



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisual e Publicidade

**AMEAÇA LAVANDA: UMA ANÁLISE DOS RELACIONAMENTOS
HOMOAFETIVOS FEMININOS EM "TOMATES VERDES FRITOS",
"ASSUNTO DE MENINAS" E "ELENA UNDONE"**

LARISSA PACHECO BRAGA

09/11739

Orientado por
Prof. Doutor Gustavo de Castro e Silva
Coorientado por
Mestranda Patrícia Colmenero

Brasília
Outubro/2012



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisual e Publicidade

**AMEAÇA LAVANDA: UMA ANÁLISE DOS RELACIONAMENTOS
HOMOAFETIVOS FEMININOS EM "TOMATES VERDES FRITOS",
"ASSUNTO DE MENINAS" E "ELENA UNDONE"**

LARISSA PACHECO BRAGA

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social – Audiovisual, da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Audiovisual.

Orientado por

Prof. Doutor Gustavo de Castro e Silva

Coorientado por

Mestranda Patrícia Colmenero

Brasília
Outubro/2012



Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisual e Publicidade

**AMEAÇA LAVANDA: UMA ANÁLISE DOS RELACIONAMENTOS
HOMOAFETIVOS FEMININOS EM "TOMATES VERDES FRITOS",
"ASSUNTO DE MENINAS" E "ELENA UNDONE"**

LARISSA PACHECO BRAGA

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social – Audiovisual, da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Audiovisual.

Aprovada em _____ de Outubro de 2012.

Orientador

Membro

Membro

PACHECO BRAGA, Larissa

Ameaça Lavanda - Uma análise dos relacionamentos homoafetivos femininos em "Tomates Verdes Fritos", "Assunto de Meninas" e "Elena Undone".

Orientação: Gustavo de Castro e Silva.

73 páginas.

Projeto Final em Audiovisual - Departamento de Audiovisual e Publicidade - Faculdade de Comunicação - Universidade de Brasília.

Brasília, 2012.

1. Lesbianismo 2. Homossexualidade 3. Análise de Filmes 4. Cinema 5. Comunicação

*"Lésbica' descreve um relacionamento
em que as emoções e afeições de duas mulheres
são direcionadas uma para a outra. [...]
Por preferência, duas mulheres passam a maior parte
de suas vidas juntas e dividem a maioria de seus aspectos."*

Lillian Faderman

AGRADECIMENTOS

Aos meus orientadores, Pat e Gustavo, por toda a ajuda despendida, constante troca de emails e amizade;

Aos professores que sempre me incentivaram nessa jornada, do ensino fundamental até a UnB;

Aos meus pais, Maria Ilé e Guilherme, que, apesar da distância, nunca deixaram de me apoiar;

Aos meus familiares, Vó Maria, Vô Elori, Tia Cláudia, Tio Helder, Tia Célia e Carô, compreensivos com minha falta de tempo e visitas pouco frequentes;

Aos meus amigos e companheiros monográficos, Ana Flávia, Clara, Fernanda e Mateus, pelas horas na biblioteca, as ligações de incentivo, as incansáveis trocas de informações sobre a ABNT;

Aos colegas da internet, Ilumilhamas e Nerdfighters, por me mandarem sair do facebook e estudar;

Sem vocês eu não teria conseguido.

RESUMO

O trabalho retoma a história das lésbicas com o objetivo de analisar filmes de três décadas diferentes acerca do relacionamento homossexual entre duas mulheres. Os longas-metragens escolhidos possuem roteiros contrastantes, mas comuns a outras obras, para que a observação de amostra permita uma compreensão mais ampla de tais representações. A conclusão apresenta um mapa de características dos filmes lesbianos e sua situação na indústria cinematográfica atual.

Palavras-chave: lesbianismo, homossexualidade, análise de filmes, cinema, comunicação.

ABSTRACT

This study goes back to lesbian history to analyze movies from three different decades about the homosexual relationship between two women. The chosen motion pictures have contrasting scripts that are similar to other movies, so that the observation of the sample allows a greater comprehension of these representations. The conclusion presents a map of lesbian films characteristics and their situation in the cinematographic industry today.

Key words: lesbianism, homosexuality, film analysis, cinema, communication

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
1 Fundamentação teórica	
1.1 Contexto histórico	13
1.1.1 A Liberação Gay	16
2 Onde as lésbicas se encaixam?	
2.1 Feminismo lésbico	18
2.2 Teoria <i>Queer</i>	21
2.3 A invisibilidade lésbica	24
2.4 Identidade lésbica	26
3 Análise do corpus	
3.1 (1991) Tomates Verdes Fritos: Towanda!	31
3.2 (2001) Assunto de Meninas: as Garotas Perdidas	45
3.3 (2010) Elena Undone: o conto de fadas	56
CONCLUSÃO	67
BIBLIOGRAFIA	70

APRESENTAÇÃO

Desde o começo de Hollywood, as lésbicas têm procurado o seu lugar no cinema. Banidas dos filmes pelo *Motion Picture Production Code* (MPPC)¹, que vigorou de 1930 a 1968, as homossexuais sempre descobriam maneiras de burlá-lo. O livro *Uninvited*, de Patricia White, aborda a sutil presença da homoafetividade feminina em diversas produções clássicas hollywoodianas, como *Rebecca* (1940), *Infâmia* (1961) *Tudo Isto e o Céu Também*, (1940) e *Eu Soube Amar* (1939), entre outras. (WHITE, 1999)

O filme *Marrocos*, estrelado por Marlene Dietrich, apresenta o primeiro beijo entre duas mulheres na história do cinema. Lançado em 1930, antes do código de produção tomar força, exhibe a atriz, que interpreta uma cantora de cabaré, vestida de terno e cartola cortejando uma das damas da audiência no fim de sua apresentação, para o delírio da plateia. *Infâmia*, por sua vez, lançado em 1961, trata a homossexualidade como uma doença, em que a confissão do amor de uma protagonista por outra é punida pelo suicídio.

A diferença da abordagem do lesbianismo nas obras citadas denuncia a forte censura do MPPC, que proibia qualquer inferência ao que se consideravam perversões sexuais. Felizmente, não havia como tolher a interpretação das lésbicas, que continuaram se identificando com as personagens e suas histórias apesar do código.



Imagem 1 – Primeiro beijo lésbico do cinema - *Marrocos*, 1930.

¹ Código de produção cinematográfica, em tradução livre.

A falta de um lugar para as mulheres homossexuais em Hollywood não passava de um reflexo da sua constante busca por um posto na sociedade. Apesar de terem se passado quase 60 anos desde o início de sua luta, a invisibilidade da classe ainda está presente na mídia e na academia. Seja entre os gays, as feministas ou a teoria *queer*, as lésbicas nunca conseguiram se identificar completamente com nenhuma das correntes existentes, e mesmo as criadas por elas mesmas causam dissidência na classe.

Esse trabalho foca em mostrar a invisibilidade lésbica através dos anos e analisar o relacionamento entre duas mulheres em filmes de três décadas diferentes, em busca de diferentes formas de representação: Tomates Verdes Fritos (Jon Avnet), de 1990; Assunto de Meninas (Léa Pool), de 2001; e Elena Undone (Nicole Conn), de 2010.

O primeiro capítulo expõe o contexto histórico do surgimento das discussões sobre a homossexualidade, independente do sexo, e as abordagens dos movimentos homófilos como A Sociedade de Mattachine e as *Daughters of Bilitis*, cujos membros não assumiam publicamente que eram gays. Em seguida, aborda-se a Liberação Gay, que apesar de não ter contado com a presença das lésbicas, foi o primeiro passo na direção de uma sociedade mais tolerante à diversidade de orientações sexuais.

No capítulo seguinte, inicia-se à procura por essas mulheres invisíveis, primeiramente no feminismo. Os estudos feministas marginalizaram as lésbicas por muitos anos, pois as consideravam uma ameaça às conquistas do feminismo em relação aos direitos iguais. Betty Friedan, respeitada feminista de segunda onda, cunhou o termo "*lavender menace*"² para representar as lésbicas militantes.

O próximo tópico aborda a teoria *queer* e a falta de identificação das mulheres homossexuais com esse novo termo. Apesar de aparentemente flexível, a teoria *queer* tem um foco maior nas discussões da sexualidade do que nas de gênero, e as lésbicas acreditam que essa distinção de linha de pensamento pode tirar o foco de sua experiência como mulheres, um dos seus pontos principais na luta contra a sociedade heteronormativa.

Sem se encontrar em nenhuma corrente, o terceiro tópico explica como essas mulheres estão fadadas à invisibilidade. Já que nenhuma das teorias existentes compreende todas as noções que interessam ao lesbianismo, a academia não encontra embasamento suficiente para

² Ameaça lavanda, em tradução livre.

produzir teses e dissertações acerca do tema. A presença de relacionamentos entre mulheres no cinema e na televisão também não favorece o estudo aprofundado, que acaba deixado em segundo plano em um círculo vicioso.

Para se analisar produções cinematográficas sobre lésbicas é necessário conhecimento sobre suas diversas identidades e as discrepâncias entre elas, todas abordadas no quarto tópico. As representações *butch* e *femme* são muito utilizadas em filmes e facilitam a compreensão dos relacionamentos entre duas mulheres pela utilização do binarismo homem/mulher.

O terceiro capítulo se reserva ao corpus, em que três filmes foram designados para análise. Os critérios utilizados foram distância entre os anos de produção e contraste entre as histórias, que deviam abranger o maior número de possibilidades de relacionamentos entre mulheres no cinema. Todas as obras possuem um modelo de roteiro constantemente repetido para que a escolha do objeto permita o entendimento dessas representações de maneira muito mais ampla.

Apesar de ser de 1991, *Tomates Verdes Fritos* foi escolhido por apresentar as nuances da invisibilidade lésbica vistas na Hollywood dos anos 30 aos anos 60. São propostas discussões a respeito da representação feminina no cinema e da classificação das produções norte-americanas - a lesbiandade é vista pela *Movie Picture Association of America*³ (MPAA) de modo similar ao do *Motion Picture Production Code*⁴? No mesmo texto, trabalha-se a constante troca entre masculino e feminino de personagens que aparentam ter a identidade (*butch/femme*) e aborda-se a questão da busca pelo lugar das lésbicas, seja no cinema ou na academia.

