maria Veiga (2013; 2019), a crítica feminista do cinema despontou principalmente a partir dos anos 1970. O campo foi desenvolvido primeiro na Grã-Bretanha, tomando como direção a psicanálise e a semiótica, que, aliado às reivindicações dos movimentos feministas, “buscava na produção fílmica lugares sociais reservados às mulheres como personagens dos filmes [...], ao mesmo tempo em que instigava as mulheres a tomarem as câmeras sob seu comando e, com elas, a rodarem suas próprias películas” (VEIGA, 2019, p. 261). As principais teóricas do período foram Claire Johnston e Laura Mulvey. Claire Johnston (2000 [1973]) inaugurou os debates em 1973 quando escreveu o artigo “*Women’s cinema as a countercinema*” (O cinema de mulheres como um contra-cinema), onde coloca-se contrária à estética realista utilizada no cinema tradicional, já que as imagens das mulheres neste cinema seriam incapazes de refletir a realidade, não passando de mitos construídos pela ideologia patriarcal e manipulados para a satisfação dos desejos masculinos (JOHNSTON, 2000). Claire Johnston afirma que o cinema, assim como qualquer obra de arte, é um produto ideológico, e a ideia de que a arte é universal, e, por isso, andrógina, não é verdadeira: “a arte só pode ser definida como um discurso dentro de uma conjuntura particular – para o propósito do cinema feminino, a ideologia burguesa e sexista do capitalismo dominado pelos homens” (JOHNSTON, 2000, p. 28, tradução minha). Assim, para Claire Johnston (2000), é somente na possibilidade de examinar, interrogar e desmistificar o funcionamento do cinema e a da ideologia que pode surgir uma concepção revolucionária do contra-cinema de mulheres. Dessa forma, o contra-cinema feminista seria um tipo de cinema que coloca as mulheres como protagonistas que denunciam suas opressões dentro do patriarcado e rompem com o efeito ilusório do cinema, demonstrando a realidade de sua opressão. Ou seja, no cinema de mulheres, as mulheres eram as protagonistas, sujeitos da história e mostravam seu mundo nos bastidores da sociedade, geralmente ignorado pelas produções do cinema tradicional (VEIGA, 2019).

Seguindo o texto de Claire Johnston, Laura Mulvey (2018 [1975]), publicou o seu “Prazer visual e cinema narrativo” em 1975, que propõe à teoria feminista do cinema o

uso de ferramentas da psicanálise freudiana e lacaniana. Assim como afirmou Simone de Beauvoir, Laura Mulvey (2018, p. 421) reitera que a mulher existe na cultura patriarcal como o significante do Outro. À mulher é imposta uma imagem silenciosa, presa por uma ordem simbólica a um lugar de portadora de significado e não *produtora* de significado. A imagem da mulher passiva como matéria bruta para o olhar ativo do homem impera no cinema narrativo ilusionista, o que funciona muito de acordo com a ideologia da ordem patriarcal (MULVEY, 2018, p. 436). Para a autora, uma importante oposição à essa estrutura dominante do cinema pode ser, justamente, um cinema de vanguarda estética e política, existindo como um contraponto, rompendo com o regime de prazer visual instituído, principalmente, pelo olhar masculino que domina o cinema narrativo. O cinema alternativo tem dentro dele a possibilidade abrir espaço para a criação de um outro cinema que desafie o cinema dominante (MULVEY, 2018, p. 422). Os ensaios de Laura Mulvey e Claire Johnston foram e ainda são importantes para a teoria feminista do cinema e para a teoria do cinema como um todo, pois estimularam debates com foco em três principais questões, o olhar masculino, o contra-cinema feminista e a espectadora.

A partir dos anos 1970, portanto, a convergência entre o cinema e o feminismo demonstrou uma nova possibilidade de leitura da ideologia patriarcal e da relação entre a sexualidade, a linguagem e a imagem. Como disse Constance Penley (1988), as feministas encontraram no cinema um objeto de estudo aparentemente perfeito: o cinema, “como uma espécie de microcosmo, fornecia um modelo para a construção de posições de sujeito na ideologia, enquanto suas narrativas altamente edipianas se prestavam a uma leitura dos mecanismos inconscientes da diferença sexual em nossa cultura” (PENLEY, 1988, p. 4, tradução minha). O encontro entre feminismo e psicanálise, iniciado na década de 1970, continuou a ser elaborado na década de 1980, mas, “à medida que a teoria feminista do cinema avançava para se engajar e se beneficiar das ideias associadas às políticas de raça e teoria *queer*, o feminismo do cinema dos anos 1970 aparentava ser um pouco branco e heterossexual demais” (MULVEY, 2015, p. 18, tradução minha). Ainda que essas críticas sejam válidas, é inegável a contribuição da teoria do cinema feminista tanto para o campo do cinema quanto para o campo do feminismo. No século XXI, a teoria feminista do cinema mudou de foco, tornando-se mais dinâmica, heterogênea e abrangente; não serve apenas para a análise do cinema narrativo, mas também para a televisão e as novas mídias. Assim, a teoria feminista do cinema vem “respondendo à necessidade de incluir questões de raça, etnia e classe em suas análises; adotar um alcance

mais global; e tornando-se mais pluralista e eclética em seu arcabouço teórico e práxis crítica” (HOLLINGER, 2012, p. 19, tradução minha).

Uma importante área que surgiu dentro dos estudos do cinema feminista foi a do cinema lésbico. As primeiras teóricas consideravam as contribuições da psicanálise à teoria feminista do cinema, tais como Teresa de Lauretis (1994) e Jackie Stacey (1994), que debatiam a questão da mulher como espectadora e do desejo homoerótico²⁰. Em outro texto, “*Film and the Visible*” (Filme e o visível), Teresa de Lauretis (1991) argumenta que as representações de lésbicas no cinema possibilitam uma libertação da posição de espectadora para todas as mulheres, mesmo que não sejam lésbicas. Ela afirma a aparição das lésbicas proporciona um novo lugar para o olhar: “um lugar onde a equivalência entre olhar e desejo – que sustenta o prazer do espectador e o próprio poder do cinema em construir e orientar a identificação da espectadora – está investido em duas mulheres” (LAURETIS, 1991, p. 227, tradução minha). Assim, há um potencial subversivo no cinema lésbico que reside no olhar lésbico.

Os questionamentos de Alessandra Brandão e Ramayana Lira de Sousa (2019) no texto “A in/visibilidade lésbica no cinema” são bastante pertinentes para pensarmos sobre a construção de um cinema lésbico. As autoras propõem que a problemática do cinema lésbico não questione apenas se existe ou não um cinema lésbico, mas que investigue quais políticas perpassam as histórias que apresentam o desejo lésbico, construídas a partir das operações do visível e do invisível nos filmes, tendo em vista que a imagem da lésbica no cinema frequentemente envolve um jogo de invisibilidade. No cinema contemporâneo, a invisibilidade das lésbicas pode ser interpretada como a imagem de uma latência ou ausência, podendo ser desvendada a qualquer momento (BRANDÃO; SOUSA, 2019). As autoras buscam entender “de que maneiras as realizadoras lésbicas que investem na agência da subjetividade lésbica em suas narrativas negociam esse paradoxo” (BRANDÃO; SOUSA, 2019, p. 281). Nesse sentido, a análise das obras de Rita Moreira pode nos auxiliar a melhor compreender como as realizadoras lésbicas borram o paradoxo da invisibilidade, produzindo e registrando imagens do desejo lésbico.

Segundo Karen Hollinger (2012), os estudos do cinema lésbico atualmente estão divididos entre perspectivas feministas e *queer*. Ela argumenta a favor da permanência dos estudos sobre o cinema lésbico dentro do campo do cinema feminista, pois considera

²⁰ O debate entre Teresa de Lauretis e Jackie Stacey não será detalhado neste trabalho. Para mais informações, indico a leitura do capítulo *Lesbian Film Theory and Criticism*, de Karen Hollinger (2012), bem como a leitura dos textos de Stacey (1994), e de Lauretis (1994).

que “a crítica lésbica contribuiu tanto para os estudos feministas de cinema que seria uma grande perda se as críticas lésbicas se divorciassem inteiramente de uma perspectiva feminista” (HOLLINGER, 2012, p. 124). Por isso, busco trazer, lado a lado, as perspectivas da teoria do cinema feminista e do cinema lésbico para a análise dos vídeos que são uma parte das fontes históricas dessa dissertação. Baseada nessas contribuições é que realizarei a análise filmica de *Lesbian Mothers* (1972), *The Apartment* (1975), *She has a beard* (1974) e *Lesbianism Feminism* (1974), analisando não só as narrativas, mas também algumas das técnicas audiovisuais empregadas na realização dos vídeos, levando em conta o contexto do cinema lésbico e feminista da década de 1970.

Durante a fase de levantamento bibliográfico de minha pesquisa, pude encontrar alguns trabalhos que investigaram as obras de Rita Moreira e Norma Bahia Pontes. Ter contato com esses estudos foi fundamental para poder formular algumas das ideias desenvolvidas nesta dissertação. Um dos primeiros trabalhos que li que relacionava os audiovisuais da dupla e o feminismo foi o de Karla Bessa (2015), intitulado “‘Um teto por si mesma’: multidimensões da imagem-som sob uma perspectiva feminista-queer”. Neste artigo, foi realizada uma análise das narrativas e técnicas visuais no cinema feminista, considerando um contexto local de formulações estéticas e políticas transfronteiriças pós-década de 1970. Além disso, Karla Bessa (2015) aborda três documentários realizados por Rita Moreira e Norma Bahia Pontes entre 1972 e 1975 – *Lesbian Mothers* (1972), *The Apartment* (1975) e *She has a beard* (1975). Segundo a autora, com uma sensibilidade excepcional e uma câmera “nada amadora”, Rita e Norma puderam capturar narrativas tematizando a opressão feminina e a sexualidade que estavam em debate dentro do movimento de mulheres naquele momento, e, dessa forma, “os três documentários constituem uma investigação visual e poética na microfísica das relações de poder que constituem gênero e sexualidade como um sistema marcado por desigualdades e opressões” (BESSA, 2015, p. 84).

Em seguida, tive contato com a investigação de María Laura Rosa (2017; 2018). No capítulo de livro “*Un triángulo posible. Redes de relaciones entre el arte feminista argentino, brasileño y mexicano durante los años 70 y 80*” (Um triângulo possível. Redes de relações entre a arte feminista argentina, brasileira e mexicana durante os anos 70 e 80) (ROSA, 2017), a autora menciona as mesmas três obras de Rita Moreira e Norma Bahia Pontes abordadas por Karla Bessa – *Lesbian Mothers* (1972), *She has a beard* (1975) e *The Apartment* (1975) –, além de explorar obras de videoartistas como Wanda Pimentel e Regina Vater, no contexto brasileiro, e de outras artistas no contexto mexicano

e argentino. De acordo com María Laura Rosa (2017), há uma forma de arte feminista que utiliza um idioma visual comum para representar os diferentes feminismos com as quais as artistas se identificam. Essa linguagem visual é particularmente utilizada em obras que abordam temas similares, como a vida doméstica, os padrões de beleza femininos e a crítica à heterossexualidade compulsória. No artigo “*Disidencias Sexuales y video documental feminista en los años 70: las Cineastas brasileñas Rita Moreira y Norma Bahia Pontes*” (Dissidências sexuais e vídeo documentário feminista nos anos 70: as cineastas brasileiras Rita Moreira e Norma Bahia Pontes) (ROSA, 2018), María Laura Rosa destaca a importância de Rita Moreira e Norma Bahia Pontes no cenário do cinema feminista dos anos 70, discutindo como suas produções audiovisuais abordaram questões como a opressão das mulheres e a invisibilidade lésbica em um contexto em que tais temas eram frequentemente silenciados ou ignorados. A autora relaciona a análise dos vídeos *Lesbian Mothers* (1972), *She has a beard* (1975) e *The Apartment* (1975) à teoria feminista da época, contextualizando os debates dos quais os vídeos de Norma e Rita propunham fazer parte. María Laura Rosa (2018) considera que “o estudo dessas cineastas e de seus trabalhos é fundamental para valorizar as artes feministas criadas no Brasil, bem como para situar o país em um lugar próprio no campo dos discursos teóricos e das histórias das artes feministas latino-americanas” (ROSA, 2018, p. 50, tradução minha).

Muito importante para a realização de minha pesquisa foi o trabalho de Livia Perez (2020). O artigo “Do Cinema Novo ao vídeo lésbico feminista: a trajetória de Norma Bahia Pontes”, que faz parte da pesquisa de doutorado da autora²¹, narra a história de Norma Bahia Pontes antes, durante e depois de seu encontro com Rita Moreira no início da década de 1970. Livia Perez (2020) busca entender e problematizar o processo de invisibilização da figura de Norma dentro da história do movimento do Cinema Novo brasileiro, além de ressaltar a importância e o pioneirismo de Norma e Rita na constituição do cenário do vídeo lésbico-feminista nos Estados Unidos e no Brasil. Assim sendo, o trabalho de Livia Perez é de grande contribuição não só para a minha pesquisa, mas para a história do cinema brasileiro como um todo.

²¹ Infelizmente, não consegui ter acesso à tese de Livia Perez, defendida em 2022, intitulada “*Encontros e reencontros com Norma Bahia Pontes: realizações, deslocamentos e interlocuções de uma cineasta, videomaker e ensaísta*”, antes da defesa da minha própria dissertação. Acredito que, para os próximos trabalhos, nossas pesquisas dialogam e se complementam. Gostaria agradecer Livia Perez por ter me enviado a tese na íntegra antes de sua publicação.

A fim de alcançar os objetivos que foram apresentados nesta introdução, cabe-me explicar a forma como a dissertação está organizada.

No **capítulo 1** (“Histórias de vida de gatos sem rabo”) é onde narro e contextualizo a história de vida de Rita Moreira, utilizando como principais fontes as duas entrevistas orais que realizei com ela. Para iniciar o debate, faço uma reflexão teórica sobre as relações entre biografias e relatos autobiográficos na história. Em seguida, apresento Rita Moreira, narrando nosso primeiro encontro e, depois, delinco a cronologia de sua vida, contando sobre sua infância e juventude até o momento de sua ida para Nova Iorque. Nesse mesmo contexto, a vida de Rita Moreira cruza com outra vida, a de Norma Bahia Pontes. Então, apresento Norma, e, em seguida, narro a ida de ambas para Nova Iorque na década de 1970, onde ocorre seu encontro com o vídeo e com o movimento de mulheres. No fim do capítulo, faço uma reflexão teórico-feminista sobre a historicidade da construção das esferas pública e privada, determinando que a aproximação entre as mulheres e o vídeo pode ser relacionada à problemática da separação das esferas.

No **capítulo 2** (“Construindo moradas feministas onde Chloe possa amar Olivia”), faço uma reflexão sobre a construção de um lar feminista, destacando a relação entre o pessoal e o político. As principais fontes utilizadas no capítulo são os vídeos *Lesbian Mothers* (1972) e *The Apartment* (1975). No começo do capítulo, trago alguns debates teóricos de viés feminista sobre o espaço privado, abordando algumas obras de artistas que tematizaram a esfera privada. Em seguida, analiso o vídeo *Lesbian Mothers*, de 1972, inserindo-o na gama de preocupações do movimento lésbico do período, fazendo uso de categorias como o continuum lésbico, a existência lésbica e os usos do erótico. Depois, realizo a análise do vídeo *The Apartment*, de 1975, buscando entender como se dá a construção de um lar lésbico e como este lar é construído, pensado e sentido pela protagonista do vídeo, Carol. Nas análises de ambos os vídeos, busco evidenciar os rituais do privado que estão nas imagens, buscando responder à pergunta: quais emoções podem ser tratadas no espaço privado?

Já no **capítulo 3** (“Derrubar as portas de todas as bibliotecas, destruir as fronteiras entre o público e o privado”), busco demonstrar como as mulheres diluíram a divisão entre o público e o privado na década de 1970, abordando especialmente a relação das mulheres com o espaço público através dos movimentos de mulheres e da arte. No primeiro subcapítulo, reflito brevemente sobre a voz pública das mulheres, demonstrando a relação disso com os espaços artísticos e políticos construídos pelas próprias, aproximando essa história das narrativas da vida de Rita Moreira. Depois, trago alguns

pontos relacionados à história do movimento lésbico nova-iorquino da década de 1970, sublinhando a importância de coletivos e grupos lésbicos para entender como os debates e as vertentes do feminismo chegavam (ou não) à esfera pública. Em seguida, analiso o vídeo *She has a beard*, de 1975, problematizando questões relacionadas à feminilidade e à repugnância no espaço público, além de abordar a influência de Jean Rouch na produção do vídeo. No subcapítulo seguinte, examino o vídeo *Lesbianism Feminism*, de 1973, que aborda questões do lesbianismo político, lesbianismo separatista e feminismo lésbico e sua presença no espaço público através de passeatas e outras movimentações de mulheres. Algumas emoções percebidas e abordadas nesse vídeo são a fúria lésbica e os vínculos de amizade feminista, acionando o continuum lésbico.

1. Capítulo 1: Histórias de vida de gatos sem rabo

para os combatentes
 não há lugar
 que não possa ser
 um lar
 nem que seja.

[Audre Lorde, *School Note*, 1978]

Em um ensolarado dia de outubro de 1929, enquanto almoçava cercada de grandes homens intelectuais universitários, no gramado da fictícia universidade de Oxbridge²², Mary Beton viu passar um gato sem rabo. Através da janela, a visão do gato, “abrupto e truncado caminhando calmamente pelo pátio” (WOOLF, 2014, p. 16), deixou cair uma sombra naquela tarde. Foi o gato sem rabo, atravessando um gramado proibido às mulheres, que produziu a fagulha para o texto de 1929 de Virginia Woolf, *Um Teto Todo Seu*.

Virginia Woolf escreveu esse texto após ter recebido um convite para dar uma palestra sobre o tema mulheres e ficção. O livro circula ao redor dessa temática, mas em um caminho sinuoso, que leva a autora ao questionamento: do que precisa uma mulher para escrever ficção? A resposta a essa questão é quinhentas libras por ano e um teto todo seu, pois a liberdade intelectual depende diretamente das condições materiais. E o que o gato sem rabo tem a ver com isso?

Acontece que o gato sem rabo, ou gato manês, originário da Ilha Man, no Reino Unido, raramente é avistado, mesmo em seu habitat natural. Virginia Woolf via o gato sem rabo parado no meio do gramado como se ele mesmo questionasse o universo, e se perguntava: “algo parecia faltar, algo parecia diferente. Mas o que faltava, o que estava diferente?” (WOOLF, 2014, p. 15). A analogia que a autora faz é entre o gato sem rabo e as mulheres na ficção: ao longo da história, obrigadas a permanecerem na esfera privada, restritas ao âmbito doméstico, muitas mulheres precisaram renunciar a sua criatividade, tiveram sua liberdade intelectual cerceada, essa diretamente arraigada à dependência financeira dos homens. A figura do gato sem rabo é destoante pois ele passeia calmamente em um espaço onde não pertence, ou ao menos não deveria pertencer.

Ainda que aos homens na sala de jantar a presença do gato sem rabo não signifique muita coisa, para nós, mulheres, encontrar gatos sem rabo se torna algo cada vez mais

²² Oxbridge é uma palavra composta da junção de “Oxford” e “Cambridge”, duas das maiores universidades do Reino Unido. A palavra é usada para referir-se a situações relacionadas ao elitismo que pode provir das duas universidades.

comum: “nos últimos cem anos, inexplicavelmente, eles se multiplicaram. Isso, por um lado, é muito bom, porque eles se adaptaram a outros ambientes, criaram comunidades, misturaram-se aos gatos com rabo e podem se reproduzir sem problemas” (JAFFE, 2014, p. 83). Mesmo quase cem anos depois da escrita do livro de Virginia Woolf, ainda observamos surpresas os gatos sem rabo, mas não vemos mais “um animal ridículo, esquisito em vez de bonito” (WOOLF, 2014, p. 16). Olhamos com curiosidade para aquele gato sem rabo, gostaríamos de saber como ele foi parar ali, como cruzou as fronteiras dos locais que lhes eram interditos.

No verbete da Wikipédia sobre o gato manês, consta a seguinte informação: “Dotados de muita curiosidade, os gatos dessa raça são capazes de aprender a utilizarem suas patas para mover maçanetas de portas e abri-las com o objetivo de entrar em um local que tenha algo que queiram”²³. O gato sem rabo, além de raro e audacioso, é curioso e esperto: aprende a usar as patas para abrir maçanetas caso haja algo de seu interesse atrás da porta. Mas o que há detrás das portas? E o que querem os gatos sem rabo? Podem eles percorrer os gramados proibidos, criativamente aprendendo a mover maçanetas e saírem da esfera privada em direção a esfera pública? Podem os gatos sem rabo diluir as fronteiras entre o público e o privado?

Neste primeiro capítulo, conto a história de vida de um (ou dois!) gato sem rabo, Rita Moreira (e Norma Bahia Pontes). Para dar início à discussão, pontuo algumas relações entre biografias e relatos autobiográficos na história. Em seguida, apresento Rita Moreira, narrando nosso primeiro encontro e, depois, traço uma cronologia de sua vida. Após isso, descrevo brevemente a cronologia de outra vida que se cruza a de Rita, apresentando Norma Bahia Pontes. Narro também a ida delas à Nova Iorque, os encontros com o vídeo e com o movimento de mulheres da década de 1970. Por último, faço uma reflexão sobre as questões teóricas que envolvem os debates relacionados à perspectiva feminista das esferas pública e privadas, demonstrando que faz parte dessa história a aproximação entre as mulheres e o vídeo.

²³ O verbete pode ser acessado no seguinte link: https://pt.wikipedia.org/wiki/Gato_man%C3%AAs. Acesso em 07 out. 2022.

1.1. Biografias e relatos autobiográficos na história, ou: por onde começar a contar uma vida

Mesmo que a biografia tenha sido uma das primeiras formas de história²⁴, as mais recentes aproximações entre a biografia e a história foram turbulentas – após um longo período de descaso em relação ao gênero biográfico por parte dos historiadores e historiadoras (PRIORE, 2018). Até a segunda metade do século XX, a biografia era, para uma geração da história que se voltava às análises quantitativas e economicistas, um gênero ultrapassado, ainda remetida ao modelo grego da *história magistra vitae* – remetiam àquelas biografias dos heróis, modelos a serem seguidos – ou àquelas positivistas, dos grandes personagens, heróis e monarcas, que serviram de modelo para a construção da ideia de nação no século XIX. Nesse mesmo período, ocorreu o “divórcio” entre a história e a literatura, pois a história tornava-se disciplina, virava monopólio da academia, eclipsando, assim, tanto a narrativa quanto a história factual e positivista com a Nova História que nascia na Escola dos *Annales* de Marc Bloch e Lucien Febvre (PRIORE, 2018).

Renovando completamente o método de trabalho dos historiadores e historiadoras, a Escola dos *Annales* queria fazer da história uma ciência, e por isso, na agora disciplina histórica, não havia mais espaço para a arte. Excluiu-se, assim, do campo metodológico da história, a biografia, bem como outras narrativas, essas consideradas ficcionais (PRIORE, 2018).

A influência do campo da História Social durante a primeira metade do século XX manteve a história biografia eclipsada. A Nova História recusava as análises que preferiam focar em apenas um fator ao invés da estrutura, da conjuntura. Apenas nos anos 1970 e 1980 é que vemos o retorno da abordagem biográfica nos estudos históricos. François Dosse (2015) teorizava a respeito da “idade hermenêutica”, cujo objetivo era, agora, definir a unidade pelo singular, modificando importantes paradigmas na historiografia – os historiadores e historiadoras não mais se interessavam apenas pelas estruturas, o indivíduo encontrava a história (PRIORE, 2018). As narrativas de vida, a partir desse momento, não eram apenas aquelas dos grandes homens, mas era uma história “vista de baixo”. De acordo com Mary del Priore,

²⁴ Não caindo na tentação das historiadoras de retroceder milhares de anos na história das coisas para contar *tudo* sobre a biografia e história, sobre isso deixo como sugestão a leitura dos textos de Mary del Priore (2018) e François Dosse (2015).

A reabilitação da biografia histórica integrou as aquisições da história social e cultural, oferecendo aos diferentes atores históricos uma importância diferenciada, distinta, individual. Mas não se tratava de fazer simplesmente a história dos grandes nomes em formato hagiográfico – quase uma vida de santo, sem problemas nem máculas –, mas de examinar os atores (ou o ator), célebre ou não, como testemunhas, como reflexos, como reveladores de uma época. A biografia não era mais a de um indivíduo isolado, mas a história de uma época vista através de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos (PRIORE, 2018, p. 78).

Assim, entendemos que uma biografia contém várias outras, porque à uma vida pertencem várias outras. Acusada de demasiada subjetividade e “pouca” história, a biografia, enfim, se opôs à falsa dicotomia entre indivíduo e sociedade, pois, através dela, foi possível demonstrar que o indivíduo não existe só, mas integrado à uma rede de relações sociais diversas. Portanto, “[...] ao contrário das narrativas ficcionais, as histórias de vida de cada um são marcadas pelo entrecruzamento na história de muitos *outros* e pelo caráter aberto quanto ao seu começo e fim” (OLIVEIRA, 2018, p. 68, grifo da autora).

No percurso de reestabelecimento da biografia enquanto método historiográfico, distintos questionamentos foram colocados em evidência. A capacidade em aproximar-se ou afastar-se da verdade, por exemplo, foi uma dúvida posta ao processo da escrita da biografia. Muitos aproximavam a biografia a um mero romance histórico, muito mais relacionado à imaginação da biógrafa ou do biógrafo do que à história. Mary del Priore (2018) afirma que sim, existe uma reconstituição que vem da imaginação do historiador ou historiadora, o que é um cruzamento perigoso, mas real, com a imaginação literária. Por outro lado, a *mise en intrigue* da narrativa da historiadora deve ser escrita conforme metodologias e cânones da disciplina histórica, ao contrário do que faz o romancista, integrando à narrativa análises da realidade de ordem social, política, cultural e econômica. Por isso, a narrativa histórica deve intrigar enquanto instrui, e este é o momento em que a literatura e a história se reconectam. Pois a história também conta uma história, apreendendo as delicadas relações entre história e verdade, mas sendo impossível analisar uma situação social e econômica do passado sem o auxílio da narrativa, essa sim capaz de contar a vida (PRIORE, 2018). De acordo com Alexandre de Sá Avelar e Benito Schmidt, “a biografia é o lugar de investimentos não apenas intelectuais, mas afetivos, políticos e memoriais. É o lugar de organização da dialética do eu e do outro” (AVELAR; SCHMIDT, 2018, p. 11). Na próxima seção, então, começo a narrar uma vida, reconectando história, biografia, narrativa, emoção e política.

1.2. Rita Moreira, a escrita de uma história de vida lésbica

Conheci Rita Moreira por acaso. Embrenhada em outras pesquisas²⁵, que também envolviam vídeos feministas, encontrei o vídeo *Lesbian Mothers*, de 1972, no Youtube. Esse vídeo me afetou, e logo notei um comentário no qual Rita registrava seu endereço de e-mail. Pesquisei um tanto sobre Rita, mas pouco descobri. Munida de seu e-mail, encontrado por acaso, pude contatar Rita, em fevereiro de 2019. No LEGH, estávamos muito entusiasmadas com as possibilidades do Projeto Mulheres de Luta, e sugeri a minha orientadora que uma entrevista com Rita Moreira agregaria à pesquisa do Projeto, bem como ao meu TCC. Com auxílio financeiro do CNPq e da CAPES, fui para São Paulo entrevistar Rita em sua casa. Antes da entrevista, Rita exibiu, na televisão da sala o último documentário que havia realizado, *Ti-Grace Atkinson: Uma biografia de ideias*. Depois da entrevista, Rita convidou eu e Leo, meu amigo cinegrafista, para jantarmos macarrão com *pesto*. Em seguida, Rita me mostrou seu escritório. Fitas magnéticas misturavam-se a fotografias e cartazes dos tempos em Nova Iorque, caixas, livros e papéis. Fotografei alguns desses documentos, enquanto Rita transferia para um *pen-drive* seus vídeos, o que levei comigo para casa.

À primeira entrevista, que durou 1 hora e 20 minutos, seguiram muitas conversas pela internet. Trocamos e-mails, notícias, mensagens, textos sobre feminismo e política. Ao lado da professora Alessandra Brandão, realizamos a Mostra Rita Moreira na Fundação Cultural Badesc, nos dias 30 e 31 de outubro de 2019, quando exibimos seis vídeos de Rita para um público composto majoritariamente de mulheres lésbicas. Conteí da experiência para Rita, que ficou muito entusiasmada. Após meu ingresso no Programa de Pós-Graduação em História, planejava, ainda em março de 2020, retornar para São Paulo e realizar outra entrevista com Rita. Meus planos e de tantas outras pessoas foram desfeitos por causa da pandemia. Mas Rita e eu mantivemos o contato. Falei para ela que era possível realizar uma entrevista através da plataforma Zoom, e ela aceitou. A segunda entrevista durou 2 horas e 30 minutos. Rita disse que a entrevista foi como uma visita em plena quarentena – uma visita muito boa. Em um momento da visita-entrevista, ela exclamou: “Ai, que bom ficar lembrando desses pedaços magníficos da minha vida!” (MOREIRA, 2020, p. 9). E, no fim da entrevista, bebeu um drinque para celebrar.

²⁵ A pesquisa para meu Trabalho de Conclusão de Curso, *Video popular, arma feminista: narrativas de mulheres nas décadas de 1970 e 1980*, inicialmente, detinha-se sobre o coletivo de vídeos feministas Lilith Video. O encontro com Rita, por acaso, transformou o rumo do trabalho. Ver mais em Nunes, 2019.

Aceitar receber a visita de alguém, oferecendo seu sofá e macarrão ao *pesto* ou um drinque virtual, é abrir-se para o diálogo. Mas colocar-se na escuta atenta, respeitar a narradora e abrir-se ao diálogo também é papel de quem entrevista. Ao mesmo tempo em que isso “estabelece uma aceitação mútua baseada na diferença, e que abre o espaço narrativo para o entrevistador entrar”, é sobretudo “a disposição do entrevistado de falar e de se abrir em alguma medida que permite que os historiadores façam seu trabalho. E a abertura dos historiadores sobre eles mesmos e sobre o propósito de seu trabalho é um fator crucial na criação desse espaço” (PORTELLI, 2016, p. 15). As fontes orais, segundo Alessandro Portelli (2016), são geradas em uma troca dialógica, uma troca de olhares – literalmente: a fonte oral é gerada na *entrevista*, palavra originada do francês *entrevue*, que tem em seu primeiro registro etimológico²⁶ a frase “*se voir l'un l'autre*”, ou seja, “ver um ao outro”. Justamente por ser uma troca, a conversa nem sempre vai na direção imaginada pela historiadora e por seu roteiro. Muitas vezes, o que a historiadora quer saber não coincide com o que a narradora quer contar (PORTELLI, 2016).

Ao reunir pela primeira vez uma cronologia da vida de Rita Moreira, organizando cronologicamente histórias contadas em nossas entrevistas, conversas breves, vídeos ou pesquisas bibliográficas, refleti muito sobre como narraria essa vida, ou melhor, um recorte dessa vida: os anos em Nova Iorque. Mas narrar esse pedaço não é pouca coisa. Afinal, Rita me disse: “os 70 foram os melhores anos da minha vida” (MOREIRA, 2020, p. 3) e “os anos em Nova Iorque, foram os melhores pedaços da minha vida” (MOREIRA, 2019, p. 9). Aproximando-se da literatura, assim como um romance, a história conta, e contando ela explica. A diferença, segundo Paul Veyne (1971), é que a história é um romance verdadeiro.

E por onde começamos a contar uma vida? Meu nascimento pertence mais à história dos outros do que à minha, apontou Ricoeur (2014). Mas, inserindo as memórias de Rita em uma cronologia, começaremos pela infância.

Rita Moreira nasceu em São Paulo, em novembro de 1944. Ela me conta que seus pais foram pioneiros da televisão de São Paulo. Seu pai, Eduardo Moreira²⁷, estudou televisão nos Estados Unidos, e ela considera ter “um background bom”, pois suas avós

²⁶ Informação encontrada no site do Centre National de Resources Textuelles et Lexicales, disponível no seguinte link: <https://www.cnrtl.fr/etymologie/entrevue>. Acesso em 07 out. 2022.

²⁷ Carlos Eduardo Rodrigues Moreira nasceu em 26 de agosto de 1917. Foi pioneiro da Rádio e Televisão Record, sendo o diretor artístico do canal entre 1963 e 1964. Dirigiu os Programas de Maysa e de Sylvia Telles. Também trabalhou na TV Cultura. Era formado em Direito pela Universidade de São Paulo (USP). Ele morreu em 1998. Ver mais em: <https://www.museudatv.com.br/biografia/eduardo-moreira/>. Acesso em 07 out. 2022.

e seus pais liam muito, incentivando, desde a infância, que Rita lesse autores nacionais e internacionais. Sua mãe, Marília Moreira²⁸, era uma assídua leitora de Simone de Beauvoir. Rita conta que a mãe gostava muito dos romances da autora, e cita *Os Mandarins*, de 1954, e *A convidada*, de 1943.

Ela relembra que houve dois períodos de sua vida que foram marcantes por terem sido muito bons. O primeiro deles foi sua infância, majoritariamente vivida na fazenda de sua avó, no interior de São Paulo. O segundo período foram os anos de sua juventude em Nova Iorque.

Rita já era feminista “desde criança”. Quando perguntei se ela se considera feminista, ela respondeu: “claro que sou feminista. Minha mãe também era feminista. E eu acho que até a minha bisavó, embora não se dissesse feminista, também era feminista”. Segundo Rita, foi Simone de Beauvoir quem lhe “salvou a vida”, lá pela década de 1960. Foi uma grande abertura para outras ideias feministas. Ela rememora: “eu devia ter uns 16, 17 anos quando li *O Segundo Sexo*, e aí me salvou a vida das angústias, das coisas que eu tinha” (MOREIRA, 2019, p. 4). O livro foi sua “libertação psicológica” (MOREIRA, 2020, p. 12), apesar de ela ter achado o primeiro volume “muito chato”.

Aqui, cabe uma breve digressão, então, sobre o que escreveu Simone de Beauvoir e *O Segundo Sexo* (2016a, 2016b). O livro *O Segundo Sexo*²⁹ de Simone de Beauvoir foi escrito no contexto do pós-guerra. Poucos eram os escritos sobre o tema da “mulher” nesse momento. Beauvoir, recorrendo às fontes que lhe eram possíveis no período – à literatura, primordialmente – escreveu um dos primeiros livros com pretensões científicas que primordialmente questionava os valores relacionados à construção social da mulher (SAFFIOTI, 1999). Essa obra, ao longo de toda a década de 1960 e até os dias de hoje, é uma importante base teórica para o pensamento feminista, pois destrona o mito do destino biológico das mulheres reservados à maternidade, ao casamento, à subordinação, entre outras opressões.

No livro, Simone de Beauvoir desenvolve a ideia de que a mulher é o Outro dentro de uma totalidade na qual os dois termos são necessários entre si: o Homem, o essencial, o Sujeito, e a Mulher, o inessencial, o Outro. A autora afirma que nem todo ser humano

²⁸ Marília Moreira nasceu em São Paulo em 08 de janeiro de 1922. Era colunista de um jornal no qual escrevia colunas direcionadas às mulheres. Trabalhou na TV Record, onde produziu e dirigiu diversos programas. Foi vencedora do Prêmio Roquette Pinto como a Melhor Produtora de TV de 1959. Marília faleceu em 2017. Ver mais em: <https://www.museudatv.com.br/biografia/marilia-moreira/>. Acesso em 07 out. 2022.

²⁹ Para uma história da leitura de Beauvoir e sua importância para o feminismo ver mais em Borges, 2011.

do sexo feminino é, necessariamente mulher, é necessário que esse ser humano participe “dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade” (BEAUVOIR, 2016a, p. 9). É principalmente através dum conjunto de costumes e regras, denominadas por ela de feminilidade, é que a mulher se torna um o inessencial passivo, ou melhor, é tornada. Ela afirma que é “sobre o alcance da palavra *ser* que precisamos entender-nos; a má-fé consiste em dar-lhe um valor substancial quando tem o sentido dinâmico hegeliano: *ser* é ter-se tornado, é ter sido feito tal qual se manifesta” (BEAUVOIR, 2016, p. 21, grifo da autora). Nesse sentido é que vem a famosa frase “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2016b, p. 11): somos tornadas. Essa frase é seguida pelo texto:

Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro (BEAUVOIR, 2016b, p. 11).

Assim, Simone de Beauvoir considera que a mulher é exclusivamente definida em relação ao homem – em uma representação de mundo operada apenas pelos homens, que o descrevem de um ponto de vista peculiar, mas confundido com a verdade absoluta. Por isso é que Rita considera que *O Segundo Sexo* lhe salvou a vida, explicando suas angústias em relação a um mundo que buscava transformá-la no inessencial, no Outro.

Rita não se considera “dos estudos”, porque buscava ter aula das coisas que queria. Ela diz que, por isso, tem “uns buracos nos meus conhecimentos, em geografia, por exemplo. Eu tenho um globo porque eu tenho sempre que ver onde os lugares ficam...” (MOREIRA, 2020, p. 12). Além disso, relatou que “odiava a escola”, e que “só fazia andar pra cima e pra baixo com o Caetano, Bethânia, no tempo do *Opinião*” (MOREIRA, 2019, p. 8). Repetiu todos os anos do ginásio. Ela relembra quando teve aulas de matemática com uma “freira simpática” e foi a terceira melhor da classe, porque conseguia resolver os teoremas do seu próprio jeito, independente do que era ensinado na escola.

Entretanto, a recusa em estudar gerou atrito entre Rita e sua mãe que a fez decidir entre estudar, trabalhar ou sair de casa. Rita acabou optando por trabalhar, começando um emprego na editora Abril ainda na década de 1960, onde ficou até 1972. Ela trabalhava na edição de textos. Rita formou-se jornalista por conta própria, e seu trabalho sempre teve a ver com sua vida pessoal. Ela afirma: “não fiz faculdade, eu aprendi as coisas na vida” (MOREIRA, 2020, p. 12). Considera que teve uma super sorte – poucas foram as

vezes em que precisou escrever algo com o que não concordava. Lembrou de um episódio em que se negou a escrever:

Eu trabalhava para muitos fascículos e havia um que era psicologia ou família ou... A época dos fascículos. [...]. O tema era a psicologia, sempre me davam psicologia, porque embora eu parecesse bem *off*, bem alternativa e tal, sempre me consideraram para as matérias de psicologia, de sociologia, eu perguntei "por quê?", e disseram: Ah, porque você tem muito senso comum. Eu era muito conselheira. E aí eu fui para a diretora porque essa matéria era: "como evitar que o seu filho fique homossexual". Naquela época, anos 1960. E aí eu falei para ela: olha, esse aqui eu não escrevo não, eu não quero que ninguém evite que o filho fique homossexual e esse eu não escrevo. Eu lembro quem foi a única coisa que eu não queria fazer e não fiz. E ela "ah, tá bom". Acho que até consegui que não publicassem." (MOREIRA, 2020, p. 5)

Apesar do breve atrito que levou Rita à editora Abril, sua mãe foi uma importante referência de resistência à ditadura militar. Rita rememora a presença da mãe nos protestos contra a ditadura, militando ao lado das freiras católicas: "eu lembro bem da minha mãe, ela era muito corajosa. Ela, de braços dados, com a Madre Cristina³⁰ e com as outras, enfrentou aqueles caras com o esguicho, eles vinham com o esguicho" (MOREIRA, 2019, p. 6). Ela considera que sua mãe "fazia aquela *mélange* de Mao Tsé Tung com Jesus Cristo" e era "bem revolucionária". Para a mãe, Rita resistia à ditadura fazendo "a revolução os costumes"³¹ (MOREIRA, 2019, p. 5).

O pai de Rita não sabia das "atividades" de sua mãe, mesmo que todos seus amigos soubessem. Um pouco antes dessa época, Rita foi casada com um homem. Já separada, seu então ex-marido acabou sendo preso pela ditadura. Quando soube que ele estava preso, um amigo da família disse que a única coisa que os militares sabiam é que sua ex-sogra era da "resistência". Rita disse que, apesar do desespero, "foi muito engraçado", porque seu pai ficou pasmo. Mexeram nos armários de sua mãe e encontraram de tudo: até o livro vermelho do Mao-Tsé Tung. Munidos de vários objetos que provavelmente fariam com que a mãe fosse presa, colocaram fogo em tudo na lareira da casa, enquanto o pai gritava para a esposa: "Marília! O que é isto?!". Para Rita, "aquela noite foi muito inesquecível" (MOREIRA, 2019, p. 7).

Na editora Abril, Rita presenciava diferentes momentos de repressão e censura por parte da ditadura militar. Ela rememora que em cada andar tinha um "espião". Ela

³⁰ Célia Sodré Doria (1916-1997), a Madre Cristina, freira da Congregação de Santo Agostinho, foi educadora e psicóloga popular que atuou na resistência à ditadura militar. Sobre a atuação das religiosas na resistência à ditadura, ver mais em Cubas, 2016.

³¹ Sobre a "revolução dos costumes", ler mais em Nunes; Wolff, 2019.

relembra um acontecimento que considera marcante e que se relaciona à censura e à repressão dentro das redações de jornais e revistas em todo o país. Essa história, em específico, “um dos maiores acontecimentos de sua vida”, refere-se ao dia em que auxiliou, ao lado de outros colegas de trabalho, a fuga de Carmen Maria Craidy. Carmen escapou da redação da editora Abril em 1971, e partiu para o exílio na França. Ela era procurada por ter contato com pessoas que pertenciam ao Movimento Revolucionário dos Trabalhadores (MRT), uma organização clandestina da luta armada. Rita narra o acontecimento:

Durante a ditadura, a gente trabalhava, e de vez em quando tinha que dar uma fugida, porque sabiam que estavam procurando alguém e eu fugia para ajudar. E também a gente salvou uma moça, que ficou escondida no banheiro o dia inteiro, a Carmen. E aí eu que fui guiando, porque eu era muito doida, eu guiava muito bem. E o dia inteiro ficamos tentando ver como é que íamos fazer ela fugir, porque estavam os brucutus, – acho que era brucutus que a gente dizia! – estavam eles com aquela fotografia dela enorme, e aí... [...] Decidiu-se que a fuga da Carmen seria na hora que sai todo mundo junto, para sair uma turma em volta dela, porque eu nem sei nem a cara dela, [...], durante o dia inteiro que a gente ficou tentando achar uma carteirinha pra sair pela gráfica, – o prédio da gráfica ficava ao lado – tinha uns rapazes que ajudavam. Na hora de sair foram só as mulheres que ficaram em volta dela, mulheres fazendo uma balburdia, mulher gritando, fazendo “que nem mulher”. As mulheres todas ficaram gritando para escondê-la no meio de nós. Eu me lembro daqueles braços levantados – dos policiais – com a fotografia dela, porque eles não conheciam a cara dela. Sabe que só foi mulher? Assim... “quem vai no carro para fugir?”. Foi bem emocionante mesmo. [...]. Eu estou contando, sem querer, um dos maiores acontecimentos da minha vida. Aí, a ordem era: não parar na saída. [...]. E nós, um monte de mulheres, então, às seis horas, quando saía aquele monte de gente, ficamos todas em volta dela, e... eu nem sei como fiz isso, mas fui eu! Com meu carro, rompi a corrente e acelerei, porque eu corria muito de carro, era muito louca com o carro! E chegamos lá no alto da Lapa, alto da Casa Verde, marcamos de entregar ela para um outro carro. O engraçado é que quando a minha mãe soube, ela disse: “que horror! Você se arriscou!” E eu falei: “uai! Mas não é isso que você está fazendo?” E ela disse: “ai, mas a minha filha não!”. [risos] (MOREIRA, 2019, p. 6).

Carmen confirma o que Rita narrou, reafirmando, em uma entrevista, que “o pessoal da Editora Abril era muita gente de esquerda, tanto que semanalmente a polícia ia lá prender alguém” (CRAIDY, 2015, p. 6). Apesar de não mencionar Rita, Carmen também conta a trágica aventura do dia em que a polícia foi buscá-la na editora, de onde ela saiu deitada chão de um fusca que “passou voando na portaria” (CRAIDY, 2015, p. 6).

Em sequência, perguntei para Rita se sua família sabia que ela era lésbica. Ela respondeu que, nessa época, a mãe sabia, mas se incomodava muito. Somente quando foi para Nova Iorque, ao lado da companheira³² Norma Bahia Pontes, é que a família soube abertamente sobre sua sexualidade.

1.3. She's leaving home: a ida para Nova Iorque, os encontros com o vídeo e com o movimento lésbico

Antes de irmos para Nova Iorque com Rita Moreira, cabe falar um pouco de outra vida. Afinal, contar a história de uma vida consiste em contar a história de várias vidas que se entrecruzam, como apontou Maria da Glória de Oliveira (2018). Então, falarei brevemente sobre Norma Bahia Pontes, a então companheira de Rita Moreira.

Na primeira entrevista, Rita relatou muitos acontecimentos que envolviam Norma, mas não falou muito sobre ela. Me disse que Norma era aquariana como eu, que aquarianas eram geniais, mas, às vezes “enlouqueciam” – Norma morreu internada em um hospital psiquiátrico em 2010. Que jeito curioso de contar uma vida: começando pela morte, como fez James Green na biografia de Herbert Daniel (2018). Na segunda entrevista, Rita me disse que, apesar de ter tido quatro longos casamentos, a Norma foi “imbatível”: “Ela era uma cabeça muito diferente. Muito diferente” (MOREIRA, 2020, p. 20).

Para além do que Rita narrou em nossas entrevistas, a maior parte do que descobri sobre Norma Bahia Pontes veio da investigação conduzida por Livia Perez (2020), além de ter encontrado algumas reportagens em jornais, como o *Jornal do Brasil*. De acordo com o artigo de Livia Perez (2020), Norma, com a saúde muito deteriorada, de fato acabou sendo internada em hospitais psiquiátricos por uma irmã que desaprovava sua sexualidade, e faleceu em agosto de 2010. Nascida em Salvador, em 25 de janeiro de 1941, Norma teve um papel importante na consolidação teórica, política e estética do movimento do Cinema Novo no Brasil, ao lado de Glauber Rocha, Marcos Farias e Moisés Kandler, mas, as pesquisas sobre o audiovisual brasileiro não remarcam sua presença (PEREZ, 2020). Segundo relatado pelas pesquisas de Livia Perez, em 1963 Norma frequentou o *Institut de Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), em Paris (VIANY, 1970 apud PEREZ, 2020). Rita também falou sobre Norma e o IDHEC:

³² Foi minha decisão utilizar a palavra "companheira" para me referir a Norma Bahia Pontes em relação à Rita Moreira. Durante nossas entrevistas, Rita não utilizou essa palavra ou qualquer outra para se referir à Norma em seu relacionamento, afirmando apenas que era um casamento. Portanto, devido à falta de outra expressão adequada, optei por utilizar a palavra "companheira" para identificar Norma dentro da relação com Rita, assim como fez Livia Perez (2020).

“[Norma] era uma grande, grande cineasta. [...] Ela estudou na França, no IDHEC, que é um instituto de cinema, o mesmo que o Resnais etc., e ela era daquela geração dos que falavam francês, dos cineastas daquele tempo” (MOREIRA, 2019, p. 8). Ela era graduada em Filosofia pela PUC do Rio de Janeiro, e fez uma extensão universitária em cinema. À época do golpe militar, Norma preparava um filme sobre as Ligas Camponesas, que não foi realizado por causa da ditadura. Ela era filiada ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB). Em 1966, retornou para Paris e fez um curso de cinema com o diretor de cinema Jean Rouch. Nesse período, também realizou seu primeiro filme como diretora, *Os antilhenses* (1967).

De volta ao Brasil em 1968, Norma participou de maneira mais ativa nos debates sobre o Nuevo Cine Latino-Americano, publicando o artigo “Cinema e Realidade Social” em uma revista cubana (PEREZ, 2020). Nesse período, trabalhava em agências de publicidade, como conta Rita Moreira, que diz que Norma trabalhava para as agências McCann Erickson e J.W. Thompson como diretora de filmes publicitários (MOREIRA, 2019). Foi mais ou menos em 1970 que os caminhos de Rita e Norma se cruzaram: conheceram-se em uma festa de amigos da Editora Abril (PEREZ, 2020). Para Rita, conhecer Norma, uma verdadeira cineasta, foi um fato que marcou sua trajetória. Ela se lembra que foi na casa de Norma que, pela primeira vez na vida, assistiu um documentário, um dos filmes dirigidos por Norma quando viveu em Paris, o que a impressionou.

Os episódios de repressão da ditadura, cada vez mais recorrentes, fizeram com que vários companheiros de Norma partissem para o exílio. Norma, que era filiada ao PCdoB, um partido clandestino, provavelmente corria perigo. Rita conta que tinha um terreno em seu nome, e, trabalhando na Abril, ganhava muito bem, assim como Norma que também ganhava um bom salário trabalhando com a publicidade, mas que não aguentavam mais estar no Brasil. Quando perguntei se Rita via a mudança para os Estados Unidos como um autoexílio, ela disse que considera que foi mais uma busca, mesmo sendo um momento de fuga. Ela diz que “chamaria mais de fuga, e não de autoexílio. Fuga e busca. E foi, realmente, tinha uma coisa lá [em Nova Iorque], [...] tinha uma euforia, uma coisa impressionante.” (MOREIRA, 2019, p. 11).

Quando estava prestes a sair de casa, Rita colocou a música *She's leaving home*, dos Beatles, para sua mãe ouvir (MOREIRA, 2019). A música conta sobre o momento em que uma jovem mulher decide sair de casa, deixando um bilhete para seus pais, e, finalmente, “*stepping outside, she is free*” (indo para fora, ela está livre). Os pais da jovem

não conseguem entender por que ela foi embora, lamentam sua partida e, em meio aos versos que cantam “*she is leaving home*” (ela está deixando o lar), a voz de Paul McCartney canta versos que dizem que os pais sacrificaram boa parte de sua vida por ela. Na penúltima estrofe, ao invés de ouvirmos “*she is leaving home*”, ouvimos “*she is having fun*” (ela está se divertindo), algo que lhe foi negado por muitos anos. Em plena ditadura militar, essa música pode ter sido bastante significativa para Rita. Afinal, ela estava saindo de casa, rumo ao que Rita chamou de liberdade, deixando para trás o medo instaurado pelo regime ditatorial.

Rita e Norma mudaram-se para Nova Iorque em 1972, e a experiência na cidade foi atravessada pela lesbianidade e pelo lançamento da primeira câmera de vídeo portátil, a Sony Portapak. Norma escolheu Nova Iorque como lar por imaginar que nessa cidade seria possível viver a sexualidade de forma mais livre. Rita conta que “uma das razões da Norma escolher Nova Iorque é que ela viu num jornal uma foto de uma mulher carregando um cartaz escrito: “*I’m lesbian and I am proud of it*”, “sou lésbica e tenho orgulho disso” (MOREIRA, 2019, p. 21). Conta também que Norma sugeriu que elas fossem para Nova Iorque porque lá estava surgindo o primeiro vídeo portátil. Em Nova Iorque, então, Rita e Norma conheceram o movimento lésbico e o movimento feminista, e, munidas de uma câmera de vídeo, iniciaram a produção de vídeos-documentários sobre temas que atravessavam esses movimentos. Na figura abaixo, vemos Rita Moreira, à esquerda, de óculos escuros, de perfil, com a cabeça encostada em Norma Bahia Pontes, à direita, também de perfil.

Figura 1: Rita Moreira e Norma Bahia Pontes em Nova Iorque, em 1977.



Fonte: Acervo Pessoal de Rita Moreira.

A década de 1970 em Nova Iorque viu florescer um dos principais locais de efervescência do movimento feminista em todo o mundo. Mulheres de diferentes nacionalidades uniam-se em coletivos de arte, em protestos políticos, em festivais de cinema, bares, bailes, entre tantos outros lugares. Nova Iorque possibilitava a criação de uma “rede estabelecida de profissionais da tecnologia do vídeo, que desde a década de 1960 fora um importante vetor de circulação de ideias num contexto de transformações sociais radicais de comportamento e mentalidade” (PEREZ, 2020, p. 33).

É possível que um dos motivos para o vídeo prosperar em Nova Iorque, nos anos 1970, tenha sido a diversidade de cenas políticas e culturais, proporcionando encontros com personagens diversos e icônicos – de acordo com Rita, “lá, tudo aconteceu”. Em Nova Iorque, há uma interessante particularidade nos usos do vídeo: muitos produtores saíam pela cidade filmando questões do cotidiano, como fizeram Rita e Norma na série *Living in New York City* (MOREIRA, 2020; COELHO, 1983). Para Deridre Boyle (1997, p. 8), a atmosfera social, cultural e política das ruas de Nova Iorque “propiciavam comédia e drama em cada esquina [...]. Hippies drogados, jovens mulheres libertas sexualmente, antigos revolucionários, andarilhos, [...] e outros personagens – proporcionavam um grande material espontâneo literalmente em frente à porta de casa”. Nessa agitada Nova Iorque, Rita e Norma encontraram desde o amigo e também exilado em Nova Iorque, Glauber Rocha, perambulando pelo metrô, até John Lennon e Yoko Ono em seu apartamento em Manhattan. Rita narra uma história engraçada sobre o reencontro de Norma e Glauber:

Eu lembro um dia nós estávamos na rua, gravando, estava nevando, e de repente a Norma para, abraça, recebe um abraço daquele ser que parecia um mendigo, porque ele estava com roupas inadequadas. Então, eram cachecóis e roupas enroladas, e eu digo: que tanto ela abraça esse mendigo? Aí ela me diz: Rita, é o Glauber! [risos].

Ela também narra um encontro com John Lennon e Yoko Ono:

[...] nós chegamos lá na casa do John e da Yoko, e como o nosso negócio era feminismo... O nosso negócio era a Yoko, na ocasião, e a gente sabia que ele é quem estava tomando conta do bebê, que ele estava fazendo tudo que tinha que fazer... [...]. Eu fui mostrar o vídeo³³ para a Yoko aprovar, aliás, ela era simpaticíssima, diziam que ela... ela era muito simpática, do meu tamanho, e... foi na casa do John e da Yoko que eu compreendi o que era arte conceitual. [...]. E aí eu lembro da Norma entrando... entra o John Lennon, é simplesmente John Lennon,

³³ Rita refere-se ao vídeo *Born in a Prison* (1974), um vídeo que busca criticar a questão da segurança em Nova Iorque. Ao som da música homônima de Yoko Ono, há uma montagem de imagens de janelas e portas com muitas grades.

a minha vida, até aquela época, foi pautada com as músicas dos Beatles, quando eu saí de casa eu botei *She's Leaving Home* para minha mãe ouvir, cada coisa da minha vida tinha uma música dos Beatles, né. Mas nós estávamos na fase Yoko, né? Então, ele entra na sala e vai para a Norma, para dar a mão, que já é bastante, porque inglês... para dar a mão, e a Norma dá a mão. E a Norma diz: *hi, I'm Norma*. E ele diz: *hi, I'm John*. E eu olhando aquilo como se fosse normal! [risos]. Muito interessante! (MOREIRA, 2019, p. 18).

Os encontros com John Lennon, Yoko Ono e Glauber Rocha demonstram que a possibilidade da formação de importantes redes era corrente em Nova Iorque, permitindo que Rita e Norma fizessem parte de uma variedade de cenas políticas, culturais e artísticas.

No primeiro ano em Nova Iorque, Norma e Rita eram estudantes da primeira turma de vídeo-documentário da *New School For Social Research*. Ela conta que o curso não tinha como público-alvo alunos iniciantes, mas que já tinham alguma formação em outras áreas. Nas primeiras aulas, “o professor entrevistava para ver se nós íamos no de documentários ou no de videoarte. Nós duas, claro que fomos para o vídeo documentário” (MOREIRA, 2019, p. 13). Com a câmera de vídeo portátil e outros materiais emprestados da escola gravaram o primeiro curta-metragem da série de sete ou nove vídeos³⁴ que compuseram a série *Living in New York City, Lesbian Mothers* de 1972, que será analisado no próximo capítulo. Era Norma quem operava a câmera enquanto Rita editava e montava os vídeos. Ela conta que aprendeu a editar por causa das “milhões” de edições de texto que fazia como jornalista. Ela conta que “editava, editava, editava milhões de coisas, botava do tamanho que tinha que ser. Então, é diferente, mas é semelhante, então, o fato de eu ser uma editora de texto ajudou muitíssimo” (MOREIRA, 2019, p. 15). Norma, por sua vez, graças a sua experiência com cinema, era a diretora. Rita conta:

[...] quando eu e a Norma entramos na escola de vídeo em Nova Iorque, ela já dirigia filmes, e eu editava textos. Então, acho que isso ajudou muito a gente a ter o nosso vídeo como sendo o melhor, porque eu editava textos, e passei a editar textos no vídeo. A gente ganhou uma porção de prêmios. E o foco dos prêmios, muitos eram para edição, também para trilha. E a edição, eu já sabia editar... eu edito de uma maneira a provar algo. O meu ponto de vista. Então, era sempre o nosso ponto de vista. E isso está errado?...” (MOREIRA, 2019, p. 13)

³⁴ Nas pesquisas iniciais, especialmente através de uma tabela da filmografia de Rita Moreira, encaminhada a mim por ela, eu havia encontrado que apenas sete vídeos faziam parte da série. Mas, Livia Perez (2020) aponta a existência de outros dois, inacessíveis: *Just another crime, next door this time* (sem data); *The Kid at Times Square and the Bird on Broadway* (sem data).

