

"A GENTE APRENDE, MAS NÃO FICA PENSANDO": FRONTEIRAS, FILMES, LESBIANIDADE(S) E PEDAGOGIA CULTURAL

Fernanda Chaves Campos¹ e Tiago Duque²

RESUMO

Este artigo analisa o que há de currículo-pedagógico nos filmes de temática lésbica a partir do ponto de vista das próprias mulheres homossexuais residentes em Mato Grosso do Sul. Isso diz respeito ao que se ensina e ao que se aprende para além do espaço escolar, por meio de artefatos culturalmente construídos, como, neste caso, os filmes. Para isso, propõe-se uma reflexão pós-crítica, em que se entende gênero, identidade e sexualidade como socialmente (fronteiradamente) construídos, por meio de práticas e artefatos culturais. Logo, por meio das teorias, do levantamento de dados em entrevistas semiestruturadas e da etnografia de tela das obras cinematográficas de temática lésbica selecionados, busca-se discutir o que os filmes assistidos ensinaram e o que as interlocutoras aprenderam sobre lesbianidade(s).

Palavras-chave: lésbicas; identidades; filmes.

"PEOPLE LEARN, BUT DON'T KEEP THINKING ABOUT IT": BORDERS, FILMS, LESBIANITY AND CULTURAL PEDAGOGY

ABSTRACT

This article analyzes the pedagogical curriculum in lesbian themed films from the point of view of homosexual women living in Mato Grosso do Sul. This concerns what is taught and what is learned beyond the school space, through culturally constructed artifacts, such as, in this case, films. For this purpose, a post-critical reflection is proposed, in which gender, identity and sexuality are understood as socially constructed (bordering) through cultural practices and artifacts. Therefore, through a series of theories, data collection from semi-structured interviews and screen ethnography of selected lesbian themed movies, this paper seeks to discuss what the watched films taught and what the interlocutors learned about lesbianity.

Key-words: lesbians; identities; films.

¹ Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Integrante do Impróprias - Grupo de pesquisa em Gênero, Sexualidade e Diferenças (UFMS/CNPq).

² Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professor dos Programas de Pós-Graduação em Educação do Campus do Pantanal (PPGE/CPAN) e da Faculdade de Educação (PPGEdu/FAED) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Líder do Impróprias - Grupo de pesquisa em Gênero, Sexualidade e Diferenças (UFMS/CNPq). Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.



1. Introdução

O presente artigo tem como objeto analisar o currículo e a pedagogia cultural presentes no processo de ensino e aprendizagem entre as mulheres homossexuais que assistem a filmes de temática lésbica. Conforme explicita Bianchi (2017), esses filmes são aqueles que apresentam protagonistas lésbicas, discutem lesbianidade(s) ou apresentam relacionamentos homoafetivos entre mulheres no centro de seu enredo. Este estudo é orientado pela noção pós-crítica de gênero e sexualidade. Entende-se que a sexualidade é algo aprendido ou construído “ao longo de toda a vida, de muitos modos, por todos os sujeitos” (LOURO, 2000, p. 5). Com o gênero não é diferente. Ele é construído por “tecnologias de gênero (p. ex., o cinema) e discursos institucionais (p. ex., a teoria)” (LAURETS, 1987, p. 228).

Desse modo, acredita-se que o cinema exerce tanto “pedagogias da sexualidade” (LOURO, 2000) como de gênero entre suas plateias. Por isso, ele é um espaço não escolar com aspectos currículo-pedagógicos que são produtores de valores e saberes. Além de regular condutas e modos de ser, essas experiências currículo-pedagógicas fabricam identidades e representações (SABAT, 2001). Esse processo se dá de forma fronteiriça, isto é, demarcando e, ao mesmo tempo, favorecendo trânsitos em termos de marcadores sociais da diferença (raça, classe, gênero, sexualidade, geração, etc.) contextuais e em meio a relações de poder que configuram as identidades.

Faz-se necessário se referir a identidades no plural, pois, atualmente, nenhuma identidade é fixa nem estável, mas sim fragmentada, composta “não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 2006, p. 12). Dessa forma, de antemão, não busca-se uma única forma de ser lésbica, que é ensinada ou aprendida, mas o interesse está na própria multiplicidade das experiências identitárias aprendidas e ensinadas por meio de marcação, cruzamento e recusas a determinadas fronteiras identitárias, processo este possível a partir da “agência interseccional” (HENNING, 2015) –ações tomadas a partir de marcadores sociais que se dão em resposta a contextos de desigualdades (SAMERT, 2018).

De acordo com a analogia de Crenshaw (2002, p. 177), os marcadores sociais são como avenidas que “estruturam os terrenos sociais, econômicos e políticos”. Entretanto, Crenshaw (2002) parte de uma abordagem mais sistêmica, enquanto essa análise em tela se encontra em uma perspectiva de gênero menos estrutural e mais pós-estruturalista. Logo, uma abordagem construcionista de interseccionalidade será aqui utilizada. Assim, “os marcadores de identidade como gênero, classe ou etnicidade não aparecem apenas como forma de categorização exclusivamente limitantes. Eles oferecem, simultaneamente, recursos que possibilitam a ação” (PISCITELLI, 2008, p. 268).