Na segunda análise, *Assunto de Meninas* (2001) é adicionado ao debate, dessa vez acerca da homossexualidade na adolescência e da presença da homofobia. Discutem-se as mazelas da representação do lesbianismo como uma tragicidade e a misoginia entre as próprias mulheres. Observam-se personagens *butch* e *femme* bem delineadas e com problemas maternos. Assuntos mal resolvidos com as mães é uma das premissas da lesbiandade? Por que

³ Movie Picture Association of America ou Associação Americana de Cinema, em tradução livre.

⁴ Idem 1.

os homens são mencionados sempre como símbolo de força em um filme com alto quórum de mulheres?

O último filme analisado é *Elena Undone* (2010), que traz à tona uma representação mais moderna do lesbianismo, ainda que não naturalizado. As questões que envolvem essa obra perpassam a traição como ponto de partida da homossexualidade, uma constante em roteiros sobre o tema, e a visão de um relacionamento entre duas mulheres como um futuro positivo. O binarismo *butch/femme* não está presente, e sua discussão é trocada por outros dualismos como homossexual/heterossexual e ativa/passiva.

Alguns longas-metragens não coincidiram com os critérios da análise, mas merecem serem citados por se destacarem entre os outros devido a suas abordagens ímpares. O primeiro, brasileiro, *Como Esquecer* (2010), conta a história do divórcio de um casamento homossexual e trata da temática do desamor. Sua peculiaridade é apresentar o lesbianismo completamente naturalizado, sem preconceito ou perguntas a respeito da homossexualidade. Os personagens ou são gays, ou não se incomodam com a orientação sexual dos outros. Não foi escolhido para o corpus por não tratar de um relacionamento, mas da superação do término pelo ponto de vista de apenas uma das partes. É interessante ressaltar que produções que retratem relações entre duas mulheres no Brasil são ínfimas, o que faz a naturalização do tema ainda mais singular.

Outro filme que merece menção honrosa é *Desejo Proibido* (Jane Anderson e Martha Coolidge, 2000), feito para a televisão norte-americana, que conta três histórias que se passaram na mesma casa. A primeira, sobre a morte de uma das partes de um casal de velhinhas nos anos 60 e o não reconhecimento da outra como parte da família; a segunda, nos anos 70, acerca de quatro amigas lésbicas expulsas de um grupo feminista na faculdade e o preconceito dentro do lesbianismo direcionado às *butches*; e a última sobre as tentativas (e frustrações) de gravidez de um casal de lésbicas. Este não foi analisado por ser um caso isolado, que não ajuda a delinear as representações lésbicas mais frequentes, e por não ser todo a respeito de apenas um relacionamento. Mesmo assim, sua abordagem inovadora da lesbiandade o destacou entre as obras assistidas.

1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 CONTEXTO HISTÓRICO

Para se entender o porquê de um estudo ao redor de produções cinematográficas a respeito de relacionamento homossexuais entre mulheres é preciso compreender a história dos movimentos gays e lésbicos. Em retrospecto, as lésbicas são menos analisadas e têm muito mais problemas no percurso em busca de uma identidade e de uma política para seu grupo do que os gays. Sua história, portanto, tem que partir da história dos homens homossexuais.

Os movimentos homófilos se originaram na Europa com o objetivo de aumentar a tolerância em relação à homossexualidade. Em 1869, frente à possível criminalização do ato sexual entre homens do mesmo sexo na Alemanha, Karoly Maria Benkert enviou uma carta aberta ao ministro da justiça na qual se opunha à proposta. Benkert afirmava não só que a homossexualidade era inata ao ser humano, e, portanto, só poderia ser sujeita às leis da natureza, mas também que ela não prejudicava nem infringia os direitos de ninguém. Apesar dos esforços de Benkert, a lei entrou em vigor em 1871.

O Comitê Científico Humanitário foi criado pelo neurologista Magnus Hirschfeld na tentativa de abolir o parágrafo 175 do código penal, o mesmo a que Benkert se opôs 27 anos antes. Hirschfeld apoiava as mesmas ideias de seu antecessor e entendia a homossexualidade como um terceiro sexo, uma condição intermediária que combinava aspectos fisiológicos de ambos os sexos. O Comitê tinha por objetivo conscientizar a sociedade de que a homossexualidade não causava mal – o que provocava o sofrimento desnecessário era sua criminalização (JAGOSE 1996 p. 23). Ainda na Alemanha, mais um grupo homófilo se fez importante: a Comunidade dos Especiais. Esta, criada por Benedict Friedländer em 1902, apesar de apoiar a petição de Hirschfeld, se opunha à representação da homossexualidade como um aspecto biológico.

Nos Estados Unidos, as organizações homófilas só apareceram em 1924, com a criação da Sociedade de Chicago pelos Direitos Humanos. O conservadorismo da Sociedade foi utilizado como base para o desenvolvimento de organizações posteriores, como a Sociedade de *Mattachine* e as *Daughters of Bilitis* e está presente no trecho a seguir, que declara as intenções da Sociedade de Chicago pelos Direitos Humanos:

"promover e proteger os interesses das pessoas que, por quaisquer razões de anormalidades mentais e psíquicas, sofrem abuso e são prejudicadas na busca legal

pela felicidade, a qual é garantida a eles pela Declaração da Independência, e para combater os preconceitos públicos contra eles por meio da disseminação de fatos da ciência moderna entre cientistas de idade madura. A Sociedade apoia apenas a lei e a ordem; em harmonia com todas as leis gerais na medida em que elas protegem os direitos do próximo, e não recomenda de nenhum modo quaisquer atos de violação das leis atuais ou defende qualquer assunto oposto ao bem-estar da população" (KATZ apud JAGOSE, 1996, p. 24)

A Sociedade de *Mattachine* começou como uma sociedade secreta, com diversos grupos que não tinham conhecimento da existência de outros. Seu objetivo era criar uma identidade coletiva entre homossexuais que percebiam sua constante marginalização e dar poder para lutarem contra a opressão que sofriam.

A existência do grupo se espalhou, e cada vez mais homens e mulheres se interessavam pela ideia de conversar sobre sua homossexualidade. A troca de experiências pessoais, a sensação de pertencer a um grupo e poder falar abertamente sobre o que significava ser homossexual nos Estados Unidos dava um apelo especial à Sociedade de *Mattachine*. Apesar de se proclamar neutra em relação ao gênero dos participantes, a Sociedade era predominantemente masculina e discutia assuntos que não eram relevantes para as lésbicas. Em seu livro "*Queer Theory: an introduction*", Annamarie Jagose cita D'milio para exemplificar essa situação:

De várias maneiras, frequentemente inconscientes, os homens homossexuais definiam a homossexualidade em termos que negavam a experiência das lésbicas e conspirava para mantê-las fora da Sociedade de *Mattachine*" (D'MILIO apud JAGOSE, 1996, p. 26)

A sociedade *Daughters of Bilitis* foi fundada por quatro casais de mulheres e, o que inicialmente era para ser uma alternativa a bares lésbicos, logo se tornou uma sociedade que objetivava transformar o conceito dominante em relação ao lesbianismo. O grupo iniciou a publicação de uma revista chamada *Ladder* para lidar sobre assuntos como maternidade, lésbicas casadas com homens e mercado de trabalho.

A *Daughters of Bilitis* não aprovava o visual masculino da cultura lésbica nem sua associação com trabalhos subalternos em fábricas. A recomendação do grupo era que as mulheres homossexuais se vestissem de maneira feminina para conseguirem melhores empregos. Essa sociedade não atraía nem mulheres que achavam conforto nos bares lésbicos, muito menos as que, para não perderem um emprego já existente, precisavam manter sua homossexualidade em segredo.

A Sociedade de *Mattachine* e a *Daughters of Bilitis* tinham uma visão muito similar em relação a alterar as atitudes da sociedade em relação à homossexualidade. Parte do tempo deles era usado para divulgar informações sobre homossexualidade em revistas e panfletos. O viés conservador de ambas se tornava ainda mais claro em suas auto divulgações, quando se promoviam não como organizações para homossexuais, mas como grupos para quem se interessasse pela homossexualidade. Essas sociedades também se dissociaram publicamente de quaisquer transgressões às noções de gênero, como *drag queens* e lésbicas masculinizadas.

Algumas organizações homófilas viam a homossexualidade como uma condição anormal e argumentavam que, por isso, os homossexuais eram passíveis de pena, não de perseguição. A percepção da homossexualidade como doença tinha o selo de aprovação de especialistas, terapeutas e psicanalistas convidados para encontros com as organizações supracitadas. A “opinião dos especialistas” se tornou trunfo dos movimentos conservadores quando os homófilos tentaram defender a falta de comprovação científica para a homossexualidade ser definida como uma doença.

Em 1960, a Sociedade de *Mattachine* e a *Daughters of Bilitis* tinham 230 e 110 membros, respectivamente. O medo de ser identificado como homossexual dificultava a divulgação das organizações e impedia que ambas tomassem proporções maiores. Jagose destaca como é fácil criticar a convencionalidade e o conservadorismo do movimento homófilo ao olhar para trás, por isso relembra a importância de destacar as condições culturais da época, de uma natureza muito mais resistente a diferenças.

Apesar de não terem atingido muitos de seus objetivos, as organizações homófilas abriram caminho para uma futura liberação gay, e suas estratégias, como o envio de petições ao governo e a publicação e distribuição de panfletos sobre o assunto, são utilizadas por movimentos gays até os dias atuais.

1.1.1 A LIBERAÇÃO GAY

Por mais que as lésbicas não tenham participado da liberação gay, a compreensão das dificuldades que o feminismo lésbico enfrentou só é possível ao avaliar esse contexto histórico.