Rita ressalta a qualidade dos vídeos que realizou com Norma, destacando o fato de suas produções terem recebido reconhecimento, inclusive através de prêmios. *Lesbian Mothers*, por exemplo, estreou no *Women's Video Festival* (Festival de Vídeo de Mulheres) de 1972 e foi escolhido para representar a *New School For Social Research* na primeira mostra internacional de vídeos em Tóquio, no Japão (MOREIRA, 2019), além de ter sido exibido na seção de vídeo do Festival de Berlim de 1973 e no circuito alternativo de várias universidades nos Estados Unidos, Canadá e na França (PEREZ, 2020). Em 1974, Norma submeteu o projeto *Living in New York City* e foi contemplada com uma bolsa da Fundação Guggenheim. Com o prêmio de 10 mil dólares, ela e Rita puderam comprar sua própria câmera portátil e outros materiais necessários para gravarem e montarem os vídeos da série: *Lesbianism Feminism* (1974); *She Has a Beard* (1975); *The Apartment* (1975); *On Drugs* (1977); *Walking Around* (1977); *Born in a Prison* (1977); *Just another crime, next door this time* (sem data); *The Kid at Times Square and the Bird on Broadway* (sem data) (PEREZ, 2020).

Os vídeos da série eram distribuídos pela *Amazon Media Project Inc.*, uma organização sem fins lucrativos de distribuição de vídeos. A *Amazon Media Project* era formada por Rita, Norma e uma amiga que era advogada. Entretanto, segundo Rita, “essa firma não ganhava dinheiro nenhum, nem tinha dinheiro nenhum. Mas era uma “Inc.”. Naquela época, tinha essa coisa de a gente poder fazer Inc., *incorporation*.” (MOREIRA, 2019, p. 20).

Viver em Nova Iorque era uma experiência de euforia, como disse Rita, os melhores anos de sua vida. Ela narrou muitas histórias relacionadas a estar na cidade, relacionando essas vivências, inclusive, com a série *Living in New York City*. Ela afirmou que “o nome do projeto que a Norma ganhou a Guggenheim [...] chamava “Vivendo em Nova York”, então quem estava vivendo éramos nós, [...], era eu, então era a nossa vida. Era o que a gente encontrava, o que a gente via. [...], era a nossa vida” (MOREIRA, 2020, p. 4). Rita relembra que Norma e ela dormiam com a câmera ao lado da cama, sempre prontas para gravarem o que quer que seja que acontecesse na cidade, além de procurarem temáticas no jornal, como o *Village Voice*³⁵, para elas realizarem vídeos. Rita rememora que, apesar de gravarem muitas coisas, não fizeram vídeos de todas elas, como foi o caso de sete incêndios na AT&T, a *American Telephone and Telegraph*, uma das maiores companhias

³⁵ *The Village Voice* foi um jornal independente de Nova Iorque, o primeiro semanário alternativo do país. Foi fundado em 1955 com o objetivo de ser uma plataforma para a comunidade artística de Nova Iorque. O jornal cessou sua produção editorial em 2018, mas desde 2017 não produzia exemplares impressos.

de telecomunicações dos Estados Unidos. Segundo Rita, “parecia que [a série] era parecida com uma coisa que um tal de Cavalcanti³⁶ – acho que era o nome dele – fazia em Paris. Um cineasta... nós íamos fazendo e vivendo em Nova York” (MOREIRA, 2019, p. 16).

Como apontou Livia Perez (2020), a série foi feita em consonância com a máxima feminista de segunda onda – o pessoal é político – ao conectar a experiência pessoal às estruturas políticas e sociais do período, “focalizando o registro do modo de vida lésbico em Nova Iorque com a proposta inovadora de registrar a construção de novas subjetividades, que inclusive, eram vistas como resistentes dentro do próprio feminismo” (PEREZ, 2020, p. 35).

Mesmo quando ofereciam para que Rita e Norma fossem para fora do país por conta dos prêmios nos festivais, muitas vezes elas recusavam de tanto que eram conectadas com a cidade de Nova Iorque. Ela rememora que foram convidadas para ir para a Dinamarca, e diz “você acredita que eu não quis ir? Eu adorava ficar em Nova Iorque!” (MOREIRA, 2019, p. 15), e diz que nunca se sentiu tão em casa como em Nova Iorque (MOREIRA, 2020).

Outros importantes momentos políticos fizeram parte do que Rita e Norma viveram em Nova Iorque, como foi o caso de quando fizeram uma matéria para a revista *Realidade*³⁷ como correspondentes internacionais com desertores socialistas da Guerra do Vietnã. Rita narra que conheceram esses desertores na rua, enquanto procurava apartamento para morar junto a Norma, no bairro Greenwich Village. Ela disse que esse primeiro diálogo entre futuras inquilinas e proprietários foi assim:

Procurando um apartamento, e a Norma se apresentou e eles disseram: vocês estão procurando apartamento? Lá no Village. Na rua! [...] ele dizia: ah, tem um apartamento e nós queremos sublocar, ele disse para Norma. "Hello, eu sou Fulano socialista". A Norma disse: "Ah, eu sou a Norma, também socialista!". E aí nós acabamos alugando o apartamento, [...], apartamento, não, era um estúdio, e eles eram desertores! E o que nós íamos fazer? Vamos entrevistar um deles! E

³⁶ Rita provavelmente se refere a Alberto Cavalcanti (1897-1982), nascido no Rio de Janeiro e morto em Paris. Ele foi um importante diretor, roteirista, cenógrafo e produtor que realizava, primordialmente, documentários. Muito próximo do diretor Jean Renoir, Cav, como ficou conhecido, produziu, dirigiu, roteirizou ou cenografou mais de 100 filmes no Brasil e no exterior. Sobre Alberto Cavalcanti, ver mais na tese de Roberta Canuto, *Alberto Cavalcanti: Homem Cinema* (2018).

³⁷ A Revista *Realidade* foi uma revista brasileira lançada pela Editora Abril de 1966 até 1976. Foi bastante inovadora tanto no design gráfico quanto nas pautas editoriais, sendo sua concepção inspirada nas revistas *Life* e *Paris Match*. Mesmo tendo existido por apenas uma década, a revista *Realidade* é considerada um divisor de águas para a imprensa brasileira.

saiu minha matéria mais legal... talvez da vida. Que saiu na *Realidade*. (MOREIRA, 2020, p. 6)

A matéria, com o título “A consciência de um desertor”³⁸, saiu na edição 78, de 1972, da revista *Realidade*. É uma reportagem sobre William Knapp, um jovem de 29 anos, que trabalhava como bibliotecário em Nova Iorque. Ele narra como foi fugir após ser convocado para combate na guerra do Vietnã. Knapp eventualmente foi encontrado e precisou cumprir uma pena de três meses.

Rita e Norma voltaram para o Brasil em 1977, pensando que a situação política do país poderia ter melhorado. Nesse momento, viajaram para a Amazônia para produzirem um vídeo sobre as amazonas³⁹, *Looking for the Amazons* (No país das Amazonas, 1977) (PEREZ, 2020). Rita rememora que ela e Norma foram para a Amazônia em busca das amazonas, sublinhando que “era na época da ditadura ainda, mas [Norma] tinha um pai general... ninguém sabia, porque ele era um médico velho. Era médico general e ela tinha a carteirinha de filha de general” (MOREIRA, 2020, p. 9). Por causa da carteirinha é que Norma e Rita podiam circular pela floresta em busca das mulheres amazonas. De acordo com Livia Perez (2020), Rita admitiu ter destruído a única cópia do vídeo “por achar que havia falas demais. Nos trechos que restaram identifica-se uma narrativa de apelo ensaístico composta em sua maioria por fotografias de mulheres indígenas com trilha sonora experimental criada por Norma, tocando tambores e Rita no teclado” (PEREZ, 2020, p. 79). De acordo com Carolina Aguiar (2007), o vídeo *Looking for the Amazons* foi exibido no dia 1º de outubro de 1977 no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-SP). O vídeo teria “aproximadamente uma hora de duração, o ambiente urbano é substituído pela margem do rio Amazonas, onde seguem investigando vestígios das “guerreiras amazonas”, que deram nome à selva” (AGUIAR, 2007, p. 119).

³⁸ A reportagem “A consciência de um desertor” pode ser acessada no acervo *online* da revista *Realidade*, disponível no seguinte link: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=213659&pesq=rita+moreira&pagfis=13753>. Acesso em 09 de novembro de 2021.

³⁹ As amazonas eram integrantes de uma nação de mulheres guerreiras da mitologia grega. Elas teriam sido guerreiras na Guerra de Troia, e eram frequentemente ilustradas em batalhas contra soldados gregos na arte grega, além de serem relatadas como invasoras na Antólia na historiografia greco-romana. Segundo o historiador antigo Estrabão, nenhum homem podia ter relações sexuais ou viver na comunidade amazônica. Apenas uma vez por ano as amazonas visitavam os gargáreos, um povo vizinho, a fim de preservarem sua genealogia. Além dessas histórias, outros mitos circulam sobre as amazonas – figuras da Grécia antiga ou da Amazônia brasileira. Delas “se inventou toda classe de fantasias em torno a suas supostas formas de vida, mesclando essas mitificações com o estudo posterior das ferozes guerreiras do rei de Dahomey” (FALQUET, 2013, p. 5). Apesar disso, a figura das amazonas constitui “um dos mais poderosos símbolos do lesbianismo” (FALQUET, 2013, p. 5).

Ao observar a trajetória de Rita e Norma, é possível perceber que as duas circulavam pelas esferas pública e privada, politizando os encontros e a formação de diversas redes. Os encontros e desencontros de Rita Moreira e Norma Bahia Pontes, entre São Paulo e Nova Iorque, são permeados da máxima feminista bastante presente no contexto vivido por elas: “o pessoal é político”. O político era percebido por Rita no cotidiano familiar, no primeiro emprego, nas decisões sobre escrever ou não matérias com as quais discordava, em ajudar uma colega de trabalho a fugir dos militares durante a ditadura, em sair de casa, em amar uma mulher. Entender que questões privadas são políticas faz parte da trajetória de Rita Moreira, bem como da construção de seus vídeos.

1.4. Entre o público e o privado, sob um teto todo nosso: por onde andaram as mulheres?

As discussões acerca das esferas públicas e privadas tornaram-se por excelência questões feministas especialmente a partir do entendimento de que o privado era político, eternizado no manifesto da feminista radical estadunidense Carol Hanisch, de 1969, “O pessoal é político” (HANISCH, 1969). Através de grupos de reflexão, também chamados de grupos de consciência, as mulheres perceberam que problemas pessoais eram problemas políticos, portanto estruturais, relacionados à estrutura patriarcal que se embrenhava em todos os aspectos de suas vidas. Essas reflexões influenciaram na teoria e na prática política de uma geração de feministas, incluindo Norma Bahia Pontes e Rita Moreira.

Uma das mais importantes contribuições aos debates acerca das esferas pública e privada é a de Carole Pateman (2021). Em seu livro *O Contrato Sexual*, a autora trata da história da gênese da sociedade civil e do direito político fundadas através do contrato original⁴⁰. Para Pateman, “o contrato original é um pacto sexual-social, mas a história do contrato sexual tem sido sufocada” (PATEMAN, 2021, p. 13). Desta forma, a história de liberdade contada pelo contrato social também seria uma história de sujeição, já que tanto a liberdade do homem quanto a sujeição da mulher derivam deste mesmo contrato. Além disso, o contrato é o meio pelo qual se constitui o patriarcado moderno. Por isso, a liberdade civil não é universal, mas um atributo masculino que depende do direito patriarcal e regula o direito político dos homens sobre as mulheres (PATEMAN, 2021).

⁴⁰ O início da construção política moderna é marcado pela teoria presente no livro *O contrato social* (1762), de Jean-Jacques Rousseau, na qual se defende o pacto entre o Estado e os cidadãos, que cedem certos direitos naturais prol da harmonia social e da existência da nação. São os cidadãos homens que cedem esses direitos – pois, para Rousseau, as mulheres eram pré-cidadãs e precisavam ser tuteladas pelos homens.

Para os teóricos do contrato, a sociedade civil se diferencia de outras formas de ordem social justamente no momento em que há a separação das esferas pública e privada, dividindo a sociedade civil em dois domínios opostos e distintos. O interesse histórico, social e político é delegado apenas ao mundo público, originado a partir do contrato social. Mas, de acordo com Pateman (2021), “raramente se interroga sobre o significado político da existência de duas esferas, ou sobre como elas surgiram. [...] Qual a história (hipotética) da origem da esfera privada?”.

Ensaçando responder essa questão, Carole Pateman (2021) argumenta que apenas metade da história foi contada pelos teóricos contratualistas, pois nada se fala sobre o contrato sexual, o responsável por encerrar as mulheres na esfera privada, colocando sobre elas o título de “cidadãs passivas”, naturalmente incapazes de habitarem a esfera pública, relegada apenas aos homens. Por isso, a esfera privada não é vista como politicamente relevante. Da mesma forma, o casamento e o contrato matrimonial tampouco são considerados politicamente relevantes, já que estariam restritos à esfera privada. Nesse sentido, o fato de a sociedade civil ter como base o patriarcado não parece ser relevante à esfera pública, mesmo que o direito patriarcal esteja intrinsecamente conectado à gênese da sociedade civil (PATEMAN, 2021, p. 16).

Por outro lado, as contribuições feministas nos mostraram que o domínio público não pode ser compreendido sem o domínio privado, já que o público só adquire significado a partir de sua relação com o privado. Da mesma forma estão os conceitos de “natural” e “civil”, associados respectivamente a “mulher” e “homem”: esses conceitos igualmente adquirem significado apenas quando colocados em relação um com o outro (PATEMAN, 2021). Dessa forma,

[a] antinomia privado/público é uma outra expressão das divisões natural/civil e mulheres/homens. A esfera privada, feminina (natural) e a esfera pública, masculina (civil) são contrárias, mas uma adquire significado a partir da outra, e o sentido de liberdade civil da vida pública é ressaltado quando ele é contraposto à sujeição natural que caracteriza o domínio privado. [...]. O significado do que é ser um “indivíduo”, produtor de contratos e civilmente livre, é revelado através da sujeição das mulheres dentro da esfera privada. (PATEMAN, 2021, p. 26)

Assim, podemos perceber que a dicotomia entre público e privado reflete em uma ordem da divisão sexual associada a uma condição “natural” traduzida em diferença política. Historicamente, construiu-se a ideia de que as mulheres eram “naturalmente” inaptas para a esfera pública e “naturalmente” adequadas para lidarem com as questões

da esfera privada, enquanto os homens podiam circular entre uma esfera e outra, já que “o mandato da lei do direito sexual masculino rege os dois domínios. A sociedade civil é bifurcada, mas a unidade da ordem social é mantida, em grande parte, através da estrutura das relações patriarcais” (PATEMAN, 2021, p. 27).

Nesse sentido, Catherine Hall (2009) analisa o significado do espaço doméstico para a imaginação inglesa do início do século XIX, sublinhando que mulheres e homens percebiam o lar de formas diferentes. Enquanto os homens podiam “mesclar as preocupações, temores e profundas satisfações da vida pública aos encantos recônditos do lar”, para as mulheres, “raramente existia essa dualidade; possuíam apenas e exclusivamente o lar, quadro “natural” de sua feminilidade” (HALL, 2009, p. 76). Da mesma forma, do outro lado do Canal da Mancha, no contexto da Revolução Francesa, a herança do Iluminismo “valoriza a família e diferencia os papéis sexuais ao opor homens políticos e mulheres domésticas (e, no entanto, chamadas de *cidadãs*)” (PERROT, 2005c, p. 458, grifo da autora). Para a sociedade do século XIX, a distinção entre o público e o privado torna-se uma forma de governabilidade e de racionalização (PERROT, 2005c). Sobretudo no século XIX, o discurso da divisão das esferas equivalentes aos sexos foi levado ao extremo. Segundo a autora, “as “esferas” são pensadas como equivalente dos sexos e jamais a divisão sexual dos papéis, das tarefas e dos espaços foi levada tão longe. Aos homens, o público, cujo centro é a política. Às mulheres, o privado, cujo coração é formado pelo doméstico e a casa.” (PERROT, 2005c, p. 459). Dois são os principais argumentos que sustentam o raciocínio: a natureza feminina e a utilidade social. Há, portanto, uma naturalização e essencialização das mulheres presas à função de reprodução, maternidade e domesticidade, excluídas da cidadania política. Por outro lado, o discurso da utilidade social, de tendência “progressista”, utilizava “harmoniosamente competências na complementariedade dos dois sexos para o maior bem da sociedade inteira” (PERROT, 2005c, p. 460).

A divisão entre a esfera pública e privada também carregava uma conotação moral e religiosa. O mundo público dos negócios era visto como um local perigoso e amoral, enquanto o lar era o local dos prazeres amenos, do refúgio, da proteção. Por isso, os homens que passavam o dia fora de casa “só poderiam ser salvos com um contato regular com o mundo moral do lar, onde as mulheres eram portadoras desses valores puros capazes de neutralizar as tendências destruidoras do mundo dos negócios” (HALL, 2009, p. 63).

A separação radical das esferas neste século XIX também pode ser percebida nas políticas de segregação de espaços anteriormente mistos. As mulheres foram retiradas de locais como bibliotecas públicas, cafés, clubes, botecos, enfim, onde discutia-se política, elas não eram mais bem-vindas. Mesmo a casa burguesa era dividida entre os espaços dos homens e os espaços das mulheres, exceto a entrada principal, que “desempenhava o papel de ponto de encontro dentro da residência, enquanto o jardim oferecia um local ideal onde os dois sexos conviviam, em perfeita harmonia” (HALL, 2009, p. 74). As fronteiras erguidas entre o mundo público dos homens e o mundo privado das mulheres estabeleceram limites mesmo dentro de casa, considerada o lugar “naturalmente” das mulheres. Michelle Perrot descreve o aumento de espaços destinados para os homens na casa burguesa do século XIX:

[...] a sala de visitas, que Habermas vê como o epicentro da “publicidade” burguesa, diferencia-se da sala de jantar das refeições familiares e mais ainda dos quartos onde desenvolvem-se a conjugalidade e intimidade. No final das contas, a casa burguesa no decorrer do século 19 concede cada vez mais aos homens; escritório, bilhar, sala para fumar, marcam seu território como se fosse necessário escapar da onipresença das mulheres. Elas, entretanto, têm pouco espaço próprio, notadamente para o trabalho e a escrita. (PERROT, 2005c, p. 459).

É claro que a delimitação das esferas não fez com que as mulheres estivessem sempre restritas ao âmbito doméstico. Muitas saíam de casa, frequentavam comícios, cafés, bibliotecas, e muitas recusavam o papel que lhes era socialmente designado, insubmissas (PERROT, 2005c). Pelo final do século XIX há registros de diversas mulheres que disputam o espaço público em comícios e tribunas. No início do século XX, a revolta e a insubmissão ficaram ainda mais claras. As mulheres operárias faziam parte da organização de grandes greves e passeatas tanto do Norte quanto do Sul global⁴¹.

Ainda que muitas feministas afirmem que é necessária a destruição das fronteiras entre o público e o privado, argumentando que o pessoal também é político, é preciso reconhecer que existe, historicamente, uma movimentação de mulheres para a tomada da palavra pública, já que a palavra pública é a principal forma de acesso à esfera pública da qual as mulheres são excluídas segundo a sua incompetência discursiva e sua voz estridente, bem como pontuações exageradas, lamúrias e mimimis. Afinal, apropriar e dominar o discurso significa também apropriar-se do mundo, na tentativa de conduzir a

⁴¹ Sobre o movimento de ocupação das ruas pelas mulheres brasileiras no fim do século XIX e início do século XX, ler mais no livro de June E. Hahner (1981), "A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937".

revolução simbólica que é central e histórica no movimento das mulheres (PERROT, 2005a).

Mas qual é significado prático da frase “o pessoal é político” para as mulheres? O que ela tem a ver com as fronteiras entre o mundo público e o mundo privado sob a ordem social do patriarcado? Um dos motores do movimento feminista da década de 1970, a frase está na raiz da crítica feminista à dicotomia liberal do público/privado. As feministas, com o intuito de exporem uma ideologia liberal e patriarcal por trás da divisão das esferas públicas e privadas, argumentaram que os problemas enfrentados pelas mulheres considerados restritos à esfera doméstica eram, na verdade, problemas atravessados pelas questões estruturais, estruturadas sobretudo na esfera pública, demonstrando que as práticas políticas e econômicas estão completamente atreladas à esfera privada. Susan Okin (2008) descreve detalhadamente o que as feministas querem dizer com “o pessoal é político”:

Nós queremos dizer, primeiramente, que o que acontece na vida pessoal, particularmente nas relações entre os sexos, não é imune em relação à dinâmica de poder, que tem tipicamente sido vista como a face distintiva do político. E nós também queremos dizer que nem o domínio da vida doméstica, pessoal, nem aquele da vida não-doméstica, econômica e política, podem ser interpretados isolados um do outro. [...]. Outros têm mostrado que, uma vez que a relevância do gênero tenha sido compreendida, nem o domínio doméstico nem o público, em termos de suas estruturas e práticas, suposições e expectativas, divisão do trabalho e distribuição de poder, podem ser discutidos de forma compreensível sem uma referência constante ao outro. (OKIN, 2008, p. 314)

A crítica feminista fornece um novo olhar sobre a teoria política, a história, a economia e os debates contemporâneos, pois, através do olhar atento das feministas, vemos que o pessoal e o político se misturam de tal maneira que embaralham as fronteiras entre o público e o privado, apontando as lacunas na teoria política que ainda quer considerar apenas o público como legitimamente político (OKIN, 2008). Sendo assim, compreender que o pessoal é político coloca em xeque toda uma tradição liberal de conceitos como contrato, cidadão, indivíduo, liberdade, público, privado, político, entre outros. Também, percebemos ser impossível entender o que ocorre nas esferas públicas sem considerar o fato de como ocorreu a divisão dessas esferas, “construídas sob a afirmação da superioridade e da dominação masculinas e de que elas pressupõem a responsabilidade feminina pela esfera doméstica” (OKIN, 2008, p. 320).

O momento em que o movimento feminista passou a questionar se o pessoal era político coincidiu com o momento em que mulheres passaram a retirar as câmeras de vídeo do espaço privado e levá-las para o público. Levar a câmera de vídeo para fora de casa é sair do anonimato, eternizando nas imagens a existência de mulheres transgressoras e insubmissas. Utilizo como metáfora o que apontou Margareth Rago sobre a escrita de si das mulheres, usando como sinônimo de escrita o filmar. Para Rago (2013, p. 31), “escrever [...] é inscrever-se, é fazer existir publicamente, o que no caso das mulheres assume uma grande importância, já que o anonimato caracterizou a condição feminina até algumas décadas atrás”. Gostaria de propor, então, a ideia de que filmar é fazer-se existir na esfera pública. E que a câmera de vídeo pode ser vista como um importante objeto para consolidação do desejo das mulheres de existirem publicamente, fincando suas raízes no que antes era legitimado apenas para os homens.

1.4.1. As aproximações entre as mulheres e o vídeo

Em maio de 1968⁴², na França, a importância de câmeras menores e portáteis ficou bastante clara. A praticidade das novas câmeras de 16 milímetros⁴³ permitiu a produção dos *ciné-tracts*⁴⁴, (em português, “cine-folhetos”), filmes com cerca de 3 minutos de duração, geralmente sem autoria ou de autoria coletiva, realizados para registrar os eventos do maio de 1968, buscando “desafiar/informar/questionar/denunciar/rir” (DODUIK, 2018). Foram esses primeiros curtas que inauguraram o movimento do cinema militante francês. De acordo com Anita Leandro (2010), uma das características mais marcantes do cinema militante é o tremor das imagens. Além de demonstrar a

⁴² O “maio de 1968” se refere a um conjunto de manifestações sociais, culturais e políticas que ocorreram em todo o mundo no final da década de 1960. Os eventos iniciaram em Paris, em 3 maio de 1968, como uma revolta estudantil contra a prisão de cerca de 200 estudantes reunidos em assembleia na Universidade Sorbonne, no *quartier latin*, região central de Paris. Desses eventos, desdobraram-se muitos outros, culminando em mobilizações e greves gerais encabeçadas por trabalhadores sindicalizados do país. Os estudantes e trabalhadores questionavam as estruturas sociais, o capitalismo, a crise universitária, as ditaduras da América Latina, entre outros. Para além do maio francês, houve muitas mobilizações em países como Alemanha, Estados Unidos e Brasil. No Brasil, o assassinato do estudante Edson Luís, em março de 1968, pela ditadura militar, foi um dos principais motivos para muitas das manifestações que seguiram durante aquele ano.

⁴³ As películas cinematográficas de 16 milímetros (16mm) foram criadas pela Kodak, em 1923, com o objetivo de oferecer um formato e material mais econômico, mais leve e mais fácil de utilizar do que o convencional padrão de 35 milímetros (35 mm). Por ser de mais fácil utilização do que a película de 35mm, esse formato de 16mm foi o mais utilizado em documentários e por cineastas independentes, pois permitia que os realizadores circulassem com mais facilidade pelas ruas, filmando diferentes pessoas e eventos.

⁴⁴ Os *ciné-tracts* (tradução literal: cine-folhetos) são o conjunto de pequenos filmes, geralmente sem autoria, realizados durante os eventos do maio de 1968. A maioria deles foi gravado em película de 16mm, são mudos, em preto e branco, com duração média de 3 minutos. Os *ciné-tracts* consistem normalmente em montagens de imagens fixas, textos, desenhos e fotografias. Existem pelo menos quarenta desses filmes descobertos até hoje (DODUIK, 2018).

portabilidade das câmeras, essas agora conduzidas por mãos humanas e não tripés fixos no chão, o tremor das imagens significa que elas eram feitas às pressas, às vezes clandestinamente. O tremor se torna “a assinatura física, corporal, de uma nova comunidade política, fortalecida no anonimato das práticas solidárias que, naquelas circunstâncias, constituíram uma verdadeira “comunidade cinematográfica” [...]” (LEANDRO, 2010, p. 101).

Segundo Romain Lecler (2013), o cinema militante foi uma importante ferramenta para a renovação cultural, estética e política dentro do cinema, pois negava as estruturas clássicas dos filmes e respondia às exigências políticas do tempo presente de sua produção. Normalmente, os filmes eram feitos de maneira quase espontânea, produzidos para o “aqui e o agora”. Além disso, como os documentaristas eram eles mesmos participantes dos acontecimentos e manifestações políticas envolvendo o maio de 1968, o cinema militante inaugura “um novo ponto de vista sobre o presente, um ponto de vista interno em relação às lutas sociais. Surge aí, uma nova produção audiovisual, que projeta em direção ao futuro uma imagem diferenciada do presente, pois proveniente da ação política direta” (LEANDRO, 2014, p. 123).

No contexto de seu surgimento, o cinema militante esteve ligado a importantes debates sobre as estruturas do cinema narrativo convencional e à politização do cinema. Segundo Romain Lecler (2013), esses debates conscientizaram uma geração de jovens cineastas, construindo modelos a serem seguidos por outros movimentos de cinema ao longo da década de 1970. Nessa década, graças ao acesso à tecnologia do vídeo na França, muitos grupos políticos passaram a produzir vídeos pensados nos moldes do cinema militante. Assim, o lançamento mundial da primeira câmera portátil de vídeo, *Sony Portapak*, em 1967, marcou a história do cinema e dos audiovisuais. Essa câmera, de maneira inovadora, permitia ver as imagens captadas na hora, sem precisar de laboratório de revelação, das trocas de bobinas de filme ou qualquer outro processo que envolvesse uma grande equipe. Era uma câmera pequena, leve, tudo podia ser feito em um mesmo aparelho. Por isso a *Portapak* abriu novas possibilidades técnicas, narrativas e políticas para o audiovisual. A câmera de vídeo portátil transformou-se em uma ferramenta de luta política, servindo como suporte aos movimentos sociais da década de 1970 (LECLER, 2013).

O uso do vídeo no campo audiovisual foi um importante passo para que as produções pudessem se tornar independente das grandes produtoras de cinema, bem como das redes de televisão. Segundo Luiz Fernando Santoro (1989), com um equipamento de

vídeo portátil completo, os produtores não precisam de nenhuma outra estrutura para gravar e exibir as *tapes*, muito diferente do cinema, onde é preciso revelar o filme, o que envolve terceiros, e um projetor para a exibição das películas. O autor, retomando o contexto das ditaduras que avançavam na América Latina entre as décadas de 1960 e 1970, afirma que o tom de independência em relação à televisão e à indústria cinematográfica que a tecnologia do vídeo possibilitou tem resultados muito positivos para as produções de informação e contrainformação desenvolvidas “por grupos militantes às margens dos grupos de poder, clandestinamente ou não. Os organismos de controle do Estado não têm como intervir na produção e exibição de programas de vídeo, por exemplo, por meio da censura” (SANTORO, 1989, p. 19).

O contexto da chegada da *Portapak* ao mercado foi o mesmo da ascensão dos movimentos feministas da década de 1970. As pautas dos movimentos de mulheres reivindicavam uma luta estrutural que visava o combate ao sistema de dominação-exploração patriarcal. Muitas feministas engajaram produções audiovisuais às suas pautas, favorecendo a militância política através das imagens. A tecnologia do vídeo, bem como as câmeras portáteis, possibilitou que esse contra-cinema feminista (JOHNSTON, 2000) e militante fosse mais facilmente elaborado pelas cineastas. Assim, o acesso à câmera de vídeo possibilitou uma nova relação entre quem filma e o que é filmado, permitindo que fossem captadas e criadas imagens e narrativas engajadas à luta feminista.

Entre o final da década de 1960 e o início da década de 1970, as mulheres organizavam-se em movimentos alinhados às ideias do feminismo em diversas partes do mundo. Na França, o *Mouvement de Libération de Femmes* (MLF), fundado em 1970, foi criado em um momento em que a juventude vivia um processo de renovação cultural, muito influenciado pelos acontecimentos do maio de 1968. Ao mesmo tempo, também influenciado pelos acontecimentos de 1968, o cinema militante seguia inspirando outros movimentos políticos no campo do cinema. Nesse sentido, coletivos de mulheres alinharam-se às ideias preconizadas pelo cinema militante. Além de serem grupos exclusivos às mulheres, esses coletivos de cinema feminista colocavam-se contrários à hierarquia e à autoridade da indústria do cinema comercial e tradicional. Alguns dos coletivos de mulheres que surgiram nessa época, na França, foram: *Vidéo 00*, *Vidéa* e *Vidéo Out*, além do coletivo *Les Insoumuses* (LECLER, 2013). As três integrantes desse

último coletivo, Carole Roussopoulos⁴⁵, Delphine Seyrig⁴⁶ e Ioana Wieder⁴⁷, faziam parte do MLF. Carole e Delphine conheceram-se em 1974, em uma oficina de vídeo para mulheres, ministrada por Carole, e Delphine convidou Ioana, amiga de longa data, para formar o coletivo com elas (FLÉCKINGER, 2009). Primeiramente, nomearam seu coletivo *Les femmes s'amusement* (as mulheres se divertem). Mais tarde, o coletivo foi renomeado para *Les Insoumuses*, um neologismo entre as palavras *insoumises* (insubmissas) e *muses* (musas), ironizando o fato de que às mulheres resta serem somente as “musas” no campo da arte. O coletivo produziu alguns documentários feministas em formato de vídeo, dialogando com temáticas como sexualidade, aborto e o feminismo lésbico. Mesmo após o fim do coletivo, as três mulheres continuaram trabalhando juntas por mais de uma década. Em 1982, Carole, Delphine e Ioana fundaram o Centro Audiovisual Simone de Beauvoir, um importante acervo de imagens feministas até hoje.

Carole Roussopoulos, em entrevista à pesquisadora Hélène Fleckinger (2009), relembra a chegada da primeira câmera de vídeo e o lugar das mulheres que faziam vídeos na França, afirmando que a tomada feminista do vídeo teve tanto êxito por ser, ao contrário do cinema, uma “mídia virgem”. O vídeo não tinha escola, nem passado, nem história. Mais do que isso, os homens ainda não haviam se apoderado dessa tecnologia. Carole conta que quando as mulheres descobriram o vídeo, diziam a si mesmas: “apagamos, recomeçamos, aprenderemos com o trabalho” (FLECKINGER, 2009, p. 101, tradução minha). O que Carole narra vai no sentido do debate sobre o silêncio das fontes

⁴⁵ Carole Roussopoulos (1945-2009), nascida na Suíça, foi uma feminista e diretora de cinema naturalizada francesa. Ela teria sido a primeira mulher a comprar uma câmera de vídeo na França, e alguns textos dizem que Carole comprou a câmera do diretor Jean-Luc Godard. Pioneira do vídeo, realizou mais de 120 documentários que tematizaram o feminismo, lutas sociais, a sexualidade, os trabalhadores e as trabalhadoras, entre outros. Ao lado de Delphine Seyrig e Ioana Wieder, fundou, em 1982, o Centro Audiovisual Simone de Beauvoir, localizado em Paris, com o objetivo de conservar e difundir documentos audiovisuais que protagonizam a luta das mulheres. Ver mais em Fleckinger, 2009.

⁴⁶ Delphine Seyrig (1932-1990) foi uma atriz, diretora e feminista francesa. Estrelou filmes de importantes diretores e diretoras como Alain Resnais, François Truffaut e Chantal Akerman. Com Chantal Akerman, foi a protagonista do filme *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (no Brasil, *Jeanne Dielman*), de 1976, filme que marcou a história do cinema feminista ao colocar em tela a rotina repetitiva da vida doméstica de uma mulher, Jeanne, vivida por Delphine Seyrig. Além disso, Delphine Seyrig assinou o Manifesto das 343 em 1971, petição pela legalização do aborto na França, e militou pelo MLF especialmente na causa do aborto legal. Em 1974, conheceu Carole Roussopoulos, que a ensinou a utilizar a câmera de vídeo portátil. Junto de Carole e Ioana Wieder, criaram o coletivo *Les Insoumuses*. Dirigiu o filme *Sois belle et tais-toi* (Seja bela e cale-se) em 1976, no qual entrevista célebres atrizes estadunidenses e francesas sobre o machismo na indústria cinematográfica comercial.

⁴⁷ Ioana Wieder (1932), nascida na Romênia, é uma diretora de cinema e feminista francesa. Conheceu Delphine Seyrig quando cursou o ensino fundamental em Beirute, no Líbano. Desde o começo do movimento, em 1970, Ioana engajou-se ao MLF. Em 1974, junto a Delphine e Carole, funda o coletivo *Les Insoumuses*.

para a escrita de uma história das mulheres: criam-se, então, novas fontes, ainda “sem história”, ainda não dominadas pelos homens.

Nos Estados Unidos, a produção audiovisual já era frequente no meio da contracultura mesmo antes do lançamento da *Portapak*. Desde os anos 1960, as câmeras Super 8 da Kodak, bastante utilizadas no país, possibilitavam a captação de som em sincronia à imagem. De forma similar à França, a chegada da câmera *Portapak* ao mercado nos primeiros anos da década de 1970 revelou novas possibilidades de expressão aos movimentos políticos e contraculturais. Henrique Oliveira (2001) afirma que as primeiras experiências com o vídeo nos Estados Unidos têm como característica uma produção que critica à ordem social estabelecida, em um ambiente atravessado pelas manifestações da contracultura. As práticas artísticas, nessa atmosfera, dialogavam com essas ideias ao proporem a dissolução da obra como algo fechado. Para o autor, essas novas práticas audiovisuais,

Embora não vinculadas às instituições televisivas, mantiveram uma estreita relação com a televisão, no sentido de colocarem-se em uma perspectiva contrária a ela, valorizando os aspectos pessoais, as ideias, os processos, e não o acabamento dos produtos. Concebidos como antídotos à televisão, estes vídeos procuravam estabelecer uma relação com o espectador caracterizada pelo tom de provocação, de perturbação. Para a exibição ter a desejada força de estranhamento, o vídeo experimental buscava tornar presente situações que provocassem no receptor um estado intenso, que a exibição desencadeasse um processo suficientemente vivo, forte, de modo a não reproduzir a atitude passiva suscitada pela televisão (OLIVEIRA, 2001, p. 258).

É nesse mesmo sentido que as primeiras experiências com o vídeo nos Estados Unidos foram atravessadas pelo conceito da “televisão de guerrilha”. O termo apareceu pela primeira vez em um manifesto de 1971, assinado por Michael Shenberg e a *Raindance Corporation* (BOYLE, 1997). Esse manifesto criticava a massificação dos meios de comunicação, especialmente a televisão, reafirmando que o vídeo seria uma das formas de descentralizar a produção de imagens pois daria voz para outros sujeitos. Assim, os coletivos alinhados ao movimento da televisão de guerrilha almejavam modificar toda a estrutura dos meios de informação dos Estados Unidos (BOYLE, 1997).

Nos Estados Unidos, diferentemente da França, os vídeos independentes conseguiram ocupar algum espaço na televisão, levando importantes pautas políticas para o meio das TVs de acesso público, como as comunitárias. Segundo Henrique Oliveira (2001), as operadoras de televisão eram obrigadas a fornecer a infraestrutura necessária para o funcionamento das TVs comunitárias. Ainda, algumas emissoras realizavam

oficinas e pesquisas sobre as novas possibilidades técnicas e estéticas do vídeo, financiadas principalmente por uma instituição filantrópica chamada *Public Broadcasting Service* (PBS)⁴⁸, fundada em 1969 (FECHINE, 2007). Rita conta que, junto com Norma, além de enviarem os vídeos para exibição em festivais e em universidades, elas conseguiam exibir os vídeos na televisão. Ela relembra que “havia dois canais a cabo – *cable TV*, que eram *Public TV* e *Manhattan TV*. Então, [os vídeos] eram bastante exibidos mesmo” (MOREIRA, 2019, p. 19).

Em 1973, no mesmo contexto em que Rita e Norma produziam seus vídeos, Claire Johnston escreveu um dos mais importantes textos do campo da crítica feminista do cinema, *Women's cinema as counter-cinema* (Cinema de mulheres como contra-cinema). Nesse texto, a autora afirma que todos os filmes ou obras de arte são produtos de um sistema de relações econômicas, e isso se aplica tanto ao cinema experimental, político e comercial (JOHNSTON, 2000). Para ela, os filmes são um produto da ideologia burguesa e patriarcal do capitalismo. Por isso, para a autora, todas as técnicas e ferramentas do cinema realista são uma representação da ideologia dominante. As imagens capturadas representam o mundo da ideologia dominante, não um mundo neutro. A autora afirma que, num cinema de mulheres, “a ‘verdade’ de nossa opressão não pode ser ‘capturada’ no celuloide com a ‘inocência’ da câmera: ela tem que ser construída/fabricada” (JOHNSTON, 2000, p. 28, tradução minha). Ela comenta que muito do cinema de mulheres que estava emergindo naquele período se inspirava esteticamente nas técnicas da televisão e do cinema *vérité* justamente para tentar “capturar” essa verdade da opressão. Muitos filmes mostravam mulheres que falavam ininterruptamente às câmeras sobre suas experiências enquanto mulheres (JOHNSTON, 2000). Nesse sentido, para Laura Mulvey (2004), a chegada do vídeo e das tecnologias digitais no campo audiovisual foi particularmente importante para o feminismo, pois “o cinema dobrou-se como um grande meio de opressão das mulheres através da imagem e como um meio de libertação através da transformação e reinvenção de suas formas e convenções” (MULVEY, 2004, p. 1287, tradução minha).

Para além de Rita e Norma, houve outras experiências feministas com o vídeo nesse período nos Estados Unidos. Muitas dessas produções concorriam no *New York*

⁴⁸ Na década de 1980, o *Public Broadcasting Service* (PBS) exibiu documentários de outra diretora brasileira, Helena Solberg. Alguns dos documentários exibidos tematizavam a situação da América Latina, sobretudo a história da ditadura instaurada no Brasil em 1964, o golpe de estado no Chile em 1973 e a Revolução Sandinista na Nicarágua. Ver mais em Veiga, 2013.

Women's Video Festival, que teve edições de 1972 até 1974. Além de importantes experiências com a videoarte, é possível encontrar diversos vídeos documentários atravessados pelas temáticas do feminismo. Segundo Martha Gever, “para as artistas feministas, produzir documentários, fotografias e, agora, vídeos [...] geralmente propõe a redefinição da “realidade” ao afirmarem que a existência e as experiências das mulheres são válidas, desafiando ideias comumente aceitas sobre essas experiências” (1983, s/p., tradução minha). A afirmação da artista Martha Gever vai ao encontro de ideias do cinema de mulheres como um contra-cinema, pois subvertem o caráter ilusionista do cinema e, através de novas linguagens cinematográficas, buscam expor a realidade da opressão feminina.

De acordo com Melinda Barlow (2003), a história do vídeo está atrelada à história das mulheres pois “o baixo custo, a transmissão instantânea e a sensação de intimidade oferecida pelo meio pareciam prever uma revolução na produção de imagens; o acesso era de suma importância, e controlar a tecnologia era, para as mulheres, tremendamente empoderador” (BARLOW, 2003, p. 7). As mostras e festivais coletivos como o *New York Women's Video Festival* proporcionavam às espectadoras que conhecessem trabalhos singulares e variados, desde documentários a peças experimentais, performances e instalações (BARLOW, 2003).

Julie Gustafson, Martha Rosler, Cara DeVito e Nancy Cain foram alguns dos nomes que traziam vídeos que abordavam temáticas do feminismo como sexualidade, casamento, violência física e sexual, entre outros (GEVER, 1983). Era comum que os vídeos feministas mostrassem conversas entre uma voz em *off* – normalmente, a voz da produtora do vídeo – e o rosto de alguma entrevistada que respondia às perguntas em primeiro plano (GEVER, 1983). Em alguns vídeos, é possível perceber uma estética ligada ao humor feminista que era muito característico da linguagem de grupos como o *Women's Liberation Movement*. Isso também é perceptível em alguns vídeos de Rita e Norma, como o *Lesbianism Feminism* (1974) e *She has a beard* (1975), que serão analisados no terceiro capítulo da dissertação.

Refletindo sobre como essas modalidades de produção audiovisual encaixam-se na possibilidade de um contra-cinema, Laura Mulvey (2018) utiliza ferramentas da psicanálise ao discutir a interligação e o significado do prazer no cinema, se propondo a discutir como “a fascinação pelo cinema é reforçada não só por modelos preexistentes de fascinação já operando na subjetividade como também pelas formações sociais que a moldaram” (MULVEY, 2018, p. 420). Para a autora, o cinema revela a interpretação

socialmente estabelecida da diferenciação sexual que controla as imagens e as formas eróticas do olhar. Laura Mulvey trabalha com a ideia do prazer que provém de um olhar que é voyeurista, chamado também de escopofílico, que vê o outro como objeto, sujeitando-o ao olhar fixo, curioso e controlador. Nesse quadro, a mulher é a imagem e o homem é o dono do olhar. Em sua crítica feminista ao cinema tradicional, então, a autora propõe o rompimento com o regime de prazer visual instituído pelo olhar masculino dominante. Para que isso seja solucionado, a autora propõe a destruição desse olhar masculino, parte crucial do prazer no tradicional cinematográfico, assim como desafiar os códigos cinematográficos e sua relação com as estruturas formativas externas do cinema dominante (MULVEY, 2018). Assim, a solução se materializaria no contraponto possibilitado pelos cinemas de vanguarda estética e política, os quais detém a possibilidade de abertura para a criação de uma produção audiovisual “radical, tanto num sentido político quanto estético, e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante” (MULVEY, 2018, p. 422). A esta possibilidade de vanguarda estética e política é que eu gostaria de adicionar as experimentações que o vídeo possibilitou às cineastas e videastas feministas.

Diferenciando sua obra do cinema narrativo tradicional, Rita, em nossas entrevistas, reforçou mais de uma vez que não se considera cineasta, nem nunca fez cinema: “Cinema, não. A Norma fazia cinema, eu nunca fiz cinema. Sempre vídeo. Muito diferente, vídeo e cinema.” (MOREIRA, 2019, p. 10). Também reforça a diferença entre o cinema narrativo, que ela chama de “cinemão”, e os vídeos que produzia ao lado da companheira, remarcando o caráter singular dos vídeos que realizavam:

[...] a diferença que eu vejo num cinema, num cinemão, uma produção, assim, maravilhosa, vamos dizer, *A balada de Narayama*, que são os meus favoritos, né, e aquele do Bergman, *Fanny e Alexander*, que são filmes longos, maravilhosos, e que tem direção, atores, atrizes. Então, é uma coisa muito sublime. E eu acho que essa palavra "cineasta" não me cabe, principalmente porque a Norma era mais política, mas eu não, sempre fui feminista (MOREIRA, 2020, p. 11-12).

Esse “cinemão”, o cinema narrativo ao qual alude Rita Moreira, é uma noção bastante restrita de cinema. Mais do que isso: uma noção bastante *masculina* de cinema. Implodir os cânones e explorar uma nova noção de cinema é tornar o cinema um espaço muito maior, onde as mulheres, enfim, podem caber. Uma das formas de fazer isso acontecer é justamente através do contra-cinema de mulheres. Assim, evocando Claire Johnston (2000), os vídeos de Rita e Norma possibilitam examinar, interrogar e desmistificar o funcionamento da ideologia do cinema narrativo convencional. Seus

documentários podem ser inseridos na concepção do contra-cinema de mulheres (JOHNSTON, 2000). Sua obra coloca as mulheres como protagonistas ao denunciarem e demonstrarem a realidade de suas opressões na sociedade patriarcal, além de romperem com o ilusionismo do cinema narrativo criado pelo olhar masculino.

Para além de constituírem um contra-cinema de mulheres, os vídeos de Rita e Norma aproximam-se da questão da visibilidade lésbica, isto é, do fazer a lésbica aparecer, um tema que atravessa o campo do cinema feminista e lésbico. Amy Villarejo, em *Lesbian Rule* (2003), argumenta sobre a visibilidade lésbica, considerando quais são as principais políticas dessa visibilidade no cinema, especialmente em filmes de não-ficção. A autora afirma que o que falta à simples “visibilidade” é a mobilidade, “não a assimilação mecanicista ao status quo, mas [...] aderência acrílica e crítica à tradição, estilizações de si mesmo e arredores e semelhantes que constituem ser lésbica e aparecer como lésbica” (VILLAREJO, 2003, p. 14, tradução minha). Para ela, os documentários, ao contrário do cinema narrativo, estão mais próximos dos olhares que se permite ou se nega nos encontros cotidianos com as pessoas. Para Amy Villarejo (2003), então, o documentário lésbico, fugindo lógica do lucro, tem uma proposta social e retórica muito diferente daquele do cinema convencional: o documentário lésbico expressa as formas autônomas das lésbicas, registra a história lésbica e promove a visibilidade lésbica, pautando a vida e o desejo lésbico (VILLAREJO, 2003). Por isso é que ele fornece material mais adequado para analisarmos as políticas da visibilidade lésbica – o documentário lésbico “faz afirmações mais diretas sobre o valor do desejo: a lésbica não precisa ser interpretada em uma leitura “contra a pelo” do filme ou pela “decodificação” de um subtexto, e o crítico não precisa legitimar ou defender tais práticas de leitura complicadas” (VILLAREJO, 2003, p. 15, tradução minha). Nesses filmes, os documentários, “a lésbica está bem ali, olhando para você, falando, implorando ou contando histórias. A política está [...] nos filmes” (VILLAREJO, 2003, p. 15). A lógica da política da visibilidade lésbica funciona no sentido de que quando aparecemos, pertencemos. Assim, na análise dos vídeos de Rita e Norma, é a essa lógica política da visibilidade ao que aproximo os vídeos de Rita.

A história de vida de Rita Moreira se aproxima da história das mulheres com o vídeo, e os vídeos produzidos por ela e por Norma Bahia Pontes contam essa história. Rita fez parte de uma geração de mulheres feministas que passaram a questionar se o pessoal era político, colocando em xeque as barreiras entre o público e o privado. Além disso, também protagonizou o movimento das mulheres que retira as câmeras de vídeo

do espaço privado e as leva ao público, captando e produzindo imagens de mulheres resistentes às imposições da heterossexualidade compulsória e do regime de exploração-dominação patriarcal. Assim, na história de vida de Rita e na produção de seus vídeos com Norma, é possível perceber que a câmera de vídeo consolida o desejo da existência pública das mulheres, diluindo as fronteiras entre as esferas públicas e privadas, além de contribuírem para a construção de um contra-cinema feminista.

2. Capítulo 2: Construindo moradas feministas onde Chloe possa amar Olivia

“Determinada a cumprir meu dever como leitora se ela cumprir o dela como escritora, virei a página e li... Sinto muito a interrupção tão abrupta. Há algum homem no recinto? Vocês me garantem que atrás daquela cortina vermelha não se esconde a figura de Sir Charles Biron? Somos todas mulheres, vocês me asseguram isso? Então eu posso dizer a vocês que as palavras que li em seguida foram estas: “Chloe gostava de Olivia...” Não se espantem. Não se ruborizem. Vamos admitir, na privacidade de nossa própria sociedade, que essas coisas às vezes acontecem. Às vezes as mulheres gostam realmente de mulheres”.

[Virginia Woolf, *Um Teto Todo Seu*]

“Me lembro de uma cena... De um filme que quero ver. É um filme dirigido por uma mulher sobre duas mulheres que vivem juntas. Essa é uma cena da vida cotidiana delas. É um filme sobre as pequenas transformações diárias que as mulheres vivenciam, acolhem, cuidam, e que têm sido invisibilizadas pela cultura masculina. Nesse filme, duas mulheres se tocam. De todos os modos possíveis que elas conhecem. O que elas vivenciaram e o que ainda vão vivenciar; e é possível identificar em seus movimentos as trajetórias de sua sobrevivência. Estou certa de que um dia esse filme vai existir.”

[Susan Griffin]

“Para construir moradas feministas, precisamos dismantelar o que já foi montado”.

[Sara Ahmed, *Viver uma vida feminista*]

Em sua investigação sobre as mulheres escritoras, Mary Beton, narradora ficcional de Virginia Woolf em *Um Teto Todo Seu*, passeava pelas estantes da biblioteca em busca de respostas quando encontrou um livro de uma autora contemporânea a ela: *A aventura da vida*, de Mary Carmichael. Depois de garantir que não havia nenhum homem no recinto, Mary Beton confessou ter lido no livro a frase “Chloe gostava de Olivia”. Nem livro, nem autora existem: Virginia Woolf imaginou um livro escrito por uma mulher sobre duas mulheres que gostam uma da outra. A personagem narradora de Virginia Woolf admitiu “na privacidade de nossa própria sociedade, que essas coisas às vezes acontecem. Às vezes as mulheres gostam realmente de mulheres” (WOOLF, 2014, p. 58). Mary Beton continuou a leitura do livro inexistente de Mary Carmichael, pois queria entender como a autora “trabalharia para apreender aqueles gestos sem registro, aquelas palavras não ditas ou ditas pela metade, que se formam sozinhas, não mais palpáveis do que a sombra de mariposas no teto, quando as mulheres estão sozinhas” (WOOLF, 2014, p. 60).

Da mesma forma, Susan Griffin (apud BECKER et al., 1981) imaginou um filme que não existe, feito por uma mulher, sobre duas mulheres que vivem juntas. Ela lembrou de uma cena – que não existe – sobre os pequenos gestos do dia a dia, as pequenas

transformações diárias vivenciadas pelas mulheres, invisíveis à cultura masculina: “Estou certa de que um dia esse filme vai existir” (GRIFFIN apud BECKER et al., 1981, s/p., tradução minha).

Tanto Susan Griffin quanto Virginia Woolf imaginam obras que não existem. As relações entre as mulheres que elas inventam se dão no espaço privado: no filme que não existe, duas mulheres vivem juntas, partilham um lar, compartilham gestos do cotidiano; no livro que não existe, Chloe e Olivia dividem a rotina de um laboratório juntas, onde estudam a cura para a anemia fatal. Susan Griffin e Virginia Woolf imaginam que os gestos que podem ser compartilhados entre duas mulheres se dão sob um teto. Ainda que, ao contrário de Susan Griffin, Virginia Woolf não fale sobre um lar, ela escreve sobre os gestos íntimos que seriam compartilhados se Olivia percebesse que Chloe gostava dela:

as mulheres são tão desconfiadas de quaisquer interesses que não encerrem motivos óbvios, acostumadas de forma tão terrível ao encobrimento e à ocultação, que se evadem assim que um olhar tremulante se volta em sua direção para observá-las. A única maneira de fazer isso [...] seria falar sobre outra coisa, olhando firmemente através da janela, e assim anotar, [...] em palavras que mal formam sílabas, o que acontece quando Olivia, esse organismo que esteve sob a sombra de uma rocha por milhões de anos, sente a luz incidir e percebe vir a seu encontro uma porção de um alimento estranho – conhecimento, aventura, arte. E ela se esforça para alcançá-lo, pensei, levantando os olhos da página de novo, e ela tem que imaginar uma combinação inteiramente nova de seus expedientes, tão altamente desenvolvidos para outros propósitos, para absorver o novo dentro do velho sem perturbar o equilíbrio infinitamente intrincado e elaborado do todo (WOOLF, 2014, p. 60).

Assim, deixar florescer o gostar de Chloe por Olivia significaria construir algo inteiramente novo, onde fosse possível alcançar conhecimento, aventura e arte lado a lado. E como construir, então, esse novo onde Chloe possa amar Olivia?

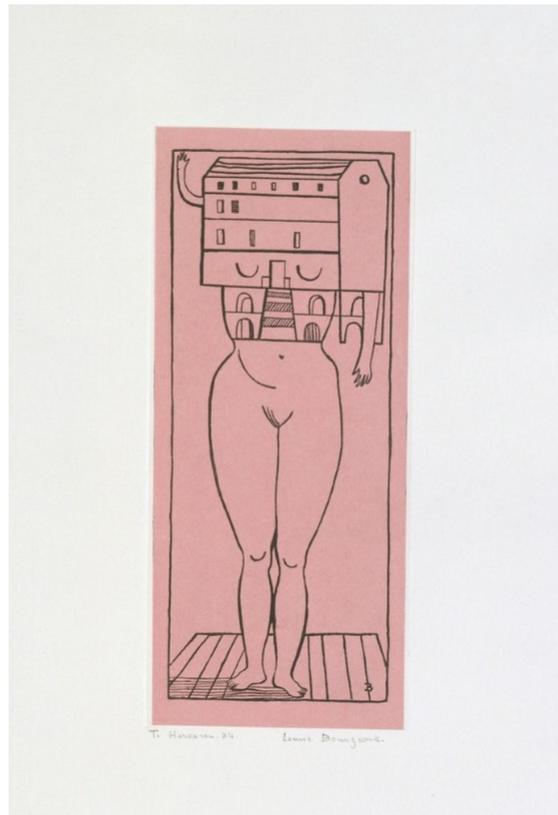
Neste capítulo, busco refletir sobre a construção de lares que destaquem a relação entre o pessoal e o político. No primeiro subcapítulo, abordarei algumas reflexões feministas sobre o espaço privado; no segundo subcapítulo, analisarei o vídeo *Lesbian Mothers* (1972), mobilizando categorias como o continuum lésbico, a existência lésbica e os usos do erótico, evidenciando os rituais do privado que são expressos nas imagens; no terceiro subcapítulo, examinarei o vídeo *The Apartment* (1975), buscando entender como se dá a construção de um lar lésbico que ao mesmo tempo é visto pela protagonista como refúgio e prisão.

2.1. Mulher-casa: algumas reflexões feministas sobre o espaço privado

Em maio de 2020, ainda no começo da pandemia de covid-19 – e no começo do mestrado –, fiz um minicurso chamado *Louise Bourgeois: uma visita a si mesma*. Eu não sabia quem era Louise Bourgeois; sabia apenas que ela era a criadora da *Spider*, a gigantesca escultura de metal que vi no Museu Oscar Niemeyer (MON), em Curitiba, em agosto de 2019. O que me chamou para o curso, ministrado pela professora Anelise Valls, foi justamente seu nome: há uma mulher, uma artista, e ela visita a si mesma. Naquele momento da pesquisa – faz tanto tempo! –, eu ainda pensava que escreveria sobre vídeo e escrita de si, e uma aula sobre uma artista que visitava a si mesma me parecia um bom lugar por onde começar.

A pesquisa não seguiu os caminhos da escrita de si, mas existe uma intersecção entre o que escrevo aqui e o que produziu Louise Bourgeois em sua série *Femme Maison* (Mulher Casa). Na série de gravuras e esculturas que constituem *Femme Maison*, os limites entre o corpo feminino e a casa são confundidos, não existe separação entre a mulher e o espaço doméstico. A imagem que objetifica e funde a mulher à casa busca expor o que fez historicamente o patriarcado – restringiu as mulheres à esfera privada. Na figura abaixo, podemos ver uma das gravuras feitas por Louise Bourgeois, em 1947. Sobre uma folha cor-de-rosa, vemos os pés, as pernas, a vulva e a barriga de uma mulher. No torso, há uma casa, e dela saem os braços. Esta mulher não tem cabeça. É uma Mulher Casa.

Figura 2: Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1984.



Fonte: Coleção digital do MoMa. Disponível em:

<https://www.moma.org/collection/works/69626>. Acesso em 15 ago. 2022

As mulheres foram historicamente associadas à esfera privada através da naturalização e essencialização da função da reprodução, maternidade e domesticidade. O ambiente doméstico foi atrelado à feminilidade, e as mulheres foram associadas a tudo que dizia respeito ao privado: a família, a intimidade, os afazeres do cotidiano. Devido à naturalização da relação entre a mulher e a esfera privada, o trabalho doméstico, por muito tempo, não foi observado como trabalho não-pago, mas como um dom, uma obrigação e um ato de amor por parte das mulheres. O trabalho doméstico, como apontou Silvia Federici (2019, p. 42), “não só tem sido imposto às mulheres como também foi transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas da nossa natureza feminina”.

Ainda que as primeiras *Femme Maison* de Louise Bourgeois tenham sido feitas na década de 1940 (1946-1947), foi sobretudo a partir da década de 1970 que a preocupação com o espaço privado tomou as obras de outras artistas feministas. Tocadas pela tônica do movimento de mulheres que crescia, tanto no Norte quanto no Sul global, a máxima “o pessoal é político” entremeava cada vez mais a arte de muitas artistas. Se a

história do contrato social não vê a esfera privada como politicamente relevante, como explicado no capítulo anterior, a partir do “pessoal é político” as mulheres passam a politizar o cotidiano e a vida doméstica, expondo como a ideologia do patriarcado está atrelada ao espaço privado e a tudo que ocorre dentro dele.