Nessa perspectiva, as interseccionalidades não são pensadas como eixos que existem isoladamente, mas existentes e relacionadas entre si, como “categorias articuladas” (PISCITELLI, 2008, p. 268). Aqui, as possibilidades de ação e estratégias de mudança diante dessas intersecções são mais interessantes do que a subordinação causada por elas *per se*. Isto é, mais do

que apenas considerar a intersecção dos marcadores de diferença de uma mulher lésbica, visto que estes influenciam na sua vivência e na construção de sua identidade, também é necessário considerar quais estratégias de ação e mudança esses marcadores interseccionados possibilitam às mulheres lésbicas em seus respectivos contextos de fronteiras identitárias.

Com atenção às multiplicidades das experiências lésbicas diante de suas próprias ações e em meio aos marcadores sociais, em uma primeira seção, apresentamos o caminho metodológico seguido. Posteriormente, em uma segunda sessão, analisamos os primeiros contatos das entrevistadas com os artefatos fílmicos. Em um terceiro momento, relatamos parte da crítica delas aos filmes, principalmente diante de experiências repetidas nos conteúdos cinematográficos: a descoberta da homossexualidade. Na sequência, na quarta seção, o enfoque será na fetichização das práticas de sexo entre as mulheres. Por fim, antes das considerações finais, na quinta sessão, buscamos analisar o processo currículo-pedagógico dos filmes em relação ao que as entrevistadas disseram.

2. Caminho metodológico

Esta pesquisa foi desenvolvida durante a pandemia de COVID-19. Dentro dessa circunstância, além da revisão bibliográfica, o caminho metodológico aqui percorrido se deu em cinco momentos distintos. O primeiro consistiu em conhecer e contatar interlocutoras maiores de 18 anos, residentes em Mato Grosso do Sul e que se identificavam como homossexuais. Para isso, acessou-se o "Sapacine", um cineclubes destinado a mulheres lésbicas que resistia para não ceder às adversidades de uma pandemia. Em um contexto pré-pandêmico, os encontros eram realizados em alguma sala vaga da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) e contavam com poucas participantes. Porém, com a chegada do isolamento social, o "Sapacine" adaptou-se para o ambiente on-line, o que permitiu que mulheres de outras cidades e outros estados pudessem participar dos encontros quinzenais.

Assim, como uma forma de buscar aproximação e familiaridade com as interlocutoras em potencial, a autora principal deste artigo participou dos encontros on-line organizados pelo "Sapacine" no segundo semestre de 2020, realizados aos sábados à noite, a cada duas ou três semanas, por meio da plataforma de videoconferências Zoom.

O segundo momento tratou da escolha das interlocutoras e da realização das entrevistas semiestruturadas (MANZINI, 2004). O grupo do cineclubes no WhatsApp contava com 24 participantes, mas apenas 16 tinham código de discagem direta à distância (DDD) 67 – referente ao estado de Mato Grosso do Sul. O convite para a participação voluntária na pesquisa foi realizado em um dos últimos encontros de 2020 e, posteriormente, reforçado no grupo do WhatsApp, mas apenas duas mulheres demonstraram interesse em participar. Além dessas duas, uma das organizadoras do cineclubes também foi entrevistada.

As interlocutoras serão apresentadas com nomes fictícios e na mesma ordem em que foram entrevistadas. Catra tem 21 anos, cabelos lisos e curtos, se diz branca, agnóstica e de classe média alta e atualmente reside em Três Lagoas, a fim de terminar sua graduação. Tamara, 22 anos, se considera branca e é umbandista. Quando perguntada sobre sua classe social, ela ri e faz uma piada sobre ser pobre, dizendo pertencer à classe baixa. No momento, ela é acadêmica de um curso em Campo Grande (MS). Amanda, 23 anos, é amarela, também faz um curso universitário na capital de MS, não tem religião e se considera classe média baixa. Chama-se atenção para um perfil comum entre as interlocutoras: jovens, classe média, universitárias e não negras.

Em um terceiro momento, as entrevistas foram realizadas na plataforma Google Meet, com as câmeras ligadas, em que houve a leitura do Termo de Consentimento Livre (TCLE) para as interlocutoras. Para a gravação, utilizou-se o aplicativo de gravador de voz do celular, pois, por motivos técnicos, não se pôde usar um programa que gravasse a tela e o áudio simultaneamente.

Em seguida, por meio das gravações feitas no celular, em um quarto momento, as entrevistas foram transcritas no notebook e as respostas, separadas de acordo com o objetivo desse estudo, em quatro grupos: as primeiras experiências das interlocutoras com filmes sobre mulheres lésbicas; as críticas e as considerações desenvolvidas pelas interlocutoras sobre os filmes que assistiram; os ensinamentos e as aprendizagens relatados; e, por último, os filmes que as interlocutoras recomendariam ou não para outras mulheres lésbicas.

O quinto e último momento se deu por meio do levantamento dos filmes citados comumente pelas três interlocutoras e, em seguida, da análise desses pela etnografia de tela, que utiliza em estudos do texto da mídia os procedimentos etnográficos, tomando, nesse caso, os filmes como campo – longa imersão em frente à TV, observação e registro sistemático no caderno de campo (RIAL, 2004). Dessa forma, é importante reiterar que o campo etnográfico de tela dessa pesquisa não consistiu nos encontros on-line do “Sapacine”, mas nos filmes citados pelas entrevistadas, não necessariamente exibidos nas atividades do cineclube.