O estopim da liberação gay foi em 27 de junho de 1969, quando policiais invadiram o *Stonewall Inn*, um bar de gays e *drag queens* em Nova York e, pela primeira vez, encontraram resistência. A comunidade homossexual estava insatisfeita com a abordagem do movimento homófilo, que seguia sempre buscando reconhecimento ao tentar se submeter às normas impostas pelos heterossexuais. Os homófilos se proclamavam cidadãos de respeito, similares aos heterossexuais, que não desejavam perturbar a ordem pública – sua única diferença era preferirem pessoas do mesmo sexo. A busca por aceitação irritou grupos mais radicais, que não queriam continuar sendo proclamados como iguais aos heterossexuais em busca de tolerância e desejavam desafiar o pensamento convencional em assuntos como comportamento de gênero, monogamia e a santidade da lei.

O acontecimento de *Stonewall* não foi o motivo pelo qual a liberação gay aconteceu, até porque bares gays eram invadidos pela polícia frequentemente. O que tornou o dia 27 de junho um marco foi a inesperada reação dos homossexuais, que se manifestaram em motins durante todo o final de semana. A liberação gay, apesar de ter sua base nos homens homossexuais, logo se uniu a outros movimentos marginalizados por sua identidade sexual, como as *drag queens*, os bissexuais, os travestis e os transgêneros.

Em contrapartida ao movimento homófilo, os liberacionistas escandalizavam a sociedade exibindo suas diferenças ao invés de proclamar suas semelhanças. A liberação gay buscava uma noção nova de identidade. No âmbito das diferenças entre os homófilos e os liberacionistas, uma delas é crucial: os homossexuais do segundo movimento assumiam publicamente sua homossexualidade e não levavam em consideração as opiniões profissionais que tratavam a homossexualidade como doença.

Os movimentos de contracultura formaram parte importante do contexto social da liberação gay. Nos anos 60, os hippies, os militantes negros e os estudantes radicais passaram a confrontar a polícia – a prática da resistência, inexistente até então, e a busca por novas identidades, ofereceram o suporte necessário ao movimento gay.

Jagose define a homossexualidade durante a liberação gay como “uma identidade reprimida pelas estruturas de poder heterossexistas que privilegiavam a assimetria de gênero, a reprodução e o núcleo familiar patriarcal”. Para reverter a estrutura de pensamento da época, os gays liberacionistas queriam acabar com a opressão do sistema patriarcal ao se recusarem a aceitar suas posições inferiorizadas e se sobreporem às instituições que os marginalizavam e consideravam a homossexualidade uma doença. Em vez de tentar persuadir os psiquiatras a mudarem de opinião, como seria a tática dos homófilos, os liberacionistas apontaram as opiniões dos médicos como autoritárias e afirmaram que a pressão social era uma das maiores razões para um homossexual parar no divã, e que esta só diminuiria com mudanças na política.

Um periódico australiano desse período publicou um artigo chamado “Você Tem Orgulho de Ser Gay?”, que exaltava a relevância de se revelar homossexual não apenas para a família e amigos íntimos, mas como uma identidade que deveria ser proclamada até deixar de ser vista como vergonhosa.

Por fim, Dennis Altman reforça os grandes objetivos da liberação gay:

erradicar papéis sexuais, transformar a instituição familiar, acabar com a violência homofóbica, dar fim às categorias monolíticas da homossexualidade e da heterossexualidade em favor de uma possível bissexualidade, construir um novo vocabulário erótico e compreender a sexualidade como prazerosa e relacional em vez de reprodutiva ou como status social. (ALTMAN apud JAGOSE, 1996, p. 41)

2. ONDE AS LÉSBICAS SE ENCAIXAM?

2.1 FEMINISMO LÉSBICO

As lésbicas se sentiam marginalizadas do movimento gay, já que poucas fizeram parte dele, e também do movimento feminista, que se recusava a defender as questões do lesbianismo. As feministas consideravam primordial resolver as questões de igualdade de gênero antes de se envolverem com o que concernia à identidade sexual. Apesar de ambos serem homossexuais, gays e lésbicas não lutavam pelas mesmas coisas, nem sofriam os mesmos preconceitos. Bons empregos e independência financeira eram conquistas mais fáceis para os homens e, em contrapartida, a homossexualidade criminalizada era essencialmente a masculina. A marginalização das lésbicas não era mantida em segredo entre as feministas. Betty Friedan, uma respeitada feminista de segunda onda, acusava o lesbianismo militante de ser uma ameaça às eventuais conquistas do feminismo em relação a direitos iguais e se referia ao movimento lésbico como a “*lavender menace*”⁵.

O maior e mais influente grupo de liberação feminina, a *National Organization for Woman*⁶ (NOW), tinha lésbicas em toda a sua hierarquia e a existência delas ou era desconhecida pela organização, ou era ignorada por ser considerada uma potencial ameaça ao feminismo.

A crescente insatisfação com o grupo fez com que algumas lésbicas abandonassem o NOW e organizassem uma reunião para discutir o preconceito e o “sexismo” a que eram submetidas. Abbot e Love descrevem esse evento como histórico por ser a primeira vez que as lésbicas se reuniram sem a presença de gays, e também a primeira oportunidade que tiveram de conhecer as outras lésbicas do movimento feminista.

No *Second Congress for Unite Women*⁷, o grupo de lésbicas que havia se reunido fez uma intervenção. Vestidas com camisetas em que se lia “*Lavender Menace*”, vinte mulheres passaram duas horas falando para 400 feministas heterossexuais sobre o preconceito que

⁵ "Ameaça lavanda" em tradução livre, termo cunhado por Betty Friedan para classificar as lésbicas que queriam equiparar seu movimento ao feminismo.

⁶ Organização Nacional para Mulheres, em tradução livre.

⁷ Segundo Congresso para a União Feminina, em tradução livre.

sofriam no movimento (Imagem 2⁸). No dia seguinte, a “*Lavender Menace*” apresentou palestras a respeito de lesbianismo e homofobia e, na assembléia final do Congresso, apresentaram quatro resoluções ao grupo:

fica determinado que o Movimento Feminista é uma conspiração lésbica; fica resolvido que sempre que o estereótipo lésbico for usado contra o movimento coletivamente ou contra mulheres individualmente é para ser afirmado, não negado; em todas as discussões de controle de natalidade, a homossexualidade deve ser incluída como um método legítimo de contracepção; todo currículo de educação sexual deve incluir o lesbianismo como uma válida, legítima forma de expressão sexual e amor”. (MAROTTA *apud* JAGOSE, 1996, p.47).

Ainda no Congresso, a *Lavender Menace* divulgou um artigo chamado “A mulher-identificada mulher”, que explicava a posição política das lésbicas feministas e tirava o foco da orientação sexual ao mudar o conceito de lésbica para uma maneira de ser, que poderia incluir todas as mulheres. A *Lavender Menace* trocou de nome para *Radicalesbians* e passou a descrever as lésbicas “como a raiva de todas as mulheres condensada em ponto de explosão”. (SCHEINER *apud* JAGOSE, 1996, p. 48) Só ao final de 1971, como consequência do artigo “A mulher-identificada mulher”, a NOW incorporou as lésbicas em suas resoluções.



Imagem 2 - Lavender Menace segurando cartazes com a frase "O Movimento Feminista é uma conspiração lésbica"

⁸ DAVIES, Diana. *Lavender Menace members hold signs reading "The women's movement is a lesbian plot"*, 1970.

Com o objetivo de estruturar uma ligação entre lésbicas e feministas, Adrienne Rich publicou um artigo que reafirmava a posição das lésbicas como mulheres e afastava a experiência sexual feminina da masculina. Esse texto definiu a linha de pensamento das lésbicas feministas nos anos 80, que viam as mulheres heterossexuais como aliadas, mas categorizavam os homens gays como inimigos tão conservadores e patriarcais como os homens heterossexuais. (RICH, 1994)

O foco demasiado no gênero as afastou das questões pelas quais deveriam lutar. Ao tornar inimigos seus possíveis aliados, as lésbicas feministas se encontraram no meio de contradições criadas por elas mesmas. De acordo com Marilyn Frye, o homem gay apoia a supremacia masculina por depositar seu desejo em um homem, o ser dominante. Já as lésbicas escolhem as mulheres, os seres desprezados pela sociedade, como objeto de amor. Conclui-se portanto, que os gays são conformistas por apoiarem os homens e as lésbicas são não-conformistas por apoiarem as mulheres. (FRYE, 1992)

A insistência excessiva na importância do gênero levou a uma das maiores contradições vistas nesse movimento. Como Jagose aponta, se o conformismo é medido a partir do objeto de desejo, isso faria das mulheres heterossexuais conformistas – e não aliadas, conforme visto em todos os discursos anteriores – e dos homens heterossexuais, não-conformistas, revolucionários em relação a sua própria supremacia. (JAGOSE, 1996)

Frye ainda argumenta que os gays apoiam a falocracia e só tornam mais difícil a tarefa de ser uma mulher e de amar mulheres. Ao definir como solidário o sexo entre o homem heterossexual e sua mulher, Frye classifica os gays como piores do que os homens heterossexuais, já que possuem tamanho desprezo pelas mulheres que se recusam a fazer sexo com elas. Ao misturar os conceitos de desejo e gênero, defendendo o último como única forma possível de análise, a autora se contradiz e desenvolve ideias contraditórias e mal calculadas, que foram seguidas pelo grupo de lésbicas feministas. Frye também defende que, em um mundo sem a dominação masculina, todos seriam bissexuais. Mesmo com a considerável mudança do contexto social desde os anos 80 e da união atual entre gays e lésbicas pelas causas comuns, as lésbicas feministas são vistas até então como um grupo com ideais muito radicais. (FRYE, 1992)

Apesar de parecerem seguir linhas opostas, a teoria *queer* se apoia em alguns conceitos defendidos pelas lésbicas feministas, como "a atenção à especificidade de gênero, o

enquadramento da sexualidade como institucional e a crítica à heterossexualidade compulsória". (JAGOSE, 1996, p.57)

2.2 TEORIA *QUEER*

O termo homossexualidade foi criado em 1869 por Karoly Maria Benkert, o mesmo doutor suíço que havia sido contra a criminalização do sexo homossexual na Alemanha. Nos anos 60, os liberacionistas receberam muitas críticas quando passaram a utilizar a palavra ‘gay’ para se referir aos homossexuais. Durante muito tempo, o termo ‘gay’ significou alegre, brilhante, cheio de vida. Os críticos achavam errado que os homossexuais se apoderassem de um vocábulo e transformassem seu significado completamente. Keith Thomas aponta, ainda, que a literatura antecedente a esse momento seria prejudicada, e muitos textos poderiam deixar de fazer sentido. A ingenuidade de Thomas e dos outros críticos ao tentar proteger a literatura não conseguiu impedir que a mudança linguística ocorresse. O termo “gay” foi popularizado com facilidade e aliviou o peso da “homossexualidade”, termo com conotação patológica.