Conectadas à ideia da *Femme Maison*, existem outras obras feministas produzidas em vídeo em um recorte temporal muito similar ao que permitiu que Rita e Norma gravassem seus vídeos. As obras *In* (1975) de Leticia Parente, *Sem título* [feijão] (1975) de Sônia Andrade e *Semióticas da cozinha* (1975) de Martha Rosler são videoartes que investigam a aproximação entre o vídeo e o debate feminista acerca do papel da mulher na vida doméstica, aproximam o pessoal do político, buscando evidenciar a conexão entre a feminilidade e o ambiente doméstico. Esses três vídeos foram gravados no mesmo modelo de câmera utilizado por Rita e Norma, a Sony Portapak.

Em *In*, videoarte que dura menos de dois minutos e foi filmada em um único take, em um plano-sequência, a artista Leticia Parente está em um quarto, pendura-se em um cabide e guarda-se num armário, investigando, assim como Louise Bourgeois, a transformação da mulher em objeto, confundindo os limites entre o espaço doméstico e o corpo feminino. Com isso, a estratégia da artista é ser tornada objeto para afirmar a influência que o ambiente doméstico pode ter na formação da subjetividade das mulheres, (MATTIOLLI, 2018).

De acordo com Isadora Mattioli (2018), a objetificação proposta por Leticia Parente e outras videoartistas brasileiras busca criticar a “a relação serviçal da mulher, a anulação do sujeito pelas funções que lhe são atribuídas. Nesse processo, as artistas criam um ser-ficcional-objeto para discutir a ideologia que confina a mulher ao lar” (MATTIOLLI, 2018, p. 77). Sobre os trabalhos audiovisuais de Leticia Parente, André Parente (2014), escreve que os vídeos feitos por sua mãe

guardam muitas características comuns: todos eles são realizados no espaço doméstico; a artista é quem realiza as ações que, quase todas elas, remetem às ocupações femininas (guardar roupa, passar roupa, costurar, se maquilar etc.); nenhum deles contém falas; todos são realizados em plano-sequência. Isso me fez pensar na possibilidade de fazer uma instalação, em que eles fossem projetados lado a lado, em uma grande parede de vinte metros, de forma que os aspectos comuns – a coisificação da pessoa, a condição feminina, a opressão das tarefas e preparações cotidianas – fossem potencializados (PARENTE, 2014, s/p.).

Já *Sem título* [feijão], de Sônia Andrade, faz parte de uma série de outros oito vídeos produzidos entre 1974 e 1977. O vídeo dura cerca de oito minutos, filmado em

plano-sequência, e a cena é um almoço brasileiro, à mesa há uma panela de feijão, pão e uma garrafa de guaraná. A televisão está ligada ao fundo, e, enquanto a artista come, é esse o som que ouvimos durante todo o vídeo. Uma cena bastante comum na vida doméstica brasileira da década de 1970, “que estava para ser questionada, abalada e ressignificada via a emancipação feminina” (MATTIOLLI, 2018, p. 74). Com quatro minutos de vídeo, Sônia Andrade “promove uma ruptura nessa narrativa que nos é familiar quando começa a comer vigorosamente, sem mastigar, derrubando comida, com pressa, fazendo uma mistura indigesta que cobre seu cabelo, rosto, roupa, mãos, colo” (MATTIOLLI, 2018, p. 74). A velocidade do movimento aumenta até o momento em que a artista passa a pegar o feijão com as mãos e jogá-los em direção a câmera, sujando o take e as lentes, a favor da desobediência do estereótipo da esposa comportada e obediente aos papéis sociais a ela impostos.

Martha Rosler, artista estadunidense, realizou *Semióticas da cozinha* em 1975. Nesse vídeo, preto e branco, com duração de cerca de seis minutos, mostra a artista diante de um balcão com vários utensílios de cozinha. Ela veste um avental com um semblante sério, pega cada utensílio em ordem alfabética (começando com *apron*, avental, em seguida *bowl*, tigela, e assim sucessivamente) o nomeia e demonstra seu uso com gestos enérgicos e raivosos, buscando demonstrar sua raiva em relação à opressão das mulheres no espaço doméstico. Nesse vídeo, Martha Rosler busca representar, de maneira irônica, os programas de televisão de culinária destinados ao público feminino que haviam sido popularizados na década de 1960 e reforçavam a ideia de que o trabalho doméstico pertencia à mulher e somente a ela. A artista explicou o que buscava com esse trabalho dizendo que “quando a mulher fala, ela nomeia sua opressão”. Ela fala que estava preocupada com “a transformação da própria mulher em um signo em um sistema de signos que representam um sistema de produção de alimentos, um sistema da subjetividade dominada”. Assim, a artista “explora e defende a ideia de que a feminilidade, assim como a linguagem, é construída através das relações sociais; ao invés de ser essencial, é criada através da diferença” (BJORKSTEN, 2019, s/p., tradução minha).

Um pouco mais conhecido dentro do cinema feminista, também abordando questões da vida doméstica e do espaço privado, está o filme de Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1976), no Brasil lançado com o título *Jeanne Dielman*. O filme observa detalhadamente três dias da vida cotidiana de Jeanne Dielman, vivida na tela pela atriz feminista Delphine Seyrig, uma mulher de meia-idade

que vive com seu filho adolescente em Bruxelas. A narrativa acompanha a execução lenta e repetitiva das tarefas domésticas diárias como cuidar do filho, cozinhar, limpar, lavar a louça, lavar e costurar as roupas e fazer compras, destacando a monotonia e a falta de sentido nessas tarefas. Além de realizar o trabalho doméstico, Jeanne se prostitui e guarda cuidadosamente o dinheiro recebido em troca do sexo em uma sopeira. Ao mostrar o trabalho doméstico como um elemento central da vida das mulheres, o filme questiona às expectativas de papel das mulheres e coloca em evidência a opressão que as mulheres sofrem em suas vidas diárias. O filme também é conhecido por seu retrato realista da vida cotidiana, que destaca a monotonia e a falta de escolha que as mulheres enfrentam sob o regime de exploração-dominação patriarcal.

Jane Simon (2017) considera que não só Jeanne Dielman como toda a obra de Chantal Akerman⁴⁹ pode ser vista como um arquivo, tanto pessoal quanto coletivo, da vida cotidiana doméstica, situando “o doméstico e seus espaços, hábitos e rituais como centrais para questões de história, memória e experiência política”, além de considerar que “essa atenção ao potencial do doméstico é um componente crucial do pensamento sobre as abordagens feministas dos arquivos” (SIMON, 2017, p. 153, tradução minha). Desde o começo de sua carreira como cineasta, Chantal Akerman se interessou em explorar a mesmice da vida das mulheres, arquivando gestos e espaços cotidianos da vida doméstica (SIMON, 2017).

Nesse sentido, objetivando a desnaturalização da imposição da feminilidade e do espaço doméstico às mulheres, cabe estabelecer que a vida privada não é uma realidade natural desde o começo da humanidade, mas uma realidade histórica, construída de maneiras diferentes por distintas sociedades (PROST, 2009). Por isso, “[n]ão existe uma vida privada de limites definidos para sempre, e sim um recorte variável da atividade humana entre a esfera privada e a esfera pública” (PROST, 2009, p. 14). Para Michelle Perrot (2005b), mesmo que o privado no sentido de secreto (atos, gestos, espaço) tenha deixado traços em todas as culturas, seu conteúdo é claramente variável no espaço e no tempo.

Da mesma forma, a distinção entre vida privada e vida pública não tem o mesmo sentido para todos os meios da sociedade, não funciona da mesma forma quando fazemos

⁴⁹ A importância da obra de Chantal Akerman para o cinema feminista vai muito além do que os dois parágrafos que pude dedicar a ela nesta dissertação. Na tese de Ana Maria Veiga (2013), há um subcapítulo dedicado à análise do cinema de Chantal Akerman, intitulado “Chantal Akerman – o cinema de vanguarda como resposta”, que inclui uma análise do filme *Jeanne Dielman*. Ver mais em Veiga, 2013.

os recortes de raça, classe e gênero. É bastante claro que a burguesia vive uma vida privada muito diferente daquela do proletariado. Se, por exemplo, “a vida privada constitui [...] um domínio claramente delimitado para a burguesia da Belle Époque, não ocorre necessariamente o mesmo nos outros meios sociais” (PROST, 2009, p. 14-15). Historicamente, ter uma vida privada e muito bem delimitada significava ter um privilégio de classe. Para a classe trabalhadora, a vida pública e a privada se interpelavam. Somente no século XX é que houve certa generalização da forma de organização da vida que levava em conta a oposição e distinção das esferas públicas e privadas, mas “a vida privada a que acedem os operários ou os agricultores do final do século XX não é a mesma dos burgueses do início do século” (PROST, 2009, p. 17), e quando a diferenciação entre o privado e público deixa de ser um privilégio de classe, o conjunto da sociedade modifica tanto a vida pública quanto a privada. Para Michelle Perrot (2009), a história da vida privada é também a história política do cotidiano.

Porém, na sociedade patriarcal contemporânea, a privacidade atrelada à esfera privada não ocorre da mesma forma para homens e para mulheres. Pois, “como as feministas perceberam há muito tempo, esse aspecto da privacidade está também muito menos disponível às mulheres do que aos homens na estrutura de gênero atual” (OKIN, 2008, p. 327), afinal, não é para todas as mulheres que a esfera privada oferece privacidade e segurança. A classe, assim com o gênero, atravessa a questão da privacidade – uma mulher burguesa tem muito mais chances de desfrutar de aspectos da privacidade do que homens da classe trabalhadora, e mulheres da classe trabalhadora têm ainda menos possibilidades do que esses homens para desfrutar da privacidade (OKIN, 2008).

Como explicitado no capítulo anterior, ao mesmo tempo em que devemos ser críticas à divisão das esferas, devemos reconhecer a importância da privacidade para as mulheres, pela qual Virginia Woolf tanto lutava desde o início do século XX. Sabemos que sobre as mulheres pesa o fardo do trabalho doméstico e do gerenciamento da vida privada. Como bem apontou Virginia Woolf (2014), “quando a senhorita Nightingale tão veementemente reclamava – “as mulheres nunca têm meia hora [...] que possam chamar de sua” –, era sempre interrompida” (WOOLF, 2014, p. 49). Susan Okin (2008) apontou que frequentemente são mencionadas três razões para a defesa da importância da privacidade, sobretudo a privacidade das mulheres: “ela é necessária para o desenvolvimento de relações pessoais íntimas, que é uma esfera essencial na qual nós podemos temporariamente deixar de lado nossos “papéis” públicos e que ela nos dá liberdade para desenvolver nossas capacidades mentais e criativas” (OKIN, 2008, p. 324).

Para Virginia Woolf, a obrigação da permanência das mulheres dentro de casa resulta em um desperdício da força criativa feminina. Ela diz que

basta entrar em qualquer sala de qualquer rua para ser atingido em cheio por toda essa força da feminilidade, extremamente complexa. E como poderia ser diferente? Pois as mulheres permaneceram dentro de casa por milhões de anos, então a essa altura até as paredes estão impregnadas com sua força criativa, que de fato deve ter sobrecarregado tanto a capacidade dos tijolos e da argamassa que precisa se atrelar a penas, pincéis, negócios e política. Mas esse poder criativo difere muito do poder criativo do homem. *E qualquer um concluiria que seria mil vezes uma pena se isso fosse retardado ou desperdiçado, pois foi conquistado em séculos da mais drástica disciplina, e não há nada que possa tomar o seu lugar* (WOOLF, [1929]2014, p. 62, grifo meu).

Em *Um teto todo seu* ([1929]2014), Virginia Woolf reforça que “uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção; e isso, como vocês verão, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher” (WOOLF, 2014, p. 10). Mary Beton, narradora ficcional que Virginia Woolf cria para dar voz às suas reflexões no livro, pôde se libertar dos homens material e simbolicamente ao obter uma herança de uma tia. É nesse sentido que Virginia Woolf conclui que “é necessário ter quinhentas libras por ano e um aposento com tranca na porta para escrever ficção ou poesia” (WOOLF, 2014, p. 73). Isto é, para as mulheres, o trabalho criativo depende diretamente das condições materiais que lhes são possibilitadas. Por isso, Virginia Woolf afirma:

A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não só por duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. As mulheres gozam de menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses. As mulheres, portanto, não tiveram a mais remota chance de escrever poesia. É por isso que dei tanta ênfase ao dinheiro e ao espaço próprio (WOOLF, 2014, p. 74).

Apesar de reconhecer a importância de ter um teto todo seu para a criatividade feminina, nem mesmo Virginia Woolf o possuía – ainda que seja a autora de um dos mais importantes textos feministas que clamam pela liberdade às mulheres escritoras, Virginia Woolf era controlada financeiramente pelo marido e detestava o lugar onde vivia, já que sua escrita era interrompida a todo o momento (COATES, 1998). Ainda que o ideal seja que todas as mulheres possam ter um teto todo seu onde seja possível florescer sem barreiras a criatividade feminina, muitas vezes sabemos que essa não é a realidade. Mesmo assim, esbarrando em tantas dificuldades, a criatividade feminina

floresce⁵⁰. Gloria Anzaldúa (2000) afirma que, mesmo sem um teto todo nosso, devemos persistir na escrita, já que no ato de escrever “reside nossa sobrevivência, porque uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida” (ANZALDÚA, 2000, p. 234).

Contudo, a esperança de que todas possam ter uma renda e um teto todo seu deve ser um horizonte de expectativa coletivo, algo que possamos almejar que todas as mulheres tenham. Enquanto esse horizonte não se torna realidade, é preciso que possamos transformar nossos territórios para que a criatividade feminina possa aflorar: seja a mesa da cozinha, um canto nos fundos da casa, um momento de silêncio na madrugada ou dentro do ônibus. É preciso que as mulheres consigam vociferar: esse lugar aqui é meu. Afinal, a tinta não pode coagular na caneta (ANZALDÚA, 2000). Por isso, o desejo de Gloria Anzaldúa é de que as mulheres

escrevam com seus olhos como pintoras, com seus ouvidos como músicas, com seus pés como dançarinas. Vocês são as profetisas com penas e tochas. Escrevam com suas línguas de fogo. Não deixem que a caneta lhes afugente de vocês mesmas. Não deixem a tinta coagular em suas canetas. Não deixem o censor apagar as centelhas, nem mordanças abafar suas vozes. Ponham suas tripas no papel. (ANZALDÚA, 2000, p. 235).

É preciso que sonhemos com um quarto todo nosso, ou um quarto com uma tranca na porta, uma casa, um espaço ou um momento em que possa se estar *sem homens*. Para se libertar e investir em uma vida onde possa criar o que quer que seja, a mulher deve começar um novo modo de vida independente dos homens.

É possível construir um lar que evidencie a relação entre o pessoal e o político, um lugar onde pode ser e estar como mulher livre, como mulher lésbica. E como se constrói um espaço independente dos homens e seguro para mulheres? Quais são as emoções sentidas e expressas nesses espaços? Esses aspectos serão ressaltados no restante desse capítulo através da análise dos vídeos *The Apartment* e *Lesbian Mothers*. O primeiro vídeo analisado nesse segundo capítulo da dissertação, *Lesbian Mothers*, não

⁵⁰ A escritora Carolina Maria de Jesus (1914-1977) é um exemplo do florescimento da criatividade feminina mesmo nas situações mais precárias. Nascida em Minas Gerais, Carolina ficou conhecida pelo seu livro *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada*, publicado em 1960. O livro é um diário escrito por Carolina entre 1955 e 1960, no qual ela relata sua vida como catadora de papel e moradora da favela do Canindé, em São Paulo. À época da escrita de *Quarto de Despejo*, Carolina sonhava com *um teto todo seu*, com uma *casa de alvenaria* que abrigasse com segurança ela e seus filhos. Depois do sucesso de *Quarto de Despejo*, Carolina pode, finalmente, realizar o sonho de sair da favela e mudar-se para uma casa de alvenaria, ainda que enfrentando muitas dificuldades financeiras e relacionadas ao racismo da sociedade brasileira da época. Esses acontecimentos ficaram registrados no livro *Casa de Alvenaria: Diário de uma ex-favelada*, lançado em 1961.

tematiza a casa, o espaço doméstico, mas a narrativa só ocorre da forma que ocorre porque as imagens das mães lésbicas são captadas no espaço privado. Adentramos a casa que essas mães dividem com seus filhos e companheiras; aprendemos um pouco sobre seus rituais de intimidade e sobre as emoções que podem ser expressas quando estão entre as suas. Já no segundo vídeo analisado, *The Apartment*, o tema da casa atravessa a narrativa com maior força. A personagem principal do filme, Carol, aparece reformando seu apartamento alugado no Lower East Side em Manhattan enquanto fala sobre o habitar e outras digressões relacionadas a questões que envolvem sua vida pessoal – que não deixa de ser política.

2.2. Lesbian Mothers (1972): heterossexualidade compulsória e continuum lésbico

Lesbian Mothers foi o primeiro vídeo codirigido por Norma Bahia Pontes e Rita Moreira. Realizado no ano de 1972, o ano em que chegaram em Nova Iorque, o vídeo é em preto e branco e foi feito em formato meia polegada e bobina aberta⁵¹ e tem a duração de 27 minutos e 23 segundos. O vídeo problematiza questões a respeito da maternidade lésbica, recorrendo tanto aos argumentos das próprias mães quanto aos argumentos de transeuntes da cidade de Nova Iorque. Esse grupo de pessoas tem posições variáveis: alguns pensam que mães lésbicas são “aberrações”; outros não veem problema algum. Também argumentam dois psicólogos que tentam explicar por que a sociedade do período é lesbofóbica.

A narrativa do documentário é composta por entrevistas com muitas pessoas. Podemos dividir os entrevistados e as entrevistadas em três grupos: no primeiro estão os “transeuntes”, homens e mulheres entrevistados nas ruas de Nova Iorque; no segundo grupo, as mães lésbicas; no terceiro, psicólogos entrevistados em seus consultórios – doutora Jean Mundy e doutor George Weinberg. No total, dezessete pessoas são entrevistadas. Várias delas aparecem mais de uma vez ao longo do vídeo, sobretudo as mães, e a montagem do vídeo é feita através de uma sequência das entrevistas que são aproximadas como em um diálogo, respondendo a questões que ficam em aberto entre uma e outra fala.

⁵¹ O formato de vídeo utilizado pelas câmeras *Sony Portapak* era uma fita magnética de ½ polegada de largura, disponível apenas em preto e branco, acoplada a um cassete de plástico que mantinha a bobina aberta (*open reel*). Antes das fitas cassetes Betamax e VHS, a bobina aberta era a única opção. Por ser aberta, deixava exposta às intempéries e à passagem do tempo a fita magnética onde fica gravado o vídeo, o que resulta em um problema de conservação desse tipo de material. Ver mais em: <https://obsoletedia.org/tag/open-reel/>. Acesso em 22 out. 2022.

Nas entrevistas realizadas com os transeuntes, as pessoas estão em movimento, e o cenário é a cidade de Nova Iorque. Dão respostas curtas a perguntas feitas por quem está no antecampo, ou seja, no espaço atrás da câmara. Embora na maior parte do vídeo não seja possível ver ou ouvir quem está conduzindo a entrevista, em três diferentes momentos podemos ouvir a voz de um homem, David Sasser, creditado no final do vídeo. David faz perguntas com eloquência e comenta o que os entrevistados dizem, transpassando uma voz de autoridade. Já nas outras setes entrevistas na rua, as perguntas são feitas a mulheres, e quem dirige a palavra é outra mulher, Rita, mas não é em todas as entrevistas que ouvimos sua voz. Às vezes, vemos vislumbres de sua silhueta, às vezes, vislumbres do microfone. Em uma cena, vemos o rosto de Rita. Ela tentou entrevistar uma pessoa que se recusou a falar e saiu do campo, e a câmara de vídeo enquadrava Rita.

Figura 3: Rita Moreira entra em campo.



Fonte: *Lesbian Mothers* (19'05", dir. Norma Bahia Pontes e Rita Moreira), 1972. Acervo pessoal de Rita Moreira.

No segundo grupo, o das mães, são cinco mulheres lésbicas as entrevistadas, e com elas a conversa é mais longa, sem empregar o formato de pergunta e resposta. As mulheres discorrem livremente sobre assuntos relacionados à maternidade lésbica, à família heterossexual, ao patriarcado... Uma das mães chama-se Carol, mãe de duas crianças pequenas. Ao lado de sua companheira, de quem não sabemos o nome, ambas são entrevistadas também em uma área externa, mas não no meio da cidade de Nova Iorque. As imagens mostram um subúrbio silencioso, nenhum pedestre ou carro à vista.

As crianças correm pelo gramado enquanto as mães falam à câmera. Em outro momento, a família está em um ambiente interno, e vemos mães e filhos tocando piano e cozinhando. Outro casal entrevistado é composto por Susan, a única pessoa negra que aparece no vídeo, e sua companheira, de quem também não sabemos o nome. As duas são entrevistadas em um espaço privado que provavelmente é sua casa, pois vemos cenas de seus dois filhos fazendo tarefas domésticas e momentos de ternura e carinho entre Susan e sua companheira.

Quando entrevistando as mães lésbicas, só ouvimos vozes femininas. As entrevistadoras não interrompem, mas sabemos que estão ali pois, em algumas cenas, interagem com as crianças que buscam chamar atenção da câmera, querem ser filmadas. Cantam, dançam, falam de seus bichinhos de estimação, de um passarinho que morreu. No final do vídeo, há uma passeata lésbica nas ruas da cidade, não mais nas ruas do subúrbio ou no espaço doméstico.

No terceiro grupo de entrevistas, estão só duas, realizadas com a psicóloga Jean Mundy e o psicólogo George Weinberg. As entrevistas ocorrem em local fechado, provavelmente em seus consultórios ou escritórios. Atrás do doutor Weinberg, vemos uma estante lotada de livros. As entrevistas com os dois profissionais dão um tom de autoridade ao documentário, e o argumento de ambos corrobora com a narrativa do vídeo, pois são profissionais da área.

Ao retomar a memória de quando decidiram realizar o vídeo sobre esse tema, Rita conta que Norma viu no jornal *Village Voice* um anúncio de uma reunião de mães lésbicas em um quartel de corpo de bombeiros, uma *Fire House*. Quando chegaram no local onde ocorria a reunião, viram “umas duzentas mulheres”, “um monte mesmo”, e ouviram barulho de crianças no andar de cima (MOREIRA, 2020, p. 23). Nesse momento, Rita e Norma já começaram a organizar as entrevistas, pensando nas personagens para o vídeo. Ao subirem até o andar de cima, “lá estava aquele monte de crianças que eram filhos das mães lá de baixo, e quem que estava lá tomando conta das crianças? Os homens!” (MOREIRA, 2020, p. 23). Pelo menos cinco homens tomavam conta das crianças, e aquilo “era uma coisa de outro mundo, claro” (MOREIRA, 2020, p. 8). Rita diz que ela e Norma ficaram completamente “assim”, aludindo a uma expressão de espanto. Então “a Norma diz: meu deus, é isso que nós vamos fazer, nunca vi uma coisa dessas, que coisa mais extraordinária. Pronto, é isso!” (MOREIRA, 2019, p. 24). Segundo Rita, essas eram coisas “que iam enriquecendo a nossa vida. Ver coisas que nunca havíamos visto relacionadas a nós” (MOREIRA, 2020, p. 7).

Ainda lembrando desse momento, Rita refere-se à Nova Iorque dos anos 1970 como um lugar de muita liberdade. Ela diz que o episódio quando encontraram as mães lésbicas “foi muito impressionante. Meu Deus! Primeiro que era o Corpo de Bombeiros. Há outro tipo de liberdade..., mas era antigamente, hoje em dia... Hoje em dia não tem liberdade, não tem nada. Hoje em dia está um horror. Era uma... Era uma liberdade!” (MOREIRA, 2020, p. 7). Nova Iorque tem um lugar especial na memória de Rita.

Na primeira cena de *Lesbian Mothers*, uma entrevistada do grupo dos transeuntes novaiorquinos diz que lésbicas serem mães vai contra tudo que ela acredita. Na cena seguinte, vemos o título do vídeo, sobreposto a imagem de duas mulheres que trocam beijos e carícias enquanto ouvimos a música de Nina Simone, *Just Like a Woman*⁵². A cena dura quase 2 minutos, composta por planos detalhe de partes do corpo das mulheres, que se encostam e se abraçam. Essa cena, que praticamente abre o vídeo, foi inovadora por mostrar explicitamente cenas eróticas entre duas mulheres através da perspectiva de mulheres lésbicas, algo quase inexistente na história do audiovisual (PEREZ, 2020). Segundo Livia Perez (2020), antes disso, apenas Constance Beeson, que era bissexual, no filme *Holding*, de 1971, havia dirigido uma cena assim⁵³. De acordo com Karla Bessa, a inserção dessa cena logo no início do vídeo “anuncia seu tom radical, sem concessões” (BESSA, 2015, p. 80). Na imagem abaixo, vemos o rosto das mulheres que se beijam.

⁵² Nina Simone (1933-2003) foi uma cantora e compositora negra e bissexual. A letra de *Just Like a Woman* é uma adaptação da canção originalmente composta por Bob Dylan em 1971. A música toma outro sentido quando cantada por uma mulher, relatando uma experiência erótica lésbica: “*She takes/Just like a Woman/Yes she does/And she makes love/Just like a Woman/And she aches/Just like a woman/But she breaks/Like a little girl*”. Segundo Karla Bessa (2015), a presença de Nina Simone na trilha sonora do vídeo foi significativa porque “seu conhecido engajamento na luta pelos direitos civis dos negros nos EUA, reforça o tom de irreverência e de engajamento radical do documentário” (BESSA, 2015, p. 81).

⁵³ Dois anos depois do lançamento de *Lesbians Mothers*, em 1974, Chantal Akerman realizou o filme *Je Tu Il Elle*. Nesse filme, a diretora protagoniza, com outra personagem, uma cena de sexo que dura 10 minutos, um marco para o cinema lésbico. Vale mencionar *Dyketactics*, também de 1974, filme de Barbara Hammer, coloca em cena o experimentalismo lésbico através de imagens eróticas e de afeto entre mulheres.

Figura 4: Cena do vídeo *Lesbian Mothers* (1972).



Fonte: *Lesbian Mothers* (01'25", dir. Norma Bahia Pontes e Rita Moreira), 1972. Acervo pessoal de Rita Moreira.

É importante retomar a noção de existência lésbica, continuum lésbico e heterossexualidade compulsória, categorias especificadas por Adrienne Rich (2010). De acordo com a autora, a existência lésbica reafirma a presença histórica de lésbicas, e o continuum lésbico pode abarcar um conjunto de experiências de identificação e de amor entre mulheres que não necessariamente envolvam atração sexual, mas conexões eróticas femininas. A menção a esse tipo de erotismo vai ao encontro do que propõe Audre Lorde no texto “Usos do erótico: o erótico como poder”. Segundo Audre Lorde (2020), o erótico é uma dimensão que habita entre as origens da autoconsciência e o caos dos sentimentos mais intensos, um sentimento profundo de satisfação. O erótico, portanto, é “uma afirmação da força vital das mulheres; daquela energia criativa fortalecida, cujo conhecimento e cuja aplicação agora reivindicamos em nossa linguagem, nossa história, nossa dança, nossos amores, nosso trabalho, nossas vidas” (LORDE, 2020, p. 57).

Assim, as conexões eróticas femininas se contrapõem às tentativas de apagamento da existência lésbica em prol da heterossexualidade compulsória, já que “o que tem sido colocado à parte de nosso conhecimento é a alegria, a sensualidade, a coragem e a comunidade, bem como a culpa, a autonegação e a dor” (RICH, 2010, p. 36). Audre Lorde também relaciona o erótico à alegria quando diz:

O erótico, para mim, opera de várias formas, e a primeira delas consiste em fornecer o poder que vem de compartilhar intimamente alguma atividade com outra pessoa. Compartilhar [a alegria], seja el[a] físic[a], emocional, psíquic[a] ou intelectual, cria uma ponte entre as pessoas que del[a] compartilham que pode ser a base para a compreensão de grande parte daquilo que elas não têm em comum, e ameniza a ameaça das suas diferenças (LORDE, 2020, p. 58-59).⁵⁴

Audre Lorde também busca diferenciar o erótico feminino do erótico associado ao olhar masculino pornográfico. Para ela, o erótico é muitas vezes deturpado pelos homens e usado contra as mulheres, sendo “transformado em uma sensação confusa, trivial, psicótica, plastificada” (LORDE, 2020, p. 56). Podemos dizer que as cenas eróticas de *Lesbian Mothers* contribuem para o desmantelamento do olhar voyeurista que objetifica os corpos femininos, sobre o que Laura Mulvey escreveria três anos depois, em 1975, sobretudo por conta de “seu investimento na radicalidade do desejo, na exposição de corpos [...], que não investem na limpeza estética e moralizante” (BESSA, 2015, p. 81). Também, Rita rememorou o cuidado que ela e Norma tiveram ao gravarem e editarem essas cenas, privilegiando as emoções que iam “dar um valor para a coisa” (MOREIRA, 2020, p. 27). Compostas de planos detalhes e movimentos de câmera sutis, a cena é levemente desfocada, as carícias são sutis, não vemos seus corpos inteiros – esse conjunto contribui para que a cena de amor seja uma investigação visual e poética sobre o amor entre duas mulheres. Os corpos que se entrelaçam não são representados como objetos exóticos e pornográficos, mas como corpos que se aproximam um do outro de maneira espontânea e em movimentos sutis. Assim, formalmente falando, essas cenas demonstram cuidado ao não tornarem aquelas sujeitas meros objetos para o prazer visual masculino.

Há um corte brusco entre a cena de amor que abre o vídeo e a cena seguinte. A próxima cena é uma entrevista com Carol, uma das mães lésbicas entrevistadas. Ela conta sobre ter se assumido lésbica a seu filho quando ele tinha 3 anos, e diz que o filho não achou estranho nem doentio: achou bonito. Para Karla Bessa (2015), “o corte abrupto entre a cena erótica e o depoimento de uma mãe faz parte do conjunto proposto, ou seja, elas não estão ali para esconder nada, nem das crianças, nem da sociedade” (BESSA, 2015, p. 80).

⁵⁴ Nessa tradução (2020), “joy” foi traduzida como “gozo”, mas, como bem apontou a professora Dr^a Ramayana Lira em minha banca de qualificação, o sentido empregado por Audre Lorde à palavra “joy” vai muito além do aspecto sexual que a palavra “gozo” sublinha. Opto por modificar a tradução pois concordo que “joy” faz parte de uma política da emoção muito mais ampla. Substituo, portanto, “gozo” por “alegria”.

Em seguida, há uma entrevista com a segunda mãe lésbica, da qual não sabemos o nome, mas é a companheira de Carol. Ela conta sobre ter recebido uma ligação de seus pais que a confrontavam pela escolha de viver com Carol, o que havia sido relatado pelos netos de maneira muito natural para os avós. A cena corta, e agora vemos uma das entrevistadas-transeuntes, filmada em primeiro plano, na rua. Ela diz que mães lésbicas nunca fizeram parte da sociedade e que são uma aberração. A cena corta bruscamente para Carol, que conta sobre a primeira vez que foi a um baile lésbico. Rita pergunta: “como você se sentiu nesse momento?”⁵⁵, e Carol responde que se sentiu assustada, mas que uma mulher chamada Tina Mandell a apresentou às outras mulheres.

Os espaços de sociabilidade de mulheres lésbicas são espaços de acolhimento, e o afeto faz parte da construção política para as mulheres lésbicas. Rita rememora brevemente as festas lésbicas, os bailes, e os quartéis de bombeiros, nos anos 1970, em Nova Iorque, como espaços onde lésbicas se reuniam: “Eu fui em cada baile! Em igreja metodista, gótica, enorme, aquele monte de mulher na igreja metodista porque fazia parte alugar a igreja para baile de lésbicas” (MOREIRA, 2019, p. 23). Nesse sentido, os espaços de sociabilidade, sejam festas ou encontros políticos, também eram espaços de fortalecimento de vínculos pessoais e políticos entre mulheres lésbicas. É nessa perspectiva dos vínculos de amor e amizade entre mulheres que escreve Margarita Pisano, em carta à amiga Edda Gaviola: “A amizade [...] se constrói com um pé no privado e no coração, e o outro no público-político de pensarmos juntas. Com tudo o que essa dimensão carrega de valores e de responsabilidades sociais e humanas” (GAVIOLA, 2018, p. 6). Nesse sentido é que Audre Lorde confirma a existência do potencial de poder e energia nas relações entre mulheres que priorizam mulheres, o que podemos aludir à construção do continuum lésbico: “As mulheres que me apoiaram [...] eram brancas e negras, velhas e jovens, lésbicas, bissexuais e heterossexuais, e todas nós travamos, juntas, uma guerra contra as tiranias do silêncio. Todas me deram a força e o acolhimento sem os quais eu não sobreviveria intacta” (LORDE, 2020, p. 42).

Mesmo na infância e na juventude das meninas é visível a importância do vínculo entre mulheres. Segundo Simone de Beauvoir, a menina, obstinada a não ter uma vida que não leve a lugar nenhum, revoltando-se contra um “destino” que a educa para o casamento, “quase sempre escolhe uma amiga para confidente e essa amizade é exclusiva como uma paixão amorosa e comporta em geral a partilha de segredos sexuais; as meninas

⁵⁵ Tradução minha. No original, em inglês, Rita pergunta: “How did you feel at the time?”.

trocam informações que conseguiram obter e as comentam” (BEAUVOIR, 2016b, p. 42). Ainda segundo esta autora, na fase narcísica da juventude, a menina não se realiza cultuando apenas a si mesmo, e precisa existir em uma outra consciência. Por isso, busca o auxílio de companheiras. Se na infância “a amiga mais íntima servia-lhe de ponto de apoio para evadir-se do círculo materno, para explorar o mundo e em particular o mundo sexual”, durante a juventude, ela é, “ao mesmo tempo, um objeto que arranca a adolescente dos limites de seu eu e uma testemunha que lhe restitui este limite” (BEAUVOIR, 2016b, p. 90-91). Ainda, “certas meninas exibem sua nudez umas às outras, comparam os seios [...] há tendências lésbicas em quase todas as jovens. [...] eis por que em liceus, escolas, internatos, ateliês, florescem tantas “amizades especiais”; algumas são puramente espirituais, outras fortemente carnis”. (BEAUVOIR, 2016b, p. 90-91)⁵⁶.

Entretanto, o patriarcado, através da instituição da heterossexualidade compulsória ensaia, a todo custo, a destruição do continuum lésbico, criando a rivalidade feminina. Na juventude das mulheres ainda ancoradas na heterossexualidade, a busca pelo marido destrona a amiga íntima; o casamento heterossexual tenta destruir o continuum lésbico. Como apontou Simone de Beauvoir (2016b, p. 120-121), “para a maioria das jovens [...] a conquista de um marido [...] torna-se um empreendimento cada dia mais urgente. Essa preocupação é muitas vezes nefasta às amizades femininas. A “amiga íntima” perde seu lugar privilegiado. A jovem vê, em suas companheiras, antes cúmplices do que rivais”.

Rita remarca que após as gravações das cenas de *Lesbian Mothers*, ela, Norma e as entrevistadas, todas permaneceram amigas, “porque amizade é a *sisterhood*. Não precisa símbolos” (MOREIRA, 2020, p. 24). De acordo com bell hooks (2018), fortalecer e construir vínculos entre mulheres, tanto no passado quanto no presente, permite que possamos produzir práticas feministas que transformam as noções de rivalidade feminina tão estimulada pelo patriarcado e pela instituição da heterossexualidade compulsória em relações de sororidade, esperança e luta.

⁵⁶ Escrevendo esse trecho, lembrei de um momento do primeiro dos livros da Tetralogia Napolitana da autora Elena Ferrante, *A amiga genial*. A série de livros narra a infância, juventude, vida adulta e velhice de duas amigas nascidas nos anos 1950 em um bairro pobre de Nápoles, na Itália. Ao final do primeiro livro, Lenu ajuda Lila, sua amiga íntima desde a infância, a arrumar-se para seu casamento. Enquanto Lenu ajuda Lila a se banhar, há uma descrição do encontro de seu olhar com o corpo de Lila que conversa perfeitamente com o erótico de Audre Lorde, bem como o continuum lésbico de Adrienne Rich.

No terceiro minuto, o vídeo traz uma entrevista com a doutora Jean Mundy, uma psicóloga, que fala sobre como adultos sentem-se ameaçados com outras sexualidades. Após isso, na cena seguinte, a escritora feminista lésbica Jill Johnston menciona Gertude Stein, Virginia Woolf e Safo de Lesbos como importantes modelos para mulheres lésbicas – antes de encontrar esses exemplos na literatura, ela se considerava uma “hétero infeliz”.

Como afirmou Adrienne Rich (2010), uma das formas que a heterossexualidade compulsória opera é ao “deixar invisível a possibilidade lésbica, um continente engolfado que emerge à nossa vista de modo fragmentado de tempos em tempos para, depois, voltar a ser submerso novamente” (RICH, 2010, p. 34). Invisibilizar personagens, histórias e memórias lésbicas é de praxe para o estabelecimento da heterossexualidade como instituição, que age, segundo Adrienne Rich, sobretudo através “[d]o apagamento da existência lésbica (exceto quando vista como exótica ou perversa) na arte, na literatura e no cinema e [d]a idealização do amor romântico e do casamento heterossexual” (RICH, 2010, p. 26). Como relatou Jill Johnston no vídeo, sem ter para onde ou para quem olhar transforma a heterossexualidade em única opção. Simone de Beauvoir faz considerações que vão ao encontro das noções da heterossexualidade compulsória. Ela afirma que

o privilégio econômico detido pelos homens, seu valor social, o prestígio do casamento, a utilidade de um apoio masculino, tudo impele as mulheres a desejarem ardorosamente agradar aos homens. Em conjunto, elas ainda se encontram em situação de vassalas. Disso decorre que a mulher se conhece e se escolhe, não tal como existe para si, mas tal qual o homem a define (BEAUVOIR, 2016a, p. 196).

Na próxima cena, Carol, a primeira mãe lésbica que foi entrevistada, reaparece em primeiro plano, falando sobre como foi difícil sua autoaceitação por ter sido ensinada a ser heterossexual. Afinal, a heterossexualidade é um regime (RICH, 2010). A cena corta para uma outra mãe lésbica, que ainda não havia aparecido no vídeo, da qual não sabemos o nome. Abaixo dela, outra mulher, chamada Susan, aparece fumando um cigarro e a olha enquanto diz que por ter sido criada nos Estados Unidos, aprendeu que quem não se ajusta às categorias de feminilidade e masculinidade é mau e errado. Por isso há medo do diferente. Susan, com o cigarro em mãos, começa a falar, enquanto a outra mulher a olha. Susan diz que para sobreviverem, tiveram que viver como heterossexuais, fingindo. Em seguida, a escritora Jill Johnston reaparece em primeiro plano, contando que não deixou seu marido como um ato político, mas como um ato de sobrevivência. Depois de separar-se, ficou sozinha com os filhos, o que não foi fácil. A cena corta para a companheira de Carol, que conta como divide as responsabilidades com o pai de seus filhos. Um

movimento de zoom out mostra seus dois filhos pequenos enquanto ela fala que nunca impediria o pai de ver as crianças.

Não fingir, não ficar em silêncio: as mães lésbicas aludem assumir a sexualidade a um ato de sobrevivência. Audre Lorde (2020, p. 41) diz que passou “a acreditar, com uma convicção cada vez maior, que o que me é mais importante deve ser dito, verbalizado e compartilhado, mesmo que eu corra o risco de ser magoada ou incompreendida”. Para a autora, a vulnerabilidade, por mais que dê medo, é fonte de muita força. Para a autora, não é a vulnerabilidade que imobiliza as pessoas, mas os silêncios. Falar, se expor, mostrar as vulnerabilidades e os medos é algo que nos move. Dessa mesma maneira, Adrienne Rich afirma que entender e questionar a heterossexualidade é um trabalho difícil, mas vale a pena, porque possibilita “uma libertação do pensamento, a exploração de novos caminhos, a dissolução de outro grande silêncio, uma nova claridade nas relações interpessoais” (RICH, 2010, p. 35). De acordo com Audre Lorde, “à medida que os conhecemos e os aceitamos, nossos sentimentos, e o ato de explorá-los com honestidade, se tornam santuários e campos férteis para as ideias mais radicais e ousadas” (LORDE, 2020, p. 37).

Na cena seguinte, vemos um plano detalhe do rosto de uma entrevistada de meia-idade que usa óculos escuros na rua. Uma voz masculina: “você acha que ser lésbica é ser doente, de alguma forma?⁵⁷”, a mulher responde não. Em um movimento panorâmico da câmera, vemos um homem de meia idade em primeiro plano que responde que acha que isso é um exemplo ruim para as crianças e que a vida homossexual não é normal. Ele acredita que se uma mãe lésbica se separar do pai das crianças, os filhos devem ficar com o pai.

O vídeo corta para Carol em primeiro plano, com seu filho no seu colo. A criança fala e ouvimos um diálogo entre mãe e filho. Em um movimento de zoom in, vemos em plano detalhe os broches do movimento feminista e gay que estão presos no casaco de Carol. Ela diz para a criança que a ama.

⁵⁷ Tradução minha. Em inglês, ele diz: “do you think being lesbian means being ill in one way or another?”

Figura 5: Carol com seu filho no colo.



Fonte: *Lesbian Mothers* (09'58", dir. Norma Bahia Pontes e Rita Moreira), 1972.

Acervo pessoal de Rita Moreira.

Na cena seguinte, vemos uma entrevistada na rua em primeiro plano e o microfone que aparece logo abaixo. Uma voz masculina pergunta o que ela acha de duas mulheres lésbicas viverem juntas e os filhos saberem. A mulher responde que crianças não deveriam ser expostas a isso, porque não é um ambiente familiar normal, e que, nesse caso, o pai deveria ganhar a guarda dos filhos. A cena corta e Susan aparece em primeiro plano, contando que por sete anos teve medo de perder seus filhos. Ela diz que ainda tem medo de que seus filhos sejam levados pelo marido ou pelo Estado, mas que precisa ser ela mesma ao invés de viver com medo. O vídeo corta e a cena mostra novamente uma idosa sendo entrevistada na rua, de lado, em primeiro plano, que diz não ser justo tirar filhos de mulheres que tratam bem seus filhos, nenhum homem tem esse direito. A sequência dessas entrevistas, como em um diálogo – Susan revelando o medo de perder seus filhos logo após uma transeunte falar que o pai deveria ter a guarda dos filhos caso a mãe se revelasse lésbica, seguida de uma idosa que acha injusto que as mães percam a guarda de seus filhos – demonstra que, ao mesmo tempo que algumas pessoas reproduzam discursos violentos ignorando a verdadeira realidade das mulheres lésbicas que têm filhos, outras compreendem melhor a situação, revelando a expansão dos debates envolvendo a comunidade lésbica do período. Ao inserirem esses entrevistados no vídeo,

Rita e Norma estão trazendo o espaço público para dentro da narrativa, ao mesmo tempo em que levam para essa esfera o debate da heterossexualidade compulsória.

Na cena seguinte, Susan, em primeiro plano, fala que não há motivos para ser considerada uma mãe inadequada. Enquanto Susan fala, vemos a mulher atrás dela acariciar seu braço enquanto a olha. No fundo, a voz de uma criança fala “*woman power, woman power*”, “poder feminino, poder feminino”. As duas mães riem, e a câmera filma a criança enquanto ela dá tchau. Susan conta sobre quando revelou ao ex-marido que era lésbica. Seu ex-marido afirmou que seus filhos voltariam para casa machucados, apanhariam na rua, porque ela havia se assumido lésbica. Os filhos de Susan, desde então, estudam autodefesa.

Audre Lorde, no ensaio “O filho homem: reflexões de uma lésbica negra e feminista” (2020), traz importantes reflexões sobre a maternidade lésbica. A autora se propõe a compartilhar reflexões sobre ser uma mãe lésbica negra para um filho homem negro, e no que implica “criar crianças negras – meninos e meninas – na boca de um dragão racista, machista e suicida” (LORDE, 2020, p. 93). Se as filhas têm nas mães lésbicas alguém a quem se comparar, se inspirar, contra quem se rebelar, “os filhos de lésbicas têm a vantagem do acesso aos nossos planos de sobrevivência, mas eles precisam tomar o que sabemos e transpor isso para sua masculinidade” (LORDE, 2020, p. 92).

Na outra cena, em plano médio, vemos Carol e sua companheira, que diz que foi criada rodeada por heterossexuais, mas que isso não fez dela heterossexual, então, não acha que as crianças se tornarão homossexuais por estarem perto de homossexuais. Em um movimento panorâmico da câmera, vemos duas crianças correndo por um gramado. Ouvimos a voz de Carol dizendo que não dirá aos filhos que eles têm que ser uma única coisa. Agora, os entrevistados são os filhos de Carol. Eles contam que a avó não acha que suas mães deveriam ser lésbicas, mas que para eles está tudo bem, que a situação não é anormal nem diferente. A câmera se movimenta em direção ao outro filho que diz “Você sabe por quê? Por causa do *Women’s Lib!*”⁵⁸, referindo-se ao *Women’s Liberation Movement*, o Movimento de Libertação das Mulheres. A cena muda e vemos Carol e os filhos tocando piano, de costas, dando risadas. Na rua, vemos um homem sendo entrevistado em primeiro plano, e uma voz masculina pergunta o que ele acha de duas mulheres que vivem juntas, e ele responde que não gosta, não acha certo e não gostaria que os filhos crescessem desse jeito porque não foi criado assim. A cena muda, e vemos,

⁵⁸ Tradução minha. No original, ele diz: “You know why it is because? It is because of Women’s Lib!”.

em plano detalhe, as pequenas mãos de duas crianças que tocam piano. Após isso, vemos três crianças dentro de uma banheira enquanto sua mãe lhes dá banho. Uma das crianças diz “bom dia”. Outra canta.

O vídeo corta para uma cena de entrevista com uma jovem mulher na rua, que está em primeiro plano. Ela fala que criar uma criança é algo difícil para uma mulher fazer sozinha, mas, quanto a ser lésbica, não faz diferença para a criança. Na próxima cena vemos Susan, de perfil, em primeiro plano, e, atrás dela, sua companheira sorri enquanto fala que a família é a instituição mais opressiva dos Estados Unidos pois perpetua o capitalismo e a exploração: é uma mini exploração. A cena muda, e em primeiro plano, vemos uma criança. Com um movimento de câmera panorâmico para a esquerda, há um sofá onde uma mãe troca a fralda de outra criança. Enquanto isso, voz *off* de Susan fala sobre a dominação na família patriarcal.

Todas essas cenas que se passam no ambiente doméstico, despojado, envolvendo os rituais íntimos das famílias das mães lésbicas, são importantes na estruturação do vídeo. As cenas tornam-se uma conversa íntima, permitindo que adentremos a esfera privada como se nem mesmo houvesse uma câmera (BESSA, 2015). As crianças interagem com o microfone, riem, brincam, e as mães transparecem *alegria* no compartilhamento dessa vida íntima, ao viverem aquilo que realmente acreditam, abandonando a vida regida pela instituição da heterossexualidade compulsória.

Em outra parte do vídeo, vemos a companheira de Susan em primeiro plano, segurando um cigarro e dizendo que o sistema tradicional de casamento e a família nuclear não funcionam, então, precisamos pensar em estilos de vida alternativos se queremos criar um mundo melhor. Para Audre Lorde, o erótico opera de diferentes formas, mas a primeira delas consiste em proporcionar um poder que emana do compartilhamento íntimo de alguma atividade com outra pessoa (LORDE, 2020). O erótico é considerado por Audre Lorde como a linguagem de resistência para as mulheres. Ela afirma que a rejeição do erótico por parte das mulheres é muito preocupante, justamente “porque não podemos combater o velho poder usando apenas as regras do velho poder. A única forma de fazer isso é criar toda uma outra estrutura que abarque todos os aspectos da nossa existência, ao mesmo tempo que resistimos” (LORDE, 2020, p. 109). Por isso, em conjunto à definição do continuum lésbico e da ampliação do entendimento da existência lésbica, o erótico pode ser percebido como uma potência para mulheres. Pois, assim,

começamos a descobrir o erótico em termos femininos: como ele não é confinado a qualquer parte do corpo ou apenas ao corpo em si mesmo; como uma energia não apenas difusa, mas a ser, tal como Audre Lorde chegou a descrever, onipresente no “compartilhamento de alegria, seja física, seja emocional, seja psíquica” e na repartição de trabalho (RICH, 2010, p. 37).

Na cena seguinte, ouvimos uma voz masculina perguntar a uma mulher de perfil: “você sabe o que é uma lésbica?”, e a mulher responde que não. A voz explica: “uma mulher que é atraída por outras mulheres ao invés de homens”. A mulher exclama: “isso é terrível!”⁵⁹. A cena corta para outra entrevistada, também na rua, que fala que isso é interessante e nojento e não consegue imaginar uma de suas filhas interessada em outra mulher⁶⁰. A transição que é feita entre essa cena e a próxima é muito interessante: Susan diz que quer que seus filhos sejam tão independentes que possam se relacionar com qualquer pessoa. O contraste entre o público e o privado aparece nessas cenas, pois a opinião violenta dos que circulam nas ruas é diretamente contraposta a opinião compreensiva de Susan sobre a educação de seus filhos, que ocorre no privado. Nesse mesmo sentido, Audre Lorde afirmou:

A lição mais contundente que posso ensinar ao meu filho é a mesma que posso ensinar à minha filha: como ser exatamente quem ele deseja ser. E a melhor maneira de fazer isso é sendo quem eu sou e tendo esperança de que, com isso, ele aprenda não a ser como eu, o que não é possível, mas como ser quem ele é. E isso significa caminhar em direção à voz que vem de dentro, e não em direção às vozes estridentes, persuasivas ou ameaçadoras que vêm de fora, pressionando-o a ser o que o mundo quer que ele seja (LORDE, 2020, p. 81).

Filmada em plano americano, uma criança faz comida em uma cozinha. Enquanto isso, ouvimos a voz off de Susan falando que as crianças se adaptam muito mais naturalmente do que as pessoas acreditam. Na cena seguinte, Jill Johnston conta que seus filhos lhe disseram que sempre souberam que ela era lésbica. Ela conversa sobre o significado das palavras “mãe” e “pai” e seu significado de superioridade na linguagem, concluindo que é preciso outros nomes para essas relações. Muda a cena e em plano médio, vemos duas crianças cantando “poder aos pequeninhos, poder do amor!”⁶¹.

A cena em que as crianças pequenas falam sobre o poder do amor é abruptamente justaposta à cena de um homem de meia idade que fala que deveriam matar todas as lésbicas a tiro porque elas são doentes. Na próxima cena, Susan fala que nunca pensou

⁵⁹ Tradução minha. No original, o diálogo ocorre da seguinte forma: “do you know what a lesbian is?”, “No, I don’t”, “A woman who is attracted to other women, instead of men”, “That’s terrible!”.

⁶⁰ A relação entre a figura da lésbica e a abjeção que ela causa será mais bem explorada no terceiro capítulo.

⁶¹ Tradução minha. No original, as crianças cantam: “power to the little people, love power!”.

que estava fazendo algo anormal, porque, em sua opinião, tudo o que faz é natural e bonito. Em seguida, vemos em planos abertos imagens de uma marcha feminista. Ouve-se em tom ritmado: “3, 5, 7, 9, *lesbians are mighty fine*”⁶². A câmera afasta-se, continua filmando a marcha, e vemos mulheres que seguram cartazes.

É interessante a sequência dessas cenas. Há um discurso de ódio extremo, oposto ao “poder do amor” que é pregado pelas crianças e suas mães, demonstrado na cena da marcha de mulheres lésbicas. Segundo Audre Lorde, o ódio e a raiva são muito diferentes: “o ódio é a fúria daqueles que não compartilham nossos objetivos, e a sua finalidade é a morte e a destruição. A raiva é um sofrimento causado pelas distorções entre semelhantes, e a sua finalidade é a mudança” (LORDE, 2020, p. 161). Audre Lorde instrumentaliza a raiva, e escreve: “Toda a mulher tem um arsenal de raiva bem abastecido que pode ser muito útil contra as opressões, pessoais e institucionais, que são a origem dessa raiva. Usada com precisão, ela pode se tornar uma poderosa fonte de energia a serviço do progresso e da mudança.” (LORDE, 2020, p. 159).⁶³

Na última cena do vídeo, ouvimos, mais uma vez, a voz de Nina Simone cantando *Just Like a Woman*. Assistimos duas mulheres que se entrelaçam, se beijam e trocam carícias. Essa cena é composta por planos detalhes das mãos, braços, costas, mamilos, bocas, pescoços. Iniciam-se os créditos finais. Um trecho bastante descritivo de Simone de Beauvoir sintetiza um tanto a conexão erótica que podemos assistir nessa última cena. Para Beauvoir, as lésbicas,

podem amar-se em igualdade. Sendo os parceiros homólogos, todas as combinações, transposições, trocas, comédias são possíveis. [...], certas circunstâncias dão a essas ligações caracteres singulares. Elas não são consagradas por uma instituição ou pelos costumes, nem reguladas por convenções: são vividas, conseqüentemente, com mais sinceridade. [...]. Essa similitude engendra a intimidade mais total. [...]. Quando se separam carnalmente, os amantes voltam a ser estranhos; o corpo masculino chega a parecer repugnante à mulher, e o homem experimenta por vezes um certo fastio diante do de sua companheira. Entre mulheres, a ternura carnal é mais igual, mais contínua; [...]; verem-se, tocarem-se constitui um prazer tranquilo que prolonga, em surdina, o prazer da cama (BEAUVOIR, 2016b, p. 178-179)

⁶² Essa frase vem de uma música que era muito cantada nos protestos do *Gay Liberation Movement* nos anos 1970. A música inteira canta: “2-4-6-8, gay is twice as good as straight, 3-5-7-9, lesbians are mighty fine”. Uma tradução livre, porém, sem rimas, seria: “2-4-6-8, gays são duas vezes melhores do que héteros, 3-5-7-9, lésbicas são boas demais”.

⁶³ Os usos da raiva como ferramenta política para as mulheres lésbicas organizadas em grupos de militância serão mais bem desenvolvidos no terceiro capítulo da dissertação, na análise do vídeo *Lesbianism Feminism*.

O documentário *Lesbian Mothers* traz intercaladas cenas que ocorrem nas ruas, no espaço público, e no íntimo familiar, no espaço privado. As cenas do íntimo cotidiano das famílias das mães lésbicas são um convite para compreendermos a maternidade que objetiva o abandono da heterossexualidade compulsória e da ideologia da família patriarcal, desconstruindo as noções de espaço privado doméstico feminino que encerra e subjuga as mulheres em sua feminilidade. Apesar de muitas das cenas das ruas demonstrarem o ódio que era sentido em relação às lésbicas no período, nas cenas do espaço privado percebemos que há o compartilhamento de uma vida íntima rica, onde o erótico como poder pode emanar.

Segundo Karla Bessa (2015), *Lesbian Mothers* possibilita a abertura de novos olhares e demonstra o conflito quando se objetiva o desmantelamento de “um ideal de família nuclear, baseada na circunscrição da maternidade a funções especificamente delineadas sob jugo da paternidade e heteronormatividade” (BESSA, 2015, p. 81).

Compreendendo o erótico de acordo com o que propõe Audre Lorde (2020), *Lesbian Mothers* se encaixa na alternativa que “surge em deixar o passado para trás sem rejeitá-lo, transcendendo formas já desgastadas ou opressivas, ou a ousadia de romper com as expectativas normais de prazer, de forma a conceber uma nova linguagem do desejo” (MULVEY, 2018, p. 423). Através do reconhecimento da existência de um continuum lésbico, portanto, podemos consolidar uma continuidade de memória e história para as mulheres que amam mulheres, opondo-nos, assim, ao apagamento da memória da existência lésbica que faz parte do projeto da heterossexualidade compulsória.

2.3. The Apartment (1975): construindo as paredes de um lar lésbico

O vídeo *The Apartment* foi codirigido e coproduzido por Rita e Norma no ano de 1975. Foi o sétimo vídeo produzido por elas, e é o último da série *Living in New York City*. Tal qual os outros vídeos da série, *The Apartment* foi gravado utilizando a câmera de vídeo da Sony, a Portapak, em formato de meia polegada em bobina aberta, preto e branco. Tem a duração de 27 minutos e 21 segundos. Neste vídeo é retratada a rotina de Carol Grosberg, uma dramaturga⁶⁴ lésbica que tem cerca de 36 anos. Apesar de realmente amar o teatro, Carol precisa trabalhar como taxista para manter-se em Nova Iorque, onde vive há 18 anos.

⁶⁴ No vídeo, Carol é apresentada como “the theatrist”. A tradução pode ser “teatróloga” ou “dramaturga”. Opto por dramaturga por ser uma palavra mais conhecida na língua portuguesa.

Na narrativa do documentário, é empregada a metodologia da entrevista. Entretanto, ao contrário dos outros vídeos da série, neste vídeo há apenas uma entrevistada, Carol. Raramente ouvimos Rita ou Norma conduzindo a entrevista. Carol fala por minutos a fio, apesar de que no vídeo não transpareça ter havido uma pergunta condutora para seus monólogos. Rita, na primeira entrevista que realizamos, disse: “eu não gosto que o entrevistador tenha uma importância extraordinária” (MOREIRA, 2019, p. 13), e isso fica bastante transparente em *The Apartment*. Mesmo quando Carol não está em cena – observamos a cidade de Nova Iorque através dos para-brisas do táxi –, ouvimos sua voz em *off* a discorrer sobre muitos assuntos: seu cotidiano como taxista, sua experiência com o teatro lésbico, sua relação com o feminismo, com a própria lesbianidade, suas atividades relacionadas à reforma do apartamento e os embates com o proprietário do imóvel e com outros taxistas, e nesses dois últimos temas, ela sublinha a misoginia da sociedade estadunidense.