O total de 28 obras foram citadas. Catra listou oito filmes; Amanda também, porém, sem deixar os curtas de fora, citou dois nacionais. Tamara, por sua vez, citou 23 filmes e dois curtas. Apesar da extensa lista de obras mencionadas, este artigo focará sua etnografia de tela em cinco longas-metragens: *Pariah* (REES, 2011); *A Mulher Melancia* (DUNYE, 1996); *Azul É A Cor Mais Quente* (KECHICHE, 2013); *Amor Maldito* (SAMPAIO, 1984) e *Flores Raras* (BARRETO, 2013). Tais filmes foram selecionados em virtude da frequência de suas citações nas entrevistas, assim como suas relações com os ensinamentos e aprendizados das interlocutoras.

3. "Em vez de fugir, eu comecei a buscar"

As interlocutoras relataram ter entre 12 e 13 anos quando viram o primeiro filme de temática lésbica. Assistiram aos filmes em suas respectivas casas, escondidas ou em segredo, em um ambiente privado. Com isso, percebe-se que aqui se fala de um "cinema" que não pertence ao espaço público. Essa "coincidência" se dá por um motivo geracional e de classe, visto que as entrevistadas viveram suas adolescências entre 2000 e sua primeira década, ou seja, quando as tecnologias da informação e comunicação (TICs) estavam em processo de ascensão e globalização (MISKOLCI, 2016) e as condições econômicas de suas famílias permitiram o acesso. Além disso, apenas uma não assistiu a um filme lésbico pela primeira vez sozinha. Catra conta ter assistido com amigas. Apesar de até então desconhecer a existência da (única) cena de beijo lésbico do filme, assisti-la fez com que se sentisse "incomodada", pois, em suas palavras: "Não aceitava muito e não entendia também muito o que era a minha sexualidade [...], me gerou um incômodo".

Aqui se percebe a importância dos filmes em relação à construção da sexualidade. Eles se tornaram fonte de "representação" e "compreensão", isto é, aprendizado, ao longo do tempo para as entrevistadas. Entendemos que, em uma determinada cultura, as pessoas interpretam o que acontece ao seu redor para dar sentido às coisas. Esse sentido é a chave para construir uma noção de identidade e pertencimento a um grupo ou algo, isto é, na nossa visão, de cruzamentos de fronteiras identitárias. A linguagem é tão importante quanto a cultura nesse processo de elaboração e circulação de significados. Nesse contexto, ela é entendida de forma abrangente, vai além de idiomas ou da língua falada e escrita. Ao nos referirmos a ela, estamos falando de imagens visuais (HALL, 2016).

Dessa forma, pode-se dizer que os filmes operam como um "sistema de representação", visto que eles produzem sentido por meio da linguagem, construindo significados e os transmitindo (HALL, 2016). Ainda nas palavras de Catra, "depois de compreender a questão da minha orientação sexual, eu passei a buscar filmes com essa temática". Ela disse se sentir "representada e compreendida melhor". Por isso, conclui: "Em vez *d'eu* fugir, eu comecei a buscar".

Essa busca na adolescência por filmes de temática lésbica também surge na entrevista de Amanda, que destaca com maior ênfase a ideia de "representação". Segundo ela, depois de assistir aos filmes, "de ver essas referências", ela começou a se observar "mais como mulher que gosta de mulheres". Em suas palavras: "Os filmes me ajudaram bastante", pois era adolescente e não tinha ninguém ali para "essas referências ou *pra* essas conversas". De acordo com Bhari (2013, p. 665), representação tem múltiplos significados, entre eles "reprodução, semelhança, a formação de uma ideia na mente ou mesmo a presença por representação no sentido político de um 'falar por'". As falas das interlocutoras se aproximam dos primeiros significados.

Segundo Hall (2016, p. 31), a “representação” não significa apenas uma forma de expressar algo sobre o mundo para outras pessoas, mas também uma “parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre membros de uma cultura”. Isto posto, pode-se dizer que a representação de mulheres lésbicas nos filmes também funciona dessa forma, ou seja, quando as interlocutoras assistiram aos filmes, elas deram sentido àquilo conforme suas interpretações, produzindo significados e valores, fazendo com que se sentissem identificadas, compreendidas, representadas, conforme Amanda e Catra sinalizaram.

A “ideologia do romance heterossexual” (RICH, 2012) está presente na vida de mulheres desde a infância – irradiada em contos de fadas, na literatura, na televisão, em propaganda, em canções ou no cinema. Para Oliveira, Martins e Nascimento (2019, p. 13), a infância funciona como um espaço de construção da verdade sobre o gênero, pois por meio de “técnicas polimorfas, o poder delimita a norma binária heterossexual como única experiência possível, lícita e saudável”. Em outras palavras, a heterossexualidade é construída como “natural” e universal, implicando a constituição de outras sexualidades como desviantes, que não deveriam existir, a ponto de ela apenas ter contato com a lesbianidade pelo cinema. Nesse sentido, fronteiras socioculturais de acesso a essas experiências eram ultrapassadas quando elas assistiam aos filmes. Não é à toa que Tamara afirmou que buscava aquilo que não conseguia viver fora dos filmes, sobretudo o confronto familiar: “Eu lembro que assisti e eu gostei muito, porque tinha o processo das duas [personagens] de viver o amor e confrontar a família”. Segundo ela, isso era importante, pois ela mesma não conseguia fazer isso na casa dela.

Enfim, nesse momento de primeiras experiências, filmes sobre “descobertas da sexualidade” se mostraram curricular e pedagogicamente falando importantes para as interlocutoras, contudo, seus interesses mudam conforme elas crescem e avançam no processo de aprendizado sobre si, buscando ampliar as fronteiras das experiências vividas. Ou melhor, à medida que elas passam a interpretar as coisas ao seu redor de outra maneira, atribuindo outros sentidos, produzindo outros significados e buscando diferentes representações, conforme discutiremos a seguir.