Foi observado por Chauncey que o termo “*queer*” precedeu o “gay”. Antes da II Guerra Mundial, os novaiorquinos que se percebiam diferentes dos outros homens pela sua homossexualidade se referiam a si mesmos como “*queer*”. O termo, com cunho pejorativo, significava estranho, excêntrico, suspeito, sem valor. A palavra já havia caído em desuso quando foi adotada pelo movimento homossexual para os representarem. Da mesma maneira que “gay” foi ressignificada, “*queer*” perdeu o sentido pejorativo e se tornou uma bandeira dos homossexuais (homens e mulheres), bissexuais, travestis e transgêneros. A abrangência do termo permitiu um novo olhar à sexualidade, em que nenhuma era vista como a "natural/normal" e a problematização de termos como "homem" e "mulher".

A contribuição de Foucault para a teoria *queer* parte de seu livro História da Sexualidade I: A vontade de saber (1993), em que ele propõe que a homossexualidade não é “um dado evidente e escamoteado”, mas uma ideia que se reforça e se apoia nessa suposta supressão. Ou seja, a homossexualidade não se opõe ao saber e ao poder, pelo contrário, se encontra inserida na mesma rede “e é até, de certa forma, produzida pelos mesmos”. Foucault aborda o saber e o poder como forças disseminadas na linguagem que se enlaçam e se repelem em busca da produção da subjetividade. Nessa dança, o indivíduo é conduzido ao

reconhecimento de si mesmo como o sujeito de uma sexualidade e à busca da verdade de seu desejo, ou seja, da sua verdade enquanto sujeito (PORTINARI, 1989, p.34). De acordo com Foucault, a homossexualidade como é conhecida hoje teve seu estabelecimento do seguinte modo:

O homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade. Ela está presente nele todo, subjacente a todas as suas condutas, já que ela é o princípio ativo das mesmas; inscrita sem pudor em sua face e em seu corpo, já que é um segredo que se trai sempre. É-lhe consubstancial, não tanto como pecado habitual, porém como natureza singular. É necessário não esquecer que a categoria psicológica, psiquiátrica e médica da homossexualidade constitui-se no dia em que foi caracterizada... menos como um tipo de relações sexuais do que como uma certa qualidade de sensibilidade sexual, uma certa maneira de inverter, em si mesmo, o masculino e o feminino. A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androginia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie. (FOUCAULT, 2003: 43-44)

Fica explícita aí a homossexualidade como produção de subjetividade. Na dança entre o saber e o poder, a homossexualidade deixa de ser uma perversão ao se tornar uma parte de quem a pessoa é. Foucault definiu um dos princípios mister da Teoria *Queer* – ser homossexual é só mais uma característica de um indivíduo que, ao mesmo tempo, está presente em todos os aspectos de sua vida.

Teresa de Lauretis, a quem é comumente dada a autoria do termo “teoria *queer*” em 1990, deixou de utilizá-lo menos de 3 anos depois. Ela acreditava que o significado original havia se perdido, pois o termo já estava sendo utilizado pelas correntes e instituições dominantes que fora cunhado para combater. O potencial do “*queer*”, criado como maleável e em constante mutação, era enorme no sentido de desafiar constantemente as estruturas e os discursos normativos. Judith Butler argumenta que “*queer*” deveria ser uma categoria em constante formação. “[O termo] deverá permanecer o que é, no presente, nunca totalmente dominado, mas sempre e somente reempregado, mudado, *queered* de seu uso anterior e na direção de propósitos políticos urgentes e em expansão, e talvez também a favor de termos que façam esse trabalho político mais efetivamente.” (BUTLER *apud* JAGOSE, 1996, p.129)

Em seu artigo “*Lesbian-feminism and queer theory: another battle of the sexes?*”⁹, Amy Goodloe critica a teoria *queer* por divergir do feminismo lésbico em aspectos similares aos que dividiam as feministas das lésbicas no começo do movimento feminista. As lésbicas

⁹ Feminismo lésbico e teoria *queer*: outra guerra dos sexos?, em tradução livre.

feministas viam sexo e gênero como categorias interdependentes, exemplificadas pela heterossexualidade compulsória, já os teóricos *queer* tratavam sexo e gênero como conceitualmente diferentes, e isso permitia uma análise da homofobia que não incluía o sexismo.

Enquanto as lésbicas feministas tradicionais proclamavam a homofobia como uma forma de sexismo, outras lésbicas, que também se consideravam feministas, faziam uma análise que as aproximava dos estudiosos da teoria *queer*, ao diferenciarem sexo de gênero e sexismo de heterossexismo. Goodloe cita Susanne Pharr para explicar que “*queerness*,” para esses gays e lésbicas, era entendida como “uma sexualidade não-normativa, que transcendia a distinção binária de homossexual/heterossexual para incluir todos os que se sentiam desconectados das normas sexuais dominantes” (PHARR *apud* GOODLOE, 1994¹⁰). Nesse sentido, *queer* parecia resolver os problemas de exclusão presentes nas identidades gay e lésbica. Porém, ao definir todas as suas categorias de abrangência como *diferentes*, o termo corria o risco de naturalizar a sexualidade normativa.

A maior crítica de Arlene Stein à teoria *queer* é privilegiar a sexualidade sobre o gênero e, portanto, ameaçar diminuir a experiência de lésbicas como mulheres, um de seus pontos principais na luta contra a sociedade patriarcal e heteronormativa. Ela argumenta que se o feminismo não conseguiu abranger a multiplicidade sexual em sua análise de sexo e gênero, então a teoria *queer* falha em abranger gênero como um todo e, assim, se torna uma política muito menos efetiva para as lésbicas. (STEIN, 1992)

Se a teoria *queer* não é capaz de suprir as necessidades políticas e ideológicas das lésbicas, Stein lembra que o choque entre ela e o feminismo lésbico pode ter sido produtivo no sentido de expandir a visão das lésbicas, sempre tão focadas em sexo/gênero, para outras formas de opressão.

Sheila Jeffreys tem um posicionamento bem mais radical do que Stein em relação à teoria *queer*. Ela defende que a teoria *queer* é uma ameaça à existência do feminismo lésbico, por não reconhecer os avanços nos estudos de gênero e sexualidade obtidos pelas mulheres, e a declara “livre de feminismo”. (JEFFREYS *apud* GOODLOE, 1994¹¹). Em seu artigo “The

¹⁰ GOODLOE, Amy. **Lesbian feminism and *queer* theory: another battle of the sexes?**, 1994. Disponível em <<http://amygoodloe.com/papers/lesbian-feminism-and-queer-theory-another-battle-of-the-sexes/>> Acesso em 24 ago. 2012.

¹¹ Idem 3

*Queer Disappearance of Lesbians: Sexuality in the Academy*¹², a autora também acusa a palavra *queer* de se esconder atrás de uma aparência nova e liberal quando se é apenas mais do mesmo, e de seu significado girar em torno de homem branco homossexual.

2.3 A INVISIBILIDADE LÉSBICA

“O Brasil configura-se como um dos países onde menos se publica, se estuda ou se lê a respeito da lesbiandade”, diz Anderson Fontes Passos Guimarães em seu artigo “O sexo implícito: a invisibilidade lésbica na mídia e na academia” (2011). É uma tarefa árdua encontrar bibliografia em português acerca do tema, e isso desincentiva a produção de artigos acadêmicos que o analisem em profundidade. O androcentrismo está presente inclusive nos estudos homossexuais, e essa é uma das grandes batalhas feministas.

No Brasil, a produção audiovisual sobre homoafetividade feminina é ínfima. As maiores incidências de personagens lésbicas são em telenovelas da Rede Globo. Ainda assim, as personagens comumente se apresentam como extremamente femininas e não causam nenhum tremor na atmosfera heterossexual. É uma abordagem interessante do ponto de vista que não é pejorativa nem trata as lésbicas como mulheres traumatizadas por homens, frígidas, feias e masculinizadas. Por outro lado, há uma constante heteronormatização das personagens, de modo que sua presença não seja perturbadora para o público.

O cinema nacional se mostra ainda mais fraco em relação à lesbiandade. São poucas as obras que abordam a relação entre duas mulheres como o *plot* principal e, as que o fazem, desviam o foco para outras discussões, como a temática do desamor no filme “Como Esquecer”.

Conforme Crenshaw:

Assim como é verdadeiro o fato de que todas as mulheres estão, de algum modo, sujeitas ao peso da discriminação de gênero, também é verdade que outros fatores relacionados a suas identidades sociais, tais como classe, casta, raça, cor, etnia, religião, origem nacional e orientação sexual, são ‘diferenças que fazem a diferença’ na forma como vários grupos de mulheres vivenciam a discriminação. Tais elementos diferenciais podem criar problemas e vulnerabilidades exclusivas de subgrupos específicos de mulheres, ou que afetem desproporcionalmente apenas algumas mulheres (CRENSHAW, 2002, p.173)

¹² O desaparecimento *queer* das lésbicas: sexualidade na academia, em tradução livre.

Ou seja, além da carga história que carregam apenas por serem mulheres, as homossexuais sofrem com um peso duplo de preconceito, “tanto pelo seu posicionamento social e identitário como pelo apagamento de seu lugar, uma invisibilidade desconcertante” (GUIMARÃES, 2011, p.7).