A maior parte das cenas do documentário são gravadas dentro do apartamento de Carol enquanto ela realiza uma reforma no local. Derruba muros de gesso, martela vigas de madeira, mexe na massa corrida, pinta as paredes. Espátulas, latas, pincéis, escadas, portas, todos esses são objetos que estão em cena ao longo do vídeo. Algumas outras cenas são externas. Nelas, a câmera viaja no táxi junto à taxista, focando na cidade que pode ser vista através dos vidros do carro. Nessas cenas, podemos ver o painel do carro de Carol, o taxímetro e, de perfil, a taxista. Entre o apartamento e o táxi, há cenas que nos permitem conhecer a fachada e a porta do prédio de Carol. Observamos seu caminhar na calçada até atravessar a porta do seu táxi, e vice-versa. As cenas internas e externas intercalam-se ao longo da narrativa, ordenadas através do que é narrado por Carol. Por vezes, sua voz está em *off*, por outras, a vemos conversar com a câmera.

Já que Carol movimentava-se pelo apartamento, martelando, aparafusando, construindo, pintando, há muitos movimentos de câmera. Como afirmou Karla Bessa, nesse vídeo “há poucos cortes, a câmera busca, num mesmo *take*, diferentes ângulos, aproximação com o lado braçal, com a tentativa de documentar passo a passo o trabalho manual ali realizado” (BESSA, 2015, p. 82). Quando a câmera se movimenta, às vezes podemos ver, de costas, Rita segurando o microfone. Às vezes, vemos apenas o microfone no canto da imagem. Há uma cena em que Rita está sentada com Carol, e juntas elas olham fotos de quando Carol era bebê. Há uma cena em que vemos, em um raio de sol que entra no quarto de Carol, a sombra das mãos de Norma, ajustando o foco da câmera.

Uma mão obstinada a aparecer, nas sombras. A mão obstinada de uma mulher que cria imagens, que registra uma história lésbica.

Para a análise desse vídeo, cabe compreendermos a *obstinação* como uma emoção que produz ação. A obstinação é uma “emoção que vai da vontade à ação, que move o corpo e faz dele instrumento da vontade de transformação política, de solidariedade e de esperança” (SCHMITT; WOLFF, 2021). Sara Ahmed (2022) aponta uma definição típica da obstinação, questionando se essa definição parece, para nós, feministas, algo familiar:

Permita-me compartilhar com você uma definição típica de obstinação: “afirmar ou se dispor a afirmar a própria vontade diante de persuasão, instrução ou ordem; ser governada pela vontade em detrimento da razão; estar determinada a seguir o próprio caminho; ser insistentemente obstinada ou perversa” (AHMED, 2022, p. 111).

Frequentemente, em nossas histórias feministas, somos chamadas obstinadas, teimosas ou insistentes. Sara Ahmed (2022) afirma que se as feministas são associadas à obstinação é porque o feminismo é entendido como um problema de vontade. Como consequência, as feministas são julgadas obstinadas na tentativa de menosprezo ao feminismo. A vontade feminista descontenta as pessoas: o feminismo é um problema de vontade. Assim, “reivindicar a própria obstinação ou descrever a si mesma ou sua postura como obstinada é reivindicar a própria palavra que tem sido historicamente usada como uma técnica de menosprezo” (AHMED, 2022, p. 131). Para alguns sujeitos, a mera existência é vista como um ato de desobediência e obstinação. Essa colocação de Sara Ahmed me faz pensar especialmente na existência de mulheres e homens negros e racializados, sobretudo no Brasil.

Porém, não é a vontade de todos os sujeitos que é vista como obstinação. Quando pensamos em duas crianças, uma menina e um menino, sabemos bem qual será acusado de obstinação e de qual se considera que o comportamento “é assim mesmo”. As meninas e mulheres que seguem suas próprias vontades são acusadas de teimosia e obstinação; os meninos “são assim mesmo”. Por isso, é “somente para alguns que seguir a própria vontade é um ato de rebelião; somente em alguns casos a obstinação é condenada” (AHMED, 2022, p.125).

Em vista disso é que Sara Ahmed (2022) propõe que a obstinação pode ser adotada pelas feministas como uma ação de trabalho coletivo, podendo ser reivindicada como fonte coletiva de energia feminista. A autora também afirma que podemos resumir a obstinação como “não estar disposta a ser propriedade de ninguém” (AHMED, 2022, p. 125), uma demanda bastante presente nas reivindicações feministas. Quando algumas

peessoas não querem ser propriedade de outras, são acusadas de reivindicarem a própria vontade, de serem obstinadas. A obstinação, então, pode ser entendida como um chamado para a ação feminista.

Voltando às imagens de Carol, sujeita obstinada: durante os dois primeiros minutos do vídeo, Carol está martelando uma prateleira, desencaixando-a da parede. Ouvimos sons de marteladas, batidas. Carol quebra a parte externa de gesso da parede de uma grande sala, às vezes tosse. Nesses dois primeiros minutos, lemos os intertítulos do vídeo, todos em inglês. “*Living in New York City Series*”, “*The Apartment*”, “um vídeo de Rita Moreira e Norma Bahia”, “apresentando Carol, a dramaturga”. Enquanto vemos Carol de costas, mexendo em massa corrida, ouvimos a voz de Rita, que pergunta, em inglês: “Em qual fase de toda essa história você está agora? Podemos dizer que você está quase terminando?”, ao que Carol responde: “Provavelmente passarei outras duas semanas aqui, mas muito já foi feito comparado com como estava quando eu cheguei”. Ela continua: “Duas caçambas de lixo foram tiradas daqui antes de sequer eu começar. Derrubei paredes de gesso, paredes de tijolo... Derrubei uma parede inteira e fiz um grande quarto de dois quatinhos. Precisei construir novas paredes, as paredes antigas estavam desmoronando”⁶⁵. Carol passa todo esse tempo mexendo na massa corrida, levando-a até a parede, raspando a espátula. Ela tem cabelos curtos, usa calça e jaqueta largas e um boné.

Uma lésbica colocando paredes abaixo, construindo novos muros, moldando, pintando, martelando. Uma lésbica constrói seu lar com bases e paredes sólidas, matéria dura para seu abrigo. Assim como instruiu Adrienne Rich em suas *Notes towards a politics of location* (1985), é preciso começar com o material: “Começar, dizemos, com o material, com a matéria, mma, madre, mutter, moeder, modder etc., etc.” (RICH, 1984, p. 213, tradução minha). Carol aparece, então, reconstruindo as paredes desse apartamento, fazendo uso de diferentes *matérias*. Utilizando o apartamento como metáfora para a construção de um abrigo lésbico-feminista, podemos dizer que construir algo novo envolve destruir o que estava antes, assim como Carol derrubou as paredes que desmoronavam. Antes de tudo, é preciso que existam bases estáveis, boas fundações, se

⁶⁵ Tradução minha. Em inglês, Rita pergunta: “In what phase you are now of the whole story? We can say you’re almost in the end?”, ao que Carol responde: “[...] I’ll probably spend two more weeks here, but there’s so much done compared to the way it was when I came in. [...]. Two truckloads were taken out of here before I could even start, I took down wall, brick walls, walls of exposed bricks, I took down a whole wall in the bedroom, and made one long room out of two small rooms. Had to put up new walls, a lot of the walls were crumbling, put up out of plasterboard”.

não, as paredes desmoronam com facilidade. Sendo assim, é preciso começar com o material, e é preciso “edificar a partir da ruína; nosso edifício pode parecer arruinado; quando construímos, arruinamos. É uma esperança feminista lésbica: tornar-se ruína, arruinar no processo de se tornar” (AHMED, 2022, p. 366-367).

Figura 6: Carol trabalhando na reforma do apartamento.



Fonte: *The Apartment* (04'47", dir. Norma Bahia Pontes e Rita Moreira), 1975. Acervo pessoal de Rita Moreira.

Na cena seguinte, em um plano panorâmico do apartamento, vemos novos objetos que se espalham pelos cômodos: portas encostadas nas paredes, outros materiais de construção, vassouras, janelas, parede lixada sem tinta, tábuas de madeira, caixas. Carol fala que realmente ama esse espaço, descrevendo exatamente o que ama no apartamento: “eu amo a sala enorme, quer dizer, é enorme para o Lower East Side, é enorme por 140 dólares por mês⁶⁶, é isso que eu vou ter que pagar. E a cozinha vai ser tipo uma cozinha americana, vai ser muito acolhedor. E o quarto é ok, sabe, vai ser um belo apartamento”⁶⁷. Apesar de ela acreditar que o apartamento ficará bom, muitas pessoas falaram para Carol que aquele lugar não valia nem cem dólares por mês por causa da quantidade de trabalho

⁶⁶ Em 2022, o equivalente de 140 dólares seriam cerca de 770 dólares. Convertido em reais, cerca de R\$ 4.000

⁶⁷ Tradução minha. No inglês, Carol diz: “I really love this space, I love the large living room, I mean, it’s large for the lower east side, it’s large for a hundred-forty dollars a month, that’s what I’m going to be paying. and I like the kitchen, the kitchen will be like a kind of eat-in kitchen, it will be very homey. And the bedroom is okay, you know, it’s going to be a nice apartment, [...]” A palavra “homey” é importante, pois é adjetivada do substantivo “home”, que significa “lar”. Optei por traduzi-la como “acolhedora”, e não como “caseira” porque creio que seja esse o sentido em que Carol emprega a palavra.

que teria de ser feito para que o local fosse habitável. Carol conta que ficou muito brava ao descobrir que o proprietário do imóvel ofereceu o apartamento por 50 dólares por mês para um vizinho viver ali e reformar tudo. Rita pergunta por que Carol aceitou pagar 140 dólares, e Carol responde que, para ela, parecia um bom negócio conseguir um apartamento de três quartos por 140 dólares, mas que ela não fazia ideia de que teria que trabalhar tanto para que o lugar ficasse habitável. Nessa cena, um avental cobre a roupa de Carol, e vemos Rita de costas enquanto Carol corta materiais na mesa de trabalho. Quando Rita faz a pergunta, vemos o microfone no plano, perto de Carol: “E como você se sente agora?”, ela pergunta, rindo. Carol responde: “ah, eu estou muito puta com o tanto de trabalho que preciso fazer, de verdade!”.⁶⁸ Assim que responde, a voz de Carol transparece raiva. Descobrir que o proprietário ofereceu o apartamento mais barato para um vizinho homem significa descobrir um ato de misoginia. O proprietário não acreditava que Carol, uma mulher, faria um trabalho de reforma tão bom quanto um homem. Por isso, precisava cobrar mais caro.

Enquanto Carol trabalha na mesa, Rita pergunta se ela sabia dos 50 dólares antes de aceitar o acordo com o proprietário, se ela pode barganhar com ele. Carol responde que não sabia. Rita pergunta como foi o acordo, se ela pode morar sem pagar nada por um mês enquanto fazia a reforma. Carol responde que não: o acordo foi que ele compraria todos os materiais necessários e ela faria toda a reforma. “Ele me deixou viver aqui gratuitamente por duas semanas, graças à bondade de seu coração...”, Carol diz, irônica, em meio a um risinho nervoso. Ela comenta que o proprietário, Peter, é um jovem punk de 27 anos, dono de quatro ou cinco prédios. Para piorar, segundo Carol, é a esposa de Peter que tem que sustentá-lo enquanto ele não fica “rico”, de acordo com ele mesmo.

Na cena seguinte, em um plano geral, vemos a porta do prédio e a rua. Carol atravessa a porta, veste uma camisa branca, calças e uma jaqueta de couro. Caminha em direção a um táxi, com as chaves na mão. Ouvimos a voz *off* de Rita, que pergunta, em inglês: “Qual é a sua situação agora?”, ao que Carol responde, com a voz também em *off*: “Essa é uma história muito infeliz. Acho que eu não estou nesse mundo para ser motorista de táxi”, ela responde, em meio a um riso. A cena mostra Carol através da janela do táxi, no banco do motorista, dando início ao carro. “Mas eu saio por aí, pela estrada, e fico tão deprimida e brava. Ou eu fico furiosa e sinto vontade de bater em outros carros, sabe, em um desses filhos da puta que vêm e xingam na minha frente, ou eu fico deprimida e digo

⁶⁸ Tradução minha. No inglês, Rita pergunta: “And how do you feel now?”. Carol responde: “Oh, I’m so pissed at the amount, I really am!”.

que não quero entrar nessa corrida destrutiva, não vou me tornar tão cruel, tão selvagem quanto eles”.⁶⁹ A cena é filmada de dentro do táxi, enquanto o carro atravessa um túnel. Em seguida vemos os grandes prédios da cidade de Nova Iorque, ilustrando o *american way of life* destrutivo e competitivo sobre o qual Carol fala.

A seguir, a cena mostra Carol de perfil, em primeiro plano, dirigindo seu táxi. Ouvimos sua voz em *off* entrecortada pelos barulhos da espátula de cimento raspando na parede. Ela conta que muitos de seus clientes perguntam se ela gosta de dirigir um táxi e se não tem medo de fazê-lo por ser uma mulher. Ela diz que não tem medo dos clientes que entram no carro, mas tem medo de outros taxistas. Para Carol, trabalhar como taxista é como uma metáfora da vida em Nova Iorque: “para simplesmente andar pelas ruas, você tem que se tornar tão cruel e competitivo quanto todos os outros, ou você perde. Ou você não faz o seu trabalho”⁷⁰. Mas Carol conta que optou por não fazer isso, e como resultado, não consegue fazer tanto dinheiro quanto os outros motoristas, homens. Ela ilustra a competitividade capitalista da vida em Nova Iorque contando uma cena que observou na sua segunda semana de trabalho como taxista:

Mais ou menos na segunda semana que eu estava trabalhando, eu estava atravessando a rua 18 e vi dois táxis amarelos esmagados contra o muro da rua, na calçada, e eu podia visualizar, sabe, os dois motoristas de táxi viram um cliente e ambos começaram a dirigir em direção ao cliente, e o que acontece quando você entra nesse tipo de jogo? Eles realmente não olham, eles pensam: se eu continuar dirigindo, a outra pessoa vai parar, sabe, eles não olham para ver se a pessoa parou no último minuto, eles meio que apostam que a outra pessoa vai parar, e acho que os dois estavam jogando o mesmo jogo e nenhum deles parou (THE APARTMENT, 1975)⁷¹.

Como afirmou Karla Bessa (2015), em *The Apartment* o táxi é uma metáfora do que é disputar um lugar ao sol no capitalismo misógino, moderno e viril. A Nova Iorque

⁶⁹ Tradução minha. No inglês, Rita pergunta “What’s your situation now?”, e Carol responde: “That’s a very unhappy story. I’m afraid I wasn’t cut out for being a cab driver. But I get out there, on the road, and I get so depressed or angry, I either get furious and i feel like bumping into other cars, you know, one of those others son of bitches that comes and swears in front of me... or I get depressed and I say I’m not get into this rat race, I’m not going to become as vicious, as savage as the rest of them”.

⁷⁰ Tradução minha. No original, Carol diz: “You know, you have to become... simply in order to get up and down the streets, you must either... become as vicious and competitive as all of the others or you lose out. or you don’t do your job”.

⁷¹ Tradução minha. Carol, em inglês, diz: “About the second week that I was working, I was going across the 18th street and I saw two yellow cabs smashed up against the wall on the street, on the side walk, and I could just imagine the picture, you know, of these two people, these two cab drivers saw this one customer... and they both started spinning towards the customer, and what happens when you get into that kind of game. They really don’t watch, they say: if I keep going the other person is going to stop, you know, they don’t watch to see the stop at the last minute, they kind of bank on that the other person is going to stop, and I guess both of them were playing the same game and neither of them stopped”.

que Carol descreve através dos para-brisas de seu táxi é a “metrópole que atropela os que não se dispõem a ser competitivos” (BESSA, 2015, p. 82). A competição capitalista é mais acirrada para Carol, uma mulher lésbica em uma profissão, até então, majoritariamente masculina. Como afirmou María Laura Rosa (2018), nessa cena, o vídeo trata sobre os estereótipos de gênero coercitivos ligados às diferentes profissões. Carol interpreta papéis socialmente indesejáveis para as mulheres: derruba, constrói, martela, pinta e dirige um táxi, todas essas atividades historicamente associadas como legítimas aos homens, e não às mulheres (ROSA, 2018).

Adrienne Rich (2010), com base nos estudos de Catharine MacKinnon (1979 apud RICH, 2010) argumenta sobre a relação entre a economia capitalista e a heterossexualidade compulsória. Para funcionar, o capitalismo precisa de pessoas que ocupem posições mal pagas e de menor prestígio social, mas, MacKinnon questiona por que, majoritariamente, essas pessoas são mulheres. Além da segregação das mulheres em empregos que geralmente têm menor remuneração que os dos homens, a sexualização das mulheres faz parte da rotina em suas ocupações. De acordo com MacKinnon, o “assédio sexual perpetua a estrutura por meio da qual as mulheres têm sido mantidas em servidão para os homens na base do mercado de trabalho” (MACKINNON, 1979, p. 174 apud RICH, 2010). Dessa forma as mulheres no mercado de trabalho são submetidas às relações de poder que delimitam a heterossexualidade compulsória, muitas vezes relevando casos de assédio sexual para permanecerem empregadas (RICH, 2010). As lésbicas, por sua vez, não são apenas forçadas a omitir ou mentir sobre quaisquer que sejam suas relações amorosas ou sexuais. Segundo Adrienne Rich, para elas, “seu emprego depende de que ela finja ser não apenas heterossexual, mas também uma mulher heterossexual em termos de seu vestuário, ao desempenhar um papel feminino, atencioso, de uma mulher “de verdade”.” (RICH, 2010, p. 28). Muitas vezes, quando mulheres, seja qual for sua sexualidade, não reagem de maneira complacente como o descrito por Adrienne Rich, e desafiam o domínio masculino ao ocuparem postos de trabalho supostamente destinado aos homens, ficam sujeitas a violências, como o que foi relatado por Carol em relação a seus colegas de profissão.

Assim, as situações de medo que passou em seu táxi tiveram a ver justamente com os colegas taxistas, que não viam Carol como sua igual. É uma mulher ocupando um lugar ilegítimo. Ela não pode estar ali, não deve permanecer. Mas ela, obstinada, permanece. Dia após dia, permanece no lugar onde não querem que ela esteja, indo ao encontro desse medo. De acordo com Sara Ahmed (2022), existem encontros que exigem que

coloquemos todo o nosso corpo por trás de uma ação. São ações que podem parecer pequenas, mas vão se acumulando. As ações “podem parecer um martelar constante, tec, tec, tec constante contra você, de modo que eventualmente você começa a se sentir pequena, martelada, moída” (AHMED, 2022, p. 340). Mas “ações que parecem pequenas também podem virar paredes” (AHMED, 2022, p. 340), também podem criar um mundo novo e concreto. Carol constrói seu mundo novo, as paredes de seu lar lésbico, como um refúgio para o que experiencia na cidade cruel, competitiva e destrutiva.

Figura 7: Carol dirige seu táxi em Nova Iorque.



Fonte: *The Apartment* (13'11", dir. Norma Bahia Pontes e Rita Moreira), 1975. Acervo pessoal de Rita Moreira.

Figura 8: Nova Iorque através do para-brisas do táxi de Carol.



Fonte: *The Apartment* (12'51", dir. Norma Bahia Pontes e Rita Moreira), 1975. Acervo pessoal de Rita Moreira.

A próxima cena é um plano geral. Há um movimento de câmera panorâmico que filma a cozinha e a sala. Vemos uma geladeira, um armário, latas de tinta no chão, uma parte do papel de parede está arrancada. Depois, vemos as mãos de Carol misturando o cimento com uma espátula. É possível ver o microfone captando o som da mistura do cimento. Carol passa um pouco de cimento na espátula e a câmera a segue indo até uma das paredes. Ela diz, enquanto ri: “Vê esse buraco? Vou fazê-lo desaparecer!”⁷². Em seguida, há um plano detalhe de um rolo sendo mergulhado em uma bandeja com tinta. Carol está pintando a parede com o rolo. Toca uma música vinda do ambiente, no fundo. Carol suspira enquanto pinta as paredes. Movimenta-se, e a câmera a segue. Em primeiro plano, Carol pinta a parede. Deixa o rolo na bandeja e pega um pincel para pintar os detalhes. A câmera segue seu movimento, buscando tinta na bandeja com o pincel e levando-a até a parede. “Ok, esse canto está pronto, finalizado! Primeira camada!”⁷³, ela celebra.

Tapando buracos, pintando paredes e dirigindo o táxi com suas mãos obstinadas, Carol constrói as primeiras camadas de um novo mundo concreto. Carol cria maneiras de existir em um mundo no qual não tem lugar. Movimenta-se em um mundo onde continua encontrando aquilo contra o que ergue seu mundo. Para Sara Ahmed (2022), novas

⁷² Tradução minha. No original, “See this hole? I’m going to make it disappear”.

⁷³ Tradução minha. No original, Carol diz: “Alright, this corner is over, finished! First coat!”.

maneiras de existir no mundo significa adquirir o potencial de fazer e criar coisas. Isso resume o feminismo lésbico: a atualização do potencial que as mulheres têm para fazer coisas, para habitar em um mundo onde não somos bem-vindas.

Nas duas cenas seguintes, Carol continua sua crítica ao modo de vida estadunidense, à competitividade cruel da cidade de Nova Iorque. Ela diz que Nova Iorque mudou muito durante os 18 anos em que ela vivia na cidade. Ela sabe que muito do que mudou na cidade, aos seus olhos, pode ter a ver com uma romantização que ela fazia da cidade quando era mais jovem, com 18 anos, quando se mudou para lá. Mas reconhece os piores defeitos da cidade, entendendo Nova Iorque como a epítome do *american-way of life*.

E há também o fato de que aos 18 anos eu estava apaixonada por Nova Iorque, tive um romance com Nova Iorque. E agora eu vejo: vejo o perigo. O perigo real em Nova Iorque é o epítome da vida urbana, é o extremo ao qual a vida urbana pode chegar, a desorganização e a falta de cuidado com os habitantes da cidade... a alienação que a maioria das pessoas sente, de certa forma oferece o melhor que a América, que o *american-way* pode oferecer, sabe? Tudo tem a ver com competitividade, conseguir algo para si mesmo às custas de outras pessoas, e Nova York é o centro disso, tanto financeiramente, artisticamente, teatralmente, quase de qualquer maneira, esta é a *Big Apple*, a cidade grande. E eu acho que é um jeito muito ruim de se viver, acho que a maioria das pessoas que moram aqui pagam um preço terrível, mesmo aqueles de nós que sobrevivem e sobrevivem razoavelmente bem (THE APARTMENT, 1975).⁷⁴

Nesse aspecto, as trajetórias de Rita e Carol se diferenciam. Rita, na época do vídeo, vivia em Nova Iorque havia três anos, expressa nas entrevistas que continuou apaixonada pela cidade até o momento em que foi embora. Ao contrário de Carol, em nenhum momento ela se mostrou desiludida com a cidade. Ela diz que era “tão ligada à Nova Iorque”, que sentia que “estava no meio do mundo, que lá eu sabia de tudo, era tão bom. [...]. Era muito bom Nova York.” (MOREIRA, 2019, p. 17). Para Rita, viver em Nova Iorque era tão bom que, apesar de ter feito psicoterapia desde os 12 anos ininterruptamente, em Nova Iorque “não era necessário” (MOREIRA, 2020, p. 14).

⁷⁴ Tradução minha. Originalmente, Carol diz: “And there is also the fact that at 18 [years-old] I was in love with New York, I had a romance with New York. And now I see it: I see the danger. I think the real danger in New York is the epitome of urban living, it’s the extreme to which urban living can go, and its disorganization, and its lack of caring for the people who... the inhabitants of the city... with the alienation that most people feel, it both offers... in a certain way it offers the best that America, that the American-way can offer, you know? All it has to do with competitiveness, getting something for yourself at the expense of other people, and New York is the center for that, both financially, artistically, theatrically, almost anyway, this is the Big Apple, the big city. And I think it’s a very bad way to live, I think most people who live here pay a terrible price, even those of us who survive and survive fairly well”.

Sobretudo, Rita associa Nova Iorque à liberdade. Essa sensação de liberdade é muito compreensível quando consideramos o contexto da saída de Rita e Norma do Brasil durante a ditadura militar, e, mais do que isso, quando levamos em consideração a questão de classe que envolve as vidas de Rita, Norma e Carol. Já que Norma havia sido contemplada com a bolsa da Fundação Guggenheim, era possível que ela, ao contrário de Carol, pudesse trabalhar apenas produzindo sua arte, ou seja, os vídeos. Além de receberem a bolsa, Rita relatou que ela ganhava dinheiro fazendo diversos trabalhos nos Estados Unidos, além de ser correspondente internacional de algumas revistas e jornais brasileiros, mas que também pagavam em dólar. Ela relembra: “Eu ganhava dinheiro fazendo trabalhos dos Estados Unidos, eu recebia 300 dólares do Brasil. [...] E fazia uns serviços extras lá. Eu fazia também... sabe o que eu fazia? Como é que eu sobrevivia, né? Eu fazia *clipping*⁷⁵ pra... sabe aquele jornal *Opinião*⁷⁶?” (MOREIRA, 2020, p. 18).

Após a cena que fala sobre a crueldade da cidade de Nova Iorque, há uma cena que expressa ternura. A câmera filma duas gatas caminhando sobre o chão do apartamento. “Emma!”, chama Carol, “vem cá, apareça no vídeo, vem cá, Emma, você vai ficar gordinha, não vai? É por isso que você veio tão rápido!”⁷⁷ A delicadeza de gestos invade o vídeo, tanto por conta das gatas quanto no enquadramento das mãos de Carol fazendo carinho em uma das gatas enquanto organiza caixas de livros e papéis. A cena de ternura entre humana e gata não é mera coincidência: há uma intencionalidade na montagem do vídeo, que contrastou um relato de crueldade da cidade à cena de ternura no espaço privado.

No imaginário contemporâneo, o estereótipo da mulher solteirona ou da lésbica que ama gatos é um tanto recorrente, e esse não é um estereótipo recente. Os primeiros paralelos entre os gatos e as mulheres ocorreram no Egito Antigo, em torno de 2.000 a.C., na imagem de Bastet, a deusa felina da maternidade, da lua, da música e da fertilidade feminina. A forma antropozoomórfica de Bastet, que tinha corpo de mulher e cabeça de gato, é, até hoje, um dos primeiros registros que relaciona profundamente mulheres e

⁷⁵ No contexto da mídia e do jornalismo, “*clipping*” refere-se ao processo de selecionar e recortar artigos ou trechos relevantes de notícias ou informações de fontes diversas, a fim de compilar as informações em um único texto, arquivo ou relatório.

⁷⁶ O Jornal *Opinião*, fundado em 1972, foi um veículo de comunicação brasileiro que se destacou por trazer uma visão crítica e engajada sobre a situação política e social do país, além de ter sido um importante espaço para a divulgação de ideias progressistas e de esquerda, constituindo, ao lado de outros jornais, a chamada imprensa alternativa. Apesar de sua importância para o cenário político e cultural brasileiro, o *Opinião* teve curta duração, sendo fechado pela censura da ditadura militar brasileira em 1975. Ver mais em Brito, 2012.

⁷⁷ Tradução minha. Originalmente, Carol diz: “Come here, come here, get in the picture, come here Emm, come on, aren’t you going to get fat, are you? That’s why you came so fast”.

gatos na história humana (RETI, 1991). De acordo com Irene Reti, uma das organizadoras do livro *Cats (and their dykes): an anthology*, a independência e autonomia dos gatos é um dos principais paralelos que o imaginário popular traça entre essa espécie e as lésbicas – “mulheres que simplesmente por serem lésbicas se declaram indomáveis, pelo menos de alguma forma. Esta independência felina é muitas vezes mencionada como um modelo de vida de sapatão” (RETI, 1991, p. 2, tradução minha)⁷⁸.

No livro-ensaio *O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa*, Donna Haraway (2021) faz uma importante análise sobre a implosão da diferenciação entre natureza e cultura através da vida conjunta de seres humanos e cachorros, conectados pelo que a autora chama de alteridade significativa. Para a autora, as espécies companheiras formam um grande “bestiário de agências, tipos de relações e marcações de tempo” (HARAWAY, 2021, p. 15) ao seguirem juntas ao longo de toda a evolução e história humana. A categoria “espécie companheira” é maior e mais heterogênea do que animal de estimação ou animal de companhia, e “devemos incluir nela seres orgânicos como arroz, abelhas, tulipas e a flora intestinal, todos essenciais para que a vida humana seja como é – e vice-versa” (HARAWAY, 2021, p. 18). Entre humanos e cachorros, houve “conversas proibidas; tivemos trocas orais; somos obrigadas a contar histórias e mais histórias compostas apenas de fatos. Estamos treinando uma à outra em atos comunicacionais que mal entendemos” (HARAWAY, 2021, p. 9), o que significaria que somos, constitutivamente, espécies companheiras. Traçando uma analogia entre o que Donna Haraway trata como espécies companheiras, humanos e cachorros, penso que as mulheres lésbicas e os gatos também possam ser pensados como um tipo de espécies companheiras.

Donna Haraway afirma que se recusa a ser chamada de “mãe” de seus cachorros por temer a infantilização dos cães e o apagamento do fato de que ela queria ter cachorros, não filhos. A “família multiespécie não é feita de suplentes e substitutos; estamos tentando viver outros tropos, outros metaplasmos. Precisamos de outros substantivos e pronomes para os tipos de parentesco que se estabelecem entre espécies companheiras” (HARAWAY, 2021, p. 82). Sendo assim, nesse novo mundo que Carol está construindo

⁷⁸ Tradução minha. No original, “For many contributors, the independence of cats is one of the main parallels between cats and lesbians—women who simply in being lesbians declare themselves untamed at least in some small way. This feline independence is often mentioned as a model for dyke living” (RETI, 1991, p. 2).

e habitando com suas gatas, o modelo ideal de família patriarcal – mãe, pai e filhos – não resiste. É um outro modo de viver que é buscado.

Figura 9: A mão de Carol encontra a gatinha Emma Goldman.



Fonte: *The Apartment* (16'24", dir. Norma Bahia Pontes e Rita Moreira), 1975. Acervo pessoal de Rita Moreira.

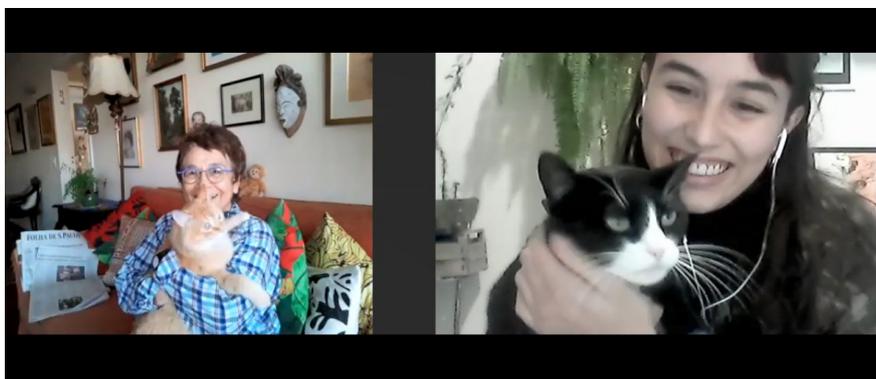
Após nossas entrevistas, eu e Rita mantivemos contato constante virtualmente. Nossas conversas sempre giram em torno de política, feminismo, covid-19, poesia, nossos gatos. Em troca de mensagens, Rita me contou que a gata de Carol era chamada de Emma em homenagem à filósofa anarquista Emma Goldman. Com recorrência recebo atualizações sobre a saúde de Linx, “o velhinho”, como diz Rita. Durante nossas entrevistas, quem mais apareceu em cena – virtual ou presencialmente – foi Leônix, “o gordo”. Ambos foram os companheiros pandêmicos de Rita, e ela fez questão de ressaltar isso diversas vezes em nossas entrevistas. Depois de falar que a “visita virtual” proporcionada pela nossa segunda entrevista tinha sido boa, Rita percebeu que minha gatinha, Raja, estava no meu colo, aparecendo na câmera, e disse “você está com o bicho aí? É um gato? Vou pegar meu gato. Eu vou buscar, espera aí” (MOREIRA, 2020, p. 7). Interrompemos a entrevista brevemente para que Rita pudesse trazer seu gato para participar conosco. Então ela disse:

Esse é o amor da minha vida. Olha lá, olha lá. Eles não olham né? Ai, que gracinha! [...] é na intimidade que eles... à noite eu vou para a mesa da cozinha, ele se abraça em mim e fica aqui ronronando um bom tempo. E como dizem que ronronar causa imunidade [risos] e os idosos

precisam ter imunidade, eu ficou lá aproveitando o ronrom! [risos] olha que lindo! (MOREIRA, 2020, p. 7-8).

Em outro momento da entrevista, Rita me diz: “Você compreende o amor aos gatos né. É um amor especial, diferente. Não são gente” (MOREIRA, 2020, p. 12). Se entrevistas orais dizem muito mais respeito a algo que acontece no presente em vez de serem somente um testemunho do passado (PORTELLI, 2016), os desvios da narrativa de Rita para falar sobre o amor de seus gatos são importantes no contexto de sua história de vida. Em meio à pandemia de covid, para muitas pessoas, foram os animais de estimação os principais companheiros de vida.

Figura 10: Rita e Leônix, eu e Raja, durante a segunda entrevista (online) em 2020.



Fonte: MOREIRA, 2020.

Em 2000, a cineasta Jean Carlomusto realizou um vídeo chamado *Shatzi Is Dying* (*Shatzi está morrendo*), um documentário sobre o luto sentido na morte de um animal de estimação, um cachorro chamado Shatzi. Shatzi era uma das duas dobermans com quem Jean Carlomusto e sua companheira Jane Rosett viviam, às quais Jean se refere como animais da família, não apenas animais de estimação. Shatzi vive uma vida feliz com sua irmã Rifka, mas ela tem uma doença crônica que determina que ela irá morrer, não se sabe quando. No final do documentário, Rifka perde sua melhor amiga: Shatzi morre. Ann Cvetkovich (2003) resume a complexidade do vídeo ao dizer que seu enredo “arrisca sentimentalismo ao ousar levar a sério a morte de um cachorro e a intensidade das relações entre lésbicas e seus animais” (CVETKOVICH, 2003, p. 262, tradução minha).

Durante o vídeo, Jean Carlomusto traz depoimentos de pessoas que explicam a relação entre a lesbianidade e os animais de estimação, sendo um deles o de Gerry Gomez Pearlberg. Ela diz que os animais de estimação representam um amor incondicional que dificilmente pode ser encontrado na família, para gays e lésbicas (CVETKOVICH, 2003). No final do vídeo, Jean Carlomusto refere-se aos rituais fúnebres públicos idealizados

durante a crise da aids nos anos 1980, conectando seu luto em relação a Shatzi com esse período⁷⁹. Ela fala a seguinte frase: “Com toda a miséria e injustiça do mundo, como você diz às pessoas que está de luto pela perda de seu animal de estimação? Lembro-me da década de 1980, quando era tão difícil fazer com que alguém fora das comunidades gays reconhecesse nossa dor...” (CVETKOVICH, 2003, p. 266-267, tradução minha).

Shatzi is dying é um registro da importância que os animais podem ter na vida das lésbicas, assim como a breve cena em que Carol afaga suas gatas. Mesmo durando menos de um minuto, considero que essa cena seja um importante registro de uma nova forma de viver no mundo que pode ser construída pelas mulheres lésbicas, a construção de um lar lésbico que desmantela a família tradicional patriarcal e coloca no centro do afeto animais de companhia. Por isso, creio que seja possível pensar que gatos e lésbicas são espécies companheiras.

Na cena seguinte de *The Apartment*, Carol está separando livros para jogá-los fora. Ouvimos a voz de Norma pela primeira vez neste vídeo, que pergunta para Carol se o fato de ela estar envolvida com o teatro fez com que ela estivesse menos obcecada com o mundo da escrita. A voz em *off* de Carol responde que acredita que o teatro é muito ritualístico, e que as mulheres precisam de rituais para definirem a si mesmas. Carol diz que palavras, poesia, música, dança e teatro tinham significados mágicos, mas que a separação entre a vida religiosa e secular segmentou uma maneira como os seres humanos vivem. Ela comenta haver uma necessidade de ritmo, de expressão rítmica para nossos sentimentos. Para Carol, o teatro é a melhor maneira de recuperar isso. Na sequência, Carol, de perfil em primeiro plano, relaciona o movimento feminista à sua espiritualidade:

O *Women's Liberation* é profundamente espiritual para mim, profundamente religioso. E a música, a arte e o teatro que estão sendo criados por mulheres vem dessa mesma profundidade, é profundamente espiritual. O teatro pode incluir todas as mulheres nele, quer dizer, o tipo de teatro que eu gostaria de fazer, um teatro em que as mulheres podem participar [...]. [O teatro] começa a partir da suposição de que o que pode curar as mulheres está profundamente dentro de cada uma de nós. E quando exploramos a nós mesmas, quanto mais fundo vamos, mais vamos tocar nesse poder de cura [...], nossa própria força, nossos próprios centros que estão encobertos há 5 mil anos, e que poucas são

⁷⁹ Tanto Jane Rosett quanto Jean Carlomusto têm um grande repertório de projetos e audiovisuais que documentam a epidemia de HIV/aids, e um histórico de militância relacionada ao *AIDS Coalition to Unleash Power* (ACT UP), um dos primeiros e principais grupos de militância de combate ao HIV, sendo Jean uma das fundadoras do *AIDS Activist Video Preservation Project*. É importante saber desse histórico de ambas como militante e documentarista para falar sobre *Shatzi is Dying* porque esse vídeo não é apenas sobre um animal, mas, através da morte dele, a cineasta consegue tratar tanto sobre amor que existe dentro da comunidade LGBT e sobre as formas incomuns que o luto pode tomar (CVETKOVICH, 2003).

as mulheres que estão começando a tocá-lo. (THE APARTMENT, 1975).⁸⁰

A relação que Carol estabelece entre o trabalho criativo e a espiritualidade feminina relaciona-se com a ideia de Audre Lorde (2020) de que, para as mulheres, a poesia não é um luxo, mas uma necessidade vital. Escrito dois anos depois da produção de *The Apartment*, “A poesia não é um luxo” foi publicado pela primeira vez na revista *Chrysalis: A Magazine of Female Culture*, em 1977. Nesse ensaio, Audre Lorde nos convida a pensar na poesia como uma estratégia de esperança, de sobrevivência para as mulheres. Para Lorde, dentro de cada mulher existe um lugar sombrio onde cresce nosso verdadeiro espírito, e é dentro desse local profundo que “cada uma de nós mantém uma reserva incrível de criatividade e de poder, de emoções e de sentimentos que ainda não foram examinados e registrados. O lugar de poder da mulher dentro de cada uma de nós não é claro nem superficial; é escuro, é antigo e é profundo” (LORDE, 2020, p. 36). Ainda que o patriarcado tenha tentado – e, muitas vezes, conseguido – encobrir essa reserva de criatividade e poder, muitas mulheres puderam entrar em contato e apreciar o poder que pode emanar à medida que conhecemos, aceitamos e exploramos com honestidade nossos sentimentos, tornando-os “santuários e campos férteis para as ideias mais radicais e ousadas” (LORDE, 2020, p. 37). Então, segundo Audre Lorde, para as mulheres,

[...] a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência. Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível. É da poesia que nos valem para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado. Os horizontes mais longínquos das nossas esperanças e dos nossos medos são pavimentados pelos nossos poemas, esculpidos nas rochas que são nossas experiências diárias (LORDE, 2020, p. 37).

Proponho pensarmos na poesia da qual fala Audre Lorde como uma metáfora para a criatividade feminina, podendo ela ser traduzida também em forma de “música, a arte e o teatro”, como disse Carol, ou da própria escrita como um todo. Carol pode ter sentido a experiência do movimento das mulheres de maneira espiritual justamente porque, no

⁸⁰ Tradução minha. No original, Carol diz: “Women’s Liberation at its best is deeply spiritual to me, deeply religious. And the music and the art and the theater that is being created by women. That comes from that depth. Is also deeply spiritual. And the theater is a form that can include all women in it, I mean, the kind of theater that I’d like to do, it’s theater in which women can participate [...]. It starts with the assumption that whatever is healing for women lies deep within each of us. And when exploring our own selves, as we go more deeply, the deeper we go the more we’re going to touch on that healing power... [...], I mean, our own strength, our own centers, which has been covered up for 5 thousand years, and which very few women are beginning to touch on”.

regime patriarcal, as mulheres são ensinadas a compreenderem a vida como “uma esfera da imanência, como um modo de habitação e não de ascensão; ela está ali; ali está ela; sem transcender nada, sem criar nada. [...] Ela está ali, ali está ela: absorta no ciclo incessante e repetitivo do trabalho doméstico.” (AHMED, 2022, p. 341), modelo sobre o qual Virginia Woolf versou em seu *Um teto todo seu* ([1929] 2014). Virginia Woolf diz que o trabalho imaginativo não cai como uma pedra no chão; ele é muito mais uma teia de aranha, frágil, presa por pouco, mas ainda assim presa à vida – e quando a teia é puxada de lado ou rasgada na metade é que lembramos que “essas teias são o resultado do sofrimento de seres humanos e estão inteiramente presas a coisas materiais, como saúde, dinheiro e a casa onde se mora” (WOOLF, 2014, p. 34). Ou seja, o trabalho criativo das mulheres depende das condições materiais que lhes são dadas, ou melhor, que são conquistadas por elas. E é nesse sentido que Carol associa o movimento de mulheres à liberdade no tocante à criatividade feminina.

No documentário, Carol continua falando sobre a relação entre a arte e a libertação das mulheres. Ela segue dizendo que conhece algumas pessoas (homens, talvez!) que são “*experts*” da arte e do teatro que dizem que o teatro feminista não é teatro porque é político, ou porque é pessoal, ou porque é muito direto. Para Carol, dizem isso porque não as pessoas não conseguem aguentar a realidade: não há espaço para o que é real pois a realidade ameaça a construção de uma vida inteira. Mas, segundo Carol, as mulheres estão prontas para isso – elas estão prontas para explodir com toda essa cultura. De acordo com Julia Penelope (1992), a lésbica se ergue contra mundo criado pela imaginação masculina. Sara Ahmed (2022, p. 363) diz que a ideia de “abri[r]mos um recipiente à força para criar coisas” a aquece. Explodir com a cultura patriarcal, criar novas coisas, inventar um próprio sistema: é assim que construímos um novo mundo⁸¹.

Na cena seguinte, Carol, em primeiro plano, relembra o momento em que começou a se envolver com o movimento feminista e o conflito interno que viveu por se perceber atraída pelas mulheres, mas estar comprometida com a luta anti-imperialista. Na

⁸¹ Monalisa Gomyde (2022) desenvolve a ideia da imaginação lésbica na literatura conectada a este ato de criar um novo mundo: “Qual a origem da Imaginação Lésbica? A mesma de toda criação feminina. Aprendemos a trazer o mundo ao mundo, isto é, a fazer harmonia simbólica, através da mediação feminina materna, ou de quem esse lugar ocupe, e, assim, temos ferramentas psíquicas para escapar da eterna repetição leis, ordens e paradigmas patriarcais. O que a mediação feminina original nos oferta é a possibilidade de um horizonte infinito, de acesso àquilo que ainda é indizível, mas a cada obra literária feminina se faz dito e não há fim: uma abundância de possibilidades. As raízes de toda imaginação estão na experiência mais íntima, logo, as relações de amor estão no cerne do processo cognitivo do criar” (GOMYDE, 2022, p. 145). Apesar de não poder desenvolver mais profundamente a temática da imaginação lésbica nesse trabalho, sugiro a leitura de Gomyde, 2022.

época, provavelmente em meados dos anos 1960, a esquerda não entendia o lesbianismo, o mundo não entendia o lesbianismo, e Carol acreditava que se isolaria caso assumisse que era lésbica. Ela sentia que aceitar viver fora dos valores masculinos, patriarcais e machistas seria abdicar aos sentimentos de pertencimento e outros sentimentos mais profundos. Ela ressalta em alguns grupos sociais (ela usa o termo tribo), o isolamento é tão ruim ou pior que a morte. Enquanto a imagem mostra um plano detalhe dos olhos de Carol, ela continua:

Eu sempre quis pertencer, sempre me senti uma *outsider*, sabe? Eu acho que muito disso vem de ser judia, e ter dentro do meu consciente e inconsciente o legado dos judeus de serem sempre *outsiders*, então sempre existe aquele desejo de pertencer, mas na verdade, eu nunca pertenci. E esse é um dos motivos que fez com que sair do armário tenha sido muito mais difícil para mim, foi reconhecer que eu me colocaria ainda mais longe de qualquer comunidade. Eu ainda não me via como pertencente a outra comunidade – o que é, a propósito, a razão pela qual eu acho que *a comunidade lésbica é tão importante, nós precisamos pertencer, nós precisamos nos sentir parte de algo maior do que nós mesmas ou uma ou duas amigas próximas* (THE APARTMENT, 1975, grifo meu).⁸²

Em se tratando do pertencimento das mulheres, sobretudo em relação às mulheres lésbicas, remeto mais uma vez ao continuum lésbico pensando por Adrienne Rich (2010). A autora alude à identificação entre mulheres como uma fonte de energia e poder potencial, mas contido pela instituição da heterossexualidade. Para a autora, “a negação da realidade [...] da escolha das mulheres por outras como suas aliadas, companheiras de vida e de comunidade, [...] tem representado uma perda incalculável do poder de todas as mulheres em mudar as relações sociais entre os sexos e de cada uma de nós se libertar” (RICH, 2010, p. 41). Para a autora, os vínculos localizados em um continuum lésbico podem ser uma “corda de salvação” (RICH, 2010, p. 41).

“Nós precisamos pertencer, nós precisamos nos sentir parte de algo maior do que nós mesmas ou uma ou duas amigas próximas” (THE APARTMENT, 1975, tradução minha). Essa frase, dita por Carol, pode nos auxiliar a melhor compreender a experiência dos vínculos de amizade que viveram muitas mulheres no movimento lésbico e no

⁸² Tradução minha. No original, Carol diz: “I’ve always wanted to belong, I’ve always felt like an outsider, you know? And I think a lot of that comes from being a Jewish and having within my conscious and unconscious the legacy of the Jews of being always outsiders, so there is always that desire to belong, but in a fact, I never really did. That’s one of the things that made coming out so much more difficult to me, it was the recognition that I would even put myself much further outside of any community. I didn’t see as belonging to another community yet. Which is, by the way, the reason I think a lesbian community is so important, we do need to belong, we do need to feel a part of something larger than ourselves or the one or two close friends we have”.

movimento feminista dos anos 1970, o que será mais profundamente abordado no capítulo 3 desta dissertação. Por ora, cabe dizer que a amizade é uma emoção importante para compreender os vínculos e o pertencimento nesses movimentos de mulheres. Assim, a amizade é “uma emoção que encontra sua dimensão política na medida em que resiste a determinadas situações de opressão, ao permitir que as pessoas compartilhem esperança em um projeto de mundo em comum” (NUNES; ZACCHI, 2021, p. 14). A amizade entre mulheres, localizada no continuum lésbico, e construída através dos vínculos que se formam na comunidade lésbica, possibilita a materialização da construção de uma nova forma de habitar o mundo, ou a construção coletiva de um novo mundo onde as mulheres podem pôr em prática sua criatividade, seu poder, suas emoções e ideias para a transformação radical do mundo. Como afirmou Marilyn Frye (1992, p. 9, tradução minha)⁸³, “[a] criação obstinada de um novo significado, de um novo *locus* de significado, e de novos modos de existirmos, juntas, no mundo, me parecem, nesses tempos perigosamente letais, a melhor esperança que temos”.

Apesar de não detalhar sua participação no *Women’s Liberation Movement*, pesquisando sobre Carol foi possível encontrar um registro de sua participação em um protesto em 1973, dois anos antes da gravação de *The Apartment*. Junto a Sylvia Rivera e Marsha P. Johnson – que, ao lado de Stormé DeLarverie, configuram nos grandes nomes da Rebelião de Stonewall – Jane Verlaine, Barbara Deming e Kady van Deurs (atrás do cartaz escrito “*Dyke Power*”, “Poder sapatão”), Carol, usando um chapéu, segura um cartaz onde podemos ler “*Gay Rights for Lesbian People. Vote for Intro 475.*”, “Direitos gays para lésbicas. Vote pela Intro 475⁸⁴”.

⁸³ No original, “The willful creation of new meaning, new loci of meaning, and new ways of being, together, in the world, seems to me in these mortally dangerous times the best hope we have”.

⁸⁴ Intro 475, ou Projeto de lei Clingan-Burden, ou Clingan-Burden-Scholnick-Weiss Bill, foi um projeto de lei municipal apresentado pelo então vereador da cidade de Nova Iorque, Eldon R. Clingan, acompanhado pelos vereadores Carter Burden, Leonard Scholnick e Theodore S. Weiss, e fortemente apoiado por importante grupos gays e lésbicos como *The Gay Activists Alliance* (GAA) e *Radicalesbians*. O projeto visava criminalizar a discriminação em moradias, acomodações públicas ou emprego com base na sexualidade sob a Lei de Direitos Humanos de Nova Iorque. Apesar de muitos protestos e demonstrações públicas de apoio, a lei não foi aprovada. Projetos de lei similares foram apresentados na Câmara Municipal todos os anos seguintes, mas somente em 1986 a lei foi aprovada. Ler mais em: <https://www.nyclgbtsites.org/site/gay-activists-alliance-actions-at-city-hall/>. Acesso em 07 out. 2022.

Figura 11: Em 1973, Carol Grosberg (segurando o cartaz) protesta a favor do projeto de lei conhecido por Intro 475.



Fonte: Intro 475 demonstration at City Hall, NYC (Sylvia Rivera, Marsha P. Johnson, Jane Verlaine, Barbara Deming, Kady van Deurs, Carol Grosberg). Manuscripts and Archives Division, The New York Public Library, New York Public Library Digital Collections. Fotografia de Diana Davies. Disponível em:

<https://digitalcollections.nypl.org/items/914381f4-7bfe-8fa8-e040-e00a1806698e>.

Acesso em 7 ago. 2022.

É quase na última cena do vídeo que Carol confessa que gostaria de morar em outro lugar, não naquele apartamento que está reformando. Com um movimento *zoom in*, vemos os olhos de Carol enquanto ouvimos sua voz contar que passou o verão no interior, em um lugar onde havia pessoas com quem ela se importa, permitindo que houvesse um contato diário com elas. Carol reflete sobre a vontade de estar em um local onde existam plantas, natureza, água, onde haja vida para além dos seres humanos, onde haja espaço. De dentro de seu apartamento, Carol diz que “o espaço é algo terrivelmente importante, torna muito mais possível sobreviver. É disso que os seres humanos precisam, e a cidade nos fecha em quatinhos”⁸⁵. Apesar de estar empolgada com o fim da reforma no apartamento, lhe parece irônico estar tão contente com um espaço tão pequeno, “com paredes que me separam das outras pessoas, e aqui se torna minha pequena cela, meu

⁸⁵ Tradução minha. No original, Carol diz: “Space is terribly important... it makes much more possibly to survive. That’s what human beings need, and the city closes us off in little rooms”.

pequeno refúgio da cidade⁸⁶”. Para Carol, o lar que ela está construindo é, ao mesmo tempo, prisão e refúgio. Sozinha no apartamento, ela remete à companhia de pessoas com quem ela se importa e a presença da natureza. É possível que Carol estivesse pensando em uma forma de vida que vinha ganhando força na década de 1970, as comunas lésbicas separatistas *Womyn’s Land*, sobre as quais tratarei brevemente no terceiro capítulo.

Como disse Sara Ahmed, “[q]uando precisamos nos abrigar da dureza do mundo, construímos abrigos” (2022, p. 365). Ainda que Carol considere que o isolamento possa ser pior que a morte, para ela, em meio à cidade e à sociedade patriarcal, é preferível que haja um refúgio, mesmo que solitário, onde ela possa construir seu lar. Mesmo dentro de sua prisão-refúgio, Carol salienta a importância da vida compartilhada entre pessoas que entendam e compartilhem com ela a criatividade, a arte, a sexualidade e o feminismo, salientando a importância desses vínculos. Seja no apartamento ou na comuna, construímos nossos abrigos. O feminismo lésbico proporciona “as ferramentas para construir um mundo onde nos transformamos nos blocos de construção umas das outras” (AHMED, 2022, p. 366).

Na última cena de *The Apartment*, a imagem está estourada. Carol mexe em um fio de uma grande enceradeira; chuta o fio para o outro quarto e, em meio a risadas, diz: “Merda, eu não aguento mais esse trabalho!”⁸⁷. Ela tosse enquanto mexe na máquina.

A frase contém um duplo sentido, pois Carol pode estar se referindo tanto ao trabalho de taxista e às violências sofridas por ela como ao trabalho de reforma do seu apartamento, da construção do seu lar lésbico. Terminar o documentário desta forma é bastante simbólico: Carol reconhece que há uma utopia lésbica a ser vivida, mas não é exatamente essa que ela está vivendo. Porém, ainda que odeie esse trabalho, ela continua, obstinada, construindo paredes que contem sua história. Como disse Sara Ahmed (2022), nós precisamos continuar tentando porque queremos que as paredes venham abaixo, ou, caso permaneçam de pé, é preciso que essas paredes contem nossas histórias.

Em uma passagem que pode representar muito bem *The Apartment*, Sara Ahmed (2022) afirma que “[t]alvez o tec, tec, tec do martelo possa ser transformado em um martelo: se ele é uma lasca do bloco velho, nós fazemos tec, tec, tec no bloco. Tec, tec, tec, quem sabe, eventualmente pode desmoronar” (AHMED, 2022, p. 349). Carol,

⁸⁶ Tradução minha. No original, Carol diz: “[...] with walls that separates me from other people, and it becomes my little cell, my little refuge from the city”.

⁸⁷ Tradução minha. No inglês, Carol diz: “Shit, I can’t stand this job!”

martelo, espátulas, tinta, pincéis, constrói as paredes para contar sua história. Uma história que está ancorada na materialidade da existência lésbica em Nova Iorque, 1975.

Neste capítulo, abordei, através da análise de *Lesbian Mothers* e *The Apartment*, como o espaço privado pode ser construído para abrigar moradas feministas onde Chloe possa amar Olivia. Ambos os vídeos demonstram que é possível a construção de “um teto todo seu”, um espaço onde se possa existir independente dos homens, buscando a materialização de um lar onde as mulheres possam habitar com segurança e compartilhar uma vida íntima rica. Nesse sentido, busquei destacar a movimentação do continuum lésbico a partir do registro da existência lésbica, evidenciando rituais do privado e emoções experienciados nesse lar lésbico e feminista, que, ao mesmo tempo, subverte a naturalização da imposição do espaço doméstico às mulheres e constrói um novo tipo de espaço privado, se distanciando das imposições patriarcais relacionadas à feminilidade e à domesticidade.

3. Capítulo 3: Derrubar as portas de todas as bibliotecas, destruir as fronteiras entre o público e o privado

“Tranque as bibliotecas, se quiser; mas não há portões, nem fechaduras, nem cadeados com os quais você conseguirá trancar a liberdade do meu pensamento.”

[Virginia Woolf, *Um teto todo seu*]

“[...] pensei em como é desagradável ficar presa do lado de fora; e pensei em como talvez seja pior ficar presa do lado de dentro”

[Virginia Woolf, *Um teto todo seu*]

Buscando escrever sobre mulheres e ficção, Mary Beton (ou Mary Seton, ou Mary Carmichael, ou Virginia Woolf), sentada às margens de um rio, percebia que, ali, era possível passar o dia inteiro perdida em pensamentos e considerações sobre o tema que escrevia. Seus pensamentos eram como peixes: deixavam rastros pela corrente, oscilando para cá e para lá, aparecendo e submergindo na água. Empolgada com sua linha de raciocínio, Mary Beton deparou-se com uma efervescência de ideias tal que lhe era impossível ficar sentada: de repente, percebeu-se caminhando extremamente rápido através de um gramado. No mesmo momento, um homem surgiu para interceptar a fluidez de Mary Beton: “O rosto dele expressava horror e indignação. O instinto, em vez da razão, veio me socorrer: ele era um bedel; eu era uma mulher. Aqui era o gramado; ali estava o caminho. Somente os estudantes e os professores eram admitidos aqui; o cascalho era o meu lugar” (WOOLF, 2014, p. 11). À mulher, restava caminhar pelo cascalho, embora o gramado fosse mais agradável aos pés. Mas só homens podiam pisar naquele gramado. Afugentaram o peixe de Mary Beton para proteger os gramados cultivado por trezentos anos a fio.

Apesar da interdição de pisar na grama, Mary Beton caminha, através do pátio, em direção à biblioteca para continuar sua pesquisa sobre mulher e ficção. Abriu as portas da biblioteca distraidamente, e no mesmo momento, outro bedel interrompeu seu caminho: “lamentou em voz baixa, à medida que me dispensava com um gesto, que só se admitiam damas na biblioteca se acompanhadas por um estudante da universidade ou munidas de uma carta de apresentação” (WOOLF, 2014, p. 12). O funcionário relembra que as mulheres, antes proibidas de pisarem na grama, também eram interditas de acessarem a biblioteca. Como, então, fazem as mulheres para circularem pela esfera pública se há sempre um homem que as pede para que caminhem no cascalho ou impede sua entrada em bibliotecas?