4. “Já deu isso da menina se descobrindo”

Nesta seção, procurou-se elencar e discutir as principais críticas e considerações elaboradas pelas interlocutoras sobre os filmes que assistiram. Tais críticas e considerações perpassam questões amorosas, geracionais, familiares e sexuais. Tamara, por exemplo, sente como se as relações lésbicas “nunca fossem duradouras” – como se não houvesse finais felizes para mulheres lésbicas. Em suas palavras, ver os filmes tinha reforçado o que sua família acreditava: “O que falta *pra* mulher lésbica é realmente encontrar o cara ideal” ou “ah, porque você realmente não conheceu o cara certo ainda, ele vai mudar a sua vida”. Diante disso, desabafou: “Gente, evolui nesse discurso, já deu”.

Aqui há um currículo presente tanto nos filmes quanto na família de Tamara com relação à “matriz de inteligibilidade do gênero”. Segundo Butler (2003, p. 38), “gêneros ‘inteligíveis’ são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo”. Em outras palavras, o homem e a mulher heterossexual estão representados nessa matriz de inteligibilidade, enquanto aqueles que não estão, como as lésbicas, não deveriam existir.

De acordo com Bianchi (2017), entre 1970 e 1980, a presença de personagens do sexo masculino nas relações lésbicas era constante nos filmes, muitas vezes assumindo um caráter fetichizado e um desfecho trágico para mulheres que se desviam das normas heterossexuais. Além disso, assim como exposto por Tamara, que se refere a obras de 1990 até as atuais, “a presença de personagens masculinos e finais trágicos para a protagonista na trama” persistem nos filmes (BIANCHI, 2017, p. 238). Entretanto, é importante reiterar que essa não é a única faceta de longas e curtas-metragens de temática lésbica, já que também existem aqueles cujos finais são felizes (CINDY, 2019) e os discursos são alinhados com aqueles construídos “no interior dos movimentos sociais ou dos grupos intelectuais das chamadas ‘minorias’ sexuais” (LOURO, 2008, p. 87).

Ademais, Tamara se refere à centralidade do relacionamento romântico nos filmes como algo que a incomodava enquanto adolescente. Para ela, outras vivências e conflitos – econômicos, profissionais e pessoais – deveriam ser representados também: “Eu acho que poderia não centrar tanto nas relações. Acho que as relações existem, mas acho que poderia abordar também o processo de existência mesmo, sabe?”. Ainda sobre essa centralidade da sexualidade e do amor romântico, Catra relata que “a maioria dos filmes sobre mulheres lésbicas não é sobre outra coisa, é só sobre a sexualidade delas [...], tipo aí me descobrir, me apaixonar”. Tal crítica se repete na fala de Amanda: “Já deu isso da menina se descobrindo, é importante para as outras meninas se identificarem [...], mas também tem uma história inteira que você pode contar [...], não só ter essa fase de descobrimento, adolescência, colegial ou, enfim, tipo traição”.

Como mencionado anteriormente, conforme as interlocutoras avançaram no processo de aprendizado sobre si, a “descoberta da sexualidade” dos filmes deixou de ser pedagogicamente interessante para elas, pois naquele momento elas desejavam aprender mais sobre outras coisas do conteúdo lésbico. Há aí um apelo delas para que se ampliem no enredo as fronteiras das experiências das personagens lésbicas. Por exemplo, Tamara comenta sobre a velhice (ou a falta dela) nos filmes de temática lésbica, “porque quase não mostra, parece que as lésbicas só vivem enquanto estão jovens [e] depois morrem, né? [Risos]. Não tem mais história, né?”.

Dos seis filmes etnografados, *Flores Raras* é o único que apresenta o romance entre duas mulheres na faixa dos 40 até os 55 anos, assim como suas questões políticas, profissionais e pessoais enquanto indivíduos. Quando questionada sobre essa ausência, Amanda justifica que não há uma variedade

de filmes lésbicos com protagonistas idosas por não haver “demanda” nem “procura” por filmes assim, uma vez que filmes lésbicos geralmente são sobre os processos de se descobrir e assumir sexualmente, processos difíceis de “se ver” sendo vividos por “pessoas mais velhas”. Por outro lado, Amanda complementa dizendo que há preconceito contra mulheres mais velhas, mesmo em filmes não lésbicos: “Geralmente, o homem mais velho dos filmes românticos ou, sei lá, heterossexual são homens e a mulher é nova”. Portanto, “no geral, não é só lésbica que falta”.

Isso se dá pois existe uma ideia no imaginário social de que “os corpos envelhecidos não têm espaço no mercado erótico, e essa desvantagem acaba por afastar as pessoas mais velhas do exercício da conquista sexual” (ALVES, 2010, p. 216) – por isso se vê tão poucos filmes românticos sobre mulheres mais velhas, lésbicas ou não. Também sobre *Flores Raras*, Tamara descreve o quanto ela gostou da obra, por se tratar de uma mulher independente, arquiteta, e outra poeta, além de a entrevistada desconhecer o contexto sociocultural do local e do período que transcorre a película. Por outro lado, Tamara compara com um outro filme importante para ela, *Azul É A Cor Mais Quente*, que foi “muito problemático” ter assistido na adolescência. Em suas palavras, tinha “muitas incertezas” sobre o que faria, além da baixa autoestima e de se sentir cobrada diante do não reconhecimento da sua orientação sexual por parte da família.