Os periódicos não abordam a questão da lesbiandade e se concentram no público gay masculino, com a desculpa de que não é rentável se focar no público feminino. Uma pesquisa apresentada no artigo de Guimarães, feita por André Fischer, dono do maior portal LGBT do Brasil (Mix Brasil¹³), aponta que as leitoras lésbicas do site não passam de 10% e que o portal possui de 15% a 20% de conteúdo voltado para elas. Pois será que as lésbicas não preferem entrar em portais feitos exclusivamente para elas? Esses portais, como o Parada Lésbica¹⁴, existem e são amplamente acessados. Na internet, onde se pode escolher o conteúdo a ser lido, as mulheres homossexuais escolhem não entrar em um site LGBT com apenas 15% de conteúdo do seu interesse. Da mesma forma, não adquirem uma revista na banca em que mais de metade do conteúdo seja voltado para homens gays, com apenas notas e artigos de interesse lésbico. Se existisse uma publicação específica para o público lésbico, que abordasse assuntos interessantes à comunidade feminina, será que ficaria encalhada nas prateleiras? Como não há incentivo para as editoras, esse universo tão diversificado acaba passando despercebido, como se fosse invisível.

A academia também não percebe a existência desse nicho inexplorado. Uma rápida pesquisa na biblioteca da Universidade de Brasília revela apenas cinco produções acadêmicas entre teses e dissertações a respeito do lesbianismo. Já a biblioteca digital de teses e dissertações da USP conta com apenas duas - entre pelo menos 15 sobre homossexualidade masculina. O domínio público, com mais de 175 000 textos disponíveis para consulta, não possui mais de uma dúzia de trabalhos sobre o tema, de acordo com o artigo de Guimarães. Denilson Lopes caracteriza pouca visibilidade de temas como o feminismo e a teoria *queer* como uma forma de preconceito, que “se expressa (...) na universidade, ao não legitimar estes estudos em pé de igualdade com correntes de pensamento mais tradicionais.” (LOPES, 2006, p.381)

¹³ Disponível em: <<http://mixbrasil.uol.com.br/#mcl>> Acesso em 18 ago. 2012.

¹⁴ Disponível em: <<http://paradalesbica.com.br/>> Acesso em 18 ago. 2012.

“Esse silêncio midiático e acadêmico sobre a identidade lésbica tem sido a causa da grande falta de concretude historicista sobre o tema” (GUIMARÃES, 2011, p.9). Quanto mais filmes, revistas e livros abordarem o lesbianismo, mais incentivo a academia terá para estudá-los. A história da comunidade lésbica precisa ser escrita e estudada para ser concreta. A fomentação da produção de conteúdo nacional de temática lésbica é quase um débito da sociedade para com essas mulheres, que existem como seres mitológicos, no boca-a-boca, mas ninguém sabe como (e se) realmente vivem.

Laura Mulvey aponta a recente aproximação entre o cinema o feminismo como fruto de anos de conflito entre o feminismo e a cultura patriarcal. Desde a sua criação, o Movimento Feminista apontou o sentido político que a ausência feminina na cultura dominante criava. A autora destaca que, pela primeira vez, a produção artística e a consciência cultural permitiram o surgimento de uma crítica feminista de filmes que pudessem analisar a história, o presente e conjecturar sobre o futuro. Ela também incita um debate a respeito de como seria a arte e a literatura se as mulheres não tivessem sido oprimidas. (MULVEY, 1989)

Houve um aumento de personagens lésbicas não-estereotipadas na mídia, mas ainda não é o suficiente. A produção acadêmica sobre o lesbianismo e suas nuances é incipiente e esse fato precisa ser notado, ou a situação da invisibilidade será perpetuada. Expor essa falha nos estudos de teoria *queer*, em sua maioria sobre homens gays, é primordial, pois incentiva o desenvolvimento de pesquisa na área.

2.4 A IDENTIDADE LÉSBICA

A dicotomia *butch/femme*, fera/bela, sapatão/sapatilha, está presente desde o começo das discussões de identidade lésbica. As lésbicas *butch*, com trejeitos masculinos, que se exibem como duronas e se vestem como homens, são vistas como ativas e são o rosto mais comum do movimento lésbico – são elas, geralmente, as mais engajadas politicamente, as organizadoras dos eventos lesbianos ou as que, de uma forma ou de outra, são reconhecidas como lésbicas visualmente. As *femme*, em teoria, acatam o papel da feminilidade ou ultrafeminilidade, sendo consideradas passivas, frágeis, delicadas, o objeto de desejo no contexto da homossexualidade feminina.

Denilson Lopes nos convida a “pensar o travestimento que atravessa a nós todos, dentro de uma longa história de troca constante de fronteiras entre o masculino e o feminino, incluindo desde os xamãs aos ciborgues, das amazonas aos eunucos, das *dames* aos *onnagata*, dos *castratti* às divas da ópera, do cinema e da música; do andrógino original a deuses hermafroditas, do anjo ao adolescente, dos homens ultramusculosos às *drag queens* e *dragkings*. (LOPES, 2006, p.385) Nesse contexto, *butch* pode ser considerado um tipo de travestimento, e até mesmo *femme*, num sentido de feminismo exacerbado. A sociedade demonstra sua visão das fronteiras entre masculino e feminino como absolutamente definidas, mas no imaginário coletivo a maleabilidade dessas fronteiras sempre esteve presente.

A identidade lésbica sempre se encontrou inserida em uma constante negociação entre a cultura dominante e outras minorias. Em seu livro “Eden built by Eves: the culture of women's music festivals”¹⁵, Bonnie J. Morris descreve a rígida noção de lésbica das organizadoras. Elas definiam o que poderia ser considerado lésbico na arte e quem poderia ser considerada lésbica, partindo de um ponto de vista mesquinho e essencialmente biológico. A identidade lésbica definida pelas organizadoras dos festivais era tão rigorosa que não permitia a participação de mulheres transgênero nesses eventos.

A história aponta outras incidências de policiamento da identidade lésbica: nos anos 50, as mulheres *kiki*, que alternavam entre identidades *butch* e *femme*, eram excluídas pelas comunidades *butch*. Nos anos 60, o movimento homófilo contrapunha o chamado lesbianismo respeitável com as lésbicas duronas de bar (*tough bar lesbians*) e, nos anos 70, as comunidades lésbicas feministas se definiam contra mulheres *butch* e *femme* e faziam o possível para definir a identidade lésbica como "igualitária" e "sem gênero". Em todas as ocorrências, as próprias lésbicas criavam regras que oprimiam e excluíaam outras mulheres lésbicas, estabelecendo uma minoria dentro da minoria.

As lésbicas foram veementemente criticadas pelo movimento feminista por fazerem uma mimese do modelo patriarcal, submetendo as *femmes* à mesma inferioridade a que os homens heterossexuais submetem as mulheres. A "bela e a fera" podem ser entendidas como figuras que “concedem à homossexualidade feminina uma certa inteligibilidade aos olhos e aos ouvidos do mundo e da linguagem”, em outras palavras, elas facilitam a compreensão do

¹⁵ Éden construído por Evas: A cultura dos festivais de música femininos, em tradução livre.

relacionamento lésbico por retratar a atração dos opostos ativo e passivo. (PORTINARI, 1989, p.53)

Mas será que todas as lésbicas se enquadram em *butch* ou *femme*? E serão todas as *butches* ativas e todas as *femmes* passivas? As belas procuram masculinidade em seus relacionamentos com as feras? Jackie Stacey afirma que "o dualismo do gênero sexual mapeia a homossexualidade em uma presumida antítese de masculinidade e feminilidade"¹⁶. Desse modo, seriam *butches* e *femmes* apenas um reflexo da necessidade do mundo de explicar tais relacionamentos?

Denise Portinari declara que "A constatação de que ativo e passivo, masculino e feminino, podem habitar a mesma figura [...] são um dos muitos malabarismos que se tem que executar sobre o fio precário que se estende sobre a bela e a fera". (PORTINARI, 1989, p.57). Por exemplo, o relacionamento entre duas (ou mais) *femmes* faz parte do imaginário masculino, enquanto o entre *butches* causa uma repulsa similar ao relacionamento gay. No cinema, há a clara presença de belas e feras, assim como existem casais representados por duas belas¹⁷. Nos relacionamentos entre *butches* e *femmes*, não é incomum a última ser a ativa, a sedutora: na realidade, na maioria das produções audiovisuais comerciais, ambas são ativas e passivas, sem o discernimento, aparentemente desnecessário, das discussões identitárias.

O novo – no caso, a presença feminista nos filmes – sempre existiu e estava apenas esperando ser descoberta ou só existe em oposição ao androcentrismo já existente?

Laura Mulvey, antes de analisar a presença feminina no cinema, aponta a presença de mulheres na cultura histórica de modo geral. Primeiramente, desde o começo do Movimento Feminista mas até os dias atuais, há uma esperança de descobrir mais produções femininas de valor para a sociedade que tenham sido menosprezadas no passado. A valorização de algumas mulheres que se destacaram ao longo da história não apaga a realidade de milhares de mulheres que passaram despercebidas. Por fim, a imagem da mulher presente nas produções culturais tem sido explorada como objeto sexual ao longo da história. (MULVEY, 1989)

¹⁶ STACEY, Jackie. Desperately Seeking Diference. In: ERENS, Patricia (org.) Issues in Feminist Film Criticism. Indiana University Press, 1990. p. 370

¹⁷ O conceito da relação entre duas *butches* (lésbicas masculinizadas) causa desconforto e repulsa na sociedade patriarcal e é raramente representado. A relação entre duas mulheres com trejeitos masculinos se equipara à relação entre dois homens no imaginário masculino.

Até os anos 70, somente Dorothy Azner (editora) e Ida Lupino (atriz) dirigiam filmes com alguma frequência em Hollywood. Ao transformar o cinema em uma indústria, com altos investimentos financeiros, as mulheres perderam seu posto como diretoras. Quanto mais dinheiro investido em uma produção cinematográfica, menores as chances de o filme ser confiado a uma mulher.

Ao pesquisar os filmes feitos por mulheres, era de se esperar uma certa coerência, ou talvez semelhança, na crítica à sociedade patriarcal. Mas, tirando o fato de que a maioria desses filmes eram *sobre* mulheres, não havia uma crítica em comum que os perpassasse. Claire Johnston e Pam Cook argumentam que Azner foi uma das únicas a fazer filmes com mulheres transgressoras, que eram capazes de subverter, destruir e, de algum modo, reescrever o discurso masculino ao afirmarem seus próprios discursos.