Neste terceiro capítulo, abordarei a relação entre as mulheres e o espaço público através dos movimentos de mulheres e da arte a partir da década de 1970. No primeiro

subcapítulo, busco refletir brevemente sobre a voz pública das mulheres, relacionando-a aos espaços construídos por elas para exibirem e produzirem resistência, movimentos e obras artísticas, aproximando essa história das narrativas de vida de Rita Moreira e Norma Bahia Pontes. Em seguida, narro a história do movimento lésbico da década de 1970 em Nova Iorque, sublinhando a importância de alguns coletivos lésbicos e correntes prático-teóricas relacionadas à lesbianidade para entender como que esses debates e vertentes do feminismo adentravam à esfera pública, alcançando alguns grupos e outros não. No subcapítulo seguinte, analisarei o vídeo *She has a beard*, de 1975, problematizando questões expostas na obra que estão relacionadas à feminilidade e à repugnância, além de abordar o antecampo e a influência de Jean Rouch na produção de Norma Bahia Pontes. O vídeo é construído a partir de encontros que ocorreram nas ruas, e a narrativa também é determinada pelos diálogos ocorridos nas ruas da cidade, reforçando as questões relacionadas ao espaço público. Depois, examinarei o vídeo *Lesbianism Feminism*, de 1973, apresentando os debates entre os movimentos de mulheres do período. São abordadas questões relacionadas ao lesbianismo político, lesbianismo separatista e feminismo lésbico, e como essas questões, que eram tematizadas primeiro nos espaços privados, eram levadas para o espaço público. As principais emoções percebidas e abordadas nesse vídeo são a fúria lésbica e os vínculos de amizade feminista.

3.1. “Vocês nos ouvem?”: as mulheres, a arte e o espaço público

“Vocês nos ouvem?”: esta é a última frase da introdução do livro de Michelle Perrot (2005, p. 26), *As mulheres e os silêncios da História*. Como já expresseo no primeiro capítulo desta dissertação, os silêncios da história estão intimamente relacionados a proibição da presença de muitos personagens na esfera pública, e, no que nos diz respeito, a ausência das mulheres nessa esfera. Entretanto, principalmente a partir do final do século XIX, houve uma reivindicação da presença das mulheres no espaço público, estendendo-se através dos movimentos de mulheres ao longo do século XX – uma disputa que ainda não cessou, pois, as mulheres ainda não são plenamente possibilitadas de ocuparem o espaço público, seja este entendido como a tribuna política ou as ruas das cidades.

A exclusão das mulheres da esfera pública historicamente foi associada à fraqueza da sua voz, à falta de domínio da oratória e à “histeria” dos discursos femininos. Quando tentamos falar em público, seja em uma assembleia na universidade ou na câmara de

vereadores⁸⁸, somos interrompidas pelos homens. Nas manifestações nas ruas, há repressão violenta da polícia, que às vezes é ainda mais violenta quando direcionada às mulheres, e, mais ainda quando o alvo são mulheres negras. Mas reconhecemos que “apropriar-se do discurso e dominá-lo [é] apropriar-se do mundo e tentar o esboço de uma revolução simbólica inacabada – interminável? – que está no centro do movimento das mulheres” (PERROT, 2005b, p. 326), e por isso, a tomada da palavra pública é uma contínua pauta feminista e continuará sendo, até que possamos ocupar plenamente a esfera pública.

A historiadora Mary Beard (2018) aponta que, por muito tempo, o discurso público e a oratória não só eram restritos aos homens como também foram as práticas e habilidades que definiam a masculinidade. Ainda que Mary Beard se refira a um tempo histórico bastante distante do contexto dos movimentos feministas dos anos 1960 e 1970, é importante sublinhar que “a herança clássica [...] nos forneceu um poderoso gabarito para pensar a respeito do discurso público [...] e a qual discurso deve ser dado espaço para ser ouvido. E o gênero é, sem sombra de dúvida, parte importante dessa mistura.” (BEARD, 2018, p. 22). Nesse mesmo sentido, mesmo na modernidade considerava-se que uma mulher que falasse em público não era uma mulher “de verdade” (BEARD, 2018). Conhecemos bem esse tipo de fala na contemporaneidade: as mulheres feministas não são mulheres “de verdade”, afinal, elas ousam desafiar os papéis que o patriarcado lhes impõe, inclusive tomando a palavra pública. Perdemos as contas das vezes em que, ao longo de toda a história ou em nossas vidas contemporâneas, ouvimos “um sem-número de ataques de raiva relativos aos “estridentes tons anasalados” do discurso público das mulheres, de “zumbidos, grasnados, bufos, lamúrias e relinchos”.” (BEARD, 2018, p. 28).

Para bell hooks (2019), ainda que a demanda feminista por uma “voz” possa parecer clichê, “para as mulheres de grupos oprimidos que têm reprimido tantos sentimentos [...], encontrar a voz é um ato de resistência” (hooks, 2019, p. 36). Referindo-se especialmente à voz das mulheres negras e racializadas, bell hooks afirma:

⁸⁸ Aqui, é preciso homenagear a vereadora Marielle Franco, mulher negra, bissexual e símbolo da nossa luta feminista. Em um de seus últimos discursos na Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro, no Dia Internacional da Mulher, enquanto falava à câmara, Marielle foi interrompida por um dos vereadores que gritava o nome de um torturador da ditadura militar brasileira. Veementemente, proferiu: “Não serei interrompida! Não aturarei intermponimento de um cidadão que vem aqui e não sabe ouvir a posição de uma mulher eleita”. Marielle foi cruelmente assassinada no dia 14 de março de 2018. Seu assassinato foi a tentativa de silenciamento a todas as mulheres, mas Marielle tornou-se um legado e um símbolo de luta muito maior do que qualquer tentativa de imposição de medo às mulheres.

Falar se torna tanto uma forma de se engajar em uma autotransformação ativa quanto um rito de passagem quando alguém deixa de ser objeto e se transforma em sujeito. Apenas como sujeitos é que nós podemos falar. Como objetos, permanecemos sem voz — e nossos seres, definidos e interpretados pelos outros (hooks, 2019, p. 36).

Isto é, poder falar faz com que sejamos interpretadas através de nossos próprios entendimentos sobre nós mesmas. Poder falar e ser ouvida significa reiterar nossa humanidade, desafiando a imposição patriarcal que nos torna objeto, que nos coloca como o significante do Outro. Ao recusarmos o lugar de objeto e assumirmos nosso lugar de sujeito, driblamos a imagem de mulher silenciosa que há séculos foi imposta às mulheres, presas em uma ordem simbólica de portadora de significados ao invés de sermos produtoras de significados.

Com o advento do vídeo, que se aproxima da história das mulheres, é possível perceber que essa ferramenta auxiliou na mudança de objeto para sujeito para as mulheres. A história do vídeo feminista nos permite entender quais foram as maneiras que as mulheres abordaram a crítica relacionada à domesticidade, muitas vezes tematizando em seus vídeos críticas ao local da televisão no âmbito doméstico, assim como trazendo à público pautas como a saúde feminina e os direitos reprodutivos, estupro, lesbianidade, separatismo e socialização feminina (BARLOW, 2003). De acordo com Melinda Barlow (2003), retornar à história do vídeo feito por mulheres na década de 1970 como uma história da busca pela voz feminista significa lembrar “como é difícil nomear o que nunca foi nomeado, como é gratificante encontrar a própria voz e como pode ser totalmente transformador cultivar a própria subjetividade e recusar a objetificação institucionalizada” (BARLOW, 2003, p. 7, tradução minha).

Romper os silêncios historicamente impostos a nós envolve, também, as emoções. O fato de as mulheres não poderem ocupar plenamente o espaço público está diretamente relacionado às emoções que o patriarcado produz, sobretudo o medo. O medo impede que muitas mulheres circulem por muitos espaços. Porém, de acordo com Sara Ahmed (2015), o medo não é uma consequência inevitável da vulnerabilidade das mulheres, mas uma resposta consciente à ameaça da violência patriarcal, que é estrutural. Historicamente, o acesso das mulheres ao espaço público foi restringido ao construírem-se narrativas que tratam o espaço exterior à casa como inerentemente perigoso, afirmando que uma mulher de “respeito” deve ficar em casa ou tomar cuidado com a forma como se porta nas ruas, onde, de preferência, ela não deve circular sozinha (AHMED, 2015). Assim, a feminilidade restringe a movimentação das mulheres na esfera pública. Nesse sentido, o

medo concerne diretamente à política da mobilidade, e “o medo funciona para conter os corpos dentro do espaço social pela forma como encolhe o corpo ou constrói a superfície do corpo através da retirada ansiosa de um mundo que ainda pode se apresentar como perigoso” (AHMED, 2015, p. 117, tradução minha).

A insegurança e o medo sentidos pelas mulheres quando circulam nos espaços públicos relacionam-se com o fato de não termos a garantia inalienável da ocupação desse espaço (AHMED, 2015). O medo pode nos fazer recusar deixar o espaço doméstico; o medo pode moldar nossos corpos a depender dos espaços nos quais circulamos; o medo e a vulnerabilidade nos impedem de andar sozinhas, à noite (AHMED, 2015). É dessa forma que “o medo funciona para alinhar o espaço corporal e social: ele funciona para permitir que alguns corpos habitem e se movam no espaço público, restringindo a mobilidade de outros corpos a espaços delimitados ou contidos” (AHMED, 2015, p. 117, tradução minha). Nesse mesmo sentido, Elizabeth Grosz (2011) afirma que a cidade sempre deixa marcas nos corpos ao analisar as relações “constitutivas e de definição mútua entre a corporalidade e a metrópole” (GROSZ, 2011, p. 91).

Por isso, a reivindicação do espaço público requer coragem e obstinação pois significa desafiar o patriarcado, questionando a veracidade da história de liberdade contada pelo contrato social, demonstrando que esta também é uma história de sujeição (PATEMAN, 2021). Obstinadas e corajosas, as mulheres dos movimentos feministas agiram na tentativa de diluir as fronteiras entre o público e o privado ao ocuparem as ruas das cidades coletivamente, divulgando ideias feministas através dos protestos e passeatas, cartazes e canções obstinadas. Em conjunto, elas podem ressignificar e driblar o medo historicamente imposto pelo patriarcado às mulheres quando percorrem sozinhas esses mesmos espaços da cidade.

As mulheres feministas também ocupam o espaço público com a arte. Neste âmbito, a década de 1970 viu a multiplicação de galerias de arte exclusivas para artistas mulheres exporem seus trabalhos, assim como festivais de cinema ou de vídeo dedicados à arte feminina, e, muitas vezes, feminista. Em 1971, a organização *Women Artists in Revolution* (WAR, Mulheres Artistas em Revolução) criou o *Women's Interart Center* em Nova Iorque, uma casa em Manhattan que fornecia espaços para organização artística multidisciplinar para mulheres, objetivando trazer à público o trabalho de mulheres nas artes (LOVELACE, 2016). Em 1972, na cidade de Chicago, as professoras Judy Chicago e Miriam Schapiro, fundadoras do Programa de Arte Feminista do Instituto de Artes da Califórnia, ao lado de 21 de suas alunas, fundaram a *Womanhouse*, uma mansão em Los

Angeles que proporcionava “um ambiente de arte colaborativa explorando a experiência feminina” (BARLOW, 2003, p. 11, tradução minha). Seguindo o modelo do *Women’s Interart Center*, uma variedade de espaços dedicadas às obras de mulheres foram criadas nos Estados Unidos. A A.I.R Gallery (*Artists in Residence*, Artistas em Residência) foi um desses espaços, fundado em 1972, sendo a primeira galeria exclusiva para mulheres nos Estados Unidos (LOVELACE, 2016). Na mesma época, a *Women Make Movies* (Mulheres fazem filmes) foi criada em Nova Iorque com o objetivo de ensinar produção cinematográfica para mulheres. Nesse mesmo sentido, a revista *Women and Film* publicou seu primeiro número, também em 1972 (BARLOW, 2003).

No Brasil, a reivindicação feminina do espaço público foi manifestada na videoarte *Passagem I* (1974), de Anna Bella Geiger. O vídeo, em preto e branco, tem a duração de 9 minutos, durante os quais a artista sobe diferentes escadarias. As primeiras cenas do vídeo são internas, mas todas as outras são externas, mostrando “paisagens típicas do urbanismo do Rio de Janeiro, em cena registrada por uma câmera subjetiva, entre tremores e oscilações” (MATTIOLLI, 2018, p. 81). De acordo com a análise de Isadora Mattioli (2018), esse vídeo coloca em xeque a construção estética cinematográfica que congela a imagem da mulher para contemplação erótica, construindo-a como personagem passiva, mero objeto para ser olhado, em oposição à construção do homem ativo, como bem definiu Laura Mulvey (2018). Nesse sentido, ao observarmos a ação de Anna Bella Geiger em sua obra, percebemos “um contrafluxo da imagem construída da mulher nas artes, no cinema e na publicidade ao realizar uma ação, por mais banal que seja” (MATTIOLLI, 2018, p. 82).

Em aproximação ao contexto nova-iorquino da década de 1970, considero ser pertinente afirmar que a construção de uma cena artística multidisciplinar e multimídia foi uma maneira de as mulheres feministas e lésbicas disputarem e ocuparem o espaço público.

Entre 1972 e 1980, ocorria anualmente o *New York Women’s Video Festival* (Festival de vídeo de mulheres de Nova Iorque). Nessa época, o festival era uma das principais maneiras para que as realizadoras de vídeo estadunidenses mostrassem suas obras para o público. Fundado por Steina Vasulka e organizado por Susan Milano, o festival era uma “expressão do feminismo que florescia na década de 1970 e prova da crescente disponibilidade e popularidade da tecnologia de vídeo de baixo custo” (BARLOW, 2003, p. 3, tradução minha). De acordo com Melinda Barlow, o *New York*

Women's Video Festival é bastante singular, pois sua história situa-se na intersecção entre duas histórias, a do vídeo e a do feminismo.

No ano da primeira edição do festival, 1972, o movimento feminista ganhava força e se espalhava pela esfera pública através de encontros, conferências, formação de coletivos, publicação de manifestos, jornais e textos, protestos e mesmo a tomada dos espaços políticos mais tradicionais, como o congresso e outras tribunas. O vídeo foi mais uma maneira para a tomada desse espaço público. Ainda que as mulheres representassem um terço da comunidade de vídeo de Nova Iorque (BARLOW, 2003), as produções dessas mulheres não apareciam nas principais mostras, galerias e festivais estadunidenses. Foi por isso que Steina Vasulka criou o festival, buscando destacar obras de mulheres, pois chamar a atenção “para o trabalho das mulheres em um fórum especializado o traria mais diretamente aos olhos do público” (BARLOW, 2003, p. 13, tradução minha).

Abordando desde documentários até peças experimentais, performances e instalações, o *New York Women's Video Festival* objetivava e estimulava a participação do público em suas edições. Dessa forma, “os documentários exibidos no festival parecem ter proporcionado a redefinição mais amplamente reconhecida da relação entre videasta, sujeito e espectadora, incentivando e às vezes até incorporando o feedback da audiência em suas formas finalizadas” (BARLOW, 2003, p. 15, tradução minha). Muitos dos documentários exibidos nas edições do festival “expressaram a consciência feminista em evolução da década de 1970, explorando questões de crescente preocupação para as mulheres ao longo da década” (BARLOW, 2003, p. 15, tradução minha). Os principais temas que atravessavam os documentários exibidos no festival eram: sexualidade, estupro, aborto, experiências da maternidade e da maternidade lésbica, transexualidade, autodefesa, estereótipos de beleza e feminilidade, diferentes maneiras de luta e resistência política local, nacional e global (BARLOW, 2003). Na imagem abaixo, podemos ver essa variedade de temáticas no programa do festival. Vemos o título do festival, a data, cinco desenhos em preto e branco, e quatro colunas compostas pela lista de artistas e fitas que seriam exibidas em cada um dos dias.

Figura 12: Programa do *New York Women's Video Festival*.

women's video festival
Sept. 14th thru Sept. 30th
Presenting works created, produced or directed by women videotape makers.

thurs
SEPT. 14, 21, 28, 8:00 PM
*LET IT BE (The Vasulkas)
NIXON ELEMENTS (The Vasulkas)
LESBIAN MOTHERS (Queer Blue Light Video)
THREE VIDEOPOEMS (Joie Davidow)
SINGLE WOMEN RAISING FAMILIES (West Side Video)

friday
SEPT. 15, 22, 29, 8:00 PM
PORTRAIT OF CHARLOTTE MOORMAN (Jackie Cassen)
THE WORST IS OVER LUNAR LIGHT MAE JESS & AMELIA BARIART SPEAK (Darcy Umstadter)
THE RAPE TAPE (Under One Roof Video)

saturday
SEPT. 16, 23, 30, 8:00 PM
*TRANSEXUALS (Susan Milano, Elyshia Pass, et al.)
MONDUCIVITANO MISSION OF PEACE TO CUBA (Keiko Tsuno)
TWO VIDEOPOEMS (Keiko Tsuno & Yoko Maruyama)
FINE! (Yoko Maruyama)
TATTOO (Susan Milano)
JDA: IMPASSE OF THE INFIDELITY (Shigeo Kubota)
EX-ATTICA CONVERSATIONS (Ann Arlen)

sunday
SEPT. 17, 24, 8:00 PM
*LET IT BE (The Vasulkas)
MILLVILLE BI-CENTENNIAL PARADE (Lynda Rodolitz)
EEYORE'S BIRTHDAY (West Side Women's Video Coll.)
WOMEN ON SEX: A CONVERSATION (Women's Video Coll.)
SELF DEFENSE (Janice Carriok)
STELLIUM (Nancy Leveo and Merry Heim)

mon
SEPT. 18, 25, 7:00 PM
ANOTHER LOOK AT THE MIAMI CONVENTION: a work in progress (Women's Video News Service)
WOMEN AND THE FLAG (Jackie Skiles)
PERSONALITY (Tia Castner)
CENTRAL PARK (Jennifer Sloan)
CAPE MAY COMPOSITE (Maxi Cohen)
NIXON (The Vasulkas)
PRINTMAKING WORKSHOP (Jo Butler)

tues
SEPT. 19, 26, 8:30 PM
CYCLES (Elsa T-mbellini & Judith Scott)
A Live Dance/Video Event

wed
SEPT. 20, 27, 8:00 PM
OPEN SCREENING OF VIDEOTAPES (Free)
ADMISSION BY CONTRIBUTION

*Prize winner, First National Video Festival, Minneapolis, Minn. 1972
KITCHEN directors: Shridhar Bapat, Rhys Chatham, Dimitri Devyatkin, Michael Tschudin, Steina and Woody Vasulka.
Festival Co-Ordinator: Susan Milano with Shridhar Bapat, Laura Kassas, Rochelle Steiner

KITCHEN
475-9865
240 Mercer St.

mercer arts center
Presentation of these programs is supported by the N.Y. State Council on the Arts.

Fonte: The Electronic Arts Intermix Online. Women's Video Festivals 1972-74: Posters & Programs. Disponível em: <https://www.eai.org/supporting-documents/294/w.1235.0>. Acesso em 17 out. de 2021.

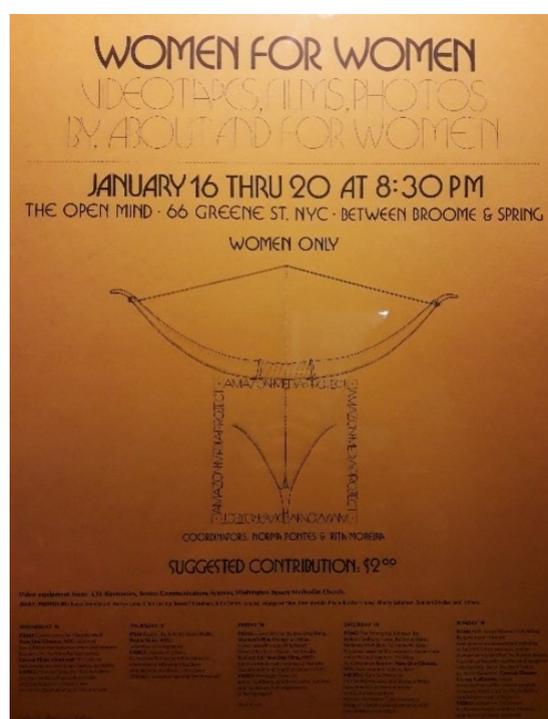
No programa dessa primeira edição do *New York Women's Video Festival*, que ocorreu entre 14 e 30 de setembro de 1972, podemos ver que *Lesbian Mothers*, o segundo vídeo da lista, foi erroneamente creditado ao coletivo “*Queer Blue Light Video*”, apesar de ter sido realizado por Norma Bahia Pontes e Rita Moreira. Ou seja, a produção de Rita e Norma fazia-se presente nessa primeira edição do festival.

Participando ativamente da construção dessa cena artística que disputava o espaço público com os homens, Rita Moreira e Norma Bahia Pontes organizaram um festival de cinema, vídeo e fotografia chamado *Women for Women* (Mulheres para Mulheres), em uma galeria no bairro SoHo chamada *Open Mind*, em janeiro de 1974. Em nossa primeira entrevista, ela rememorou a criação do festival logo após falar sobre o separatismo lésbico, tema que será mais bem abordado a seguir, no subcapítulo onde analiso o vídeo *Lesbianism Feminism*. Rita, referindo-se ao festival *Women for Women*, disse:

Eu e a Norma fizemos uma coisa realmente bacaníssima. Durante cinco dias, nós organizamos, no SoHo, numa galeria chamada *Open Mind*, nós organizamos o “Mulheres para mulheres”. Veja: cinco dias. Filmes, fotografias, vídeos, só de mulheres, e só para mulheres. E foi o maior sucesso! (MOREIRA, 2019, p. 14).

Nas memórias de Rita, a reivindicação de um espaço dedicado para artistas mulheres significou “uma coisa realmente bacaníssima” (MOREIRA, 2019, p. 14), considerado, por ela, um sucesso. Apesar de ter sido um espaço onde apenas a entrada de mulheres era permitida, o fato de as mulheres ocuparem uma galeria de arte por cinco dias para a exibição de suas obras pode ser pensada como uma maneira de ocuparem o espaço público. Nesse momento da entrevista, Rita apontou para o enorme cartaz laranja emoldurado adornando a parede de sua sala de estar. Uma fotografia do cartaz pode ser vista abaixo:

Figura 13: Cartaz do festival Women for Women, realizado entre 16 e 20 de janeiro de 1974



Fonte: Acervo Pessoal de Rita Moreira.

Acima, podemos observar o cartaz do festival, sobre um fundo alaranjado, que tem como título, no alto da imagem, “*Women for Women: videotapes, films, photos by, about and for women*”, ou seja, “Mulheres para mulheres: vídeos, filmes, fotos por, sobre e para mulheres”. No centro, o cartaz apresenta o desenho de uma vulva, e, ao redor dela, forma-se um quadrado com as palavras “*Amazon Media Project*”, a produtora criada por Rita e Norma (MOREIRA, 2019). A presença do arco-e-flecha simboliza a figura das Amazonas, assim como o nome da produtora. Na parte inferior do cartaz, um pouco ilegível, está a programação do evento: palestras, entrevistas, mostras de fotografias, de filmes e de vídeos. As mulheres – fotógrafas, diretoras, produtoras, feministas – eram de diferentes nacionalidades. No festival *Women for Women*, organizado por Rita e Norma,

um dos filmes de Helena Solberg, importante cineasta brasileira, foi exibido no festival – *The Emerging Woman* (1974), filme oficial da Comissão Bicentenária Americana em 1976, em comemoração ao bicentenário da independência dos Estados Unidos. O filme remonta os duzentos anos da história das mulheres no país como uma questão social, além de debater questões de raça e classe (VEIGA, 2013). Além disso, na programação havia outra obra de Helena Solberg, *Holding* (1971), além de *Women Only* (1974) de Syn Guérin e Catherine Lahourcade, do coletivo francês *Vidéa*, além de contar com a exibição dos vídeos *Lesbian Mothers* (1972) e *Lesbianism Feminism*, da dupla Rita Moreira e Norma Bahia Pontes (PEREZ, 2020). O evento, ocorrido na cidade de Nova Iorque, trazia obras de artistas de diferentes países, sendo ele mesmo organizado por duas brasileiras. Este fato pode demonstrar uma articulação global entre as mulheres e as ideias feministas (NUNES, 2019; PEREZ, 2020).

A fundação de espaços artísticos feministas na década de 1970 converge com a história do movimento de mulheres deste período. Os debates e ideias do feminismo circulavam no espaço público por meio das obras dessas mulheres, e a criação de espaços onde se pudesse criar livremente fez parte de um movimento mais amplo de tomada da palavra pública pelas mulheres. Tomando a palavra, passavam de objetos para sujeitas. No próximo subcapítulo, abordarei alguns dos movimentos feministas e lésbicos da década de 1970, buscando vê-los como uma forma de disputa e ocupação da esfera pública.

3.2. Movimentos de mulheres, movimentos lésbicos: teoria e existência lésbica nos Estados Unidos na década de 1970

O contexto do final da década de 1960 e início da década 1970 nos Estados Unidos viu florescer uma variedade de grupos dentro do movimento de mulheres. Diversos foram os coletivos e ações feministas fundados nesta época, não menos importantes do que a elaboração do pensamento teórico feminista que circulava pelas ruas através de jornais e manifestos, enquanto mulheres feministas subiam às tribunas e marchavam pelas ruas, na disputa do espaço público. De um pensamento feminista bastante original e vanguardista para o período, desdobraram-se outras epistemologias, quais sejam as teorias que embasam o feminismo negro e o feminismo lésbico. Neste subcapítulo, abordarei algumas questões teóricas e práticas do movimento de mulheres estadunidense – sobretudo no contexto nova-iorquino, dada a origem das fontes analisadas em minha

pesquisa – do final da década de 1960 até a década de 1970, estendendo-me brevemente até o início da década de 1980.

Uma das primeiras e principais organizações do movimento de mulheres estadunidense foi a *National Organization for Women* (NOW), fundada em 1966 por 28 mulheres, dentre elas, Betty Friedan. O livro *A Mística Feminina* ([1963]2020), escrito pela própria Betty Friedan, influenciou diretamente o pensamento teórico deste primeiro grupo (LEWIS, 2018). O livro é baseado nas experiências pessoais de Betty Friedan, uma mulher branca, heterossexual e de classe média. Portanto, não abarcava as vivências de muitas mulheres, algo que acabou sendo traduzido na prática política do NOW.

Em 1969, o movimento gay passou a se organizar politicamente após os acontecimentos relacionados à Revolta de Stonewall⁸⁹. Embora já existissem registros de organização política de gays e lésbicas pelo menos desde a década de 1950, as três noites de rebelião na rua do bar do *Greenwich Village* estimularam uma nova forma de organização política, possibilitando a uma geração de homens e mulheres preocupados com questões que até então não eram abordadas em outros movimentos – tais quais o movimento dos direitos civis, movimento estudantil ou o movimento das mulheres – a construir seu próprio movimento (ZIMMERMAN; HAGGERTY, 2000).

A principal frente de combate para lésbicas, gays e transsexuais do período era a *Gay Liberation Front* (GLF)⁹⁰, formada em Nova Iorque logo após os acontecimentos do Stonewall. A frente buscava politizar e radicalizar as pautas LGBT, mas, em meados dos anos 1970, muitas das ideias radicais estavam perdendo a força, e a GLF enfrentava conflitos, além de problemas de organização, infiltrações do FBI e outros conflitos internos (LEHRING, 2000). Um desses conflitos diz respeito à organização política de mulheres lésbicas do GLF. De dez a quinze por cento dos integrantes da Frente era composto por mulheres lésbicas que se organizavam no grupo do *Gay Liberation Front Women* (FADERMAN, 2016). Essas mulheres, armadas da crítica feminista, passam a perceber e criticar o funcionamento patriarcal do movimento gay, percebendo que muitos dos homens gays reproduziam comportamentos sexistas. Também, notaram que a palavra

⁸⁹ Em 28 de junho de 1969, no bar Stonewall Inn do Greenwich Village de Nova Iorque, o público LGBT que frequentava a casa foi violentamente atacado pela polícia. Entretanto, os frequentadores do bar e outros membros da comunidade LGBT de Nova Iorque reagiram, dando início a motins que consagraram um importante marco da luta pelos direitos LGBT nos Estados Unidos. Ver mais em Carter, 2004.

⁹⁰ A *Gay Liberation Front* (GLF) era composta por vários grupos ativistas pelos direitos LGBT, sendo a primeira frente desse tipo foi formada na cidade de Nova Iorque em 1969. A GLF politizava e radicalizava as pautas da comunidade LGBT, funcionando como uma importante frente para o encontro para vários integrantes que depois formaram novos coletivos. Ler mais em Kissack, 1995.

“gay” era utilizada na mídia para se referir quase exclusivamente aos homens, o que invisibilizava a luta das mulheres lésbicas (GOULD, 2000). O grupo, então, abandonou a GLF.

Simultaneamente, em 1970, nos bastidores da NOW, Betty Friedan preocupava-se com a “Ameaça Lilás” ou “Ameaça Lavanda” (*Lavender Menace*) – foi assim que ela se referiu às pautas das mulheres lésbicas que integravam o movimento de mulheres. Betty Friedan considerava que as lésbicas seriam uma ameaça ao movimento feminista pois acreditava que as mulheres do movimento seriam todas consideradas lésbicas, e isso faria com que o feminismo fosse malvisto. Ela considerava que a afirmação da lesbianidade como identidade política⁹¹ seria antifeminista, pois estava falando sobre sexo e não sobre política⁹² (PODMORE; TREMBLAY, 2015). Assim, as lésbicas não se viam plenamente identificadas com o movimento feminista pois ele não objetivava criticar o regime da heterossexualidade e tendia a silenciar suas pautas. Face a essas questões, muitas mulheres, protagonistas da “Ameaça Lavanda”, dissidiram do NOW.

As mulheres que deixaram tanto o NOW quanto o GLF, em resposta à Betty Friedan, uniram-se em torno das pautas políticas da lesbianidade, ao lado de outros grupos lésbicos como *Daughters of Bilitis* e as *Redstockings*. Todas elas fundaram o grupo *Lavender Menace*, que, mais tarde, passou a ser chamado *Radicalesbians*. Juntas, escreveram o primeiro manifesto do grupo, *The Woman Identified Woman*. No manifesto, a opressão sexual das mulheres lésbicas foi colocada como uma questão estrutural e universal, dizendo respeito a todas as mulheres, inclusive às mulheres heterossexuais. Elas apontaram que a lésbica representaria a raiva de todas as mulheres concentrada até um ponto de explosão, buscando a identificação de mulheres não-lésbicas com o feminismo lésbico (RADICALESBIANS, 1970). O manifesto entendia tanto a lesbianidade quanto a heterossexualidade como categorias criadas socialmente, argumentando em prol do desaparecimento dessas em uma sociedade verdadeiramente livre. No texto, o amor entre as mulheres é visto como uma ação primordial para a real libertação de todas as mulheres.

⁹¹ Nos anos 1970, Ti-Grace Atkinson, feminista radical, afirmava que o lesbianismo seria uma escolha e uma estratégia política, acreditando que o feminismo era a teoria, e o lesbianismo, a prática (ATKINSON, 1974). Nos anos 1980, o lesbianismo político se fundamentou a partir das leituras de Cheryl Clarke, Ti-Grace Atkinson e Jill Johnston. A vertente do lesbianismo político será mais bem explicitada no subcapítulo 3.4, na análise do vídeo *Lesbianism Feminism*.

⁹² Curiosamente, quando Betty Friedan visitou o Brasil, em 1971, foi ridicularizada pela imprensa alternativa, sendo chamada de lésbica e feita pelo jornal *Pasquim*, em um contexto em que o feminismo era muito menosprezado tanto pela esquerda quanto pela direita de nosso país. Ler mais em Duarte, 2006.

Em 1970, o grupo divulgou seu manifesto em uma ação na primeira noite do *Second Congress to Unite Women*, encabeçado pelo NOW. Vestindo camiseta lilás onde era possível ler *Lavender Menace*, o grupo apagou as luzes e cortou o microfone do congresso, entregando o manifesto *The Woman Identified Woman* para a plateia. Nessa noite, várias mulheres interessadas no feminismo lésbico uniram-se ao grupo, uma das primeiras e principais frentes do movimento lésbico da cidade (GARBER, 2000). Outras importantes organizações fundadas neste período foram a *Lesbian Feminist Liberation*, liderada por Jean O’Leary, criada em 1972, e o C.L.I.T. (*Collective Lesbian International Terrorists*), anonimamente criado em 1974.

Apesar dos embates e dissidências entre os grupos feministas e os coletivos lésbicos, foi o feminismo da década de 1960 e 1970 que influenciou os debates políticos em torno dos termos “lésbica”, “homossexual feminina” e “mulher gay”, ao demonstrar que o patriarcado coloca as mulheres em uma posição estrutural muito diferente da dos homens – mesmo que esses homens sejam homossexuais. Assim, o uso da palavra “lésbica” serviria para a diferenciação política da sexualidade de homens e mulheres homossexuais, sublinhando que essas experiências são diferentes tendo em vista a posição das mulheres dentro do patriarcado. A palavra lésbica, então, passou a ser reivindicada e utilizada em um contexto referente ao lesbianismo político que se propõe a criticar o regime heterossexual de organização social (FALQUET, 2013), que, em 1980, Adrienne Rich veio a chamar de “heterossexualidade compulsória”.

É primordialmente a partir dessa ideia que se desenvolveu o lesbianismo como movimento social. Nesse sentido, na década de 1970, a produção teórica especificamente lésbica se multiplicou, e os caminhos para as teorias lésbicas foram abertos pela estadunidense Adrienne Rich e pela francesa Monique Wittig, possibilitando a elaboração das principais epistemologias do pensamento lésbico. A partir desse momento, distinguiram-se três grandes correntes teóricas no bojo da teoria e da práxis lésbica: o lesbianismo feminista, o lesbianismo radical e o lesbianismo separatista (FALQUET, 2013).

O lesbianismo feminista ou feminismo lésbico (*lesbian feminism*, em inglês) desdobrou-se a partir de ideias do feminismo radical. A primeira articulação teórica do feminismo lésbico ocorreu no manifesto das *Radicalesbians*, em 1970. O feminismo lésbico reconhecia que a sexualidade é construída socialmente e não biologicamente, entendendo a centralidade da instituição da heterossexualidade para a opressão feminina (ECHOLS, 1989). Alguns grupos definiam o lesbianismo feminista como uma escolha

política, não estando simplesmente relacionado à sexualidade. Fazer parte do movimento, então, significaria o comprometimento com o fim da supremacia masculina, inclusive abdicando de relações afetivo-sexuais com homens. Em relação ao lesbianismo feminista, muitas, inclusive Ti-Grace Atkinson, afirmavam que “o feminismo é a teoria; o lesbianismo é a prática” (ECHOLS, 1989).

Essa corrente influenciou várias artistas, contribuindo para o crescimento da arte lésbica, vista como uma extensão da arte feminista (HAMMOND, 2000). Com frequência, as artistas lésbicas pautavam em suas obras temáticas como “raiva, ocultação, sigilo, culpa, sair do armário, celebrar o corpo feminino, fazer referência a escritoras e artistas lésbicas históricas e retratar lésbicas no local de trabalho ou no ambiente doméstico” (HAMMOND, 2000, p. 63, tradução minha). Na celebração do corpo feminino, muitas mulheres criavam artes abstratas representando vulvas, clitóris, seios, além de cenas afetuosas entre duas mulheres. De acordo com Harmony Hammond (2000), ainda que lésbicas sempre tenham feito arte, a categoria “arte lésbica” passou a existir apenas nesse contexto, na década de 1970.

O lesbianismo radical tem como base teórica materialistas como Monique Wittig e Colette Guillaumin. Essa corrente buscou tecer uma análise complexa da opressão das mulheres, e consideram que as lésbicas, de maneira individual, escapam da opressão patriarcal, mas que, coletivamente, estão vinculadas à classe das mulheres, o que implica em uma luta conjunta. Um dos grupos que se associava ao lesbianismo radical era o *The Furies*, que existiu em Chicago entre 1972 e 1973. De acordo com Julie Podmore e Manon Tremblay (2015), o lesbianismo radical e o feminismo lésbico convergem em grande parte dos aspectos, pois

O lesbianismo radical questiona os regimes normativos de gênero. [...]. Analisa a heterossexualidade como um regime político que permite que homens, como classe social dominante, se apropriem, explorem e oprimam mulheres como uma classe subordinada. Ainda, o feminismo lésbico adere aos ideais feministas de igualdade entre homens e mulheres e a autonomia feminina, mas estende a crítica feminista à heterossexualidade (PODMORE; TREMBLAY, 2015, p. 7, tradução minha)

Das ideias do feminismo lésbico e do lesbianismo radical originou-se o lesbianismo separatista. Essa vertente emergiu também na década de 1970, sobretudo entre lésbicas brancas que buscavam desafiar a liderança das mulheres heterossexuais no movimento feminista (ALBRECHT, 2000). As lésbicas separatistas acreditavam ser importante permanecer somente entre as suas, pois isso “daria às mulheres a liberdade de

articular uma identidade feminista lésbica, de criar novas formas de viver e de elaborar novas formas de se relacionar com o mundo” (VALENTINE, 1997, p. 107, tradução minha). Para muitas feministas lésbicas, o separatismo era visto como o próximo passo para que suas vidas não mais girassem em torno dos homens, objetivando a criação de um novo mundo que desmantelaria o patriarcado.

Entretanto, o lesbianismo separatista foi alvo de muitas críticas, especialmente entre as mulheres racializadas⁹³. Também, muitas foram as críticas em relação a aspectos relacionados ao determinismo biológico, já que essa vertente teve como uma de suas principais teóricas a estadunidense Jill Johnston, autora do livro *Lesbian Nation: The Feminist Solution* (1973). A autora tratava o lesbianismo como a “vanguarda política do feminismo”, e dizia que era necessário que todas as mulheres fossem lésbicas para haver a revolução. Jill Johnston também vangloriava e romantizava características associadas à biologia feminina, alinhando-se a ideias de essencialismo biológico, dizendo que a lésbica era a mulher “primordial”. Monique Wittig foi veementemente contra essa ideia, pois, para ela, entender que a mulher é superior ao homem é acatar como verdade a construção do mito que constrói a “Mulher”. Para Monique Wittig, admitir e reforçar a divisão “natural” entre homens e mulheres significa naturalizar a história, pois “assumimos que “homens” e “mulheres” sempre existiram e sempre existirão. Não só naturalizamos a história, mas também, conseqüentemente, naturalizamos os fenômenos sociais que expressam nossa opressão, tornando impossível a mudança” (WITTIG, [1980]2019, p. 4). Para ela, as lésbicas deveriam recusar ser mulher, pois elas deveriam “sempre lembrar e reconhecer o quanto era “artificial”, forçado, totalmente opressivo e destrutivo para nós ser “mulher” antigamente, antes do movimento de liberação das mulheres” (WITTIG, [1980]2019, p. 85) Nesse mesmo sentido, Monique Wittig afirma que:

A recusa em se tornar (ou continuar) heterossexual sempre significou recusar a se tornar um homem ou uma mulher, conscientemente ou não. Para uma lésbica isso vai mais além do que a recusa do papel de “mulher”. É a recusa ao poder econômico, ideológico e político do homem (WITTIG, [1980]2019, p. 86).

Apesar de ter sido alvo de diversas críticas, os coletivos de mulheres lésbicas separatistas multiplicaram-se na década de 1970, e muitas ideias que derivaram dessa vertente continuaram influenciando muitas epistemologias e ações políticas. O

⁹³ Esse aspecto será mais bem abordado na análise de *Lesbianism Feminism*, neste terceiro capítulo.

separatismo lésbico forneceu “grande parte da energia para a criação da cultura feminista lésbica” (GARBER, 2000, p. 458, tradução minha).

Em um contexto global, os anos 1970 e 1980 estão marcados pela multiplicação de coletivos e grupos lésbicos de muitas vertentes que tentaram inclusive uma articulação internacional através de encontros lésbico-feministas latino-americanos e do Caribe. Alguns desses grupos são: a Frente Lésbico Internacional, fundada em 1974 em Frankfurt; o Sistema de Informação Lésbica Internacional (ILIS), fundado em 1977 em Amsterdam; o grupo mexicano Oikabeth (“Mulheres guerreiras que abrem caminhos e espalham flores”), criado em 1977; o Coletivo chileno Ayuquelén, fundado em 1984, durante a ditadura de Pinochet; as Entendidas, criado em 1986 em Costa Rica (FALQUET, 2013). Adiciono ainda o grupo Lésbico-Feminista (LF), posteriormente transformada na GALF (Grupo de Ação Lésbica Feminista), que, durante a ditadura militar brasileira, acolhiam e politizavam mulheres lésbicas.

A década de 1980, segundo Falquet (2013), é vista como o auge global do movimento lésbico. Nas universidades, as lésbicas são abordadas principalmente nos campos da História e da Literatura, mas ainda com um enfoque nas mulheres brancas e privilegiadas. Progressivamente, acadêmicas lésbicas racializadas uniam sua práxis às teorias em organizações autônomas, como fez Barbara Smith, uma das fundadoras do Coletivo Combahee River⁹⁴, coletivo socialista de mulheres negras, ou Gloria Anzaldúa, Cherríe Moraga e Audre Lorde, que fundaram a *Kitchen Table Press*⁹⁵, uma editora dedicada à publicação exclusiva de autoras feministas, lésbicas e racializadas. Apesar disso, a década de 1980 também foi um momento de *backlash* moralista e conservador, extremamente antifeminista e lesbofóbico. No movimento lésbico, houve uma virada de retrocesso teórico e prático que, além de fazer uma releitura que despolitizou o conceito de gênero, ensaia uma união com o movimento gay-masculino em prol de uma aliança

⁹⁴ O Coletivo Combahee River foi uma organização negra feminista da cidade de Boston, nos Estados Unidos. O Coletivo atuou entre os anos de 1974 até 1980. Foi fundado pela feminista lésbica socialista Barbara Smith. O pioneirismo teórico desse coletivo está principalmente no desenvolvimento da ideia de “imbricação” das opressões de raça, classe e sexo. Mais tarde, nos anos 1980, uma ideia similar foi apresentada à comunidade acadêmica por Kimberlé Crenshaw e o conceito de “interseccionalidade”. Ver mais em Falquet, 2018.

⁹⁵ A *Kitchen Table: Women of Color Press* foi uma editora feminista independente fundada em 1980 após uma conversa entre Barbara Smith e Audre Lorde. A editora foi criada com o intuito de ser um espaço de publicação por e para mulheres racializadas, tendo em vista a exclusão dessas mulheres do mercado editorial comercial e independente. A *Kitchen Table Press* publicou importantes antologias feministas como: *Cuentos: Stories by Latinas* (1983) de Alma Gómez e Cherríe Moraga; *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (1984) de Cherríe Moraga e Gloria Anzaldúa; e *Home Girls: A Black Feminist Anthology* (1983) de Barbara Smith. A editora parou de funcionar após a morte de Audre Lorde em 1992. Ver mais em Smith, 1989.

mais ampla entre as “minorias sexuais” (RUBIN, 1984 apud FALQUET, 2013), o que acaba por considerar a lesbianidade unicamente como uma sexualidade dentre as tantas outras sexualidades “fora da norma”, o que “desvincula totalmente o questionamento político global da sociedade originalmente proposto desde o lesbianismo feminista, radical ou separatista” (FALQUET, 2013, p. 22). A esta tendência, aproximam-se das teorias pós-modernas, como a teoria *queer*. Diferentes teóricas lésbicas criticam a aproximação do movimento lésbico às teorias *queer*⁹⁶, mas, por outro lado, há ideias que convergem – como a crítica ao sujeito “universal” que na realidade é homem, branco, heterossexual e burguês. Em 2013, segundo Jules Falquet, “o lesbianismo como movimento e sobretudo como forma de vida, aflora por todas as partes, cada vez mais complexo e variado” (FALQUET, 2013, p. 25), mas também enfrenta um “progressivo processo de integração social, no marco de uma despolitização geral em um mundo cada vez mais individualista, capitalista e racista” (FALQUET, 2013, p. 26).

Ainda que o movimento lésbico nos Estados Unidos tenha sido criado por conta de divergências políticas entre lésbicas e heterossexuais que faziam parte do movimento de mulheres, é importante sublinhar que a emergência do feminismo das décadas de 1960 e 1970 foi categórica para que muitas mulheres se entendessem como lésbicas e, mais do que isso, entendessem que a lesbianidade era política, seguindo a máxima do feminismo deste período, “o pessoal é político”. Essas mulheres, organizadas em diversos grupos que se alinhavam às diferentes vertentes do lesbianismo e do feminismo, ocupavam as ruas e reivindicavam seu espaço na esfera pública enquanto questionavam a naturalização da heterossexualidade, da família patriarcal e de todos os estereótipos e determinismos associados à mulher. Apesar dos embates e discordâncias, pouco a pouco o movimento de libertação das mulheres passou a significar também a libertação das mulheres lésbicas.

Nos dois próximos subcapítulos, a partir da análise do vídeo *She has a beard* (1975) e do vídeo *Lesbianism Feminism* (1973), veremos de que maneira os debates e vertentes do feminismo e do feminismo lésbico chegavam às ruas da cidade de Nova Iorque, podendo alcançar alguns grupos e outros não.

⁹⁶ Monalisa Gomyde (2022), no subcapítulo 2.2 de sua dissertação de mestrado, intitulada “*A nova roupa do imperador: teoria queer e a não-existência lésbica*”, explicita algumas das críticas das teorias lésbicas à teoria queer. Ler mais em Gomyde, 2022.

3.3. *She has a beard* (1975) e a recusa à feminilidade

She has a beard é um vídeo em preto e branco, feito em formato de meia polegada em bobina aberta, que tem a duração de 26 minutos e 20 segundos. Faz parte do projeto *Living New York City*, e é o penúltimo vídeo da série, realizado no ano de 1975. O vídeo busca problematizar e questionar características associadas à feminilidade, sobretudo a questão dos pelos faciais. Andando pela cidade de Nova Iorque, a feminista Forrest Hope, exibindo seus pelos faciais, pergunta a várias pessoas o que elas acham de pelos no rosto e no corpo das mulheres. A trilha sonora é construída apenas pelos diálogos criados nas entrevistas. Não há música nem efeitos sonoros.

A narrativa do vídeo é inteiramente construída a partir de entrevistas realizadas por Forrest Hope nas ruas da cidade de Nova Iorque. Forrest, uma mulher jovem e branca, carrega consigo um microfone e faz as perguntas que iniciam as entrevistas. Majoritariamente, são mulheres as entrevistadas, mas em partes do vídeo homens respondem questões mesmo não sendo direcionadas a eles. São cerca de 20 mulheres as entrevistadas; algumas delas estão em dupla. A maioria das mulheres é branca, mas duas entrevistas são realizadas com mulheres negras. As cenas compostas pelas entrevistas são feitas em plano-sequência, ou seja, não há cortes ao longo dos diálogos entre entrevistadas e entrevistadora. Forrest Hope inicia o diálogo com perguntas tais quais: “o que você acha de mulheres que deixam crescer barbas ou bigodes?⁹⁷”, “você sabiam que as mulheres têm pelos faciais?⁹⁸”, “o que você acha da ideia de mulheres deixarem os pelos crescerem assim como eu?⁹⁹”. Sobre essas questões, as entrevistadas dão sua opinião, e, em seguida, direcionam novas perguntas para Forrest, às vezes relacionadas à presença da câmera ou do microfone, às vezes sobre sua aparência: parecem estar curiosas sobre o que Forrest “fez” para que sua barba crescesse, em um tom que mescla acusação à curiosidade, como se ela tivesse feito algo errado ou anormal. Há três cenas nas quais Forrest Hope troca de lugar: de entrevistadora, passa a ser entrevistada. No antecampo, quem faz as perguntas é Rita Moreira, ouvimos sua voz, apesar de não ser possível vê-la, e Forrest Hope, enquadrada em primeiro plano, responde. A estruturação das entrevistas em formato dialógico reforça a prática dos documentários que cultivam a relação entre campo e antecampo. No documentário, o antecampo é um lugar de permeabilidade entre o real e a representação (BRASIL, 2013).

⁹⁷ No original, em inglês, ela diz: “What do you think about women who grows beards and mustaches?”

⁹⁸ No original: “Were you aware that women do have facial hair?”

⁹⁹ No original, ela diz: “What do you think about the idea of women growing hair like I am?”

Em nenhuma de nossas entrevistas orais, Rita mencionou o processo da captação das imagens ou da edição desse vídeo. Mas há um relato importante de Norma Bahia Pontes no *Jornal do Brasil*, em uma reportagem intitulada *Uma crítica de cinema vira produtora independente de vídeo*¹⁰⁰, datada de primeiro de maio de 1983, de autoria de Lília Coelho (1983). Norma narra, em primeira pessoa, como surgiu a ideia para o vídeo:

She has a beard partiu da descoberta na rua de uma mulher barbuda. Entrevistamos essa moça, perguntamos se ela topava fazer um filme sobre a vida dela. Partimos para a escolha das locações de externa em diferentes bairros de classes sociais definidas. O videocassete é um apanhado dessa experiência. Fecha com a opinião da moça barbuda sobre o que sente com a reação, às vezes agressiva, das pessoas na rua (COELHO, 1983).

Nesse trecho do relato de Norma, fica claro que o vídeo nasce no espaço público, nas ruas da cidade. Rita e Norma conheceram uma mulher barbuda que andava por Nova Iorque, circulando pelo espaço público, e decidiram levá-la para diferentes ruas em diferentes bairros da cidade buscando entender a reação das pessoas a essa mulher. Ou seja, a ideia do vídeo é construída a partir de encontros que ocorreram nas ruas, e a narrativa também é determinada a partir dos diálogos possibilitados a partir do que se encontra nas ruas da cidade, reforçando a forte presença do espaço público nesse vídeo.

Na primeira cena do documentário, fica exposta a relação interativa entre o campo e o antecampo. O vídeo inicia com a voz de Forrest Hope desejando bom dia e perguntando se pode fazer algumas perguntas à entrevistada, uma mulher branca de meia-idade, que consente. A voz de Forrest continua perguntando o que a entrevistada acha de mulheres que deixam crescer barbas ou bigodes: a mulher responde que não sabe nada sobre isso, e que assim não podemos distinguir um homem de uma mulher. Forrest, então, segurando um microfone em direção à entrevistada, afirma que é uma mulher e tem barba. A entrevistada que pergunta o que foi feito para a barba crescer, “você forçou?”¹⁰¹. Forrest responde que não, os pelos cresceram sozinhos. Então você tem que tirar, responde a entrevistada.

Na cena seguinte, Forrest aborda um grupo de mulheres brancas de meia-idade e questiona se pode fazer algumas perguntas. Em primeiro plano, vemos uma mulher de óculos escuros. Forrest fala para as mulheres que está fazendo um vídeo sobre mulheres

¹⁰⁰ A reportagem pode ser acessada no acervo digital da Biblioteca Nacional, disponível no seguinte link: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&Pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pagfis=62135. Acesso em 09 nov. de 2021.

¹⁰¹ No original: “You forced it out or what?”.

e a aparência e o assunto são os pelos faciais. A câmera nos mostra duas mulheres, lado a lado. A primeira das mulheres olha diretamente para a câmera pergunta se estão tirando uma foto dela, e Forrest responde que é um vídeo. “Para qual canal?”, a mulher pergunta. “É um projeto privado”, “Para quem?” “Para nós. Para mostrar em bibliotecas, escolas”¹⁰², responde Forrest.

Figura 14: As entrevistadas reagem à presença da câmera.



Fonte: *She has a beard* (01'07", dir. Norma Bahia Pontes e Rita Moreira), 1975.

Acervo pessoal de Rita Moreira

A imagem acima é uma captura do momento em que uma das entrevistadas reage à presença da câmera de vídeo, questionando Forrest se estão batendo sua foto. As duas mulheres são brancas e aparentam ter em torno de 40 ou 50 anos. Uma tem os cabelos escuros e outra, que utiliza óculos de sol, tem os cabelos loiros. Em relação ao movimento das entrevistadas de olharem diretamente para a câmera e exibirem desconfiança, Roland Barthes (1980) trata da inautenticidade e a perda de identidade de quem é fotografado, ou, neste caso, registrado em vídeo. Segundo Barthes, quando o sujeito se percebe olhado pela lente da câmera, ele ou ela assume outra postura, que não é mais espontânea:

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente em outro corpo,

¹⁰² Em inglês: “For what station?” “It’s not for a station - it’s a private project that we’re doing” “A private project for whom?” “Well. it’s for us. And we’re hoping that we’ll show it in libraries, schools and places like that”.

metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica a seu bel-prazer. (BARTHES, 1980, p. 22)

Na montagem do vídeo, escolher deliberadamente manter as cenas em que as entrevistadas interagem com a câmera, “posam” e fabricam sua própria imagem, significa a escolha de expor o antecampo como uma estratégia narrativa, característica bastante marcante nos documentários do período. Às vezes, “o antecampo é sugerido menos pela aparição do diretor do que pela maneira como o sujeito filmado devolve o olhar à câmera ou se dirige à equipe tornando presente, quase tangível, aquilo que não é concretamente visível” (BRASIL, 2013, p. 580). Essa tática de colocar em interação o campo e o antecampo ecoa na estrutura narrativa dos vídeos de Norma e Rita, mas em *She has a beard* essa posição fica mais clara.

Se, no documentário, uma das demandas que historicamente ocasionou a aparição do antecampo é a demanda pela abertura ao dialogismo (BRASIL, 2013), é importante trazer à tona que a tática de aproximação e interação do realizador com os sujeitos nos documentários através do diálogo foi inaugurada com Jean Rouch¹⁰³ no documentário *Crônica de um Verão* (1961), codirigido pelo sociólogo Edgar Morin. Ao longo da década de 1960, essa forma de fazer documentários, inaugurando as ideias do que veio a ser o *cinéma-vérité*. Nesse tipo de documentário, “a interação é tida como um diálogo que se expande entre todos os envolvidos, onde o realizador incita uma conversa a partir de provocações que resultam em reações imprevisíveis” (GALIZIA, 2016, p. 33).

Dessa forma, a estratégia da exposição do antecampo representa uma estratégia crítica e política que busca expor a linguagem cinematográfica como uma linguagem, reforçando o “abalo do regime representativo clássico, no qual ver significa *objetivar* (tornar objeto), pressupondo um recuo, um ocultamento do próprio ato de olhar (e do corpo daquele que olha)” (BRASIL, 2013, p. 580, grifo do autor). Isso reforça o caráter anti-ilusionista do cinema documentário, permitindo revelar ao público que existe uma intervenção feita pelos cineastas na realidade, almejando expor a ficcionalização inerente ao dispositivo cinematográfico, se esforçando para captar e, assim, expor essa verdade.

¹⁰³ Jean Rouch (1917-2004), mentor de Norma Bahia Pontes em seus estudos de cinema em Paris, nos anos 1950 adotou e atualizou o conceito de cinema-verdade influenciado por Dziga Vertov, transformando-o em *cinéma-vérité*, uma vertente do cinema documental francês feito entre 1960 e 1963, conhecido no Brasil também como cinema direto. Esse conceito refere-se a uma vertente do documentário que busca captar a realidade tal qual ela é, um cinema à serviço da verdade, e assim fazendo do cinema uma ferramenta para a etnografia. Ver mais em Miotti, 2020.

A influência de Jean Rouch na formação de Norma Bahia Pontes está diretamente relacionada às escolhas de estratégia narrativa que o documentário apresenta. Em 1963, Norma publicou um estudo sobre Jean Rouch no artigo “Jean Rouch e o Cinema-Verdade”, e, três anos depois, em 1966 ela realizou um estágio com Jean Rouch em Paris (PEREZ, 2020). Assim, em *She has a beard*, Norma aproxima-se ao mesmo tempo em que busca subverter “de forma bem-humorada os preceitos do cinema etnográfico tão conhecidos por Norma desde o estágio com Jean Rouch em 1966” (PEREZ, 2020, p. 34). Jean Rouch, antes mesmo do surgimento das câmeras de vídeo, “já previa, na pesquisa antropológica, pelo menos, uma câmera que, automaticamente, passaria das mãos dos filmadores para as mãos dos filmados” (LEANDRO, 2014, p. 122). Esse movimento da passagem da câmera dos filmadores para os filmados ocorre em *She has a beard*, já que é Forrest Hope quem conduz os diálogos e entrevistas que constroem o vídeo.

Retornando ao vídeo, o diálogo entre as duas mulheres que estranham a presença da câmera continua. Forrest diz: “A primeira coisa que quero perguntar é: vocês sabem que mulheres têm pelos faciais? Vocês sabiam antes de me ver?”. Elas respondem que sim. “Por sua experiência ou por amigas?”¹⁰⁴, pergunta Forrest. A mulher de óculos diz que é por experiência própria e que têm pelos faciais. Forrest, então, pergunta se ela acha que é normal mulheres terem pelos faciais, e a mulher responde que estamos acostumadas a ver mulheres sem pelos e acostumadas a vermos homens com pelos. Elas conversam sobre os diferentes métodos de remoção de pelos: pinça, cera, eletrólise; conversam sobre o porquê de remover ou não os pelos faciais; sobre a opinião dos maridos em relação aos pelos faciais.

Na cena seguinte, vemos Forrest Hope em plano médio. Em seguida, há um close nos olhos de uma mulher branca de meia-idade, que usa um chapéu. Forrest lhe pergunta: “o que você acha da ideia de mulheres deixarem os pelos crescerem assim como eu?”¹⁰⁵, e uma mulher jovem de cabelos curtos responde que seria interessante e diferente. Ao contrário da amiga, a mulher de chapéu diz que não acha muito feminino e que conhece muitas mulheres que fazem eletrólise, inclusive a maioria de suas amigas, mas, se considera sortuda de ter apenas um pelo que puxa com uma pinça de vez em quando.

¹⁰⁴ No original, em inglês, o diálogo se dá da seguinte forma: “The first thing I’d like to ask you is: are you aware that women do have facial hair? Or were you before you saw me?” “Yes.” “And is it from your own experience that you know this? Do you know people or is it yourselves?”.

¹⁰⁵ No original, em inglês: “What do you think about the idea that I, for one, am growing my hair and letting it show publicly?”.

Forrest, então, pergunta se ela acha que uma mulher ter pelos indica problema hormonal ou se é natural, e a mulher responde que sempre achou natural.

Depois, Forrest pergunta para outra mulher se ela quer falar algo sobre o tema pelos faciais. Em um zoom in, vemos um plano detalhe da boca da entrevistada, que pergunta: “o que você faz a respeito? Você quer ter uma barba? É o *Women's Lib*? Você faz por isso?”¹⁰⁶, Forrest responde que sim, para não ter a obrigação de tirar todos os dias. “Mas você não precisa raspar, tem cremes, você acha que atrai os homens? Que homens vão te achar sexy? Que mulheres te acham mais sexy?”¹⁰⁷, ao que Forrest responde que não está preocupada com isso e só queria saber a impressão da entrevistada sobre deixar a barba crescer, que diz que acha ela muito atraente, mas que gostaria de vê-la sem a barba da próxima vez para ver a diferença. Afirma, uma última vez, que Forrest parece ser uma menina muito agradável.