Nessa fala da interlocutora, é possível perceber que suas críticas e as ressignificações currículo-pedagógicas dos longas não são fixas, mas se transformam e adquirem outros sentidos conforme suas próprias vivências. De qualquer modo, é possível perceber a importância de representar outros aspectos da vida de mulheres lésbicas, uma vez que os filmes podem abrir horizontes, permitindo o cruzamento de fronteiras para aquelas lésbicas que os assistem: eles as ensinam currículos diferentes, como aqueles que dizem respeito ao âmbito profissional, os quais, pedagogicamente, ampliam o leque de possíveis profissões para lésbicas, como ocorreu com Tamara.

5. “A gente que transa com mulher sabe que não é daquele jeito”

Outra questão persistente nas entrevistas diz respeito à fetichização de mulheres lésbicas e das cenas de sexo de alguns filmes. Entre os citados acerca dessa questão, os mais frequentes são *Azul É A Cor Mais Quente* e *Amor Maldito*. Os dois filmes são de décadas, países e contextos socioculturais diferentes. O primeiro, um longa-metragem francês do século XXI dirigido por um homem, é comumente criticado pelas entrevistadas por sua forma fetichizada que apresenta o sexo entre duas mulheres. Tamara, inclusive, sem que fosse necessário provocá-la, apontou o quanto isso a incomoda: “Às vezes eu acho que me remete à questão pornográfica”.

Já como uma forma intencional de provocação, foi perguntado a Amanda o que ela acreditava ser uma cena de sexo fetichizada. Ela definiu: “Vai mostrar peito, bunda, as mulheres, sei lá, se esfregando. Tipo, o que a gente sabe que não é sexo, né? A gente que transa com mulher sabe que não é daquele jeito”.

[risos]”. Ela detalha que a fetichização seria “sexo que os homens veem em pornô [...] mulheres com unhas gigantes, não sei o quê, [...] posições que não funcionam [risos]”.

Geralmente em filmes de temática lésbica, “o ato sexual quase sempre se resume a alguns beijos, toques e insinuação de que uma das personagens chupou ou vai chupar a outra” (BIANCHI, 2017, p. 244). Entretanto, em *Azul É A Cor Mais Quente*, a primeira cena de sexo conta com variadas posições sexuais e tem duração de seis minutos e nove segundos. Em outra cena, as meninas se beijam pela primeira vez em uma praça; em seguida, já aparecem nuas, em um quarto. Elas estão em pé, uma personagem chupa os mamilos da outra e desce pelo corpo até a região de sua vagina. Depois, como em um ritual, a outra faz exatamente o mesmo. As mulheres se beijam, se chupam, transam em diferentes posições. A câmera não desvia em momento nenhum, sendo possível acompanhar os tapas, os gemidos, as lambidas, os corpos e, gradativamente, o cansaço das atrizes.

Sobre esse filme, Catra afirma que desistiu de assistir depois da polêmica pelo fato de as atrizes terem que “fingir orgasmo” diante de várias câmeras. Segundo ela, é de se pensar se um homem hétero seria realmente a pessoa ideal “*pra* dirigir um filme que não tem nada que ele entenda”. Ela prossegue, dizendo: “Em vez de ser um filme de representatividade, acaba sendo um filme, sei lá, machista e misógino, feito *pra* narrativa de homem, sabe?”.

Assim como *Azul É A Cor Mais Quente*, as cenas de sexo em *Amor Maldito* também são relacionadas a pornografia, porém, dessa vez propositalmente, visto que o segundo filme se trata de uma pornochanchada – gênero do cinema brasileiro produzido no fim da década de 1960 que combinava erotismo com comédia (FREITAS, 2004). De acordo com Bianchi (2017, p. 238-239), *Amor Maldito* foi gravado sem apoio financeiro em razão da sua temática, assim, além de alguns atores e da equipe técnica renunciarem a seus salários, “a divulgação passou a ser feita ‘travestida’ de filme pornográfico para chegar ao público”. Por isso, *Amor Maldito* é criticado pelas interlocutoras em função das suas cenas de beijos e sexo heterossexuais, que acabam sendo mais frequentes no filme do que a relação afetiva e sexual entre as duas protagonistas.

Amanda, por exemplo, chega a questionar a lesbianidade das protagonistas, dado que “aparecem as cenas, assim, tipo, as duas tendo relações com homens”. Ademais, Tamara e Catra também reconhecem as problemáticas levantadas por Amanda, entretanto, elas vão além: em um recorte geracional, elas consideram como provocações feitas pela diretora do filme, Adélia Sampaio. Tamara aponta o fato de ter agressão no longa-metragem, mas cogita que a intenção da diretora é mostrar que mulheres lésbicas também podem ser violentas em suas relações afetivas. Catra reforça as mesmas questões, mas pondera o fato do filme ser antigo, afirmando que é preciso levar tal fato em consideração na hora de criticá-lo. Logo, apesar de reconhecer os limites sócio-históricos da película, Catra considera “a não aceitação de duas mulheres e o uso da religião como uma forma de legitimar a lesbofobia” como uma maneira válida e importante de se denunciar o conservadorismo.