Os primeiros passos para combater o sexismo da narrativa cinematográfica consistiam em cessar a reificação da mulher nos filmes, substituir a imagem feminina por uma mais forte e independente e apresentar mulheres mais realistas e relevantes no desenvolvimento da história. Mulvey sugere que a mudança no conteúdo dos filmes baseada na súbita inversão de papéis, em que as mulheres passassem a assumir tarefas masculinas, não só continuaria a reproduzir as mesmas convenções estabelecidas pelos homens como também corria o risco de fetichizar essas mulheres fascinantes e “fálicas”. (MULVEY, 1989)

Há um mistério atraente por trás das pessoas que não conseguem se envolver com ninguém – a liberdade de um ser, na visão de Sartre (1943), é como um ímã que se potencializa proporcionalmente a sua segurança. “Se a alteridade é, segundo Levinas, o derradeiro mistério, o absolutamente desconhecido e o totalmente impenetrável, isso não pode ser uma ofensa e um desafio – precisamente por ser divino: barrando o acesso, negando o ingresso e eternamente além do nosso alcance”. (BAUMAN, 2004) A liberdade recém conquistada pelas mulheres é mais um motivo para sua objetificação. O sexo entre mulheres é parte do fetiche masculino desde os primórdios da literatura, e nunca causou a repulsa causada pelo sexo entre dois homens gays. Em compensação, a relação entre duas *butches* não é bem vista espectador masculino, já que remete demais ao sexo entre homens. Até mesmo a liberdade feminina de manter relações sexuais com outras mulheres é objetificada pelos homens como uma imagem de desejo.

Susan Rice comentou na primeira edição de *Women and Film*¹⁸, que "Three Lives", feito pela Women's Liberation Cinema Production¹⁹ era o único filme até então que não só tinha mulheres como seu assunto principal, mas que havia sido produzido, filmado, iluminado e editado por mulheres. Rice destaca como elemento mais valioso da obra, que é de caráter documental, o modo como retrata a qualidade dos relacionamentos e das conversas significantes entre mulheres. (RICE *apud* MULVEY, 1989)

O Bechdel Test²⁰, criado pela cartunista Alison Bechdel, classifica filmes de acordo com três simples perguntas: o filme tem alguma personagem mulher com nome nos créditos? o filme tem mais de uma? Se sim, elas têm algum diálogo sobre qualquer assunto exceto homens? O teste não permite afirmar se um longa-metragem é feminista ou não, mas serve como ponto de partida para denunciar a falta de presença feminina no cinema. Todos os filmes analisados suprem essas características. Propõe-se uma análise diferenciada para as obras que retratam relacionamentos entre mulheres, baseada na visão de Susan Rice. Existem diálogos significantes entre as personagens acerca de outro assunto que não seu próprio relacionamento?

¹⁸ "Mulheres e Cinema", em tradução livre. Primeira revista de crítica cinematográfica feminista.

¹⁹ Produção de Cinema da Liberação Feminina, em tradução livre.

²⁰ Disponível em: <www.bechdeltest.com>. Acesso em 18 jul. 2012.

3. ANÁLISE DO CORPUS

3.1 (1991) TOMATES VERDES FRITOS: TOWANDA!

Tomates Verdes Fritos (1991), baseado em livro homônimo²¹, conta duas histórias paralelas: o relacionamento homossexual entre Igdie Threadgoode e Ruth Jamilson e a transformação de Evelyn Couch de dona de casa conformada em feminista. O filme se inicia com a imagem de um carro antigo sendo içado para fora de um lago. Enquanto os créditos iniciais se apresentam, é possível ver detalhes do carro, sua lataria desgastada e carcomida pela ferrugem, sinais de que passara um longo tempo debaixo d'água. Assim que o nome do filme aparece na tela, o espectador assiste ao chão correndo ao lado do trilho de um trem, com seu apito característico perpassando a música tema. A corrida do trem, como uma viagem faria, leva à pequena cidade de Whistle Stop para o começo da história.

A cidade aparenta abandono, com muitas folhas secas pelo chão e apenas uma pessoa caminhando ao longe. A imagem de um homem acima do peso vestido com roupas sociais em um telefone público e de uma mulher o esperando no banco do carona denuncia o fato de que estão perdidos. Nesse contexto, o olhar da mulher se desvia para o Whistle Stop Café, uma antiga lanchonete, e ela observa o cardápio pintado no vidro enquanto enfia uma barra de chocolate na boca. Depois de ler Tomates Verdes Fritos, que dão título ao filme, no vidro do Café, ela ouve o assóvio do trem, vê as folhas se revirem no chão e um animal correr assustado. Seu marido nega ter ouvido qualquer barulho, e pergunta a respeito da localização da cidadela no mapa que a mulher segura nas mãos. Como ela não sabe responder, ele resmunga algo sobre ela não ter senso de direção e dá partida no carro enquanto ela se desculpa submissamente. Finalmente chegam à Casa de Convalescência Rose Hills para visitar a tia de Ed, o marido. Porém, a senhora arremessa objetos em Evelyn até ela sair do quarto, e seu marido sugere que ela aguarde por ele na sala de espera. Fica claro que Evelyn não só é subjugada pelo seu marido como também pela família dele, e sua única válvula de escape é se entupir de barras de chocolate.

Ninny Threadgoode é apresentada como uma senhora excêntrica e desenvolta o suficiente para iniciar uma conversa com uma desconhecida. Ela diz estar no asilo apenas para acompanhar uma amiga e não demora a começar a contar a história de Whistle Stop, por onde

²¹ Tomates Verdes Fritos no Café da Parada do Apito, Fannie Flag, 1987.

Evelyn havia passado anteriormente. As histórias de Ninny a respeito da intrépida Idgie são o fator principal de mudança no estilo de vida de Evelyn, uma dona de casa conformada que se transforma em feminista.



Imagem 3 - 00:08:41 - Tomates Verdes Fritos



Imagem 4 - 00:08:46 - Tomates Verdes Fritos

Imogene Louise Threadgoode é apresentada ao espectador no dia do casamento de sua irmã, ao se recusar a descer de seu quarto de vestido e laço na cabeça. Ao aparecer no topo da escada, a câmera mostra a personagem em contra-plongée (Imagem 3) e assim já define parte de sua forte personalidade. Um plano próximo desvela o rosto de Idgie, com cara de sapeca e cabelos desgrenhados sob o enorme laço que pousa em sua cabeça. Enquanto ela desce as escadas, um plano detalhe mostra seus joelhos ralados em oposição ao vestido ultrafeminino cheio de babados (Imagem 4). A família toda se encontra aglomerada ao pé da escada fazendo comentários de incentivo, enfatizando o quão bela ela está, quando um dos seus primos exclama que ela está, na realidade, parecendo uma macaca. Idgie não pensa duas vezes antes de partir para cima do primo, antes mesmo de chegar ao fim dos degraus. Os traços de sua personagem são delineados com clareza nos primeiros momentos de sua aparição: a garota é uma *tomboy*²², com personalidade forte, sem inclinações para a delicadeza ou a feminilidade e que, claramente, não se deixa ser subjugada por menino nenhum.

Depois de bater em Julian, o primo, Idgie corre até sua casa da árvore e começa a arremessar para longe todas as suas peças de roupa, incluindo os sapatos. Buddy, seu irmão mais velho, sobe para conversar com ela, e Idgie reclama que está cansada de ser caçoada pelos outros e que não entende porque tem que usar aquele vestido velho. O irmão, então, conta a história das ostras para ela: no meio de todas as ostras do oceano, Deus apontou uma e decidiu que ela seria especial. Ele colocou dentro dela um grão de areia, e isso fez com que ela tivesse uma qualidade que as outras não tinham - a capacidade de produzir uma pérola. A metáfora sobre as vantagens de ser diferente não impressiona a irmã, que rebate com "E se Deus tiver cometido um erro?". Idgie, tão nova, já se percebe diferente das outras crianças ao ponto de cogitar que sua própria existência é um erro. Ele responde que, a seu ver, Deus não comete erros, e aposta uma corrida com ela até o bolo da festa. Buddy é o único que consegue convencê-la de qualquer coisa por ser o único que a vê como algo especial em vez de errado.

A próxima cena, na igreja do casamento, começa com um plano contínuo dos pés a cabeça de Idgie, revelando sapatos masculinos, meias assimétricas, calça cáqui, terno e gravata, todos grandes demais para ela. Durante a cerimônia, sentada ao lado de Buddy, ela usa um pequeno espelho para refletir o sol no rosto do padre e atrapalhá-lo. Ao ser repreendida pela mãe, Idgie olha para o irmão em busca de aprovação a qual é respondida com um sorriso. É possível perceber que as três primeiras cenas consecutivas de Whistle Stop

²² *Tomboy*: menina com trejeitos masculinos, que não gosta de atividades consideradas "de menina", moleca.

têm por função não só apresentar a personagem Iddie Threadgoode, uma garota com os trejeitos e a personalidade de um menino, mas também mostrar a boa relação que ela tem com o irmão - e apenas com ele. Na recepção do casamento, a câmera mostra Iddie vestida de menino, empoleirada nas costas de Buddy, enquanto todas as outras meninas estão de vestido, comportadas e femininas. A narração de Cleo introduz Ruth como a única garota que o interessava - e o take revela uma menina que é a personificação da feminilidade romântica, com longos cabelos castanhos cacheados, pele alva, traços delicados, de chapéu rosa de renda com flores, sob uma luz quase angelical. Ruth era tudo que Iddie nunca seria, e vice-versa. Denise Portinari, em "O discurso da homossexualidade feminina"²³, diz que enquanto a bela é o objeto de desejo, a fera é quem encarna a imagem do ideal²⁴. A primeira impressão é de que Ruth se encaixaria como a bela, idealizada até os fios de cabelo, e Iddie como a fera, o ideal de imagem masculina, mas os papéis são invertidos diversas vezes durante a obra.