A associação direta que a entrevistada faz da liberdade de manter os pelos faciais ao *Women's Lib*, de maneira pejorativa, é bastante interessante para a análise, pois dá historicidade a uma reação bastante comum, até a atualidade, às feministas “estragaprazeres” (AHMED, 2022). Em sentido similar, o manifesto das *Radicalesbians* (1970) afirma que, em virtude de termos sido criadas em uma sociedade masculina, a aparência que as mulheres devem ter foi definida pela cultura masculina e internalizada pelas mulheres.

Essa definição [...] nos exclui de definir e moldar os termos de nossas vidas. Em troca do nosso serviço psíquico e do desempenho das funções não lucrativas da sociedade, o homem nos confere apenas uma coisa: a condição de escravo que nos torna legítimos aos olhos da sociedade em que vivemos. Isso é chamado de "feminilidade" ou "ser uma mulher de verdade" em nossa linguagem cultural. Somos autênticas, legítimas, reais na medida em que somos propriedade de algum homem cujo nome levamos. Ser uma mulher que não pertence a nenhum homem é ser invisível, patética, inautêntica, irreal. Ele confirma sua imagem de nós - do que temos que ser para sermos aceitas por ele - mas não de nós mesmas; ele confirma nossa feminilidade - como ele a define, em relação a ele - mas não pode confirmar nossa personalidade, nosso próprio eu como absolutos. Enquanto formos dependentes da cultura masculina para essa definição, para essa aprovação, não podemos ser livres. (RADICALESBIANS, 1970, p. 3, tradução minha).

¹⁰⁶ Em inglês, ela pergunta: “What are you doing about it? You want to have a beard? Is it Women’s Lib? Do you do it for that purpose?”

¹⁰⁷ No original, ela pergunta: “But you don’t have to shave it, you could use some other creams or something. Do you think it attracts men? Do certain men find you more sexy this way? Do girls find you more sexy?”

Sendo assim, já que o *Women's Lib* mostra que as mulheres têm a possibilidade de uma vida que não esteja centralizada nos homens, as mulheres que não pertencem a homens são invisibilizadas, percebidas como inautênticas e irreais, não são “mulheres de verdade”, já que “a mulher é exclusivamente definida em relação ao homem” (BEAUVOIR, 2016a, p. 203).

Na cena seguinte, Forrest não está mais nas ruas, mas em um ambiente interno, e fala diretamente com a câmera, provavelmente com Rita Moreira, que é quem a entrevista. Forrest Hope é uma mulher jovem branca de cabelos curtos e brincos de argolas nas orelhas. No queixo, ela tem pelos. Ela deixa claro que o objetivo dela não é ser sexualmente atraente para ninguém, esse não é o interesse de vida dela, e isso nem é algo válido a se prestar atenção hoje em dia. Para Forrest, a sexualidade e atração sexual existem com ou sem pelos.

Susan Brownmiller (1984) afirma que não ser suficientemente feminina é algo visto como um fracasso na identidade de uma mulher, já que uma mulher que “deixe a desejar” é julgada masculina, assexuada ou apenas feia, mas são os homens quem definem esses termos. Como apontado por Margarita Pisano (2001) e Simone de Beauvoir (2016a; 2016b), a feminilidade é uma ferramenta de dominação patriarcal. A feminilidade não é o oposto da masculinidade, mas seu produto, sendo uma das principais ferramentas que transforma a mulher em Outro enquanto mantém o homem como o sujeito universal (BEAUVOIR, 2016a; 2016b). A lógica cartesiana e binária diz: o masculino é a razão; o feminino é a emoção. O masculino é forte; o feminino é frágil. O masculino é público; o feminino é privado. O masculino é o essencial; o feminino é o Outro. O masculino é peludo; o feminino é o liso!

Figura 15: “A maquiagem pode cobrir as feridas da nossa opressão?” no Miss America Peageant Protest em Atlantic City, Estados Unidos, 1968.



Fonte: Fotografia de Bev Grant, 1968, em reportagem do *The New Yorker*, 2018

Na imagem acima, vemos uma mulher de lado, caminhando, segurando um cartaz onde lemos, em inglês, “a maquiagem pode cobrir as feridas da opressão?”. Essa fotografia foi registrada por Bev Grant em Atlantic City, Nova Jersey, em 1968, em um protesto contra o concurso de beleza *Miss America*. Bev, à época, era uma jovem feminista de 26 anos, integrante do grupo *New York Radical Women* que participou da ação, um protesto contra a objetificação e sexualização dos corpos femininos em concursos de belezas bem como das mulheres em geral, criticando a imposição de artifícios da feminilidade. Em outros cartazes do protesto lia-se, também em inglês, “Julguem-nos como pessoas”; “Todas as mulheres são bonitas” e “Se você quiser carne, vá ao açougue” (FRY, 2018). Como bem apontou Simone de Beauvoir, os rituais de feminilidade são mutiladores, e terminam de transformar as jovens mulheres no Outro. Segundo a autora,

Ser feminina é mostrar-se impotente, fútil, passiva, dócil. A jovem deverá não somente enfeitar-se, arranjar-se, mas ainda reprimir sua espontaneidade e substituir, a esta, a graça e o encanto estudados que lhe ensinam as mais velhas. Toda afirmação de si própria diminui sua feminilidade e suas probabilidades de sedução. [...]. Para a jovem, [...],

há divórcio entre sua condição propriamente humana e sua vocação feminina. E é por isso que a adolescência é para a mulher um momento tão difícil e tão decisivo. Até então, ela era um indivíduo autônomo: cumpre-lhe renunciar à sua soberania (BEAUVOIR, 2016b, p. 83).

Em 1975, a artista brasileira Letícia Parente realizou a videoarte *Preparação I*. O vídeo tem 3 minutos e 30 segundos de duração, captado com uma Portapack em formato de meia polegada, em preto e branco. No vídeo, a artista mimetiza um ritual cotidiano para as mulheres: penteia-se e maquia-se em frente ao espelho. No entanto, no primeiro passo, Letícia cola uma fita adesiva na boca, e com o batom contorna os lábios por cima da fita. Faz o mesmo com os olhos. Sem poder ver nem falar, continua ajeitando o cabelo em frente ao espelho. Depois, sai pela porta do banheiro. Ao acrescentar aos rituais da ficção da feminilidade a fita adesiva sobre os olhos e a boca, a artista revela “que seus olhos e sua boca são pura máscara assujeitada pelas convenções” (PARENTE, 2014, s/p.). Isto é, a artista ironiza os rituais de beleza da feminilidade ao associá-los ao não poder ver nem poder falar, o que pode ser entendido como uma relação com as opressões que transformam a mulher no Outro, tornando-a, como disse Simone de Beauvoir (2016b, p. 83), “impotente, fútil, passiva, dócil”. Também, podemos pensar a obra de Letícia Parente observando que existem práticas que ocorrem na esfera privada e são vistas como essenciais para que a mulher possa circular pela esfera pública, o que é representado pelo momento em que a artista sai pela porta do banheiro, em direção ao mundo público.

Apesar dos rituais da feminilidade serem considerados exigência para que as mulheres sejam vistas como mulheres “de verdade”, é possível perceber que as críticas ao sistema patriarcal que oprime as mulheres através da imposição da feminilidade estão circulando nesta década de 1970, pois, na próxima cena de *She has a beard*, Forrest Hope entrevista, na rua, uma mulher, perguntando se ela acredita na possibilidade de as mulheres serem mais livres com seus pelos. A câmera aproxima em direção aos pelos de Forrest, até deixá-los em plano detalhe. A mulher responde que sim, e que as europeias fazem isso: é só assistir um balé, quando a bailarina levanta o braço, ela tem pelos na axila.

Em contraste à fala dessa entrevistada que acredita que as mulheres possam ser mais livres em relação a seus pelos, na cena seguinte uma mulher branca de meia-idade de óculos escuros, que responde, em relação aos pelos de Forrest: “posso dizer a verdade? Não gosto. Com uma cara tão bonita, por que ter isso? Rosto delicado, bonito. Por

quê?”¹⁰⁸. Forrest responde que cansou de tirar e queria ver como ficava. A mulher pergunta se ela raspou ao invés de usar pinças, Forrest responde que sempre usou somente pinças. “Então raspa!”, diz a mulher, com aspereza. Forrest pergunta: “por que as mulheres acham que não devem ter barba?”. A mulher responde que acha ridículo, “mulher é mulher e homem é homem.”¹⁰⁹ Forrest pergunta: “Então, quantas mulheres você acha que têm barba?”. A mulher responde: “Hoje em dia deve haver muitas, mas eu não gosto nem nos homens. Os homens ficam mais bonitos e limpos sem barba. As mulheres podem se achar ‘liberadas’, mas não precisam ter rostos que parecem aberrações. É ridículo. Você acha que estou errada?”¹¹⁰. Forrest responde que sim. “Por quê?”, pergunta a mulher. Forrest responde: “Porque acho que é uma opressão ter que se preocupar com o que os outros acham. Tenho barba e sei que sou uma mulher normal e saudável. Ter que sentir vergonha, ter que tirar, não mostrar e se sentar na frente do espelho tirando pelos, eu queria ter a liberdade de os ter ou não os ter”. A mulher responde: “ninguém vai te impedir, você é livre. Mas o que te favorece mais, o que é o mais importante? Uma mulher pode se vestir como uma aberração ou pode se vestir para ser atraente sexualmente, mentalmente... coisas como essas parecem distúrbios mentais”¹¹¹.

De maneira similar, outra cena inicia. Em plano detalhe, vemos a boca de uma mulher branca que diz: “eu não gosto”. Em um movimento de zoom out, a mulher está agora em primeiro plano, e diz: “Você devia fazer algo para tirar, ir a algum lugar para queimar”¹¹². Forrest diz que gostaria de ter a liberdade de ter barba, e a mulher pergunta

¹⁰⁸ No original, ela diz: “Should I say the truth? Yes? I don’t like it. You put a pretty face like that, why should you have that for? Delicate face, pretty. What is it for? Why?”.

¹⁰⁹ No original, a mulher diz: “Then use a shaver!”, e Forrest fala: “Why [do] you think women feel like they shouldn’t have a beard?”. A mulher diz: “A woman is still a woman, and a man is a man!”.

¹¹⁰ No original: “How many women do you think have beards?”. “Oh, I suppose in these days, plenty. But, however, I don’t even like it on men. Men look much nicer, cleaner, without it. They could be in their thoughts, maybe, as you call, ‘liberated’ or whatever it is, but they don’t have to have freakish looking faces. It’s ridiculous. Do you think I’m wrong?”.

¹¹¹ Em inglês, no original, o diálogo ocorre da seguinte forma: “How many women do you think have beards?”. “Oh, I suppose in these days, plenty. But, however, I don’t even like it on men. Men look much nicer, cleaner, without it. They could be in their thoughts, maybe, as you call, ‘liberated’ or whatever it is, but they don’t have to have freakish looking faces. It’s ridiculous. Do you think I’m wrong?”. “Tell me why!” “Because I think that it’s an oppression to have to pay attention to what somebody else thinks. I have a beard and I know that I’m a normal and healthy woman. And I have a beard. So, for me to have to be embarrassed and tweeze it, and hide it, and not show it, and sit every day in front of a mirror plucking out the hair - so, you see, I have quite a few -, I feel like I’d like the freedom to have it or not have it”. “Nobody will stop you. There is freedom for you. Nobody will stop you. But question is: what flatters you? What is the most important thing? A woman, she can be dressed like a freak, and she can be dressed nice to appeal sexually, mentally. I mean, things like that look more disturbing mentally than anything else”.

¹¹² Em inglês: “I don’t like it. You should do something about it. You should go to a place to burn it out”.

“por quê? Uma mulher jovem como você? Espero que a barba seja de verdade”¹¹³. A mulher ri e diz que é terrível, “não deixe assim, não é agradável. Você é uma mulher, uma jovem agradável, qual é a ideia por trás da barba? Pode me contar?”¹¹⁴. Forrest responde: “Simplesmente cresce. Queria ver como ficava”¹¹⁵. A mulher diz: “não fica bom, é horrível”¹¹⁶. Então, Forrest pergunta: “o que você acha da ideia que mulheres... cinco anos atrás eu não deixaria crescer, o que você acha?”¹¹⁷. A mulher responde que é horrível, não é feminino, é feio e não devia estar ali. Forrest pergunta: “A cada cem mulheres, quantas você acha que tem pelos?” A mulher responde: “nenhuma, ninguém. Se elas tiverem, vão tirar, não é natural que nasçam e nem natural deixar”¹¹⁸.

Com a intenção de brincar com a ideia de que os pelos faciais definem que “homem é homem e mulher é mulher”, em 1972, a artista cubana Ana Mendieta realizou um trabalho no qual os limites dos estereótipos relacionados às definições de “homem” e “mulher” são questionados. A obra chama-se “*Untitled (Facial Hair Transplants)*”, ou seja, “Sem título (Transplante de pelos faciais)”, e foi um dos primeiros trabalhos de Ana Mendieta, realizado como um trabalho de conclusão de sua pós-graduação na University of Iowa Art School (WANDERLEY, 2017). A obra é um conjunto de fotografias que documentam Ana Mendieta transferindo para seu próprio rosto a barba de um homem, que, ao lado da artista, corta seus pelos com uma tesoura. Em um dos trabalhos, a artista constrói um bigode; no outro, uma barba. Assim, “por meio dessa ação artística, ela problematizou os mecanismos discursivos que permeiam a construção das identidades sexuais e de gênero e parodiou os papéis sociais atribuídos a partir dessas distinções” (WANDERLEY, 2017, p. 326, tradução minha). A artista desafia as imposições patriarcais vistas como inatas às mulheres, colocando-se contrária ao que se espera de uma “mulher de verdade” – sem pelos faciais.

¹¹³ Em inglês: “I’d like to have the freedom to have it.” “Why?! A young girl like you? I hope it’s real....”.

¹¹⁴ Em inglês: “Don’t have it like this, it’s not nice. You’re a woman. A nice young girl like you. What’s the idea to have it? Can’t you tell me?”.

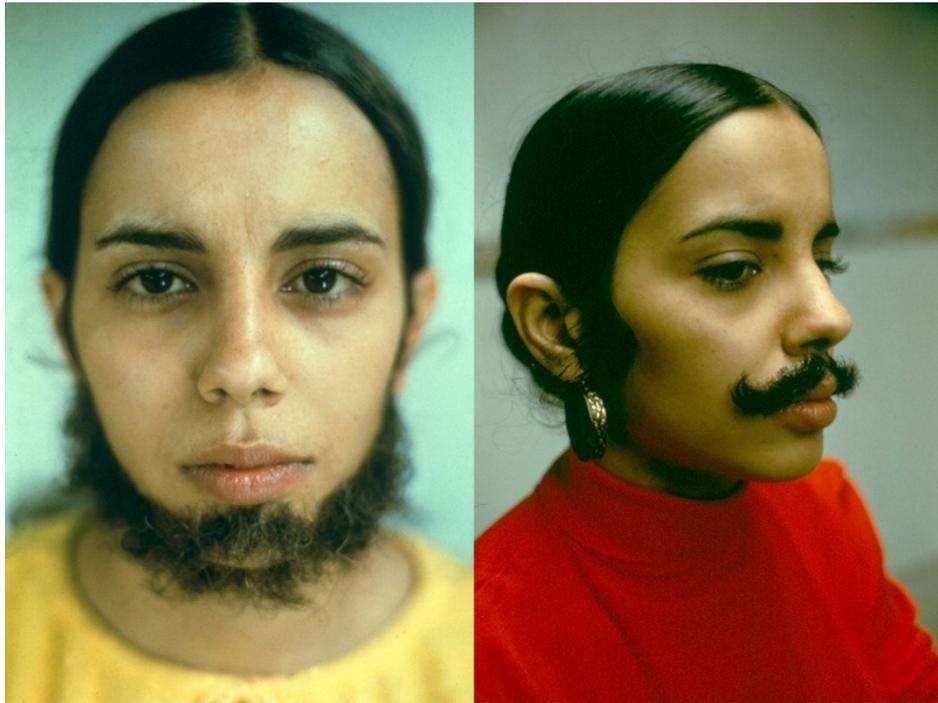
¹¹⁵ No original, em inglês: “Well, it’s just growing there. I wanted to see what it looked like”.

¹¹⁶ Em inglês: “Doesn’t look good. Looks horrible.”

¹¹⁷ Em inglês: “What do you think about the idea that women... like me, five years ago I wouldn’t have let it show. What do you think about it?”.

¹¹⁸ No original: “How many women, say, out of 100 women, how many women do you think would have hair?” “None of them. None. Nobody. If they have it, they will do something about it. It’s unnatural that it grows and unnatural to hold it”.

Figura 16: Untitled (Facial Hair Transplants), de Ana Mendieta, 1972



Fonte: ARTDEX.

Ao mesmo tempo em que Ana Mendieta brinca com as características associadas aos homens ao transplantar a barba e o bigode para seu rosto, a artista utiliza brincos de argola e os cabelos arrumados, presos em um coque, adornos que geralmente são associados às mulheres. Seu rosto produz uma expressão que se aproxima da “neutralidade”, mas alguns traços de feminilidade ainda restam em sua aparência, como podemos ver na figura acima. Assim, Ana Mendieta questiona os ideais de feminilidade e masculinidade e a naturalização dessas construções patriarcais, se estabelecendo entre um e outro, e, dessa forma, afirma “sua atuação política por meio da criação estética ao rejeitar o sujeito feminino como uma categoria fixa [...]. Em vez disso, o “feminino” [...] aparece como um rastro, uma constante mutação e ampliação dos limites impostos pelo gênero” (WANDERLEY, 2017, p. 327, tradução minha). A imagem acima mostra dois momentos da obra *Untitled (Facial Hair Transplants)*, de 1972. São dois retratos da artista Ana Mendieta, um ao lado do outro. No primeiro, ela tem uma barba, utiliza uma blusa amarela, está de frente e olha fixamente para a câmera. No segundo retrato, Ana Mendieta está com o rosto virado para a direita, utiliza brincos de argola, uma blusa de gola alta vermelha e seu cabelo está arrumado em um coque. Ela tem um bigode e olha para o lado direito.

Em relação à naturalização dos estereótipos de masculinidade e feminilidade, Simone de Beauvoir afirma que é normal que a menina, futura mulher, se indigne com as limitações que sua socialização lhe impõe. Mas ela afirma: “Perguntar por que a recusa é formular mal a questão: o problema é antes compreender por que ela as aceita” (BEAUVOIR, 2016b, p. 167). Para Beauvoir, na realidade,

[...] a mulher recusa um destino feminino para o qual não se sente dotada; mas seria um erro dizer que a atitude viril é adotada para compensar uma carência de feminilidade: cumpre antes dizer que, em troca das vantagens viris que lhe pedem que sacrifique, as possibilidades concedidas à adolescente parecem-lhe muito diminutas. Todas as meninas invejam as roupas cômodas dos meninos; é sua imagem no espelho, as promessas que nela adivinham que tornam pouco a pouco preciosos seus vestidos; se o espelho reflete secamente uma fisionomia cotidiana, se nada promete, rendas e fitas se constituem em libré incômoda, ridícula mesmo, a “menina masculinizada” obstina-se em continuar menino.

Dessa forma, não é que as mulheres que recusam a feminilidade queiram “parecer homens” ou “ser homens”. Revelam apenas que a não imposição da feminilidade permite muito mais liberdade.

A cena seguinte do documentário é captada em um ambiente interno, onde vemos Forrest em primeiro plano, de perfil, sentada em um sofá. A voz *off* de Rita Moreira a pergunta: “até que ponto as reações das pessoas podem afetar sua assertividade, sua segurança?”¹¹⁹. Forrest pega o microfone e responde: “É uma boa pergunta. Me sinto muito forte de ter barba, acho muito positivo, inclusive, em termos de mostrar para outras mulheres que é possível usar barba. Um homem disse recentemente que é a coisa mais rebelde que uma mulher pode fazer, não há nada que um homem possa fazer nesse mundo que seja tão rebelde quanto uma mulher de barba. Então me sinto muito bem, quero que outras mulheres vejam, mas também é um grande fardo. É impossível ser anônima na rua, todo mundo olha. Sempre tem que lidar com pressão¹²⁰”. Margarita Pisano (2001; 2015) traz importantes reflexões sobre a rebeldia ante à masculinidade. Em uma célebre reflexão desta autora, ela afirma: “A rebeldia tem o potencial de criar, de imaginar e de projetar,

¹¹⁹ Em inglês, Rita pergunta: “To what extent the reactions from those kinds of people can affect your own assertion of yourself, your own security?”

¹²⁰ Forrest, também em inglês, responde: “That’s a good question. First, I feel very strong that I have it, and I think it’s very positive. And I see it also in terms of letting other women see that it’s possible to grow a beard. As one man recently said about it: it’s the most rebellious thing a person could do. He could not think of a thing that a man could do in this world that was as strong as a woman growing a beard. So I feel very positive, I want other women to see that I have it. But it’s also a great burden. It’s impossible to be anonymous when you’re walking in the street. Every single person looks at you. You always have to deal with eyes, that kind of pressure”.

porque é uma energia infinita e transformadora que mais do que em seu próprio espaço, em seu próprio corpo. A rebeldia é o começo da liberdade” (PISANO, 2015). Nesse mesmo sentido contribui Simone de Beauvoir:

A mulher sente-se diminuída porque, na verdade, as determinações da feminilidade a diminuem. Espontaneamente, ela escolhe ser um indivíduo completo, um sujeito e uma liberdade diante de quem se abrem o mundo e o futuro: se essa escolha se confunde com a da virilidade, é na medida em que *a feminilidade significa hoje mutilação* (BEAUVOIR, 2016b, p. 166, grifo meu).

Isto é, a feminilidade serve para diminuir a completude da mulher. Quando ela escolhe ser um indivíduo completo e nega a imposição da feminilidade, ela subverte aquilo que busca mutilar as mulheres, e nesse movimento, é acusada de querer ser um homem, quando não necessariamente o quer.

Na próxima cena, vemos o rosto de uma mulher branca de meia-idade em primeiro plano. Ao seu redor, há vários homens que esboçam sorrisos para as câmeras. Forrest fala para a mulher: “estamos atraindo uma multidão”¹²¹, e pergunta para ela: “O que você acha da ideia de mulheres que têm começado a deixar os pelos faciais crescerem?”¹²². Ela responde que tudo bem e não tem vergonha de como são, pois, devem ser naturais, mas que é preciso levar em consideração o que os homens vão achar. “E o que você acha que eles vão achar?”, pergunta Forrest. “Ruim”, “Por que?”, “Ah, ideias antiquadas, nos acostumamos a um padrão de como uma mulher deve ser”¹²³. Nesse momento, um homem interrompe a entrevista para dar sua opinião, o que não foi solicitado. O homem afirma: “Sou homem e posso dizer que não gostamos de tocar em uma mulher peluda porque lembra um homem e eu não gosto de ficar com um homem!”¹²⁴. A entrevistada diz: “mas alguns homens gostam de ficar com homens, você ficaria surpreso!”. A mulher que está sendo entrevistada diz: “mas alguns homens gostam de ficar com homens, você ficaria surpreso! Temos certas ideias de como devem ser homens e mulheres e até como cada um deve agir, mas as coisas estão mudando agora, vemos mais a pessoa interior. Conheço vários homens e mulheres que me disseram que olham o interior, não o exterior.

¹²¹ No original: “We’re attracting a kind of crowd, aren’t we?”.

¹²² No original: “What do you think about the idea that women are beginning to let the hair on their face show?”

¹²³ No original: “And how do you think men will look at it?” “Bad.” “Could you guess why men will look at it badly?” “It’s just old-fashioned ideas, you know? You get used to a certain way of how a woman must look”.

¹²⁴ No original, o homem diz: “I’m a man and I can tell you. We don’t like to touch a woman with hair because it reminds me of a man, and I don’t like to be with a man!”

Quando isso acontecer vai ser uma grande mudança”¹²⁵. Nesse momento do vídeo, percebemos que há vários homens bisbilhotando e interrompendo uma conversa que, inicialmente, ocorria entre mulheres. Um homem dá sua opinião, apesar deste não ser um vídeo sobre as opiniões dos homens, o que demonstra, mais uma vez, que a ocupação do espaço público pelas mulheres é vista como algo ilegítimo, portanto, passível de interrupção por parte dos homens. Essa interrupção faz parte do longo e complexo processo de silenciamento das mulheres, uma ação que busca deslegitimar a palavra pública das mulheres.

Como já abordado no início do capítulo, a legitimação da presença de determinados sujeitos na esfera pública foi e ainda é atrelada à retórica e à oratória (BEARD, 2018; PERROT, 2005b). Na esfera pública, às mulheres é dito que não sabem falar em público, são histéricas, têm vozes muito estridentes ou que suas reclamações são exageradas. Deslegitimam suas demandas e buscam silenciá-las¹²⁶. A interrupção da fala das mulheres é uma forma de silenciamento, e “não só impede que a mulher conclua os seus pensamentos, como tende a fazê-la parecer uma pessoa incompetente ou boba” (COELHO; VOLOTÃO, 2020, p. 162).

No vídeo, a interrupção de um diálogo entre duas mulheres nas ruas da cidade de Nova Iorque representa uma disputa de poder, pois, como afirmou bell hooks (2019, p. 56), “estamos enraizados na linguagem, fincados, temos nosso ser em palavras. A linguagem é também um lugar de luta”. Já que as interrupções são tentativas de silenciamento, continuar a falar é um ato de coragem, “e, como tal, representa uma ameaça. Para aqueles que exercem o poder opressivo, aquilo que é ameaçador deve ser necessariamente apagado, aniquilado e silenciado” (hooks, 2019, p. 30).

Apesar das interrupções dos homens, na mesma cena do vídeo, Forrest continua tentando manter o diálogo entre mulheres, e pergunta para uma jovem: “você acha que barba e bigode para mulher poderiam entrar na moda?”. A jovem responde: “espero que não, quero poder distinguir entre meu namorado e minha amiga”¹²⁷. A cena corta. Vemos Forrest Hope em primeiro plano, olhando para a câmera, em um cenário interno. Ela diz:

¹²⁵ No original: “But some men like to be with men, you’d be surprised! You see, it’s like this... I mean, we have a certain idea of how a man should look, how women should look, even how they should act and behave. But things are changing now. I think you look at the inner person more. I know quite a number of men who’ve told me - and women too - that they look at the inner person, not the outside. And once this happens, there’ll be a change”.

¹²⁶ É importante apontar que esse silenciamento ocorre com muito mais frequência às mulheres negras e racializadas. Ler mais em hooks, 2019.

¹²⁷ No original: “Do you think there’s a possibility that beards and mustaches for women will come into style?” “I hope not, because I want to be able to distinguish between my boyfriend and my girlfriend”.

“algo que Germaine Greer escreveu foi marcante e acho ainda relevante. Tomou-se as características da maioria dos homens e da maioria das mulheres e essas viraram os ideais. Então, para o homem, ser muito peludo é ser masculino, e para as mulheres, que naturalmente têm menos pelos, ficar sem pelos virou o ideal. É o padrão que temos”¹²⁸. Forrest Hope provavelmente se refere ao livro *A Mulher Eunuco*, da feminista australiana Germaine Greer, publicado originalmente em 1970. A primeira edição do livro foi publicada na Inglaterra, e foi bastante influente no movimento feminista da década de 1970. Inspirada em Simone de Beauvoir, Germaine Greer faz uma forte crítica às teorias freudianas, além de analisar como várias definições históricas que dizem respeito aos estereótipos relacionados à feminilidade e à masculinidade, percebendo que o auto ódio tem um papel essencial para a opressão das mulheres. Todos esses aspectos acabam por reprimir sexualmente as mulheres, tirando sua vitalidade e tornando-as “eunucos” (GREER, [1970]2008).

Em um dos capítulos do segundo volume de *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir (2016b) discorre sobre a figura da lésbica, geralmente associada à recusa da feminilidade, e que, muitas vezes, é deliberadamente vista como alguém viril, que “quer parecer um homem”. Para Beauvoir, entretanto, definir a lésbica – ou, adiciono, uma mulher de qualquer outra sexualidade – como “viril” ou “masculina” porque ela supostamente quer imitar um homem é voltá-la a inautenticidade. Evocando a psicanálise, a autora afirma que psicanalistas criaram muitos equívocos ao aceitarem como prontas as categorias de masculino e feminino de acordo com o que era definido pela sociedade de época. Na prática,

o homem representa hoje o positivo e o neutro, isto é, o masculino e o ser humano, ao passo que a mulher é unicamente o negativo, a fêmea. Cada vez que ela se conduz como ser humano, declara-se que ela se identifica com o macho. Suas atividades esportivas são interpretadas como um “protesto viril”; recusam-se a levar em consideração os valores para os quais ela transcende, o que conduz evidentemente a considerar que ela faz a escolha inautêntica de uma atitude subjetiva. O grande mal-entendido em que repousa esse sistema de interpretação está em que se admite que é natural para o ser humano feminino fazer de si uma mulher feminina: não basta ser uma heterossexual, nem mesmo uma mãe, para realizar esse ideal; a “verdadeira mulher” é um produto

¹²⁸ No original, Forrest Hope diz: “Something Germaine Greer wrote in a book hit me when I first read it and I think it still so, that they took... well... I don’t know what she called it... maybe it was the ‘normal’ or the most common characteristics of men and most common characteristics of women and they made those the ideals. So, for men is to be very hairy, is to be masculine. And for women, who naturally have less hair than most men, hairlessness became the ideal. So, the less hair you have, the better. So, I think that that’s the standard that we have.”

artificial que a civilização fabrica, como outrora eram fabricados castrados; seus pretensos “instintos” de coquetismo, de docilidade são nela insuflados, como ao homem o orgulho fálico (BEAUVOIR, 2016b, p. 165).

Isto é, aos olhos do patriarcado, a mulher que se aproxima de sua autenticidade, de sua humanidade, recusando estar no lugar de Outro, é acusada de querer ser homem, porque é o homem que detém esse estatuto da humanidade. Mesmo as crianças apreendem isso, como nos mostra a próxima cena do vídeo. Em primeiro plano, uma criança, que depois descobrimos ser uma menina, fala “oi” no microfone. Forrest lhe pergunta: “você consegue ver se sou uma mulher ou um homem?”, e a criança diz: “não”. Forrest continua: “O que você acha que sou, uma mulher ou um homem?”, e a criança responde: “homem”, “E porque você acha isso?”. A menina responde: “Não sei porquê”. E Forrest afirma: “Eu sou uma mulher e tenho barba. Já viu uma mulher com barba antes? Você acha que é estranho e especial?”. A criança diz que sim. “E se sua mamãe tivesse barba, como você se sentiria?”, Forrest pergunta. “Eu não gostaria. Porque seria bobo”, responde a criança. “Você tem um papai?”, “Meu pai tem costeletas”. “E você gosta?” “Sim”, diz a menina. “Você gosta de sentir as costeletas quando o beija?” “Sim”. “Você gostaria de tocar na minha barba e ver como é?”, Forrest pergunta. A criança responde não¹²⁹.

Na próxima cena, Rita pergunta a Forrest, que olha para a câmera: “qual foi sua reação quando a menina achou que você não era uma mulher?”. Forrest responde: “isso é muito comum, é interessante porque revela os padrões superficiais que as crianças aprendem. Antigamente, os meninos tinham cabelos compridos e as meninas cabelos curtos, mas esses padrões já mudaram. Agora tem outros, barbas para meninos e sem barba para mulheres”¹³⁰. Rita, então, pergunta: “Alguém deixou de ser seu amigo por causa da barba?”. Vemos, em plano detalhe, a boca e a barba de Forrest, que responde: “Minha sobrinha de 7 anos não quis me beijar, achou nojento. Meu pai não quer ser visto

¹²⁹ Originalmente, o diálogo, em inglês, se dá da seguinte forma: “Can you tell that I’m a woman or a man?” “No.” “What do you think I am? A woman or a man?” “A man” “And why do you think that?” “Cause... I don’t know why” “But you know what? I’m a woman and I have a beard. Did you ever see a woman with a beard before?” “No” “Do you think it is very strange and special?” “Yes” “And how would you feel if your mommy had a beard?” “I wouldn’t like it” “Because it’d look silly” “Do you have a daddy?” “My daddy has whiskers” “And do you like your daddy’s whiskers?” “Yes” “Do you like what they feel like when you kiss him?” “Yes” “Would you like to touch my beard and see what it feels like?” “No”.

¹³⁰ Em inglês: “Did you have any particular reaction when the little girl wouldn’t believe you were a woman?” “It’s very common. It’s also interesting because it just shows what superficial standards that children learn... It used to be long hair for boys and short hair for girls, but those standards don’t apply anymore. Now they have other standards. Now beards are boys, and no beards are girls or women”.

em público comigo, não quer me beijar ou chegar perto de mim porque é nojento”¹³¹. Na figura abaixo, vemos Forrest Hope nesse momento do documentário, em primeiro plano. Ela é branca, tem cabelos curtos, lisos, escuros, seus olhos também são escuros. Usa brincos de argolas e tem, na região do queixo, uma barba.

Figura 17: Forrest Hope em *She has a beard* (1975)



Fonte: *She has a beard* (21'53", dir. Norma Bahia Pontes e Rita Moreira, 1974).
Acervo pessoal de Rita Moreira.

Forrest Hope, no contato com a menina, percebe que há uma reação diferente aos pelos faciais quando estes estão em um homem ou em uma mulher. Ao mesmo tempo em que a criança diz que gosta das costeletas de seu pai, afirma que seria “bobo” se a mãe tivesse uma barba. Quando fala de sua sobrinha e de seu pai, relata que ambos se sentiram repugnados por conta de seus pelos: sua sobrinha não quis beijá-la; seu pai não quis ser visto com ela em público. Para Sara Ahmed (2015), a repugnância está relacionada diretamente com o contato, pois envolve uma relação de toque e proximidade entre as superfícies, ou seja, “o objeto deve ter chegado perto o suficiente para nos sentirmos enojados” (AHMED, 2015, p. 138, tradução minha). A reação dos corpos que se sentem repugnados é imediatamente o afastamento abrupto, pois sentem raiva, já que o objeto chegou tão perto que o repugna (AHMED, 2015). Por isso, “em reações de repugnância,

¹³¹ No original, em inglês: “Did somebody stop being your friend because of your beard?” “I have a niece, a seven-year-old niece and she would not kiss me. She said ‘uh, it’s disgusting!’. My father will not be seen in public with me, and he won’t kiss me. He won’t allow me to kiss him or to come near him because he thinks it’s disgusting”.

as ‘palavras’ também são jogadas fora ou vomitadas. O ato de falar “Isso é nojento!” pode funcionar como uma espécie de vômito, como uma tentativa de expulsar algo cuja proximidade parece ameaçadora e contaminadora.” (AHMED, 2015, p. 151, tradução minha). Os familiares de Forrest sentem-se enojados especialmente quando há uma tentativa de proximidade. Mais do que isso, o pai de Forrest não quer ser visto com a filha *em público*, demonstrando que levar esse “problema” para fora da esfera privada é ainda mais grave, causando, além da repugnância e da raiva, vergonha¹³².

Além disso, existe uma clara relação de poder que gerencia a política da repugnância, sobretudo quando levamos em consideração o papel da repugnância na hierarquização de espaços e corpos. As reações de nojo dizem respeito a “objetos que parecem "inferiores" ao sujeito ou abaixo dele, inclusive debaixo dele”, e, a “a repulsa por "o que está abaixo" trabalha para manter relações de poder entre acima e abaixo, e assim "estar acima" e "estar abaixo" se tornam propriedades de certos corpos, objetos e espaços.” (AHMED, 2015, p. 143, tradução minha). Porém, a repugnância não diz respeito somente a isso, já que a repugnância pode revelar zonas de contato entre objetos ou sujeitos que ameaçam as relações de poder. Nesse sentido, Sara Ahmed afirma:

as fronteiras precisam ver-se ameaçadas para serem mantidas, ou inclusive parecerem limites, e parte do processo de "manutenção por transgressão" é o aparecimento de objetos fronteiraços. [...] A repugnância opera, portanto, como uma zona de contato; é sobre como as coisas entram em contato com outras coisas (AHMED, 2015, p. 141, tradução minha)

Assim, a presença de Forrest Hope no espaço público pode ser entendida como o estabelecimento desses objetos fronteiraços em uma zona de contato. O vídeo torna possível que as pessoas que circulam no espaço público aproximem-se dessa mulher que, às vezes, as faz sentir nojo, repugnância, raiva. Mas que também lhes permite entender que as fronteiras e as relações de poder não são tão fixas e imutáveis como outrora podiam parecer. Existe a possibilidade da transgressão, e a presença de Forrest Hope reforça essa possibilidade.

Encaminhando-nos para o final do vídeo, vemos na cena duas mulheres negras jovens na rua. Uma das mulheres diz que tem pelos no pescoço, e a outra diz que tem um leve bigode. Forrest pergunta: “e como você tira?”. Uma das mulheres responde que descolore e a outra passa creme depilatório. Forrest pergunta: “o que acham da ideia de

¹³² Sobre a vergonha, sugiro leitura do capítulo de Sara Ahmed (2015), “Vergüenza ante los otros”.

que deixar os pelos crescerem se tornar algo aceitável?”. Uma das jovens responde que teria que se acostumar com a ideia de mulheres e pelos faciais, mas que não é nem contra nem a favor, só teria que se acostumar. A outra mulher concorda. Forrest pergunta: “O que você sente quando me olha e vê minha barba?”. Uma das mulheres responde: “eu não consigo tirar os olhos dela! Não sei mais o que fazer”. As três riem. A outra diz: “é verdade, eu te admiro por deixar crescer...”. Forrest diz: “eu espero que mais mulheres deixem crescer para que eu tenha companhia!”¹³³. As três mulheres riem

Na última cena do vídeo, vemos, em plano detalhe, a boca e a barba de Forrest Hope. A voz de Rita em *off* pergunta: “como foi ir para a rua e perguntar às mulheres sobre pelos faciais?”. Agora vemos Forrest em primeiro plano, que responde: “eu achei natural, não fiquei nervosa. Parecia fazer sentido, foi a coisa certa a fazer. Quanto às perguntas e reações, a maioria das pessoas foi muito simpática, as reações que obtive quando perguntava para as pessoas foram mais simpáticas do que as reações que recebo quando ando pelas ruas, vendo as caras de horror, assombro”. Rita pergunta: “E quando dizem que não gostam, como você se sente? Te magoa?”. Forrest responde: “Não, atrás do microfone me senti protegida. Cria certo afastamento. Se alguém virasse para mim e falasse: você fica horrível com essa barba, talvez magoasse. Mas eu ouvi essas coisas tantas vezes, que não é atraente, não é feminino, e isso não importa para mim porque já ouvi também o contrário, que fica bonito”¹³⁴. Rita pergunta: “O que te levou aceitar fazer um vídeo assim, ir às ruas e perguntar essas perguntas?”. Forrest responde: “eu quero que o mundo saiba que as mulheres têm barbas, que cada vez mais mulheres vão aceitar suas barbas e bigodes, e eu acho que o quanto antes for feita publicidade sobre isso, mais cedo será aceitável. E quanto mais trabalhamos e colocamos energia nesse projeto, melhor!”¹³⁵.

¹³³ No original: “And what do you do? How do you get rid of them?” “I bleach mine” “I cream it off” “What do you think about the idea of being able to... have it acceptable to have hair, to let your hair grow?” [...] “When you look at me and you see that I have my beard, what's your impression?” “I just keep looking at it! I don't know what else to do!” “It's true! I can admire you for allowing it to grow, really!” “Well, I'm hoping that more and more women will do it, so I have company”.

¹³⁴ No original: “How was it like to go on the streets and ask women about facial hair?” “Well, it seemed like a very natural thing, I wasn't nervous at all. It just seems like... it made a lot of sense to do it, it's just the right thing to do. In terms of asking them and having their reactions, most people were very polite. The reactions that I got from people, asking them, were much more mild than the reactions I get just walking down the street and seeing looks of horror, amazement and all those things” “When they say things like ‘can I say the truth? I don't like your beard’, how did you feel about that? Did you get hurt?” “No, somehow, I was insulated... holding the microphone in front of me was some kind of insulation. If somebody walked up to me and said, ‘You look terrible with a beard’, I might've been hurt. But also, I've heard those stories so much. I've heard ‘It's not very attractive, it's not very feminine’, I've heard that a lot, and it doesn't mean so much to me because I've also heard the opposite, that it looks very nice”.

¹³⁵ Originalmente, o diálogo é em inglês: “What made you accept to do a videotape like this, going to the streets and asking these kinds of questions?” “I want the whole world to know... I want to let people know

Por último, vemos uma imagem em *glitch* parada, e uma voz diz, em inglês: “esse vídeo foi feito por Norma Bahia e Rita Moreira. Câmera: Norma Bahia. Entrevistas por Forrest Hope, a mulher de barba”.

Chama a atenção que Forrest Hope tenha se sentido protegida pelo microfone, pois isso revela, mais uma vez, a relação entre campo e antecampo na produção deste vídeo. Já que é Forrest quem segura o microfone e faz as perguntas, ela não é tratada como um objeto de estranheza, sujeito ao olhar inquisitório dos espectadores (MACHADO, 2007). Quem questiona sobre os estereótipos da feminilidade é a própria Forrest, e isso faz com que o vídeo não seja “sobre” uma mulher barbuda, “condição que marcaria a nossa distância e nos manteria imunes ao contágio do objeto exótico. Aqui, numa virada perturbadora, o objeto da investigação se torna também o sujeito da investigação, impedindo qualquer abordagem ridicularizadora” (MACHADO, 2007, p. 40). Dessa forma, *She has a beard* expõe o dialógico: não é *sobre* ela, é *com* ela que o diálogo se estabelece. Com o microfone em mãos, a exposição do antecampo “torna o olhar situado, participante, engajado; olhar que não apenas contempla, mas que sofre, concretamente em cena, os afetos do mundo” (BRASIL, 2013, p. 250-251).

Em uma das entrevistas com Rita, enquanto falávamos sobre outro de seus documentários, ela me disse que seus vídeos são “trabalhados muito com o negócio da emoção. A emoção inicial e alternada deve ser espanto¹³⁶. Deve causar espanto, causar surpresa e conhecimento, ao mesmo tempo, mas através da emoção, o conhecimento” (MOREIRA, 2020, p. 32). Perguntei se em *She has a beard* ela também buscava construir o espanto, mas ela respondeu que não:

No *She has a beard*, o papel dela é muito importante. Então... Aí é um pouquinho diferente, [...], é a defesa... Tem muita gente que entende errado esse vídeo. [...]. Esse vídeo é sobre a política da aparência, [...]. Então quando ela fala do horror que o pai ficou dela, é porque ela está com aparência como não deve ser. E o trabalhão que ela tinha de tirar a barba (MOREIRA, 2020, p. 32).

Assim, *She has a beard* é construído para que Forrest Hope possa defender sua decisão em não se dobrar aos estereótipos da feminilidade estabelecidos pela cultura

about beards. I do think that more and more women are gonna accept their own beards and their own mustaches. I just feel like the sooner anybody starts doing publicity, the sooner it comes out, the sooner it's gonna be an acceptable thing. The more work that we do and the more energy that anybody puts into this project and the whole idea, the better!”

¹³⁶ O capítulo “Vínculos feministas” do livro de Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones* (2015), realiza uma análise interessante sobre o papel da emoção do espanto para as feministas. Para Ahmed (2015, p. 275), esta é “uma emoção que permite emergir a historicidade das formas de vida, na percepção da proximidade entre normas e formas” (tradução minha).

patriarcal, o que Rita nomeia de “política da aparência”. O vídeo possibilita que Forrest circule pelo espaço público, ainda que protegida pelo microfone, e mobilize diferentes emoções para pôr em xeque as fronteiras que definem e limitam as possibilidades do “ser mulher” na sociedade patriarcal. Ao possibilitar que os diálogos sejam construídos por Forrest Hope, o vídeo abre um espaço de escuta para a voz dessa mulher, politizando sua aparência que não mais é definida pelos ideais da cultura masculina.

3.4. A lésbica é a fúria de todas as mulheres condensada até o ponto da explosão: uma análise de *Lesbianism Feminism* (1974)

Em 1974, Rita Moreira e Norma Bahia Pontes realizaram o vídeo *Lesbianism Feminism*. Em preto e branco, o vídeo foi gravado no formato de ½ polegada em bobina aberta, e tem duração de 29 minutos e 03 segundos. Este foi o segundo vídeo feito por Rita e Norma em Nova Iorque. A narrativa de *Lesbianism Feminism* busca investigar as intersecções e as diferenças entre o movimento lésbico e o movimento feminista, aproximando-se do lesbianismo feminista, ideia que dá título ao vídeo.

Assim como nos outros vídeos analisados nesta dissertação, a metodologia empregada neste documentário é a da entrevista. Logo nos primeiros momentos do vídeo, ouvimos a pergunta, em inglês, “o que você acha das lésbicas no movimento feminista?”, e é esse o questionamento que dá tom à toda narrativa. Ao contrário do que ocorre nos vídeos *Lesbian Mothers* e *She has a beard*, ouvimos muito mais a opinião das mulheres lésbicas e feministas do que as ideias das pessoas que transitam pelas ruas. São poucas as entrevistas realizadas com transeuntes, privilegiando o que as mulheres lésbicas e feministas tem a dizer. São entrevistadas feministas brancas como Ti-Grace Atkinson, Jean O’Leary, Bertha Harris, entre outras, e feministas negras da *National Black Feminist Organization* (NBFO), Margareth Sloan-Hunter, Jacqueline Mitchell Lubell, Ernestine Eppenzer e Lori Sharpe. O vídeo também mostra a bioquímica e feminista Joanne Steele conversando em tom despojado com várias outras mulheres sobre as possibilidades da partenogênese como uma realidade reprodutiva viável, o que eximiria a necessidade da existência de homens para a continuidade da espécie humana. Além dessas cenas, há uma parte da narrativa composta por imagens captadas em uma área rural, em um espaço que parece ser uma comuna lésbica separatista, onde algumas das moradoras são entrevistadas e falam sobre seu dia a dia na vida no campo.

No início e no final do vídeo, há duas longas sequências de cenas que mostram mulheres lésbicas em passeatas nas ruas de Nova Iorque. A trilha sonora de ambas as

sequências, cada uma com quase quatro minutos de duração, é composta por músicas de Yoko Ono. Na cena de abertura, a música que toca é *Sisters O Sisters*. Essa música apareceu pela primeira vez no álbum de 1972 da Plastic Ono Band de John Lennon e Yoko Ono, *Some Time in New York City*. A segunda música, na cena que fecha o documentário, é *Woman Power*, um single de Yoko Ono lançado em 1973. Nas duas músicas, Yoko Ono canta a favor de um novo mundo pautado no poder das mulheres.

Assim como nas canções de Yoko Ono, ao longo de todo o vídeo as mulheres entrevistadas colocam em suas palavras as imagens de um mundo possível. Elas falam livremente; o antecampo, aparentemente, não interfere. Só ouvimos a voz de uma das realizadoras, Rita, uma vez, no começo do vídeo, e sabemos que Norma está por ali também porque Ti-Grace Atkinson cita seu nome em uma cena – mas não ouvimos sua voz.

Os primeiros segundos do vídeo estão desfocados. Em um *zoom out*, vemos uma mulher branca de cabelos compridos, sujos de neve, e um microfone na sua frente. A voz de Rita lhe pergunta “o que você acha das lésbicas no movimento feminista?¹³⁷”, e a mulher responde que acha ótimo, e que chegou até tarde demais. À mesma pergunta, na cena seguinte, uma mulher branca mais jovem e de cabelos curtos responde que acha nada a ver, por que as lésbicas não estão provando nada ao ficarem com outras mulheres. Na próxima cena, uma terceira mulher, branca, de óculos e cabelos compridos, diz: “por que não? Quem melhor para trabalhar no movimento das mulheres?”¹³⁸.

A escolha de abrir o vídeo com três entrevistas que reproduzem opiniões que diferem sobre a presença das mulheres lésbicas no movimento feminista funciona como uma representação dos embates que havia entre as feministas e as lésbicas nos movimentos de mulheres na década de 1970. É quase como uma contextualização dos conflitos e aproximações entre o lesbianismo e o feminismo, descritos no início deste capítulo.

No decorrer dos três minutos seguintes do documentário, há uma longa sequência de cenas que mostra mulheres em uma passeata nas ruas de Nova Iorque, ao som de *Sisters O Sisters*, de Yoko Ono. Vemos mulheres brancas, mulheres negras, com cabelos longos, cabelos raspados, *black power*. Algumas mulheres levam crianças no colo ou sentadas em seus ombros, outras estão fumando, muitas estão dançando, cantando. Há

¹³⁷ Tradução minha. Em inglês, Rita pergunta: “What do you think of the position of lesbians in feminism?”.

¹³⁸ Tradução minha. No original, em inglês, a mulher fala: “Why not? I mean, who better to work in the women’s movement?”.

uma mulher que fotografa as outras mulheres. A maior parte delas interage com a câmera de Norma; muitas olham diretamente para a lente, sorrindo, abanando, rindo. Elas empunham cartazes, faixas e bandeiras. Ocupam as ruas da cidade, disputam o espaço público e ali permanecem.

Em alguns dos cartazes, vemos importantes referências ao *status* do movimento de mulheres do período. Na imagem abaixo, *still* dessa longa sequência de abertura de *Lesbianism Feminism*, vemos mulheres que seguram uma grande bandeira onde podemos ler as palavras *Lesbian Feminist Liberation '73*, acompanhadas do símbolo duplo Vênus – dois espelhos de Vênus entrelaçados, o círculo com uma cruz na parte inferior que é o símbolo da deusa do panteão romano Vênus, equivalente à Afrodite no panteão grego, deusa do amor e da beleza. Esse símbolo vem sendo usado para a representação da existência e da comunidade lésbica desde, pelo menos, a década de 1970. *Lesbian Feminist Liberation* (LFL) era o nome de um dos mais importantes grupos do movimento lésbico de Nova Iorque na década de 1970, formado a partir de uma dissidência com a *Gay Activists Alliance* (GAA) em 1972¹³⁹.

¹³⁹ A *Lesbian Feminist Liberation* (LFL) foi uma organização lésbica de Nova Iorque criada em 1972. Originalmente, esta organização fazia parte do *Lesbian Liberation Committee* (Comitê de Libertação Lésbica), uma das frentes da *Gay Activists Alliance* (Aliança de Ativistas Gays), mas em 1972, sentindo que suas questões não eram levadas suficientemente em consideração pela GAA, e, coordenadas por Jean O'Leary, deixaram o grupo para comporem a LFL. Algumas mulheres que faziam parte do coletivo *Radicalesbians* trocaram de organização e passaram a integrar a LFL. As mulheres reuniam-se em um quartel de bombeiros no SoHo (DYKE, 2012), que ficou conhecido como *The Firehouse*, o mesmo em que Rita e Norma gravaram o vídeo *Lesbian Mothers*. Ler mais em Zimmerman, 2000.

Figura 18: Cartaz da organização *Lesbian Feminist Liberation*, adornado com os espelhos de Vênus entrelaçados, símbolo da comunidade lésbica.



Fonte: *Lesbianism Feminism* (00'41", dir. Norma Bahia Pontes e Rita Moreira, 1974). Acervo pessoal de Rita Moreira.

Na mesma sequência, há um *take* no qual vemos uma mulher de óculos escuros que segura um cartaz escrito, em inglês, “a Ameaça Lavanda está viva e crescendo”. Enquanto a câmera capta sua imagem, ela olha diretamente para a lente e empunha o braço direito para cima, sorrindo. O cartaz que ela segura faz menção aos embates entre o movimento de mulheres encabeçado por Betty Friedan e sua recusa em aceitar as demandas de mulheres lésbicas na NOW, denominando a presença dessas mulheres no movimento feminista de “ameaça lavanda”. Como já explicado no início do capítulo, as mulheres acusadas de “ameaçarem” o movimento feminista com suas pautas relativas à existência lésbica acabaram fundando uma das primeiras frentes do movimento lésbico dos Estados Unidos, a organização *Radicalesbians*.

Figura 19: “A Ameaça Lavanda está viva e crescendo”, em 1973.



Fonte: *Lesbianism Feminism* (00'56", dir. Norma Bahia Pontes e Rita Moreira, 1974). Acervo pessoal de Rita Moreira.

As imagens dessa sequência acionam o continuum lésbico, pois representam o redirecionamento da atenção das mulheres para outras mulheres e a priorização dos vínculos entre mulheres no lugar de outros vínculos. A história do movimento lésbico, não só nos Estados Unidos, é também uma história dos vínculos feministas que são forjados nesses espaços, transformados, muitas vezes, em fortes amizades feministas. Ainda que a heterossexualidade compulsória e as instituições patriarcais tentem colocar as mulheres como inimigas, elas encontram caminhos para estabelecerem seus vínculos. Por isso, é preciso encarar que as amizades femininas e feministas podem ser pensadas como uma maneira de desmantelamento da heterossexualidade compulsória. Nesse sentido é que as *Radicalesbians* (1970, p. 4, tradução minha) afirmam que “nossas energias devem fluir para nossas irmãs, não para trás, para nossos opressores”.

Da mesma forma, bell hooks (2018) destaca a importância das relações de amizade entre mulheres, tendo em vista sua potência de transformação, pois “temos a sorte de saber, em todos os dias da nossa vida, que a sororidade é uma possibilidade concreta, que a sororidade ainda é poderosa” (hooks, 2018, p. 59). Em nossa entrevista, Rita refletiu sobre o papel da amizade nas relações entre as mulheres. Afirmando que amiga “de verdade” é aquela que ajuda a outra a levantar, mas não querendo usar o termo “sororidade” porque “parece coisa de freira” (MOREIRA, 2020, p. 25), ela disse:

Tem que levantar... tem aquele desenho que eu gosto muito, a mulher quer ajudar a amiga, quer ajudar as mulheres, levantando, falando bem, não falando mal, [...]. Como é? Uma levanta a mão, a outra levanta a outra mão. É *sisterhood*! É que em português não tem, mas é *sisterhood*! Entendeu? [...]. A amizade é o que as mulheres precisam se acostumar a ter mais do que paixonites. Mas amizade é uma coisa que tem que ser nutrida porque não é ensinado para as mulheres serem amigas das mulheres. (MOREIRA, 2020, p. 25)

Na imagem abaixo, em uma das cenas de *Lesbianism Feminism*, vemos sete mulheres que marcham juntas nas ruas de Nova Iorque durante uma passeata lésbica. Elas vestem roupas despojadas, todas de calça jeans e camisetas, e nenhuma delas parece usar sutiã. A maioria tem cabelos curtos. Estão caminhando enquanto se abraçam: expressam seu afeto umas pelas outras, e, por estarem em uma marcha lésbica, é possível dizer que essas mulheres, de alguma forma, politizam as relações que mantém entre si.

Figura 20: Mulheres juntas em passeata do movimento lésbico em Nova Iorque, 1973



Fonte: *Lesbianism Feminism* (01'34", dir. Norma Bahia Pontes e Rita Moreira, 1974). Acervo pessoal de Rita Moreira.

Após essa longa sequência de cenas nas passeatas lésbicas nas ruas da cidade, a próxima cena mostra uma entrevista com a feminista Ti-Grace Atkinson¹⁴⁰. O primeiro

¹⁴⁰ Ti-Grace Atkinson nasceu em Baton Rouge, em 9 de novembro de 1938. Formou-se em Belas Artes pela Academia de Belas Artes da Pensilvânia em 1964. Mudou-se para Nova Iorque em 1967, onde começou seu doutorado em Filosofia na Universidade de Columbia. Desde a década de 1960, era uma leitora assídua de Simone de Beauvoir, com quem trocou correspondências. Foi Simone de Beauvoir quem sugeriu que Ti-Grace entrasse em contato com Betty Friedan, e, após fazê-lo, Ti-Grace Atkinson passou a fazer parte de National Organization for Women (NOW), fundada por Friedan. Ela presidiu a sede do NOW de Nova Iorque em 1967, mas queria que o NOW discutisse as questões controversas do aborto e as

plano é um plano detalhe de um dos olhos de Ti-Grace, atrás de seus óculos. Após um *zoom out*, Ti-Grace aparece em primeiro plano, dizendo que o movimento feminista vai mal. Ela diz que o que mais interessa a ela são pessoas fazendo coisas para mudar as condições que causam opressão às mulheres, mas que até as pessoas fazerem algo para de fato mudar alguma coisa, não temos como saber como elas realmente são ou quais relacionamentos podemos nutrir com elas: dentro do movimento feminista, podemos cair em armadilhas. Ti-Grace tem um tom de voz e um semblante sérios, mas as palavras que diz expressam frustração. Seguindo sua linha de pensamento, ela diz que por esse motivo é preciso examinar os sentimentos, porque muitas vezes os sentimentos vêm de um padrão antigo, politicamente contrarrevolucionário¹⁴¹.

Em nossa primeira entrevista, em 2019, mais de 45 anos depois da realização de *Lesbianism Feminism*, Rita afirmou que, naquele momento, sentia-se influenciada pela Ti-Grace Atkinson. Ela proferiu uma frase muito parecida com a que fora dita por Ti-Grace no documentário: “e agora, eu estou muito influenciada pela Ti-Grace, pelas leituras, e pela idade, também. [...]. nós precisamos examinar os sentimentos... quem é que diz isso? É ela quem diz isso? É preciso examinar os sentimentos, porque muitas vezes eles são contrarrevolucionários” (MOREIRA, 2019, p. 25). E Rita acrescentou: “Ou seja, o nosso desejo é a revolução.” (MOREIRA, 2019, p. 25).