Assim, embora ambos os filmes sejam citados em termos de fetichização, para as interlocutoras, eles têm pesos e ressignificações diferentes em virtude dos seus contextos socioculturais e, às vezes, do gênero e da sexualidade de seus(as) diretores(as). Embora as falas das entrevistadas tenham fundamento em suas vivências, é importante reforçar que aqui não se busca generalizar acerca da fetichização de mulheres lésbicas como algo exclusivo à direção de homens, pois, como disse Tamara: “Nem sempre quando é diretora, né, quer dizer que não vá reproduzir”, referindo-se aos estereótipos e/ou às fetichizações. Assim, a fronteira identitária de quem é responsável pela obra fílmica não pode ser fixada em relação à fetichização das personagens. Amanda aponta o mesmo: a fetichização do sexo entre mulheres não está diretamente relacionada ao gênero de quem está a dirigir certa obra cinematográfica, porém, quando não é realizado por uma lésbica, deve haver pesquisa por parte dos(as) diretores(as) para se inteirar da vivência lésbica, para “conseguir representar aquilo melhor”.

6. “Eu nunca parei *pra* pensar nessa questão da aprendizagem”

Segundo Tamara, ver diferentes formas de existir enquanto lésbica é o “maior aprendizado” dos filmes: “Esse horizonte que abriu, assim, de referências e formas de existir, sabe?”. Ela afirma que esse aprendizado foi com “todos os filmes que assistiu até hoje”, indicando que há uma repetição de um mesmo conteúdo currículo-pedagógico para diferentes filmes. Contudo, a diferença entre eles é que “alguns reproduziam estereótipos”, enquanto outros “destruíam isso”. Para Bhari (2013), a representação e o essencialismo podem ser considerados como duas faces da mesma moeda, uma vez que o primeiro, por meio de uma estratégia essencialista, pode resultar na estereotipação de indivíduos ou grupos, como exposto pela interlocutora.

De acordo com Silva (2013, p. 189), o currículo é a construção de nós mesmos como sujeitos, uma vez que, visto como um discurso, “corporifica narrativas particulares sobre o indivíduo e a sociedade”, constituindo-nos como sujeitos. Isto posto, entende-se que o currículo é composto por diversas narrativas não fixas e variantes e que também pode ser visto como uma forma de representação. Segundo o autor, o currículo pode se tornar uma “luta de representação”, como um campo de disputa, no qual os significados “podem ser redefinidos, questionados, contestados”. É o que acontece com os inúmeros filmes assistidos por Tamara, que ora reproduzem estereótipos, ora os destroem.

Sobre esse aprendizado, Amanda respondeu: “Me ajudaram a me descobrir uma mulher lésbica, foi tipo o que me deu apoio ali *pra* continuar, pra saber que tinham outras lésbicas”. Quando a interlocutora diz ter entendido somente com os filmes que mulheres se amando era “normal” e “tudo bem”, concebe-se o quanto a heterossexualidade é construída como universal e natural e as outras orientações sexuais, como as homossexuais, são consideradas “antinaturais, peculiares e anormais” (LOURO, 2000, p. 10).

Além do mais, Catra também reconhece a influência dos filmes em sua vida, seja como uma forma de “entretenimento e acolhimento”, seja também

um incentivo a refletir sobre pautas sociais, as consequências da lesbofobia e ainda sobre seus próprios “privilégios” enquanto mulher lésbica, pois, conforme ela, o cinema possibilita a compreensão de “outras lutas”, o que “de alguma forma ajudou na construção da minha própria sexualidade”. Aqui “privilégio” é usado entre aspas, porque não se busca passar a ideia de hierarquização de opressões. Segundo Lorde (2019, p. 243), tal hierarquia não existe, pois, para ela, é inconcebível a ideia de que uma parte de sua identidade possa se beneficiar da opressão sofrida por outra parte. Ou seja, Catra assume falar da posição social de mulher cisgênero, branca e de classe média, mas que ainda é lésbica. Então, seriam seus privilégios enquanto mulher lésbica? Mais que isso, pouco interessa esse “reconhecimento de privilégios” se não há desejo de construir “outros mundos, outras possibilidades existenciais – para si e para os outros(s)” (FAVERO, 2019, p. 181).

Tal exercício de vivenciar outras “experiências” e outras “lutas” e pensar sobre possíveis “privilégios” por meio dos filmes é possível, pois, segundo Louro (2008), o cinema faz parte de um processo cujas mudanças culturais, sociais, políticas, possibilitam a “multiplicação dos discursos sobre a sexualidade, produzindo a visibilidade das muitas formas de ser, amar e viver” (LOURO, 2008, p. 87). Ainda assim, nenhuma delas demonstrou incômodo em não ter referências negras lésbicas na maior parte das obras cinematográficas citadas.

Quanto às perguntas mais diretas sobre o que as interlocutoras haviam aprendido com os filmes que assistiram, Catra sentiu dificuldade em respondê-las, pois alegou nunca ter pensado sobre. Diante do questionamento, após uma longa pausa, ela respondeu: “Pensando aqui...”. Depois, prosseguiu: “Como qualquer outra temática, a gente aprende, mas não fica pensando [sobre]”. Nesses termos, ela corrobora a importância do que apontou Silva (2001) em relação ao currículo-pedagógico em artefatos culturais como os aqui em foco: em função de seus recursos econômicos e apelo afetivo, tanto mais serão eficazes quanto mais inconscientes forem.