Enquanto passeiam pelo lago e Buddy conta piadas, Iddie segura a mão de Ruth pela primeira vez no filme - há um plano próximo das mãos dadas, o primeiro indício da obra de um contato mais íntimo. Pode-se argumentar que Iddie era muito jovem para se considerar algum vestígio de homossexualidade em sua atitude, mas esse é o primeiro sinal da construção de um relacionamento entre ambas. O chapéu de Ruth cai nos trilhos do trem durante um beijo de Buddy, como um mau presságio de que o romance entre eles durará pouco. Segundos depois, ele é atropelado pelo trem na frente das garotas.

O funeral começa em um plano aberto, e segue-se uma sucessão de closes de Ruth e Iddie trocando olhares, a primeira vestida de luto, ao lado da família de Buddy, a outra com roupas sujas de menino espiando de longe. Depois da morte do irmão, Iddie passou a viver na beira do lago onde o acidente ocorreu, e Big George era o único que deixava se aproximar. O trauma causado pela morte do irmão transformou Iddie em um lobo solitário, deixando-a ainda mais arisca do que era quando criança. Ela nunca se recuperou do fato de perder a única pessoa que a entendia e que a via como uma garota especial em vez de problemática.

Depois do acidente, Iddie e Ruth só vieram se encontrar muitos anos depois, quando a mãe da primeira, em uma tentativa desesperada de resgatar a filha, convidou a última para passar o verão em Whistle Stop. Ao se aproximar de casa, carregando peixes em uma mão e

²³ PORTINARI, Denise. O discurso da Homossexualidade feminina. Editora Brasiliense, 1989. p.54

²⁴ O "ideal" lésbico citado por Portinari parte do princípio de que a fera é o critério para medir a "verdadeira homossexual", como se a masculinização e a virilidade fossem ambicionadas por mulheres homossexuais.

um pote de mel na outra, com os mesmos cabelos loiros presos displicentemente em uma trança, e vestida com um macacão surrado, Idgie tem seu primeiro diálogo com Frank Bennett, o personagem mais misógino e preconceituoso do filme, de quem ela seria acusada de homicídio posteriormente.

(Frank) Olá, senhorita, quem é você?

(Idgie) Para você, Towanda. Quem é você?

(Frank) Meu nome é Frank Bennett, Srta. Towanda. Devo dizer que a senhorita está muito bonita hoje.

(Idgie) Você é político ou mentir é mal da sua família?

É possível perceber que Idgie não tem simpatia por Frank desde o primeiro contato - ela não só mente seu nome (a palavra Towanda acaba se tornando um ícone feminista no filme) como também responde grosseiramente ao elogio direcionado a ela. O roteiro é concebido como se Idgie soubesse o que se passaria entre ela e Frank, e como identificasse a índole das pessoas antes mesmo de conhecê-las.

Sob as súplicas da Sra. Threadgoode, Ruth vai atrás de Idgie em um bar, onde ela está bebendo e jogando pôquer com homens. Apesar de feminina e delicada, a personalidade forte de Ruth começa a ser demonstrada nessa cena quando, contra a vontade de Idgie, recolhe as fichas de pôquer e ordena que ela entre no carro. É também a única capaz de confrontá-la com seu egoísmo ao abandonar a família, já que todos sofreram a perda de Buddy. O aparente desinteresse de Idgie não retarda as investidas de Ruth em se aproximar para conseguir sua confiança e, quem sabe, levá-la para casa.

Uma das cenas mais marcantes do filme - e definitivamente um ponto de virada no roteiro em relação às duas mulheres - é a distribuição de alimentos para os pobres no trem. Nesse episódio, elas têm o segundo contato físico do filme, também segurando as mãos, mas como uma ajuda, não um ato de carinho. Há também uma tensão sexual entre as duas durante um diálogo aparentemente inocente que têm a respeito do trem em movimento: Idgie se aproxima da orelha de Ruth e quase toca em seu braço ao falar para ela não olhar para baixo. Essas representações sutis de sexualidade são amplamente discutidas em *Uninvited*, de Patricia White²⁵, que analisa a representabilidade lésbica no cinema clássico de Hollywood. Os olhares, os toques sutis e a forte amizade - assim como, em alguns casos, a inimizade mortal - eram maneiras dos roteiristas e diretores de driblar o código de produção

²⁵ WHITE, Patricia. *Uninvited: classical Hollywood cinema and lesbian representability*. Indiana University Press, 1999.

cinematográfica que conduziu os filmes de Hollywood entre 1930 e 1968, pois ele proibia qualquer conotação homossexual nos filmes. Apesar de ter sido produzido nos anos 90, o relacionamento de Idgie e Ruth se passa nos anos 40-50, e compreende-se que o diretor tenha se aproveitado da sutileza da invisibilidade lésbica para representá-las. Em discussões em blogs²⁶ na internet, é possível encontrar muitos espectadores que traduziram o lesbianismo na obra como apenas uma amizade muito intensa²⁷.

Até hoje, a MPAA²⁸ classifica os filmes de maneira que pode ser considerada censora. Obras com conteúdo sexual que fuja dos padrões estabelecidos por eles - sexo heterossexual em posições convencionais - costumam ser classificadas como NC-17. Essa classificação impede que muitos longas-metragens cheguem ao cinema, visto que proíbe a entrada de qualquer pessoa com 17 anos ou menos, mesmo acompanhadas. As corporações que controlam a indústria cinematográfica americana não se interessam em distribuir filmes que não gerem lucro, portanto, o selo NC-17 pode significar o ponto final de uma produção, a não ser que os realizadores se interessem em reeditar a obra sem as cenas que fizeram-na obter tal classificação. "Nunca Fui Santa", um filme adolescente sobre uma garota que se descobre lésbica, foi classificado como NC-17 por ter um *take* da protagonista se masturbando, de roupa, por cima da calcinha. A discrepância dos critérios de classificação se torna mais clara ao comparar este com "American Pie", que recebeu um R (menores de 17 anos somente acompanhados) com uma cena de masturbação masculina presente no trailer. "Meninos Não Choram"²⁹ foi classificado como NC-17 porque o orgasmo de uma personagem, em um plano que mostra apenas seu rosto, foi considerado longo demais, um indício de que o prazer feminino não é bem visto pela MPAA.³⁰

No trem, Idgie é capaz de demonstrar um altruísmo que Ruth não imaginava que ela possuísse em si. Ruth, por sua vez, surpreende a outra ao não aceitar ter sua coragem menosprezada e saltar do trem em movimento.

²⁶ Disponível em: <<http://www.imasuper.com/278/life/fried-green-tomatoes-the-movies-horribly-nasty-secret/>>. Acesso em 20 ago. 2012.

Disponível em: <http://lantech.geekvenue.net/bookvenue/thebuzz/sharon/bookbuzz/1057324109/index_html>. Acesso em 20 ago. 2012.

²⁷ O livro Tomates Verdes Fritos no Café da Parada do Apito (1987), de Fannie Flag, em que o filme é baseado mostra claramente que Ruth e Idgie tinham um relacionamento. A ambiguidade só é presente na obra cinematográfica.

²⁸ MPAA: Motion Picture Association of America ou Associação Americana de Cinema em tradução livre.

²⁹ Em Meninos Não Choram, as diversas cenas de violência com o protagonista, inclusive um tiro em sua cabeça, não foram classificadas como NC-17.

³⁰ Informações retiradas do documentário "This Film Is Not Yet Rated "(2005). "Esse Filme Ainda Não Foi Classificado", em tradução livre.

(Idgie) Certo, hora de sair. Vamos ter que pular.

(Ruth) Pular?

(Idgie) Sim, pular. A próxima parada é daqui a oito quilômetros. Não quero andar tudo isso de novo.

(Ruth) Você está louca? Você não está brincando. Bom, eu desisto. Direi à sua mãe que não sou uma boa influência para você e...

(Idgie) Você nunca pularia, não é?

(Ruth) Nunca diga nunca para mim.

Ela pula antes de Idgie, que se atira atrás gritando "Towanda!", o mesmo nome que disse ser o seu a Frank Bennett. Porém ela se machuca, e é a frágil Ruth, de quem duvidava da capacidade de se jogar do trem, que tem que levá-la ao médico. No desenrolar dessa cena, elas têm contato físico por mais tempo: o primeiro, quando Ruth encosta na perna machucada de Idgie, o que causa repulsa, e o segundo quando oferece o ombro para ajudá-la a caminhar até um atendimento. O fato de o primeiro toque causar aversão pode ser percebido como uma metáfora a respeito do contato sexual entre duas mulheres, repudiado pela mente da época e considerado um transtorno psicológico por muitos.

Na cena que se segue, Idgie está vestida como Indiana Jones, de chapéu de aventureiro, calça cáqui, botas de couro e um cinto utilitário na cintura. Ela desce pela janela, com uma corda, até o quarto de Ruth e a arrasta para mais uma aventura. Idgie prepara um piquenique, pega um pote de vidro vazio e vai até uma colmeia de abelhas, sem nenhuma proteção, para pegar os favos de mel. A mão dela repleta de abelhas por todos os lados é contraposta pelo rosto atônito de Ruth, como se nunca tivesse visto nada tão incrível quanto aquilo em toda a sua vida - e isso não se refere apenas ao ato de Idgie, mas à própria pessoa que ela é.

(Ruth) Por que você fez isso? Você poderia ter sido picada.

(Idgie) Desculpa. Você não quer? Peguei só para você. Está tudo bem, eu faço isso sempre e nunca sou picada, juro. Não fique brava comigo, Ruth.

Idgie, que não se preocupava com nada e com ninguém, pela primeira vez demonstra preocupação com o sentimento que alguém tem em relação a ela. Ela não quer que Ruth a odeie, porque ela gosta dela. E por mais que ainda não tenha havido tempo para se desenvolver uma relação amorosa, Idgie, sempre tão agressiva, baixa a guarda para a amiga.

(Ruth) Idgie, não estou brava com você.

(Idgie) Mesmo? Foi ruim o que eu fiz?

(Ruth) Não.

(Idgie) Pensei que fosse ficar furiosa.

(Ruth) Não, não. Já havia ouvido falar em pessoas que encantam abelhas, só nunca havia visto... até hoje. Você é uma encantadora de abelhas, Idgie Threadgoode. É isso que você é: uma encantadora de abelhas.