A feminista Shulamith Firestone¹⁴², que na década de 1970 era uma amiga muito próxima de Ti-Grace Atkinson, em seu livro *A Dialética do Sexo*¹⁴³ (1970), também

desigualdades no casamento, o que causou embates dentro do grupo. A partir de 1968, saiu da organização e passou a integrar grupos feministas radicais como *The Feminists*, defendendo tanto o feminismo radical como o lesbianismo político ao lado de feministas como Shulamith Firestone (SCHENKEN, 1999). Em 2019, Rita Moreira lançou um documentário sobre o feminismo de Ti-Grace: “*Ti-Grace Atkinson: A biography of ideas*”. Rita e Ti-Grace são amigas de longa data, desde os anos 1970 até os dias de hoje.

¹⁴¹ Lauren Berlant (2011), em seu livro *Cruel Optimism*, realiza uma excelente análise das emoções cruéis que podem ser sentidas quando fazemos partes de movimentos que objetivam, de alguma forma, mudanças no mundo, já que “existe uma relação de otimismo cruel quando algo que você deseja é na verdade um obstáculo ao seu florescimento” (BERLANT, 2011, p. 2, tradução minha). Considero que essa ideia do otimismo cruel possa ser aproximada do que Ti-Grace diz sobre os sentimentos contrarrevolucionários. Ler mais em Berlant, 2011.

¹⁴² Shulamith Firestone, conhecida como “Shulie”, nasceu em em Ottawa, Canadá, em 7 de janeiro de 1945. Era a filha de pais judeus ortodoxos. Estudou na Washington University e, em 1967, estudou pintura da Escola do Art Institute of Chicago. Em outubro de 1967, ela se mudou para Nova Iorque e foi co-fundadora do *New York Radical Women*. Após a separação do grupo, cofundou outro grupo feminista radical, *Redstockings of the Women's Liberation Movement*, em 1969. Ao sair deste grupo, cofundou o *New York Radical Feminists*. Em 1970, com apenas 25 anos, ela lançou seu primeiro livro *Dialética do Sexo: Um Estudo da Revolução Feminista*. O texto tornou-se clássico e essencial para segunda onda do feminismo. Shulamith Firestone morreu em 2012, aos 67 anos (ATKINSON et al., 2013; FALUDI, 2013).

¹⁴³ Neste livro, Shulamith Firestone desenvolveu uma visão materialista da história da opressão das mulheres com base no sexo, sintetizando as ideias de Freud, Reich, Marx, Engels e Simone de Beauvoir em uma teoria da política feminista radical.

sugere que examinemos melhor nossas emoções. Em seu livro, ela reflete sobre os motivos por trás das mulheres sorridentes, meigas, simpáticas. Por trás de nossos sorrisinhos há algo muito claro: a opressão patriarcal. Shulamith Firestone, então, sugere que sua ação “dos sonhos” para o movimento feminista: “um *boicote aos sorrisos*, no qual todas as mulheres abandonariam instantaneamente seus sorrisos “agradáveis”, de agora em diante sorrindo apenas quando algo lhes agradasse” (FIRESTONE, 1970, p. 90, tradução minha, grifo da autora). Ela afirma que precisou de muito treino para livrar-se daquele sorrisinho falso que vem quase como um tique nervoso para as meninas desde a adolescência. Mas, quando se tratava de sorrir *de verdade*, Shulamith Firestone percebia que tinha cada vez menos motivos para sorrir¹⁴⁴.

Shulamith Firestone (1970) reflete sobre as questões da privacidade feminina quando as mulheres estão no espaço público, e sobre o que isso tem a ver com sorrisinhos afetados e testas franzidas. Ela questiona: quais mulheres podem franzir a testa quando um estranho viola sua privacidade?

Se ela responder a um: ‘gata, você está ótima hoje!’ com ‘não melhor do que antes de te conhecer’, ele resmungará: ‘o que tem de errado com essa vadia?’, ou pior. Muitas vezes, a verdadeira natureza desses comentários aparentemente amigáveis surge quando a criança ou a mulher não sorri como deveria [...]. No entanto, os homens sentem que a mulher ou a criança são culpadas por não serem “amigáveis”. Porque os deixa desconfortáveis ao saber que a mulher ou a criança ou o negro ou o trabalhador está resmungando, os grupos oprimidos devem parecer gostar de sua opressão – sorrindo, embora possam sentir um inferno por dentro. O sorriso é o equivalente feminino/da criança da confusão; indica aquiescência da vítima à sua própria opressão. (FIRESTONE, 1970, p. 90, tradução minha).

Quando relembra a presença de Ti-Grace Atkinson e Shulamith Firestone no movimento de mulheres, Rita afirma que elas eram realmente radicais, “ativistas mesmo” (MOREIRA, 2020, p. 18). Ela rememora a radicalidade dessas mulheres que “ficavam armando passeatas, quebrando janelas, quebrando vidraça!” (MOREIRA, 2020, p. 17) da seguinte forma:

A Ti-Grace, junto com Shulamith... [...]. Eu vi num livro isso. [...]. Tinha uma revista, vamos dizer como se fosse *Elle*, era uma revista que vendia loucamente para mulheres nos anos 70. E o diretor... só tinham homens lá, na revista inteira. As duas foram lá para atacar o diretor da revista para ele contratar mulheres para escrever para mulheres. E eu sei que tem uma hora que diz assim: a Ti-Grace foi para cima dele, enquanto a Shulamith... uma gritava daqui, e a outra ia empurrando-o

¹⁴⁴ Baseada nesta mesma ideia, Sara Ahmed (2022) sugere uma “greve de sorrisos” como parte do kit de sobrevivência de cada feminista estraga-prazeres. Ler mais em Ahmed, 2022.

para a janela, quase que as duas, a Shulamith e a Ti-Grace, jogaram ele pela janela! Então eram ativistas mesmo! (MOREIRA, 2020, p. 17-18)

Esse ocorrido ficou bastante conhecido naquela época, e muitos relatos sobre Shulamith Firestone o mencionam. Quando Shulamith morreu, em 2012, muitas feministas escreveram textos sobre ela em jornais, revistas e outras coletâneas, e alguns dos textos mencionavam o ocorrido na revista *Ladies' Home Journal* – na verdade, Shulamith e Ti-Grace, assim como Susan Brownmiller e outras cem mulheres, não queriam apenas que mulheres fossem empregadas na revista, mas que o editor-chefe se demitisse e fosse substituído por uma mulher, e que toda a equipe editorial fosse composta de mulheres que ditariam o conteúdo. Ti-Grace Atkinson, em texto escrito após a morte de Shulamith, escreveu: “Eu me lembro mais carinhosamente de Shulamith Firestone como uma mulher que nunca era “paciente”. Ela não aceitava merda nenhuma. Ou, pelo menos, nunca com um sorriso no rosto” (ATKINSON et al., 2013, tradução minha)¹⁴⁵.

Voltando ao *Lesbianism Feminism*, o vídeo segue mostrando Ti-Grace Atkinson, que mexe em papéis em cima da mesa, alguns dos mapas analisados no livro de sua autoria, *Amazon Odyssey* (1974). Ela afirma que a força do movimento feminista diminuiu pelo medo do opressor, e que o medo fez com que muitas feministas voltassem atrás em relação às questões radicais. Ela diz que houve um aumento quantitativo, mas um regresso qualitativo no movimento feminista. A estratégia pensada por Ti-Grace para evitar a perda qualitativa do movimento era que todas as feministas deveriam usar um *button* onde estivesse escrito “eu sou lésbica”, pois essa seria uma resposta irônica a todos que diziam, em tom pejorativo, que as feministas são todas lésbicas. De acordo com Ti-Grace, a primeira reação das feministas à afirmação que todas as feministas são lésbicas é justamente a de “recuo”, colocando-se como mais femininas e mais silenciosas para não serem associadas às lésbicas. Segundo ela, essa estratégia neutralizaria uma das principais táticas do opressor. Ti-Grace continua sua fala dizendo que muitas feministas ficaram constrangidas com a ideia da utilização dos *buttons* escritos “eu sou lésbica”, mas que não ficariam constrangidas utilizando um *button* escrito “eu sou uma prostituta”. Esse embate dentro do movimento fez com que muitas feministas se questionassem o porquê de se sentirem constrangidas quando associadas ao lesbianismo, e que as conscientizou da importância política do lesbianismo.

¹⁴⁵ No original, “I most fondly remember Shulamith Firestone as never a “patient” woman. She didn’t take shit. At least — never with a smile”.

No manifesto *The Woman-Identified Woman* (1970), as *Radicalesbians* realizam uma interessante análise sobre a recusa das mulheres feministas heterossexuais de serem identificadas como “lésbicas”. De acordo com o texto, quando homens “acusam” uma mulher heterossexual de ser lésbica, significa que esta não está desempenhando os papéis da ordem patriarcal de gênero que lhe foram socialmente atribuídos – por isso, ela não é uma “mulher de verdade”. Desta forma, entende-se que “lésbica é um rótulo inventado pelo Homem para jogar em qualquer mulher que ouse ser sua igual, que ouse desafiar suas prerrogativas [...], que ouse afirmar a primazia de suas próprias necessidades” (RADICALESBIANS, 1970, p. 2, tradução minha). Sendo assim, muitas vezes, ao ser chamada de lésbica, a mulher sabe que está ultrapassando os limites delimitados pelo seu gênero e acaba reformulando suas ações com o intuito de obter a aprovação masculina.

No vídeo, o que que Ti-Grace propõe como estratégia para o feminismo seria o chamado lesbianismo político. Segundo Tânia Navarro Swain (2002), a ideia da “lésbica política” emergiu na década de 1970, “figura cujos desejos sexuais não se voltavam necessariamente para outras mulheres, mas que se engajavam em uma luta sem tréguas e sem cumplicidade” (SWAIN, 2002, s/p.). Ser uma “lésbica política” é uma proposta de prática política que compreende a heterossexualidade como um regime político compulsório que nega e molda a sexualidade das mulheres, e, portanto, toda mulher é uma lésbica em potencial. O lesbianismo político propõe o questionamento de todos os aspectos da vida, pautado pelo entendimento de que o pessoal é político e que a heterossexualidade é um modo de vida, mas não impõe às mulheres não-lésbicas necessariamente o estabelecimento de relações afetivo-sexuais com outras mulheres. Para essas mulheres, o lesbianismo político consiste no redirecionamento da atenção das mulheres para outras mulheres.

Em *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*, escrito uma década depois do início dos debates sobre o lesbianismo político nos Estados Unidos, Adrienne Rich ([1980] 2010) reforça às mulheres não-lésbicas a necessidade de questionarem a heterossexualidade:

[Este artigo] não foi escrito a fim de ampliar ainda mais as divisões, mas sim para encorajar as feministas heterossexuais no exame da heterossexualidade como uma instituição política que retira o poder das mulheres e, portanto, a mudá-la. Eu também esperava que outras lésbicas fossem sentir a profundidade e a amplitude de identificação e de vínculo entre mulheres, que têm permanecido como um tema constante, embora abafado, através da experiência heterossexual, e que

isso se tornasse, de modo crescente, um impulso politicamente ativado, não apenas uma validação de vidas pessoais. (RICH, 2010, p. 19)

Dessa forma, ao propor que as feministas examinem sua heterossexualidade como uma instituição política e não como uma questão meramente pessoal, Adrienne Rich sugere que as mulheres percebam que suas relações com outras mulheres e outros aspectos de seus modos de vida são também pautados pela compulsoriedade do regime heterossexual. Nesse mesmo sentido, o manifesto das *Radicalesbians* afirma que:

Enquanto o movimento das mulheres tentar libertar as mulheres sem enfrentar a estrutura heterossexual básica que nos une em um relacionamento um-a-um com nossos opressores, tremendas energias continuarão sendo gastas para tentar endireitar cada relacionamento particular com um homem, para descobrir como conseguir um sexo melhor, como mudar sua cabeça para que ele seja um "novo homem", na ilusão de que isso nos permitirá ser uma "nova mulher". Isso obviamente divide nossas energias e compromissos, deixando-nos incapazes de nos comprometermos com a construção dos novos padrões que nos libertarão (RADICALESBIANS, 1970, p. 4, tradução minha)

Na cena seguinte, captada em primeiro plano, Jean O'Leary¹⁴⁶ é entrevistada. Ela diz pensar que o lesbianismo e o feminismo são sinônimos, ainda que as mulheres se perguntassem se deveriam ser feministas lésbicas ou lésbicas feministas. Para Jean O'Leary, o importante seria que as feministas colocassem as mulheres em primeiro lugar, priorizando-as ao invés de nutrir egos masculinos, o que faz com que elas não prestem atenção a si mesmas: as lésbicas existem *para* as mulheres, amam a si mesmas e, por isso, podem amar umas às outras. Essa ideia proposta por Jean O'Leary também aciona o continuum lésbico, pois trata da priorização das relações entre mulheres a partir do momento em que essas questionam a heterossexualidade como instituição.

Em um aspecto similar, Rita Moreira relatou um ocorrido na época em que viveu em Nova Iorque que lhe chamou atenção. Em uma situação que envolveu uma ida ao dentista e um procedimento que deu errado, várias mulheres lésbicas desconhecidas se mobilizaram para auxiliar Rita na situação.

Nós frequentávamos os dentistas que atendiam velhas e lésbicas. Eles eram estudantes e [...] o governo facilitava [...]. Então, eram jovens. Lembro que esse meu dentista era um jovem loiro com o cabelo até aqui, e a certa altura, ele estava limpando a raiz [do dente] e quebrou a agulha lá dentro. Aí ele tentou, tentou, tentou, fechou e disse para eu ir

¹⁴⁶ Jean O'Leary nasceu em 1948, em Kingston, Nova Iorque. Antes de perceber lésbica, ela fez parte de uma ordem religiosa de freiras. Em 1971, ela se mudou para a cidade de Nova Iorque e juntou-se à Gay Activists' Alliance (GAA). Em 1972, percebendo a predominância dos homens no movimento, deixou o GAA e fundou o *Lesbian Feminist Liberation*, um dos primeiros grupos de lésbicas do movimento de mulheres. Em 1977, O'Leary organizou a primeira reunião de líderes gays na Casa Branca. Ela morreu em 2005.

na próxima... E aí eu estou saindo, imagina o que isso muda... *As pessoas viajam, veem outras coisas, mas viverem, não é só assistirem no aeroporto. Acho que tem a ver com as emoções. Muda a sua perspectiva de o que é que é ser gente, e até que ponto as aparências são importantes, ou importam ou significam, o significado das aparências, né?* Mas aí eu tô saindo com a Norma, e tem uma [mulher] tipo hippie, ela devia ser lésbica, porque tinha estado lá [no dentista], cabeça raspada, essa moça jovem, da sua idade. Cabeça raspada, saia comprida, pé no chão. Ela diz: “eu ouvi o que te aconteceu aí”. Ela se meteu, ela foi falando comigo: “Eu ouvi o que te aconteceu aí, o que você vai fazer?”, eu falei: “Ah, nada, o que eu vou fazer? Ele diz que quebrou lá dentro, né?”. Ela diz: “você sabia que isso aqui tem permissão do governo, e que nós temos reuniões a cada 15 dias sobre como está tudo funcionando? Você vai não sei onde...”, ela me recomendou que eu tinha que ter esse dente consertado. Esta mulher, cabeça raspada, naquele tempo, imagine! Descalça, saia hippie, me diz isso. Simplesmente começou a salvação do meu dente. Aí eu fui consertar. Eu fui e ficou decidido, fizeram a tal da uma reunião, puseram o meu caso na reunião daquele lugar, era um lugar modesto. Eu tive esse dente tratado no Upper West Side, num outro lugar, pelos professores deles e fui umas quatro vezes lá para ajeitar meus dentes, para salvar o meu dente. [...] *Olha, emoção é isso, emoção não é princesa, e felizes para sempre. As emoções que eu tive e que eu aprendi era isso, inesquecível.* Eu fui lá quatro vezes, cada vez tinha uma lésbica na porta que eu nunca vi na vida dizendo: “Eu sou sua testemunha para hoje”, e acompanhava o meu tratamento dentário! Eu lembro numa ocasião que tinha uma de perna quebrada, de muleta: “oi, eu sou a sua testemunha para hoje”. *Me arrepia os cabelos até hoje, menina!* (MOREIRA, 2020, p. 21, grifos meus).

Rita expressou diversas emoções ao recordar esse acontecimento, apontando que essa história lhe “arrepia os cabelos até hoje” (MOREIRA, 2020, p. 21), de tão significativo que esse apoio das lésbicas foi para ela. O que chamou a atenção de Rita foi justamente o fato de serem desconhecidas apoiando e amparando uma mulher estrangeira, que nem mesmo conheciam, traduzindo, em sua prática, uma ideia de priorização das relações entre mulheres. Como narrou Rita, acontecimentos como esse podem mudar “a sua perspectiva de o que é que é ser gente, e até que ponto as aparências são importantes, ou importam ou significam” (MOREIRA, 2020, p. 21). Assim, podemos perceber que uma situação como essa conecta-se às ideias propagadas pelos movimentos lésbicos de priorização das relações entre mulheres, o que emociona Rita até hoje.

As duas cenas seguintes de *Lesbianism Feminism* consistem em entrevistas com pessoas que transitam nas ruas da cidade. A primeira começa com um plano detalhe do rosto de uma mulher de meia-idade. A voz de Rita pergunta o que ela acha do movimento de mulheres nos Estados Unidos, ao que a mulher responde que sempre gostou de ser uma “dama” e que gosta que homens abram a porta do carro e acendam seus cigarros; a

segunda entrevistada diz que as feministas pensam que podem tomar o lugar dos homens, mas que, na verdade, não podem. Ela também diz que às vezes as mulheres chegam a ser ridículas, como quando, por exemplo, querem trabalhar na área da construção, pois não são fisicamente capazes de fazer o mesmo que os homens.

A sequência seguinte mostra várias mulheres vestindo quimonos brancos e praticando uma arte marcial, talvez kung-fu, em uma grande sala. As mulheres fazem exercícios de respiração e concentração, além de vários movimentos de luta. Em seguida, a feminista Pearl Robuck é entrevistada. Ela afirma que mulheres são fortes, mas precisam compreender sua força. Quando entenderem sua força, automaticamente começarão a viver em comunas, tal como ocorreu antes da Revolução Cubana, e voltariam com uma força estruturada. Essa sequência de cenas parece ser intencionalmente justaposta à opinião da transeunte de que as mulheres são incapazes justamente para demonstrar que as mulheres são tão fortes quanto os homens ao mostrar a prática de artes marciais que potencializa sua força física.

Na cena seguinte, a feminista Bertha Harris fala que um alinhamento político genuíno ocorrerá quando as mulheres deixarem de priorizar homens e começarem a se organizar com suas irmãs, encontrando energia para lutarem e saírem do sistema. Após a fala de Bertha Harris, inicia-se um plano-sequência de cenas captadas em uma área rural onde vivem, juntas, várias mulheres lésbicas. O primeiro *take* é um plano aberto que mostra uma espécie de fazenda, com um extenso gramado, um bosque, um rio, alguns carros e algumas casas. Durante esse *take*, uma voz *off* feminina fala que é possível construir jardins e tudo o que quiserem pois o proprietário é legal e que a área é muito grande. Outra voz pergunta: “E quando vocês vão tentar expropriar? Tomar a terra dele?”¹⁴⁷. A primeira voz responde, em meio a risos no fundo, que não é preciso ir tão longe. Em um movimento panorâmico da câmera, vemos quem é a mulher que está falando. Ela é uma jovem branca, tem cabelos curtos e usa óculos. Está sentada, cercada de outras mulheres que estão em pé. Vemos o microfone na frente de seu rosto enquanto ela e outra mulher conversam sobre construir um galpão, arranjar cabras, criar abelhas e produzir mel. É uma conversa despojada entre amigas, captada em vídeo.

A cena seguinte mostra, em primeiro plano, uma mulher jovem negra, de cabelos raspados e óculos. Está sentada ao redor de uma mesa, e vemos as sombras de outras mulheres que circulam no mesmo ambiente enquanto ela fala. Ela diz: “Há um

¹⁴⁷ Tradução minha. No original, a voz pergunta: “And when are you going to try and expropriate it? Take it away from him?”.

sentimento, sabe, eu sei que se eu for para qualquer lugar, se eu vier para cá ou se eu for para algum outro lugar, eu vou encontrar mulheres que sei que vão me entender; [...], vou encontrar um grupo de mulheres que me entendem e não vou me sentir isolada” (LESBIANISM FEMINISM, 1973)¹⁴⁸. De acordo com as *Radicalesbians* (1970), muitas vezes, quando as mulheres se percebem lésbicas, podem acabar vivendo muito tempo da sua vida isoladas e sozinhas, mas que pode ser revertida, possibilitando um encontro consigo mesma que traz uma nova perspectiva: “a libertação de si, a paz interior, o verdadeiro amor por si e por todas as mulheres, é algo a ser compartilhado com todas as mulheres – porque todas somos mulheres” (RADICALESBIANS, 1970, p. 1, tradução minha). Driblar o isolamento e visualizar os vínculos proporcionados pelo acionamento do continuum lésbico pode ser libertador e acolhedor. Rita relembra de mais uma situação em que se sentiu acolhida por uma mulher desconhecida.

Foi uma coisa muito boa, eu lembro que lá eu não tinha terapeuta, né, mas uma ocasião estava muito ruim, e uma mulher desconhecida me ofereceu para me escutar, e eu fiquei quase duas horas chorando e no final eu disse: nossa, tô acabada! E grátis! Eu lembro da minha sensação de gratidão (MOREIRA, 2020, p. 21).

Ao rememorar o acontecimento de ser ouvida “grátis” por uma mulher desconhecida, assim como ao lembrar a situação ocorrida no dentista, Rita reconhece a importância dos vínculos entre mulheres, mesmo quando essas não se conhecem, mas localizam-se em um mesmo continuum.

A sequência de cenas que vem em seguida tem uma trilha sonora: uma voz feminina e uma melodia produzida em um violão com uma letra que narra o modo de vida das *country dykes*, as sapatonas do campo. Celebrando uma nova forma de viver, longe das cidades e dos homens, a música é uma homenagem às mulheres que se amam, que são irmãs. A música considera que as sapatonas do campo estão construindo novos dias, descobrindo novos caminhos e abandonando um modo de vida antigo, desgastado e, por que não, patriarcal. A canção também celebra os rituais do dia a dia dessas mulheres, que aprendem arte, artesanato, entre outras habilidades. Em nenhuma pesquisa consegui encontrar referências à letra, mas cabe mencionar a música na íntegra, que, em inglês, diz:

¹⁴⁸ Tradução minha. No original, em inglês, ela diz: “There’s a feeling, you know, that I know if I go someplace, if I come here or if I go anyplace, I’m going to run into some women that I know that will understand me; [...] I’m going to run into a group of women who understands me and so I don’t feel like I’m isolated”.

Nós somos as sapatonas do campo, você conhece as sapatonas do campo? Todas essas são mulheres que eu amo, são mulheres que eu amo. Nós somos as sapatonas do campo, essas são as mulheres que eu amo. Tenho que escrever essa música para elas, você sabe que não vai ser longa, eu tive que escrever essa música, cantando em voz alta, porque elas são minhas irmãs. Nós somos as sapatonas do campo, você conhece as sapatonas do campo? Estamos no alto da vida, estamos no alto da vida. Estamos descobrindo novos caminhos, [...] estamos construindo novos dias. Eu tive que escrever uma música para elas, cantando em voz alta, porque eu as amo. Nós somos as sapatonas do campo, somos as sapatonas do campo, uma comunidade inteira, uma comunidade de sapatonas, estamos aprendendo habilidades e artesanato, estamos aprendendo ofícios e arte, estamos aprendendo a viver livre, vivendo longe dos homens e das cidades e desses jeitos esgotados, estamos encontrando novos dias, estamos em uma fase totalmente nova. Eu tive que escrever isso em uma música, cantando em voz alta, porque eu as amo! (LESBIANISM FEMINISM, 1973)¹⁴⁹.

A montagem das imagens que acompanham a música forma a narrativa que nos apresenta ao dia a dia das sapatonas do campo. No início dessa sequência, as imagens mostram a natureza, longos gramados, bosques, árvores, pedras, galpões, celeiros, enquanto um pequeno caminhão percorre uma estrada de terra, e dentro de sua caçamba estão sentadas as mulheres que na sequência anterior conversavam sobre cabras e mel. Também vemos cenas das mulheres cozinhando e comendo juntas. Nem todas as mulheres têm a mesma idade: algumas são mais jovens, outras são mais velhas; a maioria das mulheres é branca. Em uma das cenas, conhecemos a cantora da canção que homenageia as *country dykes*, sua imagem captada enquanto toca violão e canta. Ela é bastante jovem, branca, tem cabelos curtos, usa óculos. Ela mantém os olhos fechados enquanto canta. Essa sequência de cenas nos mostra rituais íntimos da vida privada de mulheres lésbicas que vivem longe da cidade.

Essas imagens provavelmente foram captadas em uma comuna lésbica separatista. Esse era um movimento transnacional que se popularizava entre algumas comunidades lésbicas em meados dos anos 1970¹⁵⁰. Com o objetivo de evitarem a perpetuação do modo

¹⁴⁹ Perdendo completamente a musicalidade da canção, essa tradução é minha. A letra original, em inglês, é a seguinte: “We’re the country dykes, you know the country dykes? All these are women I like, they’re women I like. We’re the country dykes, these are women I like. I have to write them this song, you know it won’t be long, I had to write this song, singing out loud, ‘cause they are my sisters. We’re the country dykes, you know the country dykes? We’re the high on life, we’re the high on life. We’re there finding new ways, there finding new ways, there finding new ways, we’re there building new days. I had to write ‘em a song, singing out loud, because I love them. We’re the country dykes, we’re the country dykes, a whole community, a dyke community, we’re learning skills and craft, we’re learning trades and art, we’re learning living free by living far apart from the men and the cities and these worn-out ways, we’re finding new days, we’re in a brand-new phase. I had to write this in a song, singing out loud, because I love them”.

¹⁵⁰ De acordo com Heather Jo Burmeister (2013, p. 2), “o movimento de mulheres pela terra, como é frequentemente chamado, foi um desdobramento do movimento de volta à terra dos anos 1970, que surgiu

de vida patriarcal, as mulheres buscavam construir uma nova forma de sociedade ideal e separada da sociedade dominada pelos homens. Nesse sentido, as lésbicas adotaram a estratégia de se distanciarem da sociedade masculina, estabelecendo comunidades separatistas que excluía todos os homens, fossem eles heterossexuais ou gays (VALENTINE, 1997). Ainda que algumas comunidades separatistas tenham se estabelecido em área urbana, o real objetivo desse movimento era a busca de uma área rural, já que, por conta do isolamento físico, “era mais fácil para as mulheres serem autossuficientes [...] no campo do que na cidade, e porque as noções essencialistas sobre a proximidade das mulheres com a natureza fizeram com que o campo fosse identificado como um espaço feminino” (VALENTINE, 1997, p. 107, tradução minha). Vendo a cidade como uma criação masculina e, portanto, patriarcal, essas mulheres criaram uma imagem idílica, ideal e política do modo de vida rural, “imaginando-o como um espaço simples, pacífico e seguro, não contaminado pelo patriarcado” (VALENTINE, 1997, p. 107, tradução minha). De acordo com Lillian Faderman (1991), na década de 1970, muitos grupos separatistas estabeleceram fazendas comunitárias e passaram a autodenominarem-se “mulheres do campo”, ou as “sapatonas do campo” (LESBIANISM FEMINISM, 1973).

As lésbicas separatistas acreditavam ser importantes permanecer somente entre as suas, pois isso “daria às mulheres a liberdade de articular uma identidade feminista lésbica, de criar novas formas de viver e de elaborar novas formas de se relacionar com o meio ambiente” (VALENTINE, 1997, p. 107, tradução minha). Toda essa experiência articulou-se por meio do nome *Womyn’s Land*¹⁵¹, uma comunidade global que existe até os dias de hoje. Nas décadas de 1970 e 1980, as comunidades buscavam modos não-hierárquicos de organização, objetivando serem autossuficientes, de maneira a não ser mais necessário retornar à sociedade patriarcal. Ainda, as comunas lésbicas buscavam “articular sua identidade desenvolvendo uma cultura feminina (em termos de linguagem, música, livros e *herstory*). Dessa forma, eles construíram visões muito politizadas de um rural idílico” (VALENTINE, 1997, p. 108, tradução minha).

de uma oposição geracional à cultura de consumo e mercantilização pós-Segunda Guerra Mundial. Os homens e mulheres do movimento de volta à terra queriam retornar ou criar de novo uma cultura que eles acreditavam ser natural e intocada. No sentido mais amplo, eles buscavam viver vidas significativas” (tradução minha). Outros grupos que fizeram esse movimento de volta à terra em um contexto similar foram os *hippies*, que criaram diversas comunidades em todo o mundo. Ver mais em Roszak, 1972 e em Burmeister, 2013.

¹⁵¹ *Womyn’s Land* pode ser traduzido com “Terra das mulheres” em português. A troca do “e” por “y” em *women* era uma tentativa de manter os homens, ou seja, *men*, fora de seu mundo.

A ideia do lesbianismo separatista espelhou-se nas experiências do separatismo negro nos Estados Unidos, que tomou força com Malcolm X na década de 1960. Em uma de nossas entrevistas, Rita Moreira menciona ter vivido de forma separatista quando em Nova Iorque, e refere-se à inspiração que havia no movimento negro. Ela diz:

[...] eu passei cinco anos sem falar com homem nenhum. Eu sei que teve um amigo, ou uma amiga, que foi lá e que disse: que coisa mais louca! O homem foi pedir orientação na rua para ela, e ela virou a cara. Acontece que em Nova Iorque dava para você ter motorista mulher, dava para ter encanadora mulher, tinha mulher que fazia tudo. E meu pai e meu irmão estavam aqui [no Brasil] [...], eu falo cinco anos, talvez tenha sido um pouco menos, porque quando eu vim para cá... (E: Teve que falar, né). É, e a questão era... aí, *essa coisa do separatismo dessa época, de não falar com homem, era semelhante ao movimento negro – muitas coisas, aliás, foram inspiradas pelo movimento negro. O movimento negro também ficou separatista. Era fundamental que eles se separassem para você se enxergar sem a visão do Outro ali, que estaria sempre nos olhando.* Então, hoje em dia, tanto faz, eu gosto deles, eu tenho meus amigos homens, alguns até héteros, e... aquilo que ela falou, só que a Ti-Grace falou no vídeo rapidamente, para a gente ver quem a gente é... porque o homem está nos julgando sempre, ele é sempre superior (MOREIRA, 2019, p. 21-22, grifo meu).

O que diz Rita sobre a necessidade do separatismo corrobora com as ideias propagadas pelas lésbicas separatistas da década de 1970: o separatismo era necessário para que as mulheres aprendessem a viver sem estar sendo dominadas pelos homens. Marilyn Frye (1978) aponta que o separatismo das mulheres é encarado de maneira controversa ou até mesmo julgado exagerado, histórico, mas o separatismo dos homens (como clubes exclusivos ou até mesmo cargos políticos num geral) é completamente normalizado.

Por outro lado, ainda nos anos 1970, o separatismo lésbico foi bastante criticado sobretudo pelas feministas negras. Uma importante crítica foi escrita por Audre Lorde no texto “O filho homem: reflexões de uma lésbica feminista”, em 1979. No texto, ela afirma que o separatismo não é uma questão simples, e, apesar de reconhecer a importância de espaços exclusivamente femininos, não achava correto que meninos com mais de dez anos não pudessem frequentar espaços lésbicos/feministas ao lado de suas mães. A proibição da presença de meninos maiores de dez anos era recorrente nos espaços separatistas (VALENTINE, 1997). Após Audre Lorde e sua companheira, Frances, receberem um convite para participarem de uma conferência lésbica feminista separatista, escreveram uma carta na qual disseram:

Nosso filho de treze anos representa tanta esperança para o nosso mundo futuro quanto a nossa filha de quatorze anos, e não estamos dispostas a abandoná-lo pelas letais ruas da cidade de Nova Iorque enquanto seguimos rumo ao oeste para ajudar a construir um ideal de mundo futuro Lésbico-feminista, no qual possamos todas sobreviver e florescer (LORDE, 2020, p. 97).

Da mesma forma, Barbara Smith, em uma conversa com sua irmã Beverly Smith, publicada no livro *This Bridge Called My Back* (1983), critica o separatismo das mulheres. Para ela, o separatismo “parece ser praticado de forma viável apenas por mulheres que têm certos tipos de privilégio: privilégio branco, privilégio de classe. As mulheres que não têm esse tipo de privilégio têm que lidar com esta sociedade e com as instituições desta sociedade” (SMITH; SMITH, 1983, p. 121, tradução minha). Ela afirma que as mulheres racializadas não podem largar tudo para viver no campo, e que elas têm consciência de que o racismo não atinge apenas as mulheres, mas todas as pessoas racializadas. As mulheres brancas com privilégios de classe não compartilham nenhum tipo de opressão com homens brancos, podendo estabelecer um posicionamento crítico e antagônico, mas o mesmo não ocorre entre mulheres negras e outras mulheres racializadas que compartilham opressões com homens negros e racializados (SMITH; SMITH, 1983). Assim, a crítica de Barbara Smith é feita no sentido que o separatismo impede que mulheres lésbicas e feministas negras ou racializadas formem importantes alianças com homens que compartilham da mesma opressão que elas.

No vídeo, o fim da sequência das *country dykes*, contrasta violentamente uma cena que chega à espectadora quase como num susto. São imagens e barulhos da cidade de Nova Iorque, cheia de homens de ternos e chapéus. Os homens atravessam as ruas, buzina em seus carros. Um homem passa na frente de um letreiro onde está escrito: “*Girls! Girls! Girls!*” (Garotas! Garotas! Garotas!), provavelmente um clube de *strip-tease* ou algum outro lugar de lucro através da exploração do corpo feminino. Assim, o mundo privado idílico e idealizado feminino é contrastado com violência ao mundo público barulhento e sujo masculino. Há uma intencionalidade na contraposição das duas cenas: a vida lésbica separatista no campo é idílica como uma utopia feminina, feminista e lésbica; a sujeira e o barulho das cidades são masculinos.

A próxima cena é uma entrevista com a feminista Elizabeth Shanklin, que fala a favor de um movimento matriarcal internacional para driblar o patriarcado. Segundo ela, se apenas uma sociedade fosse tornada matriarcal, seria engolida pelo patriarcado que permaneceria nas outras sociedades. Por isso é que Elizabeth Shanklin fala de alcançar mulheres ao redor do mundo para acabar com o patriarcado. Em assunto similar, na cena

seguinte algumas mulheres estão sentadas em uma sala, em uma configuração de roda, umas de frente para outras. A maior parte delas fuma enquanto a bioquímica Joanne Steele, uma mulher branca que usa óculos, tem cabelos compridos e veste um suéter de gola alta, fala: ela diz que o patriarcado começou quando os homens perceberam que eles também tinham seu papel na reprodução humana, retirando da mulher o poder espiritual que nela residia graças ao “dom” da reprodução. Joanne Steele deixa claro que houve muito tempo entre o início da humanidade e o início do patriarcado, ressaltando que a espécie humana não é intrinsecamente patriarcal. Então, Joanne passa a falar sobre as possibilidades da reprodução humana por meio partenogênese a partir dos óvulos, sem mais haver a necessidade dos espermatozoides para a formação do zigoto, possibilitando a formação de uma sociedade completamente sem homens.

Assim como as feministas que falam em *Lesbianism Feminism*, Heleith Saffioti (2013) e Gerda Lerner (2019) também argumentam que o patriarcado foi um acontecimento histórico, e que não deve ser confundido com o início da humanidade. Gerda Lerner afirma que “o período do “estabelecimento do patriarcado” não foi um “evento”, mas um processo que se desenrolou durante um espaço de tempo de quase 2.500 anos, de cerca de 3100 a 600 a.C.” (LERNER, 2019, p. 26). Reconhecer que a humanidade e o patriarcado não surgem juntos é importante para que possamos entender o patriarcado como um sistema histórico, que tem início na história e, por isso, pode ser extinto através de processos históricos (LERNER, 2019).

É importante ressaltar que, nessas cenas, as mulheres conversam de forma descontraída; estão todas juntas, algumas fumam, muitas riem. É uma conversa casual no espaço privado que aspira ideias para a tomada do espaço público. Por algum tempo, só era possível imaginar esse mundo não-patriarcal sob a proteção de um espaço privado e seguro para as mulheres lésbicas e feministas. Mas, aos poucos, como veremos no restante do vídeo, essas ideias tomam também o espaço público.

Assim como Joanne Steele, outra entusiasta da ideia da reprodução humana feita unicamente através da mulher era Shulamith Firestone (1970). Seu argumento, muito influente dentro do movimento feminista radical, argumentava que se a opressão das mulheres se originava no controle da reprodução feminina, a igualdade entre os homens e as mulheres só poderia ocorrer caso fosse possível a reprodução artificial (FIRESTONE, 1970).

Figura 21: Cena de *Lesbianism Feminism*: "Lembre-se sempre... nós temos os óvulos!".



Fonte: *Lesbianism Feminism* (16'57", dir. Norma Bahia Pontes e Rita Moreira, 1974). Acervo pessoal de Rita Moreira.

A imagem acima é uma fotografia de uma mulher grávida, de perfil, que aparece no vídeo logo após Joanne Steele começar a falar sobre a partenogênese. Em cima da imagem, as palavras “*Always remember... we’ve got the eggs!*” (Lembre-se sempre... nós temos os óvulos!), que piscam, alternando sua cor entre preto e branco. A frase sobreposta à imagem de uma mulher grávida representa a importância do óvulo para a reprodução humana, e associa-se com uma corrente do feminismo radical e do feminismo da diferença que pensa nas possibilidades da construção de um mundo matriarcal. Essa corrente do feminismo acredita que um dia já houve sociedades matriarcais, mas que, após ser dominada pelos homens, o patriarcado fez questão de apagar quaisquer registros da existência dessa sociedade. Essa ideia, que, como podemos perceber no vídeo *Lesbianism Feminism*, estava sendo muito debatida pelas feministas dos anos 70, não é uma ideia nova. Em 1915, Charlotte Perkins Gilman publicou um romance intitulado *Herland*, traduzido para o português como *A Terra Delas* ([1915]2021). O romance, uma fantasia feminista, aborda uma nação inteiramente composta por mulheres que existia há 2 mil anos. As mulheres viviam em uma organização social que beirava à perfeição – tudo era limpo, organizado, colaborativo e pacífico, a agricultura era sustentável e a comida deliciosa; todas tinham acesso à educação de qualidade (GILMAN, [1915]2021; BEARD, 2018). No livro, é mencionado que a *Herland* se desenvolveu dessa maneira por

causa do aperfeiçoamento de uma inovação biológica, justamente, a partenogênese. É possível que a fantasia criada pela escritora Charlotte Perkins Gilman esteja relacionada com a ideia das amazonas gregas, um mito que não foi provado verdadeiro. Na realidade, algumas autoras feministas, como Mary Beard (2018), consideram que a incessante busca às amazonas é um tremendo desperdício de energia feminista. Analisando o livro *A Terra Delas* e aproximando o enredo da história das mulheres amazonas, Mary Beard afirma:

Há lógica similar nas histórias daquela raça mítica das mulheres amazonas, que os escritores gregos afirmavam existir em algum lugar nas fronteiras setentrionais de seu mundo. Um grupo mais violento e militarista que as pacíficas cidadãs de *Herland*, esse monstruoso regimento sempre ameaçou invadir o mundo civilizado da Grécia e dos homens gregos. Uma imensa quantidade de energia feminista moderna foi desperdiçada na tentativa de provar que tais amazonas já existiram, com todas as sedutoras possibilidades de uma sociedade histórica realmente governada por e para mulheres. Doce ilusão. A dura verdade é que as amazonas foram um mito grego masculino. A mensagem básica era que a única amazona boa era a amazona morta ou [...] a que tivesse sido dominada, no quarto. O ponto subjacente era ser dever dos homens salvar a civilização do mando das mulheres (BEARD, 2018, p. 51).

Assim sendo, ainda que não haja comprovações históricas da existência das mulheres amazonas, as ideias que circundavam a existência delas e de sociedades matriarcais floresceram no imaginário feminista e lésbico, sobretudo na década de 1970, como podemos perceber em *Lesbianism Feminism*. O romance de Monique Wittig, *As guerrilheiras* ([1969]2019), desdobra-se a partir de importantes aspectos do pensamento teórico da autora. Nesse romance, as mulheres venceram a guerra contra os homens e instituíram uma nova sociedade governada por essas guerrilheiras, amazonas. A obra permite a leitura de “um redescobrimento e uma reconstrução da linguagem em mundo lésbico, no qual os termos de diferenciação sexual patriarcais perdem sentido, pois já não existem categorias do sexo” (GOMYDE, 2022, p. 12).

Posteriormente, o pensamento teórico de Monique Wittig (2001) afirmou a existência de um contrato social heterossexual firmado entre homens, que produz um conjunto de instituições, normas sociais e discursos baseados na naturalização da diferença sexual. Consolidado através do contrato, o pensamento hétero é definido a partir de categorias como mulher, homem, sexo, diferença, e é uma impressão totalizante da história, da cultura, da linguagem e de todos os fenômenos subjetivos, produzindo socialmente a diferença do sexo. Se “a mulher é exclusivamente definida em relação ao homem” (BEAUVOIR, 2016a, p. 203), a lésbica é a fugitiva da sua classe, pois “está fora

das categorias de sexo (mulher e homem), porque o sujeito designado (lésbica) não é uma mulher, seja economicamente, politicamente ou ideologicamente” – afinal, a “mulher” “tem significado apenas em sistemas de pensamento heterossexuais e em sistemas econômicos heterossexuais” (WITTIG, 1992, p. 16). Assim, a existência da lésbica é o que desafia a estabilidade das categorias de sexo dentro do regime patriarcal heterossexual. Sendo assim, em *As guerrilheiras* ([1969]2019), Monique Wittig “almeja um futuro no qual as lésbicas são a grande imagem da evolução humana para além do regime político heterossexual” (GOMYDE, 2022, p. 152), um pensamento que reverberava entre as mulheres lésbicas da década de 1970.

As cenas seguintes de *Lesbianism Feminism* tratam, mais uma vez, sobre o separatismo lésbico. Uma mulher que caminha pela rua debaixo de um guarda-chuva é interceptada por Rita, que pergunta: “Como está o movimento das mulheres agora?”. A mulher responde que o movimento está mal, porque há homens ao redor. Em seguida, há outra entrevista com Jean O’Leary. Ela fala que as mulheres precisam adotar a tática do separatismo antes de tudo, porque, segundo ela, o mais importante é que as mulheres se unam como uma classe, como um corpo, como um grupo. Para Jean O’Leary, se as mulheres estivessem no poder desde sempre, provavelmente poderíamos viajar até a lua por telepatia porque nossas mentes não estariam o tempo todo em estado de defesa e poderiam ser usadas para outras coisas. Nessa sequência, podemos perceber que as ideias acerca do separatismo lésbico circulavam em alguns espaços, inclusive em espaços públicos.

Uma das formas de circulação dessas ideias eram os jornais lésbico-feministas. Criado em Nova Iorque, o C.L.I.T – que ao mesmo tempo é o diminutivo de clitóris e um acrônimo para *Collective Lesbian International Terrorists* (Coletivo Lésbico Internacional Terrorista) – foi um dos grupos que lançou um jornal para divulgar as ideias do período. O *C.L.I.T. Papers* teve apenas duas edições, todas elas publicadas em 1974 e republicadas no jornal feminista *DYKE*¹⁵² no mesmo ano (SULLIVAN, 2016). Os textos foram publicados anonimamente, e apresentavam argumentos baseados no lesbianismo separatista, criticando sobretudo a imprensa que vinha forjando ataques aos movimentos de mulheres. O coletivo objetivava o boicote à “imprensa heterossexual”, argumentando que o feminismo radical “poderia controlar seus próprios meios de disseminação de

¹⁵² Algumas das páginas do jornal podem ser acessadas no arquivo digital do *DYKE*, no seguinte link: <https://www.dykequarterly.com/2010/10/dyke-a-quarterly-no-2-the-clit-papers-no-2.html>. Acesso em 24 set. 2022.

informações” (SULLIVAN, 2016, p. 277, tradução minha), e defendia a criação de uma mídia lésbica.

Apesar de o *C.L.I.T. Papers* ter sido escrito anonimamente, Rita relatou que fez parte da produção do jornal. Ela narrou: “Nós chegamos a escrever um jornal! Nós escrevíamos para um jornal. Nossa, a gente era muito doida. O jornal chamava “C.L.I.T.: *Collective Lesbians International Terrorists*”. [risos]. Só publicamos umas três edições” (MOREIRA, 2019, p. 15). Na primeira publicação, as autoras descreveram a formação do coletivo, os objetivos e quais estratégias seriam seguidas. O principal objetivo do coletivo era acabar com o patriarcado através da destruição da heterossexualidade. O coletivo também fazia uma crítica ao capitalismo, percebendo que este sistema econômico estava intrinsecamente conectado ao patriarcado, ambos amparados pela família nuclear heterossexual (SULLIVAN, 2016). Ainda sobre o C.L.I.T., Rita narra que “o movimento existia nas ruas, nós inventamos o tal do jornal C.L.I.T, por exemplo, depois tinham outras coisas que não dá nem para contar, porque é daquela época, aquilo que ela [Ti-Grace Atkinson] falou sobre os homens, aquele separatismo [...]” (MOREIRA, 2019, p. 21-22).

Ou seja, a escrita e circulação desses textos e jornais faziam parte do movimento, que “existia nas ruas”, tomando o espaço público, muitas vezes viajando da costa leste até a costa oeste dos Estados Unidos, atingindo mulheres lésbicas de diferentes localidades. Assim, as ideias que são gestadas e exploradas no mundo privado, tomam as ruas de diferentes formas.

As próximas cenas do vídeo demonstram as relações entre o movimento negro e o movimento lésbico. Na rua, uma mulher negra, de chapéu, brincos e cabelos curtos é entrevistada. Não ouvimos qual pergunta foi feita, mas ela fala que o movimento de mulheres é um movimento exclusivamente das mulheres brancas da classe média, conectado ao lesbianismo, e, como uma mulher negra, ela não consegue se relacionar com o movimento. Rita pergunta para a mulher se ela já ouviu falar sobre a *National Black Feminist Organization*, e a mulher responde que sim, mas que acha que esse movimento pode ser politicamente prejudicial às pessoas negras do país caso elas não coloquem cuidadosamente seus objetivos, correndo o risco de se tornarem uma imitação do movimento das pessoas brancas.

Na cena seguinte, estão quatro mulheres negras sentadas à mesa, em um ambiente fechado. Elas conversam e mexem em papéis. O intertítulo recobre a cena: *National Black*

*Feminist Organization*¹⁵³. Em seguida, é entrevistada uma mulher negra jovem que usa óculos e tem cabelos curtos, Margaret Sloan-Hunter, uma das fundadoras da organização. Ela fala que as feministas negras têm a obrigação de lembrar às mulheres negras que elas têm sido oprimidas como mulheres, não apenas como negras. Segundo ela, a maioria das mulheres negras entende o racismo, mas por se manterem longe do movimento feminista, não reconhecem que o sexismo é tão brutal e perverso quanto o racismo – e esse é um dos principais objetivos da NBFO: mostrar que, para além de negra, se é mulher, pois se é oprimida por ambas as coisas ao mesmo tempo. A organização tem como objetivo dizer para as mulheres negras que o sexismo e o racismo andam de mãos dadas.

A próxima entrevistada é Jacqueline Mitchel Lubell, uma mulher negra de meia-idade. Ela afirma que o movimento feminista, por ser branco e de classe média, sempre foi insuficiente para ela porque ela precisava falar sobre o racismo. Para Jacqueline, por falar de um ponto de vista que parte da experiência, o movimento é válido, mas é preciso reconhecer que é a experiência da classe média e ela é muito diferente da experiência de ser negra nos Estados Unidos. Jacqueline fala que, apesar de ser a única negra no grupo que participava, ela sentia que esse não era o assunto para ser discutido lá sob o risco do divisionismo, pois todas eram mulheres e era isso que eu devia ser discutido. Para ela, as diferenças inconciliáveis são inventadas pelos homens para manter as mulheres separadas. Jacqueline afirma que quando se tornou consciente do racismo, sentia muita raiva, mas ela diz que “quando paro de pensar no racismo, mas em como lidar com problemas específicos, posso sorrir para os brancos e eles sorriem de volta, e posso funcionar muito bem no movimento de mulheres, que é basicamente branco”¹⁵⁴ (LESBIANISM FEMINISM, 1973).

¹⁵³ A *National Black Feminist Organization* (NBFO) foi fundada em 15 de agosto de 1973, na cidade de Nova Iorque. Inicialmente, tinha 30 integrantes, tais como Michele Wallace, Margaret Sloan, Flo Kennedy, Faith Ringgold e Doris Wright. Muitas das mulheres que integravam a NBFO faziam parte de outras organizações como as Radicalesbians, o NOW e o Partido Socialista dos Trabalhadores dos Estados Unidos. O principal objetivo da organização era abordar a dupla opressão do machismo e do sexismo para as mulheres negras. A Declaração de Propósito de 1973 da NBFO afirmava que a organização buscava “atender às necessidades particulares e específicas da maior, mas quase descartada, metade da raça negra em Amerikkka, a mulher negra”. Em fevereiro de 1974, 6 meses depois da fundação da NBFO, a organização contava com mais de 2.000 integrantes em todo o país. Apesar da organização ter acabado em 1976, algumas células seguiram funcionando até 1980. Ver mais em Davis, 1988.

¹⁵⁴ Tradução minha. No original, Jacqueline diz: “when I stop thinking about racism but how to deal with specific problems, then I can smile to white people and they smile back, and I can function very well in the women’s movement, which is basically white”.

Em relação a fala de Jacqueline Mitchel Lubell, é preciso dizer que a opressão sofrida pelas mulheres brancas é muito diferente da opressão sofrida pelas mulheres negras e/ou racializadas. Como disse Audre Lorde, “sugerir que todas as mulheres sofrem a mesma opressão simplesmente porque somos mulheres é perder de vista as muitas e variadas ferramentas do patriarcado. É ignorar como essas ferramentas são usadas pelas mulheres, inconscientemente, umas contra as outras” (LORDE, 2020, p. 85-86). Da mesma forma, o manifesto do Coletivo Combahee River¹⁵⁵ (2019), datado originalmente de 1977, reconhece que uma das maiores dificuldades no trabalho político das feministas negras lésbicas é que a opressão não vem apenas de uma frente ou duas, mas é preciso abordar toda uma gama de opressões. Se colocando como “ativamente comprometidas com a luta contra a opressão racial, sexual, heterossexual e de classe” (COMBAHEE RIVER, 2019, p. 197), as mulheres do coletivo veem no feminismo negro o movimento político necessário para o combate das diversas e simultâneas opressões que as mulheres racializadas sofrem. Como apontou Jules Falquet (2018), foi o manifesto do Coletivo Combahee River o primeiro pensamento radical do feminismo negro, e, sobretudo, pioneiro no entendimento da chamada imbricação das relações sociais de sexo, classe e raça. O entendimento da imbricação¹⁵⁶ é demonstrado quando o manifesto afirma: “[...] achamos difícil a separação de raça, classe e opressão sexual, porque em nossas vidas elas são em geral sentidas simultaneamente” (COMBAHEE RIVER, 2019, p. 200). Nesse mesmo sentido, reafirmando simultaneidade das opressões, Audre Lorde afirmou: “Dentro da comunidade lésbica, sou negra, dentro da comunidade negra, sou lésbica. [...]. Não existe hierarquia de opressão” (LORDE, 2020). Sendo assim, ao contrário do que afirmou Jacqueline Mitchel Lubell, a ideia de “parar de pensar no racismo” para poder conviver com os brancos sem pautar as questões do movimento negro não parece ter sido uma ideia completamente aceita pelas feministas negras.

As entrevistas na NBFO continuam. A próxima pessoa a falar é Ernestine Eppenzer, uma mulher jovem, negra, lésbica que afirma ter procurado a NBFO pela experiência de ver que grupos de mulheres heterossexuais e lésbicas de outras organizações estão separadas umas das outras, e a esperança de Ernestine era que as mulheres da NBFO pudessem esquecer esses rótulos sociais, educando umas às outras

¹⁵⁵ De acordo com Jules Falquet (2018), o coletivo Combahee River foi fundado logo depois de Barbara Smith retornar de Nova Iorque, onde participou do primeiro encontro da National Black Feminist Organization (NBFO), em 1973, e comprometeu-se a fundar uma seção da organização em Boston.

¹⁵⁶ Ler mais no livro de Jules Falquet, 2020.

enquanto trabalham juntas na causa feminista. A última entrevistada dessa sequência de cenas é Lori Sharpe, umas das fundadoras da organização. Ela é negra, jovem e usa óculos, mas não vemos totalmente seu rosto, pois está virada para o lado oposto à câmera, o que possibilita de vermos apenas seu perfil. Apesar do contexto da sua fala não aparecer no vídeo, acredito que Lori esteja falando sobre a lesbianidade. Ela diz que não acha que essa seja realmente uma questão sexual, mas algo que está impregnado na sociedade e muito fundamental às mulheres: “‘Não se junte com mulheres, não se importe com mulheres, não ame mulheres, não ame a si mesma’, na verdade, é isso que eles estão dizendo”¹⁵⁷, diz Lori.

Quando pensamos no movimento lésbico da mesma forma em que Lori pensou, podemos perceber que o feminismo lésbico não beneficia *apenas* as mulheres lésbicas. Cheryl Clarke, no texto “*Lesbianism: an act of resistance*”, publicado no livro *This Bridge Called My Back* (1983), afirmou que o feminismo lésbico luta pela libertação de todas as pessoas do domínio patriarcal através do heterossexismo, assim como luta para a transformação de todas as estruturas políticas, sistemas e relações que foram destruídas depois de séculos de dominação masculina. Nesse mesmo sentido, Cheryl Clarke diz que todos e todas têm algo a aprender com as lésbicas e o feminismo lésbico, pois

[...] o feminismo lésbico tem o potencial de reverter e transformar um componente importante no sistema de opressão das mulheres, isto é, a heterossexualidade predatória. Se o feminismo lésbico radical significa ter uma visão antirracista, anticlassista e anti-ódio às mulheres de vínculo como mútuo, recíproco, infinitamente negociável, como liberdade de prescrições e proscições de gênero antiquadas, então todas as pessoas que lutam para transformar o caráter dos relacionamentos dessa cultura tem algo a aprender com as lésbicas (CLARKE, 1983, p. 134, tradução minha).

A mudança do mundo proposta pelo feminismo lésbico materializa-se na última sequência do vídeo. A trilha é a música *Woman Power*, de Yoko Ono. Assim como no começo do vídeo, vemos imagens de marchas lésbicas e feministas nas ruas. As mulheres, de todas as idades, estão juntas, dançam, cantam e riem.

Em um momento da entrevista, perguntei para Rita se ela e suas companheiras lésbicas sentiam raiva. Ela respondeu que elas sentiam raiva no dia a dia, mas, quando estavam juntas, não era essa a emoção que sobressaía, mas sim a vontade de resistir, o

¹⁵⁷ Tradução minha. Originalmente em inglês, Lori diz: “‘Don’t get together with women, don’t care about women, don’t love women, don’t love yourself’, really, that’s what they’re saying”.

planejamento, a emoção da ação. Ela relembra os espaços que ocupava com as companheiras do movimento:

A gente dançava quase que toda a noite num bar chamado *The Duchess*¹⁵⁸. Nós íamos no metrô, já sempre em três ou quatro, e nós já íamos planejando... e a gente dançava já planejando a passeata. Tinha uma música que era assim: *an angry woman is a beauty*. A emoção principal é a vontade, é a resistência, a vontade de resistir, mais do que a raiva. Não raiva! Na hora que a gente estava naquele grupo, pensando [...], não tinha raiva, não tinha raiva, não, tinha planejamento. A raiva é no dia a dia. A gente já sabia. Na hora que levava um fora, na hora que o emprego era dado para o homem e não para a mulher, na hora que aconteciam todas aquelas coisas, na hora em que as mulheres eram botadas para trás, sempre tendo que trabalhar mais. Aí é que dava raiva. Agora, a emoção da ação... É uma espécie quase de alegria, no trabalho. A emoção boa, mesmo, da luta é alegria! Puxa, você fez eu pensar isso. Muito bom, muito obrigada mesmo (MOREIRA, 2020, p. 29)

Nesse trecho, Rita diferencia a raiva sentida no dia a dia da emoção da ação. A raiva sentida por causa das opressões materializadas todos os dias na vida de mulheres acumula-se gradualmente, e pode levar a um estalo: o estalo feminista. A expressão “*snap*”, em inglês, significa quebrar-se com um estalo, mas também pode significar que alguém explodiu – *she snapped*, ela explodiu. Para Sara Ahmed (2022), se a pressão é uma ação, o estalo é uma reação: não aguentamos a pressão, explodimos. Um estalo pode até mesmo ser um momento violento ou repentino, mas “o repente é apenas aparente; um estalo é um momento de uma história mais longa, a de ser afetada por aquilo com o que você dá de cara. *Estalo: um momento com uma história*” (AHMED, 2022, p. 300, grifo da autora). A autora também afirma que o estalo pode ser uma história acumulada, confrontada pela ação (AHMED, 2022). O estalo e a raiva não são simples reações ao que está acontecendo no presente, mas também reagem ao passado, “a todas as experiências

¹⁵⁸ O *Duchess* (Duquesa) foi um bar de mulheres lésbicas fundado em 1972, localizado no Greenwich Village, em Nova Iorque, que teve mais de 20 anos de história. Entre 1972 e 1982, foi frequentado por grande parte da comunidade lésbica nova-iorquina, principalmente por quem fazia parte do movimento de mulheres. Nos guias turísticos da época, o bar foi descrito como “um ambiente amigável e descontraído, popular entre as mulheres do ‘movimento’” (NYC LGBT HISTORIC SITES, 2019). O bar era pequeno, tinha um jukebox perto da entrada e uma pequena pista de dança. Em 1980, passou a enfrentar uma série de problemas legais que iniciaram porque o bar recusava servir álcool aos homens, considerado um ato de “discriminação” que fez com que o *Duchess* perdesse seu alvará de venda de bebidas alcoólicas. Entretanto, o bar continuou a servir álcool até 1982, quando a polícia prendeu os responsáveis e fechou o bar por causa do álcool servido ilegalmente. Em 1983, o *Duchess* reabriu com o nome *Grove Café*. Em 1989, seu nome foi mudado para *Duchess II*. Em 1990, mudou novamente de nome para *Grove Club* e, finalmente, em 1992 para *Pandora's Box*. Neste mesmo ano, o bar acabou fechando após a vizinhança reclamar de brigas e barulho excessivo na região, mas a gerente do bar da época afirmou que as reclamações tinham caráter lesbofóbico, racista e xenofóbico, porque, além de ser um bar de lésbicas, o *Pandora's Box* era muito frequentado pela comunidade lésbica negra e latina (NYC LGBT HISTORIC SITES, 2019). Ver mais em: <https://www.nyclgbtsites.org/site/the-duchess-the-grove-pandoras-box/>. Acesso em 23 out. 2022.

passadas que teve que aturar. Estalar é dizer não a essa história, a sua perpétua encenação” (AHMED, 2022, p. 317). Por isso, um estalo pode ser uma pedagogia feminista, pois mostra às mulheres que sua opressão não precisa ser suportada por tanto tempo. Estamos exaustas. Podemos estalar a qualquer momento.