Enfim, em seguida, com a insistência, as entrevistadas foram questionadas sobre o que elas haviam aprendido sobre a sociabilidade de mulheres lésbicas por meio dos filmes que assistiram, como as relações familiar, profissional, de amizade etc. Catra disse: “Relação no trabalho eu não vejo isso nos filmes, eu não aprendi nada”. Ela retoma o ponto de o quanto os longas-metragens que ela assistiu não retratam a vida das lésbicas em um sentido mais amplo, para além da relação afetivo-sexual: “Acaba que o meu aprendizado fica bem diminuído e limitado apenas às questões de lesbianidade”. Amanda também diz sobre a ausência de relações sociais das personagens lésbicas: “Não tô lembrada de um filme que tem amigas mulheres, tipo, amigas da lésbica ou que a família aceita. Eu acho que tem poucos filmes que eu vejo amizade entre lésbicas”.

De acordo com Antonello e Sousa (2019), a mulher lésbica enquanto “estereótipo de antissociabilidade nas representações cinematográficas” é constante, visto que estas são frequentemente representadas desacompanhadas em espaços públicos. Isso explica as respostas de Amanda e Catra citadas anteriormente. Sobre sociabilidade, Tamara reforça outro aspecto

currículo-pedagógico: “Uma das questões que eu aprendi muito foi essa questão da identidade, né, [de] até desconstruir essa questão ‘ai masculinidade, feminilidade’, sabe?”. Ela prossegue: “Acho que teve alguns filmes que desconstruíram isso muito na minha cabeça, assim, de não colocar essa divisão binarista também, né?”.

Um dos filmes que Tamara cita nesse momento da entrevista é *A Mulher Melancia*, o qual apresenta uma pluralidade identitária lésbica, afinal, o enredo conta com duas melhores amigas que, apesar de ambas serem negras e lésbicas, são completamente diferentes nos modos de ser e se relacionar. Enquanto a protagonista é mais tímida, sua melhor amiga é mais comunicativa, paqueradora. Essa segunda personagem, em muitas horas, cobra da amiga que ela também paquere outras mulheres e arranje uma namorada. Para a entrevistada, isso indica as “contradições que existem nas existências lésbicas”, visto que “nada é homogêneo, né? Nem todo mundo pensa da mesma forma [nem] se relaciona da mesma forma”.

O filme *Pariah*, por sua vez, é citado tanto por Tamara quanto por Catra ao mostrar, além da amizade, a existência de um amor romântico entre duas lésbicas que não performam feminilidade nenhuma, o que é raro de ser visto em filmes. Isso ocorre, segundo Catra, pela necessidade de aceitação dos longas pelo público: “Então, sempre tentam formar um casal de uma mulher que não performa tanto feminilidade com uma mulher que performa super”.

Swain (2000, p. 80) afirma que, dentro da tipologia da lesbianidade existente no imaginário social, o tipo mais característico seria a “mulher-macho, paraíba, fanchona, caminhoneira, *butch*, *dyke*, identificada por um mimetismo das atitudes e das maneiras masculinas”. Logo, em contrapartida a *butch*, existe a *femme*, a mulher lésbica que performa feminilidade. Catra continua avaliando essa reprodução heteronormativa das relações: “Fica mais ‘normal’, fica mais compreensível”.

Por “normal”, Catra faz menção ao binarismo de gênero e à heteronormatividade imposta. Para ela, os relacionamentos lésbicos são frequentemente retratados por meio do binarismo *butch/femme* nos filmes, pois, além de ser mais aceitável socialmente, assim, como diria Swain (2000, p. 80), manteria-se o “esquema da ordem heterossexual em corpos biologicamente femininos”. Apesar de não se pretender apontar a relação *butch/femme* como uma “representação quimérica de identidades originalmente heterossexuais” (BUTLER, 2003, p. 56), entende-se que as críticas e considerações levantadas por Catra e Amanda tratam de suas próprias buscas por outras interpretações, representações e possibilidades.

7. Considerações Finais

Conforme apresentado, pode-se dizer que o que as pedagogias culturais identificadas nesse processo de ensino e aprendizagem entre as interlocutoras e os filmes de temática lésbica assistidos indicam é que o aprendizado ocorre por meio de um processo longo e complexo de interpretação e identificação

(HALL, 2016), o qual é composto por aspectos currículo-pedagógicos sob a crítica das entrevistadas, envolvendo identidades sexuais produzidas fronteiriçamente com marcadores de gênero, classe, raça, escolarização, entre outros, implicando também as carreiras profissionais e as relações sociais familiares e não familiares.

Ademais, percebe-se que ter acesso a filmes de temática lésbica foi importante para que as interlocutoras pudessem se compreender melhor (sexual e identitariamente), dado que, de fato, além de serem as únicas referências de lesbianidades que elas tinham enquanto adolescentes, confirmam o quanto “o cinema também tem a capacidade de propor novas formas de representações e questionar os papéis preestabelecidos” (SILVA, 2019, p. 34). Em um contexto heteronormativo e desigual em termos de identidades sexuais, as representações aceitas ou criticadas pelas interlocutoras apontam o quanto o currículo e a pedagogia precisam ser reconhecidos cada vez mais para além das fronteiras institucionais da escola.

A dificuldade de algumas interlocutoras em identificarem seus aprendizados com precisão ou descrevê-los como “limitado” é compreensível. Não somente pela pedagogia cultural e pelos currículos presentes nos filmes não serem como aqueles evidentes do processo de ensino e aprendizagem convencional do ambiente escolar, mas também pelo fato de caber a nós, pesquisadores(as), apontar o que se ensina e o que se aprende por meio da análise de dados e teorias quando está a se focar nos artefatos culturais. As marcas fronteiriças existentes do e no processo identitário, invisíveis ou pouco compreensíveis às interlocutoras, apontam para o espaço de atuação e construção analítica que cabe a quem desenvolve pesquisa em Educação.

REFERÊNCIAS

ALVES, Andrea Moraes. Envelhecimento, trajetórias e homossexualidade feminina. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 16, n. 34, p. 213-233, jul./dez. 2010.

ANTONELLO, Juliana da Silva; SOUSA, Ramayana Lira de. **Dando um rolê**: o vídeo-ensaio e as (i)mobilidades lésbicas nos cinemas mundiais. *In*: XIV Jornada Unisul de Iniciação Científica – JUNIC, 14., 2019, Palhoça. Resumo... Palhoça: Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), Câmpus Cidade Universitária Pedra Branca, 2019, 5p.

BAHRI, Deepika. Feminismo e/no pós-colonialismo. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 2, mai./ago. 2013.

BIANCHI, Naiade Seixas. Em busca de um cinema lésbico nacional. **Periódicus**, Salvador, v. 1, n. 7, p. 236-247, 2017.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002.

FAVERO, Sofia. Cisgeneridades precárias: raça, gênero e sexualidade na contramão da política do relato. **Bagoas** – Estudos gays: gêneros e sexualidades, Natal, v. 13, n. 20, 2019.

FREITAS, Marcel de Almeida. Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro. **Intexto**, Porto Alegre, v.1, n. 10, p. 1-26, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A; 2006. p. 7-46.

HALL, Stuart. **Cultura e representação.** Tradução e Revisão Técnica: Arthur Ituassu. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016. p. 9-56.

HENNING, Carlos Eduardo. Interseccionalidade e pensamento feminista: as contribuições históricas e os debates contemporâneos acerca do entrelaçamento de marcadores sociais da diferença. *In: Mediações*, Londrina, v. 20, n. 2, p. 97-128, 2015.

LAURETIS, Teresa de. **A tecnologia do gênero.** Indiana University Press, 1987.

LOURO, Guacira Lopes. **Pedagogias das Sexualidades.** *In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). O Corpo Educado.* Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. Cinema e sexualidade. **Educação & Realidade**, Porto Alegre. v. 33, n. 1 (jan./jun. 2008), p. 81-97, 2008.

LORDE, Audre. Não existe hierarquia de opressão. *In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). Pensamento feminista: conceitos fundamentais.* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MANZINI, Eduardo José. Entrevista semi-estruturada: análise de objetivos e de roteiros. *In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL SOBRE PESQUISA E ESTUDOS QUALITATIVOS*, 2., 2004, Bauru. A pesquisa qualitativa em debate. **Anais...** Bauru: USC, 2004. CD-ROOM.

MISKOLCI, Richard. Sociologia digital: notas sobre a pesquisa na era da conectividade. **Contemporânea**: Revista de Sociologia da UFSCar, São Carlos, v. 6, n. 2, p. 257-297, 2016.

OLIVEIRA, Esmael Alves de; MARTINS, Catia Paranhos; NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do. "Laerte-se" e "Tomboy": convites às experimentações de si. **Ambivalências**, v. 7, n. 13, p. 109-126, jan.-jun. 2019.

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 263-274, 2008.

RIAL, Carmen. Antropologia e mídia: breve panorama das teorias de comunicação. **Antropologia em primeira mão**, Florianópolis, v.9, n.74, p. 4-64, 2004.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas** - Estudos gays: gêneros e sexualidades, Natal, v. 4, n. 05, p. 17-44, 2012.

SABAT, Ruth. Pedagogia cultural, gênero e sexualidade. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. 04-21, 2001.

SAMERT, Érica. Feminismo lésbico no Brasil: Cartografias das resistências lésbicas contemporâneas. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.).

Explosão Feminista: Arte, Cultura, Política e Universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 379-399.

SILVA, Cindy Faria. **E o final feliz para as lésbicas?** Notas sobre cinema e sexualidade. *In*: SEMANA DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA UEG, 8º, 2019, Laranjeiras. Resumo... Laranjeiras: Universidade Estadual de Goiás (UEG), Câmpus Goiânia, 2019, p. 34-36.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **O currículo como fetiche**: a poética e a política do texto curricular. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Currículo e identidade social: territórios contestados. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Alienígenas na sala de aula**: uma introdução aos estudos culturais em educação. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 185-201.

SWAIN, Tânia Navarro. **O que é lesbianismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

FILMOGRAFIA

AMOR Maldito. Direção de Adélia Sampaio. Brasil: João Elias, 1984. 1 VHS (76 minutos).



AZUL É A Cor Mais Quente. Direção de Abdellatif Kechiche. França: Quat'sous Films, 2013. 1 DVD (187 minutos).

A MULHER Melancia. Direção de Cheryl Dunye. Estados Unidos: Benjy Blanco, 1996. 1 VHS (90 minutos).

FLORES Raras. Direção de Bruno Barreto. Brasil: Imagem Filmes, Globo Filmes, 2013. 1 DVD (118 minutos).

PARIAH. Direção de Dee Rees. Estados Unidos: Nekisa Cooper, 2011. 1 DVD (86 minutos).

Recebido em: 20 de dezembro de 2022.
Aceito em: 07 de novembro de 2023.
Publicado em: 16 de novembro de 2023.