Sara Ahmed (2022) afirma que o “estalo feminista” nos fornece ferramentas para pensarmos sobre os pontos de ruptura de uma forma mais criativa e positiva. O estalo faz da ruptura o início de algo: quem sabe o que pode acontecer depois de um estalo? Para Sara Ahmed (2022), um estalo feminista pode ser pensado como o começo de uma ação, mas também como um método de distribuição de informações que se opõe ao que é conhecido, possibilitando que o estalo seja compartilhado, “uma forma coletiva de despertar para um mundo” (AHMED, 2022, p. 330).

De acordo com Sara Ahmed, “o estalo feminista pode ser uma ação coletiva e planejada” (AHMED, 2022, p. 327), e no feminismo lésbico se traduz essa ação coletiva, esse despertar para um mundo – as mulheres lésbicas organizam seu estalo feminista em um movimento que se revolta por conta de uma história acumulada de opressões. A primeira frase do manifesto *The Woman-Identified Woman* (1970), as *Radicalesbians* afirmaram: “A lésbica é a fúria de todas as mulheres condensadas a ponto de explosão”¹⁵⁹. A partir dessa frase, podemos perceber a lésbica como o ponto de ruptura, a definição do estalo feminista. A lésbica encerra a fúria coletiva de todas as mulheres em si mesma, a condensa e explode num estalo agudo. Mas a fúria lésbica é só uma parte da história: “tornar-se lésbica é um tornar-se enérgica, um redirecionamento da energia das mulheres, não mais destinadas a manter com os homens nossos relacionamentos prioritários” (AHMED, 2022, p. 354). Assim, o estalo feminista atravessado e causado pela fúria lésbica fornece energia para a ação, para o movimento. As lésbicas feministas ocupam as ruas em manifestações substituem a raiva pela ação.

Assim, podemos perceber que o estalo feminista se conecta diretamente à ação, pois perpassa a necessidade de contar uma história que ainda precisamos contar – uma história de nossas opressões e nossas resistências, muito diferente da história que vinha sendo contada anteriormente. Mas “uma história que para ser contada exige movimentos cortantes e repentinos, necessários para atravessar ou ultrapassar o que ainda é como é; [...]” (AHMED, 2022, p. 330). Assim, é preciso de movimento, de ação, para contar uma nova história.

¹⁵⁹ Tradução minha. No original, “A lesbian is the rage of all women condensed to the point of explosion” (RADICALESBIANS, 1970, p. 1).

A afirmação de Rita de que ela e suas amigas “dançava[m] já planejando a passeata” (MOREIRA, 2020, p. 29) se relaciona com a carta de Edda Gaviola sobre a amiga Margarita Pisano. As afinidades, ações e vínculos políticos têm seu lugar no movimento feminista, porém, além de tudo isso, salta à memória outros acontecimentos: os momentos em que havia diversão. Nesse sentido, Edda Gaviola escreveu:

A amizade política cresceu, tornou-se profunda cumplicidade. Construimos relacionamentos transparentes e honestos, pensamos juntas, aprendemos a abraçar as ideias umas das outras sem perder a capacidade de pensarmos por nós mesmas. Aprendemos a nos expressar, sem nos permitir sermos subsumidas nas ações da outra; fizemos exercícios de ações políticas que influenciaram fortemente outros ambientes. Opusemo-nos a operações para desmantelar nossas radicalidades. *E nós nos divertimos!* (2018, p. 15, tradução minha, grifo meu).

Rita se divertiu com suas amigas ao viver em Nova Iorque, ao frequentar o *Duchess*, mas sua alegria era originada, primordialmente, na *ação*. Ela disse que “a melhor emoção é a alegria do movimento, a alegria da ação. A palavra é: alegria da ação. Às vezes o jornal falava *Women's Lib*, e nunca foi, a gente sempre chamou *The Movement*. É a alegria do movimento, estar em movimento.” (MOREIRA, 2020, p. 30). Isto é, justamente o ato de movimentarem-se é que dava nome ao movimento lésbico e ao movimento feminista. Para Sara Ahmed (2022), o estalar feminista também se conecta ao movimento: para ela, o estalo é um movimento rápido e repentino. A alegria sentida por Rita e por outras mulheres estava relacionada ao fato de elas estarem em movimento. Nesse mesmo caminho, Rita continuou a falar sobre a alegria do movimento:

Alegria, felicidade do movimento, alegria do movimento, porque como diz o Gil, "Ficar parado assim é que não pode ser"! Eu lembro da Suzana Amaral, que agora está muito doente, [...], tenho duas amigas, a Danda [Prado] e a Suzana Amaral... estão muito ruins. Mas eu lembro, recentemente ainda, ela já estava começando a ficar ruim, e ela dizia: “Nós temos que fazer alguma coisa! Nós temos que fazer alguma coisa! Nem que seja se sentar na calçada e ficar lá!” [Risos]. Aquela coisa de a gente ter que fazer alguma coisa. *Isso é a felicidade! Vamos fazer alguma coisa!* (MOREIRA, 2020, p. 30, grifo meu).

Ao falar de suas amigas Danda Prado e Suzana Amaral, mesmo percebendo a iminência das condições impostas pela velhice, Rita reafirma a importância de fazer *algo*: seja dançar, cantar, protestar, marchar, beijar, abraçar, *filmar*. Ou seja, é preciso estar e permanecer entre as suas, mobilizando ações na política do cotidiano e na exaltação da existência lésbica, reafirmando a importância de um continuum que conecte uma mulher

à outra, à outra, à outra e à outra, permitindo que forjemos vínculos feministas para ocuparmos e reivindicarmos a cena pública como um lugar nosso, onde possamos colocar afetos, demandas políticas e existências que põem em xeque a naturalização da heterossexualidade compulsória e da dominação-exploração patriarcal.

Em um momento de nossa entrevista, Rita falou disse: “Se você tinha três mulheres andando na rua, vinha um homem e dizia: ah, estão sozinhas? Conhece essa frase? São três mulheres! Elas não estão sozinhas! Elas são três mulheres! Sozinhas!” (MOREIRA, 2019, p. 21-22). Mulheres juntas não são mulheres sozinhas, mas, como afirmou Janice Raymond (1986), vivemos em um mundo da “hetero-realidade”, um mundo em que uma mulher só existe em relação a um homem, que constantemente percebe mulheres juntas como mulheres sozinhas. Porém, quando centenas ou milhares de mulheres tomam as ruas, marchando, dançando, cantando, fotografando, beijando, filmando... torna-se impossível dizer que elas estão sozinhas.

Neste capítulo, busquei abordar a relação entre as mulheres e o espaço público através da história do movimento de mulheres lésbicas em Nova Iorque. Refletindo sobre a voz pública das mulheres e como ela proporciona a diluição das fronteiras entre o público e o privado, objetivei aproximar essas considerações à história de vida de Rita Moreira e da história do movimento lésbico do período, sublinhando a importância de artistas, coletivos, grupos e jornais feministas que disputavam o espaço público na época. Em *She has a beard*, Forrest Hope é quem segura o microfone e faz as perguntas, não sendo tratada como um objeto de estranheza, mas como agente questionadora dos estereótipos da feminilidade: o objeto da investigação é o sujeito da investigação. Assim, o vídeo expõe o caráter dialógico. “Protegida” pelo microfone e pela câmera de vídeo, Forrest Hope pode circular pelo espaço público, mobilizando emoções e questionando as limitações relacionadas à imposição da feminilidade. Em *Lesbianism Feminism*, foram apresentados os debates e embates que ocorriam dentro do movimento feminista e do movimento lésbico, evocando o lesbianismo feminista como “solução”. Analisei como as ideias e reivindicações feministas eram primeiro pautadas nos espaços privados, e depois levadas para o espaço público, em um movimento que demandava a plena ocupação da esfera pública pelas mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A woman. Yes, but a million other things as well.
[Virginia Woolf, *Orlando*]

safo previu
“no futuro alguém se lembrará de nós”
safo soltou um feitiço
que chegou aos meus e seus ouvidos
nos lembramos
e aqui estamos
[Monalisa Gomyde, *Eu pisei nas rachaduras*]

Minha dissertação não seguiu o percurso estabelecido inicialmente no projeto de pesquisa sobretudo por conta dos reflexos da pandemia de covid no Brasil e no mundo. Porém, é preciso sublinhar que, desde 2016, quando do golpe imposto à presidenta do Brasil, Dilma Rousseff, os desmontes da educação têm afetado todos e todas as pesquisadoras. Os anos durante os quais realizei meu mestrado foram anos de caos sanitário, político, econômico, social, científico, ambiental. O ódio às mulheres aumentou aos montes, com preocupantes casos de misoginia no Brasil e no mundo, ao mesmo tempo em que o governo da época (2022) diminuiu drasticamente os investimentos em políticas públicas para as mulheres. Tudo isso reflete neste trabalho, e é impossível que não reflita.

Porém, em tempos tão difíceis, a escrita deste trabalho foi uma aventura, uma jornada, uma viagem. Impedida de sair fisicamente de casa, com Rita e Norma viajei de São Paulo para Nova Iorque, conheci a Amazônia em busca das amazonas e fui até Paris. Pude conhecer pessoas e espaços que estão temporal e geograficamente distantes de mim. Conheci sítios e comunas, apartamentos e quartéis de bombeiros, galerias e festivais, bares e ruelas, Glauber Rocha, John Lennon, Yoko Ono, Ti-Grace Atkinson, Shulamith Firestone, Jill Johnston, Carol, Susan, Forrest, Joanne, Lori e tantas outras pessoas anônimas, dos espaços públicos aos privados. Com Rita, narrei uma história que precisava ser contada, uma história feminista. Safo previu e acertou: no futuro, todas serão lembradas, e eu, como historiadora, quis fazer parte disso.

Dando continuidade a um trabalho de pesquisa iniciado em 2019 em meu trabalho de conclusão de curso para obtenção do grau de bacharela e licenciada em História na UFSC, esta pesquisa possibilitou um novo olhar sobre a história de vida e a produção de vídeos de Rita Moreira. O contato próximo que mantive com Rita Moreira desde 2019 foi essencial para que realizássemos a segunda entrevista, fonte extremamente valiosa para este trabalho. Grupos de estudo, cursos, textos, livros e amigas pesquisadoras foram também companheiras dessa pesquisa, assim como as mulheres personagens nos vídeos

de Rita Moreira, aos quais assisti dezenas de vezes, em busca de gestos sutis que me permitissem melhor analisá-los. A imagem formada por pixels e a voz metálica e digitalizada de Rita também foram minhas companheiras nos inúmeros retornos às nossas entrevistas.

A metodologia aplicada nas análises das fontes ocorreu através de dois principais eixos. O primeiro foi a metodologia da história oral, aludindo sobretudo às contribuições metodológicas de Alessandro Portelli (2016), entendendo que a história oral é uma arte da escuta, o que me levou a circundar os campos da biografia e da memória. A história oral foi fundamental para a construção do trabalho especialmente no sentido da cocriação das fontes orais. Da escrita da história das mulheres, a história oral é uma importante aliada. E a realização das entrevistas com Rita Moreira permitiu, portanto, a construção de fontes que contribuem para a escrita de uma história que por muito tempo foi negligenciada nas narrativas oficiais – uma história lésbica. Já o segundo eixo foi o da análise audiovisual em uma perspectiva da teoria do cinema feminista e do cinema lésbico, explorando a ideia do contra-cinema feminista e como ele condiz com a obra de Rita e Norma que colocam as mulheres como protagonistas de seus vídeos, denunciando sua opressão dentro do patriarcado e rompem com o efeito ilusionista do cinema narrativo dominante, demonstrando a materialidade de sua opressão. Também, atribuí à obra de Rita e Norma a subversão do olhar masculino do cinema dominante, que define a imagem da mulher passiva, silenciosa e presa pela ordem simbólica ao lugar de portadora de significado, e não produtora de significado.

A análise das fontes possibilitou notar a importância de emoções como amor, da amizade, e da esperança, mas também da solidão, do ódio e da raiva, nas trajetórias das mulheres lésbicas documentadas nos vídeos de Rita e Norma, emoções que também saltam à memória de Rita durante nossas entrevistas orais. Examinando as fontes orais e audiovisuais, associando-as às contribuições teóricas do pensamento feminista e lésbico, da história das mulheres, da crítica feminista do cinema e dos estudos das emoções, busquei demonstrar de que maneira a trajetória biográfica de Rita Moreira se conecta com a trajetória coletiva do movimento de mulheres nos Estados Unidos. Na análise audiovisual, apresentei quais emoções aparecem nos vídeos, além de evidenciar que ideias do movimento lésbico e as emoções mobilizadas pelas lésbicas são diferentes quando colocadas sob a perspectiva do espaço público ou do espaço privado.

Nesse sentido, demonstrei a importância do espaço privado para as mulheres lésbicas, sublinhando que a noção de privacidade e um espaço seguro para as mulheres

pode modificar qual emoção que será expressa por elas. Também explorei quais emoções são sentidas em relação às lésbicas na esfera pública, bem como quais emoções as próprias lésbicas sentem quando circulam nesses espaços, e se essas são diferentes quando estão sozinhas ou reunidas em grupo.

As contribuições de Adrienne Rich (2010), essenciais à formulação do pensamento lésbico, guiaram minha pesquisa. Ao ler seu texto, duas perguntas feitas pela autora foram as principais fagulhas que incendiaram a construção de meu trabalho: por que a escolha das mulheres de priorizar e amar outras mulheres foi invalidada ao longo da história? E por que há um apagamento da existência lésbica em tantos textos, sejam eles acadêmicos, poéticos, cinematográficos...? Adrienne Rich explicou que tudo isso é ocasionado pela instituição da heterossexualidade compulsória, e, ao compreender essa explicação, pude olhar com novos olhos para minha pesquisa. Também pensada por Adrienne Rich, a ideia do continuum lésbico tocou minha pesquisa, do início ao fim. Busquei demonstrar que o continuum lésbico é uma forma de olharmos para os vínculos entre mulheres, compreendendo que há uma conexão coletiva e histórica que se apresenta de diferentes maneiras dependendo se ocorre na esfera pública ou privada.

No primeiro capítulo dessa dissertação, apresentei à leitora Rita Moreira, narrando e contextualizando sua história de vida, desde a infância até o início da vida adulta, quando encontrou Norma Bahia Pontes. O encontro entre Rita e Norma possibilitou sua ida para Nova Iorque. Em Nova Iorque, elas conheceram o movimento de mulheres e a tecnologia do vídeo, acontecimentos que, historicamente, se entrecruzaram, como apresentei no restante do capítulo. Demonstrei que o movimento de mulheres da década de 1970 objetivava a diluição das fronteiras entre o público e o privado ao afirmar que o pessoal era político, e atrelei essa afirmativa à trajetória de Rita dentro do movimento de mulheres.

Ainda no primeiro capítulo, identifiquei que a história do vídeo e a história das mulheres aproximam-se, estando igualmente relacionadas à problemática da separação das esferas pública e privada. O momento em que o feminismo passa a afirmar que o pessoal é político coincidiu com o momento no qual as mulheres passaram a levar as câmeras de vídeo do espaço privado ao espaço público, fazendo existir, na esfera pública, a presença feminina. A tecnologia do vídeo e o lançamento mundial da primeira câmera portátil em 1967, a *Sony Portapak*, possibilitaram essa retirada do vídeo do âmbito doméstico. Nessa época, muitas feministas utilizam o vídeo como arma. A câmera de

vídeo proporcionou uma nova relação entre quem filma e o que é filmado, permitindo que fossem captadas e criadas imagens e narrativas engajadas à luta feminista.

Pude concluir que a trajetória de vida e os vídeos de Rita Moreira nos contam a história das mulheres e do desenvolvimento tecnológico e artístico do vídeo. Rita, além de fazer parte de uma geração de mulheres feministas que entenderam que o pessoal era político, também fez parte do movimento de mulheres que levou as câmeras de vídeo do espaço privado e para o público, produzindo imagens de mulheres que resistem à heterossexualidade compulsória e ao patriarcado. Rita e Norma circulavam entre as esferas, e foi com a câmera de vídeo que questionaram as fronteiras do público e do privado.

No segundo capítulo, refleti sobre a construção do espaço privado em uma perspectiva feminista, sublinhando as possibilidades da criação de um lar onde se possa viver o amor entre mulheres, alcançar conhecimento, criatividade, aventura e arte – um lar onde Chloe possa amar Olivia – através da análise de *Lesbian Mothers* e de *The Apartment*. Pude perceber que os dois vídeos demonstram ser possível construir “um teto todo seu”, um espaço privado onde seja possível existir sem homens, um lar onde as mulheres possam habitar com tranquilidade e compartilhar uma vida íntima criativa. Assim, destaquei a importância do continuum lésbico e do registro da existência lésbica no espaço privado que se distancia das imposições patriarcais da heterossexualidade, feminilidade e domesticidade.

No primeiro vídeo analisado no capítulo, *Lesbian Mothers*, pude perceber que, antes de tudo, as falas das mães lésbicas ocorrem com mais liberdade porque suas imagens são captadas no espaço privado. Algumas das principais cenas desta fonte ocorrem no ambiente doméstico, apresentando à espectadora os rituais íntimos das famílias das mães lésbicas. As crianças interagem com a câmera, com o microfone, riem e cantam. Analisei que essas cenas se estruturam como em uma conversa íntima que permite o compartilhamento dessa vida íntima na qual se fortalecem as conexões entre mulheres localizadas no continuum lésbico. Nesse vídeo, pude perceber que a vida íntima dessas mulheres era tocada pelo *erótico* como fonte de poder, uma afirmação da energia criativa e da força vital feminina. As imagens do vídeo sublinham as conexões eróticas femininas, as contrapondo às tentativas de apagamento da existência lésbica em detrimento da heterossexualidade compulsória, fortalecendo, assim, um registro histórico do continuum lésbico.

As mulheres expressam sua vulnerabilidade ao conversarem sobre assuntos sensíveis como a guarda dos filhos, o preconceito dos familiares. Porém, essa vulnerabilidade expressa pelas mulheres no vídeo não as paralisa, pelo contrário, é fonte de força. Assumir abertamente a sexualidade, para elas, é uma questão de sobrevivência, já que questionar o regime da heterossexualidade compulsória não é fácil, mas possibilita que se construa um novo mundo.

Em *Lesbian Mothers*, há cenas que buscam contrastar as opiniões da esfera pública às opiniões da esfera privada. Nas ruas, algumas pessoas reproduzem opiniões violentas quando questionadas sobre a lesbianidade. Essas pessoas sentem e expressam ódio, uma emoção muito diferente do que é sentido no espaço privado pelas lésbicas ou por seus filhos, que falam sobre amor e compreensão.

Na análise desse vídeo, foi possível concluir que *Lesbian Mothers* rompe com o regime do prazer visual do cinema narrativo dominante ao abandonar e rejeitar o olhar masculino voyeurista, além de desafiar a linguagem cinematográfica do cinema dominante. O vídeo, especialmente nas cenas de amor, ultrapassa formas opressivas e rompe com as expectativas patriarcais do prazer no cinema, inventando uma nova linguagem do desejo (MULVEY, 2018). Além disso, conclui que as cenas de intimidade cotidiana das famílias das mães lésbicas nos possibilitam compreender a maternidade que não está relacionada à heterossexualidade compulsória e à ideologia da família patriarcal, e desmantela noções de espaço privado feminino que encerram as mulheres na domesticidade.

No segundo vídeo analisado, *The Apartment*, a personagem principal é Carol, que está reformando seu apartamento alugado no Lower East Side em Manhattan. Na análise desse vídeo, demonstrei como se dá a construção de um lar lésbico que é, ao mesmo tempo, refúgio e prisão. Carol constrói as paredes desse apartamento, sendo o apartamento ele mesmo metáfora para a construção de um lar lésbico-feminista.

Uma das principais emoções que pude perceber em *The Apartment* foi a obstinação. Compreendendo a obstinação como uma vontade feminista, fonte de energia coletiva para as mulheres, uma vontade que se coloca contrárias às prescrições sociais e se move contra a corrente. Carol é uma mulher obstinada na sua profissão como taxista, na reforma de seu apartamento, na insistência em trazer o feminismo para o teatro.

Carol expressa sentir que a cidade onde vive, Nova Iorque, é cruel, mas no lar que constrói é possível sentir ternura, algo que pude perceber na análise da cena em que a protagonista interage com suas gatas. É intencional que a montagem do vídeo contrasta

um relato de crueldade da cidade à uma cena de ternura no espaço privado. A protagonista também discorre sobre seu lugar dentro do movimento de mulheres, associando o movimento de mulheres à liberdade no tocante à criatividade feminina. Ela sublinha a importância da vida compartilhada entre mulheres, e afirma que o isolamento é pior que a morte. Mas, em meio à cidade e à sociedade patriarcal, Carol prefere ter um refúgio, mesmo que solitário, onde ela possa construir um lar à sua maneira. Esses espaços privados onde se constrói uma alternativa à heterossexualidade compulsória não deixam de ter um caráter político, mas este fica mais evidente quando essa questão é exposta no espaço público.

No terceiro capítulo da dissertação, abordei a relação entre as mulheres e o espaço público. Demonstrei diferentes maneiras que as mulheres buscaram destruir as fronteiras entre o público e o privado na década de 1970, reivindicando o espaço público. Sublinhei, sobretudo, a relação entre as mulheres e o espaço público através da arte, da formação de grupos políticos e, conseqüentemente, de suas manifestações públicas. A partir de reflexões sobre a voz pública das mulheres, determinei qual a relação entre essa voz com os espaços artísticos e políticos construídos pelas mulheres. Sob o mesmo viés, apresentei a formação de coletivos e grupos lésbicos e suas formas de chegar à esfera pública, salientando que essa história se aproxima da história de vida de Rita Moreira. Apontei que os debates do feminismo circulavam no espaço público através da arte feminina e feminista, e que os movimentos de mulheres foram uma forma de disputa e ocupação da esfera pública.

Pude constatar que a tomada da palavra pública pelas mulheres significa assumir o seu lugar de sujeito. Poder falar e ser ouvida na esfera pública possibilita que as mulheres reiterem sua humanidade, desafiando a objetificação e o local de alteridade imposto historicamente pelo patriarcado. Percebi que a tecnologia do vídeo facilitou para que houvesse essa mudança de objeto para sujeito, pois com o vídeo a busca pela voz feminista tornou-se mais fácil. O vídeo, especialmente o documentário, permitiu às mulheres que elas apresentassem a realidade de sua opressão, protagonizando e narrando suas próprias histórias.

Na análise do vídeo *She has a beard*, refleti sobre a feminilidade e a repugnância aliadas à presença das mulheres no espaço público. A construção do vídeo foi inteiramente pautada e atravessada pelo espaço público, já que a narrativa foi inteiramente construída pelos encontros e diálogos que ocorreram nas ruas da cidade de Nova Iorque. Nesse vídeo, foi possível perceber a clara influência de Jean Rouch e do cinema-direto na

formação de Norma Bahia Pontes e, conseqüentemente, na obra de Rita e Norma. Em *She has a beard*, a câmera de vídeo passa das mãos das filmadoras para as mãos dos filmados, no caso, Forrest Hope, a mulher barbada, quem conduz as entrevistas que constroem o vídeo. Forrest afirma sentir-se segura e protegida quando segura o microfone ao conduzir as entrevistas, mesmo sendo alvo de emoções como o ódio, a repugnância e a vergonha. A partir dessa afirmação de Forrest sobre o microfone, pude perceber como é mostrada a relação entre o campo e o antecampo neste vídeo, que expõe o dialógico e permite que Forrest não seja vista como mero objeto de estranheza, mas o sujeito que conduz a investigação sobre os estereótipos relacionados à feminilidade. Pude concluir que a proteção proporcionada pelo microfone permite que Forrest circule no espaço público e mobilize diferentes emoções, desafiando as definições de “mulher” impostas pelo patriarcado.

A análise do vídeo *Lesbianism Feminism* me possibilitou desdobrar muitas questões relacionadas às vertentes do movimento lésbico sob o viés da ocupação da esfera pública e da diluição das fronteiras do público e do privado, do pessoal e do político. Abordei a presença dos debates sobre o lesbianismo político, lesbianismo separatista e feminismo lésbico no vídeo, e como os debates, tematizados primeiro nos espaços privados, eram levados até o espaço público. Aos debates e embates que ocorriam dentro do movimento feminista e do movimento lésbico, na narrativa do vídeo, o lesbianismo feminista foi tratado como a resposta para todos os conflitos. Nesse vídeo, concluí que, ao contrário do que ocorre nos vídeos *Lesbian Mothers* e *She has a beard*, a voz das mulheres lésbicas é priorizada em detrimento das opiniões das pessoas que transitam por Nova Iorque. Percebi que a fonte é composta por algumas cenas que representam uma contextualização dos conflitos e aproximações entre o lesbianismo e feminismo na década de 1970.

Ao explorar *Lesbianism Feminism*, pude perceber imagens que apontam o redirecionamento da energia das mulheres para outras mulheres e a priorização dos vínculos estabelecidos entre mulheres, representando o acionamento do continuum lésbico, sendo uma fonte que contribui para o registro da história da existência lésbica. Nesse sentido, foi possível concluir que a história do movimento lésbico é uma história dos vínculos e amizades feministas que são criados por essas mulheres, contribuindo para o desmantelamento da heterossexualidade compulsória. A análise da fonte também pode mostrar que ideias acerca do separatismo lésbico circulavam em diferentes espaços do período, incluindo espaços da esfera pública, especialmente através de jornais e panfletos

lésbico-feministas. Assim, pude demonstrar que as ideias e reivindicações feministas eram antes pensadas nos espaços privados, e em seguida levadas ao espaço público, em um movimento que requiriria a ocupação da esfera pública pelas mulheres.

Foi possível perceber algumas emoções relacionadas às histórias de reivindicação do espaço público, como a coragem e a obstinação, que desafiam o medo imposto pelo regime de exploração-dominação patriarcal. Em *She has a beard*, observei o papel da repugnância relacionado à presença de Forrest Hope no espaço público, e em *Lesbianism Feminism* ficou nítida a importância de emoções como a amizade e a fúria lésbica, que acionam o continuum lésbico.

Hoje, as imagens atravessam nossos dias. Acessamos uma infinidade de fotografias captadas em celulares, de vídeos digitais, de cinema através de *streaming* ou de *downloads* piratas, e todas essas imagens moldam nossa realidade, hoje mais do que nunca. Historicamente, somos sujeitos atravessados pelas imagens: “a compreensão do presente, o conhecimento do passado, a escrita da história, enfim, todos os atos de memória de que ainda somos capazes, passam, hoje, pelas imagens” (LEANDRO, 2014, p. 123). As imagens de lésbicas captadas nos vídeos de Norma Bahia Pontes e Rita Moreira contribuem para o conhecimento do passado e para a compreensão do presente, pois permitem que, a partir delas, seja escrita uma história lésbica, evocando a memória das mulheres lésbicas ao subverter os aspectos da heterossexualidade compulsória que deixou, por muitos séculos, invisível a possibilidade da existência lésbica.

Foi somente a partir da trajetória de Rita Moreira que foi possível realizar essa investigação. Em meu trabalho, pude aproximar minha vida feminista de outra vida feminista, a de Rita, e foi sua história de vida que me permitiu compreender a história de vida de outras mulheres lésbicas. Ainda que o principal pedaço de sua vida abordado aqui tenha sido vivido no Norte global, a vida sobre a qual refleti é a de uma mulher lésbica, latino-americana, brasileira, imigrante vivendo em Nova Iorque. Essas marcas estão imbricadas em sua memória e nas experiências que me foram narradas, ainda que não apareçam de forma explícita em seus vídeos. Nesse sentido, cabe apontar que Rita relatou que no final do festival organizado por ela e Norma, *Women for Women*, recebeu “o maior elogio [...] e ao mesmo tempo, a maior afronta” (MOREIRA, 2019, p. 14) proferido por uma amiga estadunidense. Ela relata:

Ao final [do festival], veio uma americana... por mais maravilhosas e amigas que sejam, é uma coisa inata nelas. Como a gente aqui tem complexo de cachorro vira-lata, elas lá sentem uma superioridade nata.

Então, veio essa americana para mim e disse: “*it’s amazing! How wonderful! You did better than a New Yorker!*”¹⁶⁰. Beleza né? Aí ela continua: “*How come, coming from so deep South...*”¹⁶¹. “Vinda do sul profundo”, como é que eu consegui fazer “melhor que uma nova-iorquina”? Você compreendeu? Este comentário, que foi o maior elogio que eu já recebi e ao mesmo tempo, a maior afronta, mostra um pouco a visão de superioridade pré-estabelecida (MOREIRA, 2019, p. 14).

Isto é, ainda que Rita prefira lembrar e narrar que em Nova Iorque viveu os melhores anos de sua vida, em sua trajetória na cidade experienciou momentos em que o lugar em que nasceu influenciou seu posicionamento político, artístico, linguístico e, no fim, todo o seu viver fora de seu país de origem. Adrienne Rich (1985) afirma que é preciso compreender que um lugar no mapa é um lugar na história, e dentro desse lugar, foi como mulher, lésbica, feminista, latino-americana e brasileira que Rita foi criada e criou (RICH, 1984). Uma mulher, sim, mas um milhão de outras coisas!

Espero, com este trabalho, ter demonstrado como a trajetória de Rita Moreira se desdobra na trajetória de outras tantas. Compreendi como, historicamente, se deslocaram as lésbicas entre o público e o privado – da maternidade lésbica ao apartamento-refúgio, pelas ruas da cidade sozinhas ou em conjunto, expressando o erótico, o amor, a obstinação, a solidão, a coragem, o estalo, a fúria feminista, condensados até o ponto de explosão.

¹⁶⁰ “Que incrível! Que maravilhoso! Você se saiu melhor do que uma nova-iorquina!”. Tradução minha.

¹⁶¹ “Como pode, vinda do Sul profundo...”. Tradução minha.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES

COELHO, Lilia. Uma crítica de cinema vira produtora de independente de vídeo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 01 de maio de 1983. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&Pesq=%22Norma%20Bahia%20Pontes%22&pagfis=62135. Acesso em 10 nov. 2021.

CRAIDY, Carmen Maria. Entrevista concedida a Eloisa Rosalen. Porto Alegre RS, Brasil, 09/03/2015. Acervo do LEGH/UFSC.

LESBIAN Mothers. Direção de Norma Bahia Pontes e Rita Moreira. Nova Iorque, 1972. Documentário (27 min.)

LESBIANISM Feminism. Direção de Norma Bahia Pontes e Rita Moreira. Nova Iorque, 1974. Documentário (29 min.).

MASO et Miso vont en bateau. Direção de *Les Insoumuses* (Nadja Ringart, Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig e Ioana Wieder). Paris, 1975. Documentário (55 min.).

MOREIRA, Rita. Entrevista concedida a Alina Nunes. Florianópolis, SC e São Paulo, SP (*online*). 13/06/2020. Acervo pessoal. Transcrição realizada por Alina Nunes. 34 p.

MOREIRA, Rita. Entrevista concedida a Alina Nunes. São Paulo, SP, Brasil. 02/04/2019. Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). Transcrição realizada por Alina Nunes. 25 p.

RADICALESBIANS. *The Woman-Identified Woman*, 1970. Disponível em: <https://repository.duke.edu/dc/wlmpc/wlmms01011>. Acesso em 06 nov. 2022.

SHE Has a Beard. Direção de Norma Bahia Pontes e Rita Moreira. Nova Iorque, 1975. Documentário (26 min.).

THE Apartment. Direção de Norma Bahia Pontes e Rita Moreira. Nova Iorque, 1975. Documentário (27 min.).

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Carolina Amaral de. **Videoarte no MAC-USP: o suporte de ideias nos anos 1970**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Programa Interunidades Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

AHMED, Sara. **La política cultural de las emociones**. Trad. Cecilia Olivares Manduy. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

AHMED, Sara. **Viver uma vida feminista**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

ALBRECHT, Lisa. Coalition Politics. In: ZIMMERMAN, Bonnie (Ed.). **Encyclopedia of Lesbian Histories and Cultures**. New York: Garland Publishing, 2000, pp. 177-178.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, v.8, n.1, p. 229-236. Florianópolis, 2000.

ANZALDÚA, Gloria. La consciencia de la mestiza/Rumo a uma nova consciência. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 323-339.

ATKINSON, Ti-Grace. **Amazon Odyssey**. Nova York: Links Books, 1974

ATKINSON, Ti-Grace. et al., On Shulamith Firestone. **N+1 magazine**. Issue 15: Amnesty, 2013. Disponível em: <https://www.nplusonemag.com/issue-15/in-memoriám/on-shulamith-firestone/>. Acesso em 06 nov. 2022.

AVELAR, Alexandre Sá; SCHMIDT, Benito Bisso. Apresentação: O que pode a biografia hoje? In: AVELAR, Alexandre Sá; SCHMIDT, Benito Bisso. (Orgs). **O que pode a biografia**. São Paulo: Letra e voz, 2018, p. 7-13.

BARLOW, Melinda. Feminism 101: The New York Women's Video Festival, 1972-1980. **Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies**, v. 18, n. 3, dec. 2003, pp. 3-38.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BEARD, Mary. A voz pública das mulheres. In: BEARD, Mary. **Mulheres e poder: um manifesto**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018. p. 15-54.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: Fatos e Mitos**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: A experiência vivida**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.

BECKER, Edith, et al. Lesbians and film. **Jump Cut**, v. 24-25, 1981.

BERLANT, Lauren. **Cruel Optimism**. Durham and London: Duke University Press, 2011.

BESSA, Karla. "Um teto por si mesma": multidimensões da imagem-som sob uma perspectiva feminista-queer. **Artcultura**, Uberlândia, v. 17, n. 30, jan-jun. 2015, pp. 67-85.

BJORKSTEN, Julianna. The Woman Constructed. **Confluence**: Gallatin, New York University. Oct. 1, 2019. Disponível em: <https://confluence.gallatin.nyu.edu/context/interdisciplinary-seminar/the-woman-constructed#easy-footnote-16-15595>. Acesso em 06 nov. 2022.

BORGES, Joana Vieira. Leituras feministas de O Segundo Sexo no Brasil e na Argentina. In: PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina S; VEIGA, Ana Maria. (Org.). **Resistências, gênero e feminismos contra as ditaduras no Cone Sul**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2011, pp. 119-144.

BOYLE, Deridre. **Subject to Change: Guerrilla Television Revisited**. New York: Oxford University Press, 1997.

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, vol. 20, núm. 3, set-dez. 2013, pp. 578-602.

BRITO, Roberta Kelly de Souza. Imprensa Alternativa no Brasil: o caso do jornal Opinião. In: **Anais do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**, Recife, 2012.

BROWNMILLER, Susan. **Femininity**. New York: Linden Press/Simon & Schuster, 1984.

BURMEISTER, Heather Jo. **Rural Revolution: Documenting the Lesbian Land Communities of Southern Oregon**. Dissertação (Mestrado). Departamento de História: Portland State University, 2013.

CANUTO, Roberta Ellen. **Alberto Cavalcanti: Homem Cinema**. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2018.

CARTER, David. **Stonewall: The Riots that Sparked the Gay Revolution**. New York: St. Martin's Press, 2004.

CLARKE, Cheryl. Lesbianism: an act of resistance. In: MORAGA, Cherríe; ANZALDUA, Gloria. **This bridge called my back: Writings by radical women of color**. Boston: Kitchen Press, 1983, pp. 128-137.

COATES, Irene. **Who's afraid of Leonard Woolf? a case for the sanity of Virginia Woolf**. New York: Soho Press, 1998.

COELHO, Naiara; VOLOTÃO, Amanda. Não serei interrompida: o processo de silenciamento feminino no espaço político brasileiro. **Cadernos de Gênero e Diversidade**, v. 6, n. 2, p. 151-170, 2020.

COMBAHEE RIVER. Manifesto do Coletivo Combahee River. Trad. Stefania Pereira e Letícia Simões Gomes. **Plural**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v. 26, n. 1, 2019, pp. 197-207. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/159864>. Acesso em: 8 mar. 2022.

CUBAS, Caroline Jaques. **Do hábito à resistência: freiras em tempos de ditadura militar no Brasil**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2016

CVETKOVICH, Ann. **An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures**. Duke University Press, 2003.

CZACH, Elizabeth. **Home movies then and now**. Dissertação (Mestrado). Montréal, Quebec: Departamento de Estudos em Comunicação, Concordia University, 2000.

DAVIS, Beverly. To Seize the Moment: A Retrospective on the National Black Feminist Organization. **Sage**, v. 5, n. 2, September 1988, pp. 43-47.

DELPHY, Christine. O inimigo principal: a economia política do patriarcado. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 17, Brasília, pp. 99-119, maio-agosto de 2015.

DODUIK, Véronique. Les ciné-tracts, témoins de mai 68. **Cinemathèque**. 2 mai 2018. Disponível em: <https://www.cinematheque.fr/article/1213.html>. Acesso em 06 nov. 2022.

DOSSE, François. **O Desafio Biográfico: Escrever Uma Vida**. São Paulo: Editora da USP, 2015.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. Betty Friedan: morre a feminista que estremeceu a América. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 14, n. 1, janeiro-abril 2006, pp. 287-293.

DYKE, Mindy. Barbara Ester's interview with Mindy Dyke. **Sinister Wisdom: a multicultural lesbian literary & art journal**. Southern Lesbian-Feminist Herstory Supplement, n. 93, 2012. Disponível em: www.sinisterwisdom.org/SW93Supplement/Dyke. Acesso em 06 nov. 2022.

ECHOLS, Alice. **Daring to Be Bad: Radical Feminism in America, 1967-1975**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

FADERMAN, Lilian. **Odd Girls and Twilight Lovers: A History of Lesbian Life in Twentieth Century America**. New York: Columbia University Press, 1991.

FADERMAN, Lilian. **The Gay Revolution: The Story of the Struggle**. Nova York: Simon & Schuster, 2016.

FALQUET, Jules. **Breve resenha de algumas teorias lésbicas**. Cidade do México: Feme-libros/Buenos Aires: Difusão Herética Edições Feministas e Lésbicas Independentes, 2013.

FALQUET, Jules. História do Coletivo Combahee River. **Lutas Sociais**, São Paulo, vol. 22 n.40, p. 124-137, jan./jun. 2018.

FALQUET, Jules. **Imbrication** : Femmes, race et classe dans les mouvements sociaux. Vulvaire sur Seine : Éditions du Croquant, 2020.

FALUDI, Susan. Death of a revolutionary. **The New Yorker**, Nova Iorque, v. 89, n. 9, 15 abr. 2013, pp. 48-55. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2013/04/15/death-of-a-revolutionary>. Acesso em 21 dez. 2022.

FECHINE, Yvana. O vídeo como um projeto utópico de televisão. In: MACHADO, Arlindo (Org.). **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras, 2007, pp. 85-110.

FEDERICI, Silvia. Salários contra o trabalho doméstico (1975). In: FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. São Paulo: Elefante, 2019, pp. 40-54.

FIRESTONE, Shulamith. **The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution**. New York: Morrow, 1970.

FLECKINGER, Hélène. Une révolution du regard. Entretien avec Carole Roussopoulos, réalisatrice féministe. **Nouvelles Questions Féministes**, v. 28, n. 1, 2009, pp. 98-118.

FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

FRY, Naomi. A photographer's life-changing encounter with political struggle. **The New Yorker**, Nova Iorque, 28 de set. de 2018. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/a-photographers-life-changing-encounter-with-political-struggle>. Acesso em 10 nov. 2021.

FRYE, Marilyn. Some reflections on separatism and power. **Sinister Wisdom: a multicultural lesbian literary & art journal**, n. 6, 1978, pp. 30-39.

GALIZIA, Ana. **Expondo-se com o outro: a exposição do antecampo no território compartilhado entre quem filma e quem é filmado**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cinema e Audiovisual). Niterói: Departamento de Cinema e Audiovisual, Universidade Federal Fluminense, 2018.

GARBER, Linda. Lesbian Feminism. In: ZIMMERMAN, Bonnie (Ed.). **Encyclopedia of Lesbian Histories and Cultures**. New York: Garland Publishing, 2000, pp. 456-459.

GAVIOLA, Edda; KOROL, Claudia. **A nuestras amigas**. Pensaré Cartoneras: San Cristóbal de las Casas, 2018.

GEVER, Martha. Video Politics: Early Feminist Projects. **Afterimage**, v. 11, n. 1-2, 1983.

GILMAN, Charlotte Perkins. **A terra delas**. Jandira: Principis, 2021.

GOMYDE, Monalisa Almeida Cesetti. **Rastros de imaginação lésbica: uma busca literária em *As ondas*, de Virginia Woolf e *Ara*, de Ana Luísa Amaral**. Dissertação (Mestrado). São Carlos: Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, Universidade Federal de São Carlos, 2022.

GOULD, Debbie. Demonstrations and Actions. In: ZIMMERMAN, Bonnie (Ed.). **Encyclopedia of Lesbian Histories and Cultures**. New York: Garland Publishing, 2000, pp. 230-232.

GREEN, James N. **Revolucionário e gay: a extraordinária vida de Herbert Daniel – pioneiro na luta pela democracia, diversidade e inclusão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

GREER, Germaine. **The female eunuch**. Pymble: HarperCollins Publishers, 2008.

GROSZ, Elizabeth. Corpos-cidade. In: MACEDO, Ana Gabriela; FRANCESCA, Rayner. **Gênero, Cultura Visual e Performance: Antologia Crítica**. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2011, pp. 89-100.

HAHNER, June E., **A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Catherine. Sweet home. In: PERROT, Michelle (Org). **História da vida privada, 4:** da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009, pp. 47-76

HAMMOND, Harmony. Art, Contemporary North American. In: ZIMMERMAN, Bonnie (Ed.). **Encyclopedia of Lesbian Histories and Cultures**. New York: Garland Publishing, 2000, pp. 63-66.

HANISCH, Carol. O pessoal é político, 1969. Disponível em: <https://we.riseup.net/assets/190219/O+Pessoal%2B%C3%A9%2BPol%C3%ADtico.pdf>. Acesso em 06 nov. 2022.

HARAWAY, Donna. **O manifesto das espécies companheiras:** cachorros, pessoas e alteridade significativa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARTMANN, Heidi. The unhappy marriage of Marxism and feminism: Towards a more progressive union. **Capital and class**, n. 8, p. 1-33, 1979.

HEMMINGS, Clare. Contando estórias feministas. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 17, n. 1, p. 215-241, 2009.

HOLLINGER, Karen. **Feminist film studies**. London and New York: Routledge, 2012.

hooks, bell. **Erguer a voz:** pensar como feminista, pensar como negra. São Paulo: Elefante, 2019.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo:** políticas arrebatadoras. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

JAFFE, Noemi. Posfácio. In: WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

JOHNSTON, Claire. Women's cinema as counter-cinema. In: JOHNSTON, Claire. (Org.), **Feminism and Film**. New York: Oxford University Press, 2000, p. 22-33.

JOHNSTON, Jill. **Lesbian Nation:** The Feminist Solution. New York: Simon & Schuster, 1973.

KISSACK, Terence. Freaking Fag Revolutionaries: New York's Gay Liberation Front, 1969-1971. **Radical History Review**, n. 62, pp. 104-135, 1995.

LAURETIS, Teresa de. Film and the Visible. In: BAD Object-Choices (Ed.), **How Do I Look?:** queer film and video. Seattle: Bay Press, pp. 259-262, 1991.

LAURETIS, Teresa de. **The Practice of Love:** lesbian sexuality and perverse desire. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

LEANDRO, Anita. O tremor das imagens. Notas sobre o cinema militante. **Devires**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, jul./dez. 2010, pp. 98-117.

LEANDRO, Anita. Sem imagens: memória histórica e estética de urgência no cinema sem autor. **Estudos da língua(gem)**, Vitória da Conquista, v. 12, n. 1, jun. 2014, pp. 121-134.

LECLER, Romain. Gauchir le cinéma : un cinéma militant pour les dominés du champ social (1967-1980). **Participations**, n. 7, 2013, pp. 97-125.

LEHRING, Gary. Homosexuality. In: ZIMMERMAN, Bonnie (Ed.). **Encyclopedia of Lesbian Histories and Cultures**. New York: Garland Publishing, 2000, p. 378.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix, 2019.

LEWIS, Jone Johnson. Profile of the National Organization for Women (NOW). **ThoughtCo**, September 21, 2018. Disponível em: <https://www.thoughtco.com/profile-of-the-national-organization-for-women-3528999>. Acesso em 06 nov. 2022.

LORDE, Audre. **Irmã outsider: Ensaios e conferências**. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

LOVE, Heather. **Feeling Backward**: Loss and the Politics of Queer History. Harvard University Press, 2009.

LOVELACE, Carey. Optimism and rage: the women's movement in art in New York, 1969-1975. **Woman's Art Journal**, v. 37, n. 1, spring-summer 2016, pp. 4-11.

MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil**: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras, 2007, pp. 15-48.

MACKINNON, Catharine A. **Sexual harassment of working women**: a case of sex discrimination. Yale University Press, 1979.

MATTIOLLI, Isadora. O corpo é a casa: a vida privada ressignificada na esfera pública. **Arte & Ensaios**: Revista do PPGAV/EBA/UFRJ. n. 36, dez. 2018, pp. 73-83.

MIOTTI, Maurício. O cinema etnográfico de Jean Rouch. **Revista Sem Aspás**, v. 9, n. 2, p. 207-219, 2020.

MORAÑA, Mabel. Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas. In: MORANÃ, Mabel. PRADO, Ignacio S. **El lenguaje de las emociones**: afecto y cultura en América Latina. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2012.

MULVEY, Laura. Introduction: 1970s Feminist Film Theory and the Obsolescent Object. In: MULVEY, Laura; ROGERS, Anna Backman. **Feminisms**: Diversity, Difference, and Multiplicity in Contemporary Film Cultures. Amsterdam University Press, 2015.

MULVEY, Laura. Looking at the Past from the Present: Rethinking Feminist Film Theory of the 1970s. **Signs**, v. 30, n. 1, Beyond the Gaze: Recent Approaches to Film Feminisms. Special Issue, 2004. pp. 1286-1292.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

NAVARRO-SWAIN, Tania. Feminismo e Lesbianismo: quais desafios? **Labrys, estudos feministas**. n. 1-2, jul.-dez. 2002.

NUNES, Alina. **Vídeo popular, arma feminista**: narrativas de mulheres nas décadas de 1970 e 1980. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Florianópolis: Departamento de História, Universidade Federal de Santa Catarina, 2019.

NUNES, Alina; WOLFF, Cristina Scheibe. A todo vapor: revolução sexual e desbunde. In: WOLFF, Cristina S.; ZANDONÁ, Jair; MELLO, Soraia Carolina de. (Orgs.). **Mulheres de Luta**: feminismo e esquerdas no Brasil (1964-1985). Curitiba: Editora Appris, 2019, pp. 233-253.

NUNES, Alina; ZACCHI, Lara Lucena. “As pessoas não podem resistir sozinhas”: memórias, amizade e gênero na resistência às ditaduras no Cone Sul. In: WOLFF, Cristina (Org.). **Políticas da Emoção e do Gênero nas Ditaduras do Cone Sul**. Curitiba: Brazil Publishing, 2021, pp. 12-32.

NYC LGBT Historic Sites. Disponível em: <https://www.nyclgbtsites.org/site/gay-activists-alliance-actions-at-city-hall/>. Acesso 06 nov. 2022.

OBERTI, Alejandra. ¿Qué le hace el género a la memoria? In.: PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe. **Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2010, p.13-30.

OKIN, Susan M. Gênero, o Público e o Privado. Tradução de Flávia Biroli. **Revista de Estudos Feministas**, vol. 16, no. 2, 2008, pp. 305–332.

OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. **Tecnologias audiovisuais e transformação social**: o movimento de vídeo popular no Brasil (1984-1995). Tese (doutorado em História). São Paulo: Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.

OLIVEIRA, Maria da Glória. Para além de uma ilusão: Indivíduo, tempo e narrativa biográfica. In: AVELAR, Alexandre Sá; SCHMIDT, Benito Bisso. (Orgs.). **O que pode a biografia**. São Paulo: Letra e voz, 2018, p. 59-72.

PARENTE, André. “Alô, é a Letícia?”. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014.

PATEMAN, Carole. **O Contrato Sexual**. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

PENELOPE, Julia. **Call Me Lesbian**: Lesbian Lives, Lesbian Theory. New York: Crossing Press, 1992.

PENLEY, Constance. Introduction. In: PENLEY, Constance (Ed.) **Feminism and Film Theory**. New York: BFI Publishing, Routledge, 1988.

PEREZ, Livia. Do Cinema Novo ao vídeo lésbico feminista: a trajetória de Norma Bahia Pontes. **Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 9, n. 2, p. 20-45, julho-dezembro 2020.

PERROT, Michelle. Introdução. In: PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Trad. Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005a, pp. 9-26.

- PERROT, Michelle. A palavra pública das mulheres. In: **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru, SP: EDUSC, 2005b, pp. 317-326.
- PERROT, Michelle. Introdução. In: PERROT, Michelle (Org). **História da vida privada, 4**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009a, pp. 7-12.
- PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: Operários, mulheres e prisioneiros. 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.
- PERROT, Michelle. Outrora, em outro lugar. In: PERROT, Michelle (Org). **História da vida privada, 4**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009b, pp. 14-17.
- PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 9, n. 18, ago./set. 1989, pp. 9-18.
- PERROT, Michelle. Público, privado e relações entre os sexos. In: **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru, SP: EDUSC, 2005c, pp. 455-465.
- PISANO, Margarita. **El triunfo de la masculinidad**. Santiago de Chile: Surada Ediciones, 2001.
- PISANO, Margarita. **Fantasear un futuro**: Introducción a un cambio civilizatorio. Santiago de Chile: Editorial Revolucionarias, 2015.
- PODMORE, Julie. TREMBLAY, Manon. Lesbians, Second-Wave Feminism and Gay Liberation. In: PATERNOTTE, D. TRAMBLAY, M. (Orgs.). **The Ashgate Research Companion to Lesbian and Gay Activism**. Farnham: Ashgate, 2015.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- PORTELLI, Alessandro. **História oral como arte da escuta**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.
- PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na História Oral. **Projeto História**, São Paulo, n. 15, abr., 1997.
- PRIORE, Mary del. Biografia, biografados: Uma janela para a história. In: AVELAR, Alexandre Sá; SCHMIDT, Benito Bisso. (Orgs). **O que pode a biografia**. São Paulo: Letra e voz, 2018, p. 73-90.
- PROST, Antoine. Fronteiras e espaços do privado. In: PROST, A; VINCENT, G. (Orgs.). **História da vida privada, 5**: Da Primeira Guerra a nossos dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 13-17.
- RAGO, Margareth. **A aventura do contar-se**: Feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas: Editora UNICAMP, 2013.
- RAGO, Margareth. Autobiografia, gênero e escrita de si: Nos bastidores da pesquisa. In: AVELAR, Alexandre Sá; SCHMIDT, Benito Bisso. (Orgs). **O que pode a biografia**. São Paulo: Letra e voz, 2018, p. 205-222.

RAYMOND, Janice. **A passion for friends: toward a philosophy of female affection.** Boston: Beacon Press, 1986.

RETI, Irene. Introduction. In: RETI, Irene; SIEN, Shoney (Eds.). **Cats (and their dykes): an anthology.** Santa Cruz: HerBooks, 1991.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica (1980). **Bagoas: estudos gays, gêneros e sexualidades.** Natal: v. 4, n. 5, jan./jun. 2010, p. 17- 44.

RICH, Adrienne. Notes toward a Politics of Location (1984). **Women, Feminist Identity and Society in the 1980's: Selected Papers,** p. 7-22, 1984.

RICH, Adrienne. Towards a politics of location. In: RICH, Adrienne. **Blood Bread and Poetry: selected prose, 1979-1985.** New York: Norton, 1994

RICOEUR, Paul. **O si mesmo como o outro.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

ROSA, María Laura. Disidencias Sexuales y video documental feminista en los años 70: las Cineastas brasileñas Rita Moreira y Norma Bahia Pontes Pioneras en las denuncias sobre la opresión de las mujeres y la invisibilidad lésbica. **Arte y Políticas de Identidad,** v. 16, n. 16, enero de 2018, pp. 37-54.

ROSA, María Laura. Un triángulo posible. Redes de relaciones entre el arte feminista argentino, brasileño y mexicano durante los años 70 y 80. In: ROSA, María Laura; DONOSO, Soledad Novoa (Eds.). **Compartir el mundo: La experiencia de las mujeres y el arte.** Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2017, pp. 109-144.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura.** Rio de Janeiro: Vozes, 1972

ROWBOTHAM, Sheila. Lo malo del patriarcado. In: SAMUEL, Raphael. (Ed.) **Historia popular y teoría socialista.** Barcelona: Crítica, 1984. p. 248-256.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência.** São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SAFFIOTI, Heleieth. Ontogênese e filogênese do gênero: ordem patriarcal de gênero e a violência masculina contra mulheres. **Série Estudos e Ensaios/Ciências Sociais.** FLACSO Brasil, 2009.

SAFFIOTI, Heleieth. Primórdios do conceito de gênero. **Cadernos Pagu – Simone de Beauvoir & os feminismos do século XX,** n. 12, v. especial organizado por Mariza Corrêa, Pagu – Núcleo de Estudos de Gênero, Unicamp, São Paulo, 1999.

SANTORO, Luiz Fernando. **A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil.** São Paulo: Summus Editorial, 1989.

SCHENKEN, Suzanne O'Dea. **From Suffrage to the Senate: An Encyclopedia of American Women in Politics, Volume 1: A–M.** Santa Barbara: ABC-CLIO, 1999.

SCHMITT, Elaine. WOLFF, Cristina Scheibe. Voluntariedade no fotojornalismo de Adriana Lestido. In: WOLFF, Cristina (Org.). **Políticas da Emoção e do Gênero nas Ditaduras do Cone Sul.** Curitiba: Brazil Publishing, 2021, pp. 53-70.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 20, n. 2, pp. 71-99, jul./dez. 1995.

SMITH, Barbara. A Press of Our Own Kitchen Table: Women of Color Press. **Frontiers: A Journal of Women Studies**, v. 10, n. 3, p. 11-13, 1989.

SMITH, Barbara; SMITH, Beverly. A Sister-to-Sister Dialogue. In: MORAGA, Cherríe; ANZALDUA, Gloria. **This bridge called my back**: Writings by radical women of color. Boston: Kitchen Press, 1983, pp. 113-127.

STACEY, Jackie. **Star Gazing**: Hollywood cinema and female spectatorship. New York and London: Routledge, 1994.

SULLIVAN, Mairead. Kill Daddy: Reproduction, Futurity, and the Survival of the Radical Feminist. *Women's Studies Quarterly*, SPRING/SUMMER 2016, Vol. 44, No. 1/2, SURVIVAL, pp. 268-282.

VALENTINE, Gill. Making space: Lesbian separatist communities in the United States. In: CLOKE, Paul; LITTLE, Jo. (Eds.). **Contested countryside cultures**: Otherness, marginality, and rurality. London: Routledge, 1997, pp. 109-122.

VEIGA, Ana Maria. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura**: cruzamentos, fugas, especificidades. Tese (Doutorado em História). Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

VEIGA, Ana Maria. Teoria e crítica feminista: do contracinema ao filme acontecimento. In: HOLANDA, Karla (Org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019, pp. 261-278).

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. Coimbra: Edições 70, 1971

VILLAREJO, Amy. **Lesbian rule**: cultural criticism and the value of desire. Durham; Londres: Duke University Press, 2003.

WADA, Kayomi. National Black Feminist Organization (1973-1976). **BlackPast.org**, 29 de dezembro de 2008. Disponível em: <https://www.blackpast.org/african-american-history/national-black-feminist-organization-1973-1976/>. Acesso em 06 nov. 2022.

WANDERLEY, Olga. “Neither here nor there”: traces of the feminine in the photo performances of Ana Mendieta. **Comunicação e Sociedade**, v. 32, 2017, pp. 319-330.

WITTIG, Monique. À propos du contrat social. In : WITTIG, Monique. **La Pensée straight**. Paris : Balland, 2001, pp. 77-85.

WITTIG, Monique. Não se nasce mulher (1980). In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, pp. 82-92.

WITTIG, Monique. **O Pensamento Hétero**. New York: Modern Language Association Convention. 1992.

WOLFF, Cristina (Org.). **Políticas da Emoção e do Gênero nas Ditaduras do Cone Sul**. Curitiba: Brazil Publishing, 2021.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZIMMERMAN, Bonnie (Ed.). **Encyclopedia of Lesbian Histories and Cultures**. New York: Garland Publishing, 2000.

ZIMMERMAN, Bonnie; HAGGERTY, George. Introduction. In: ZIMMERMAN, Bonnie (Ed.). **Encyclopedia of Lesbian Histories and Cultures**. New York: Garland Publishing, 2000, pp. IX-XV.