A reação de Ruth frente ao feito de Idgie é quase apaixonada. Seus olhos demonstram encantamento, e sua voz é macia quando diz que ela é uma encantadora de abelhas. A alteridade na leitura de Sartre, vista anteriormente, explica a forte atração em relação a uma pessoa tão livre e independente. O impenetrável enigma da personagem, que não permite aproximação suficiente para ser decifrado, funciona como um campo de atração para as pessoas ao redor. Idgie exala segurança e mistério, como se tivesse coragem de tudo e sempre fosse oferecer uma nova surpresa. Isso é excitante para uma menina como Ruth, que nunca fez nada que não devesse fazer, sempre respeitou as regras e se portou como a sociedade requisitava.

A situação toda é muito romântica; o piquenique, o mel colhido especialmente para Ruth, a preocupação de uma, o elogio de outra. A tensão sexual está presente de novo, dessa vez sem contato físico, mas com muito mais profundidade emocional do que nas cenas anteriores. Ao final, Idgie oferece o pote de mel para Ruth provar - e ela põe o dedo no mel, e depois na boca. Esse ato tem uma carga sexual muito forte na maioria das representações cinematográficas e no âmbito deste filme tem dois significados no desenvolvimento da personagem: Ruth está se importando menos com a etiqueta social e com ser uma moça comportada; e ela está se deixando levar pela sensualidade crescente de seus momentos com Idgie. Uma cena muito curta entre duas outras só alimenta o romance ao mostrar Idgie observando pela janela Ruth dar aula de catequese para as crianças da igreja. A relação das mulheres é construída em torno de diálogos significativos a respeito de suas vidas, apesar de existir a possibilidade deste fato ocorrer devido a invisibilidade lésbica, que não permite que elas conversem a respeito do relacionamento.

No aniversário de Ruth, Idgie faz uma festa surpresa e a leva para comemorar no bar, com pôquer e bebida. É a primeira cena em que Idgie aparece arrumada, de calça social, camisa, suspensórios e gravata, e ela não parece mais necessitar do acaso para encostar em Ruth, já que coloca os braços ao redor dos ombros dela como um homem faria. Por nunca ter bebido, Ruth fica absolutamente bêbada e abraça desconhecidos no bar ao comemorar um *homerun* nos fundos do estabelecimento. Ambas alcoolizadas jogam pôquer na beira do rio e

nadam com as roupas de baixo, que ficam transparentes e coladas no corpo - essa é mais uma cena em que se constrói tensão sexual. Ruth revela que vai se casar no final do verão, diz que sentirá a falta de Idgie e que esse foi o melhor aniversário da vida dela. Dito isso, dá um beijo na bochecha da outra e entra no rio novamente.

A atitude tomada por Ruth, vista como a passiva, a *femme*, demonstra como no relacionamento das duas não há distinção de quem faz o papel do homem e quem faz o papel da mulher. Apesar de Idgie adotar o visual masculino e ser considerada o elemento fálico da relação, e de Ruth ser delicada e feminina, ainda a respeito da alteridade de Sartre, ela não atrairia a atenção da primeira se não fosse, também, segura de si. Entre as duas, Ruth é quem tem a posição do homem nesse primeiro momento, e a comemoração de seu aniversário pode ser entendida como uma despedida de solteira, na qual se fazem coisas em segredo que não seriam bem-interpretadas em outro contexto, e depois parte-se para os braços de seu futuro marido. A displicência de sua atitude ofende Idgie, que não só se recusa a ir ao casamento, como também a manter qualquer tipo de contato com Ruth.

Como uma boa história de amor, Idgie não é capaz de cumprir a promessa, e acaba visitando a amiga um tempo depois. A trilha sonora triunfal dá a entender que Ruth irá recebê-la de braços abertos, como se o conflito principal fosse a distância, e essa seria remediada imediatamente. Porém, Ruth mal abre a porta para não mostrar o hematoma em seu olho, faz perguntas a respeito da vida amorosa de Idgie e pede para ela ir embora e não voltar mais. Seu marido, Frank Bennett, abusa fisicamente dela, e a intervenção da mulher que a incentivou a ser mais forte e independente não é bem-vinda. Depois de retornar a Whistle Stop, Idgie recebe uma carta de Ruth com o obituário de sua mãe e uma passagem da bíblia sublinhada: "E Ruth disse: Onde tu fores, eu irei; Onde descansares, descansarei; Teu povo será o meu povo." A frase representa não só um pedido de socorro, como também uma adoção de Idgie como sua família. É possível interpretar o versículo como um pedido de casamento³¹ (função usual dos homens na época), no qual Ruth diz que quer passar o resto da vida ao lado da outra, assumindo a família dela como sua, e não a abandonando de novo.

O julgamento de caráter feito por Idgie a respeito de Frank não estava errado, e cabia a ela salvar sua donzela. As representações de masculino/feminino voltam ao lugar de origem quando a personagem assume o papel de herói para resgatar Ruth, que está em perigo. Ela

³¹ O livro de Rute é uma celebração da amizade entre ela e sua sogra, Naomi. É também uma das poucas passagens da Bíblia em que as mulheres são as heroínas.

enfrenta o marido da amiga impetuosamente, pulando nas costas dele, mas seus esforços são em vão. A coragem de Idgie não é capaz de vencer a covardia de Bennett, que espanca a mulher grávida. São necessários dois outros homens para levar Ruth de volta a casa Sra. Threadgoode, mas nem eles são capazes de impedi-lo de empurrá-la escada abaixo. Ao se afastarem de carro, Idgie exclama de forma análoga a seu primeiro encontro com Frank: "Towanda, a incrível mulher amazona! Towanda!".

Há um paralelo interessante entre a cena em que Idgie é apresentada, ainda criança, no topo da escadaria de sua casa e Ruth sendo derrubada de uma escada pelo marido misógino. Enquanto a primeira cena, em contra plongée, demonstrava o vigor da personagem feminina, observada por todos com medo e admiração, a segunda apresenta a mulher acuada, coagida pelo marido machista, forçada a voltar a posição que acha que ela merece: abaixo dele.

Apesar de o filme ser quase todo sobre o relacionamento de Igdie e Ruth após a morte de Buddy, a trama que envolve Evelyn e Ninny tem relevância para este trabalho por mostrar o desenvolvimento da força de uma mulher submissa.

A vida de Evelyn longe das aventuras de Ruth e Igdie é baseada em um monótono casamento com Ed. Ela frequenta diversos grupos de terapia feminina com Missy, uma amiga magra, de cabelos curtos e completamente oposta a Evelyn tanto física quanto psicologicamente. Ela não tem problemas em falar de divórcio ou de acusar a outra de ter a cabeça na Idade Média, enquanto as terapeutas deixam claro que cabe apenas a mulher salvar o romance do casamento. A imaginação de Evelyn a leva para uma cena em que ela, embrulhada em celofane, de saltos, com a mesa do jantar posta e um espumante gelado, aguarda o marido chegar em casa - e o que era para ser uma surpresa sensual se transforma em um sermão por parte dele. A representação de um relacionamento tão frustrado em que a mulher não é capaz de imaginar uma situação positiva é a porta de entrada para o feminismo nesse *plot*.

Em casa, a surpresa de Evelyn para o marido é posta à prova, e a imaginação dela se prova concreta. Ed leva o prato de comida que ela preparou para frente da televisão e a troca por um jogo de beisebol. Essa cena mostra que não só ela não tem poder no relacionamento, como tenta agradar a todo custo alguém que não retribui e é submissa às atitudes do marido ao não se pronunciar a respeito. Ed representa o típico sulista norte-americano, interessado somente em comida, cerveja e beisebol, que acredita que por ser o provedor da casa não tem

nenhum dever com a mulher. Ele não percebe que é machista pois vê seus atos como naturais, não parte de uma sociedade patriarcal que não dá voz às mulheres.

Em uma das sessões de terapia em grupo com outras mulheres, a palestrante sugere como atividade do dia que cada uma pegue um espelho e observe sua própria vagina.

Então, nas próximas semanas, aprenderemos a recuperar nossa própria força como mulheres. Aleluia! E esta noite, começaremos a explorar nossa feminilidade, examinando a fonte da nossa força e da nossa individualidade. Nossas vaginas.

Evelyn não se sente confortável com a atividade por diversos motivos - e um deles é que ela está muito acima do peso para conseguir visualizar seu órgão sexual. Ao conversar com Ninny a respeito, em prantos, descobre que está entrando na menopausa, e que suas oscilações de humor e apetite por açúcar são absolutamente normais. Ela decide, então, mudar seu estilo de vida e parar de tentar agradar o marido que nunca faz o mesmo por ela. Além dos remédios hormonais, Evelyn começa a se exercitar, muda a alimentação e encontra um emprego que não dependa de Ed: se torna consultora de cosméticos.

As mudanças em sua aparência e comportamento chamam a atenção do marido, mas não há nada que ele possa fazer para impedi-la. A jornada de Evelyn a faz descobrir que Ed era tão inerte e possuía tanto controle da relação quanto ela. Em um de seus momentos icônicos no filme, ela derruba uma parede a marretadas enquanto exclama "Towanda!" aos berros, em referência a incrível amazona que Igdie citava. Quando o marido chega em casa do trabalho e vê a cena, ele reclama que ela não é mais a mesma, e Evelyn o repreende pela primeira e única vez, enumerando tudo o que ela já havia feito por ele e quão pouco ele havia retribuído. Ed se desculpa e diz que vai mudar, mas não aceita o fato de que Evelyn quer trazer a Sra. Threadgoode para morar com eles.

(Ed) Evelyn, isso nunca vai acontecer. Então deixe isso para lá.

(Evelyn) Nunca diga nunca para mim. Alguém me ajudou a botar um espelho na minha frente, e não gostei do que vi. Sabe o que fiz? Eu mudei. E esse alguém foi a Sra. Threadgoode. Ela precisa do meu amor e de meus cuidados, e darei isso a ela. Agora, se você me dá licença, tenho que ir para a academia. E se não ouvir a razão, sempre haverá Towanda.

Evelyn se utiliza da frase de Ruth para tomar as rédeas da situação e ameaçar o marido com o símbolo feminista do filme: Towanda. A amazona invocada por elas nada mais é que um símbolo de força universal, maior do que as mesquinhas terrenas e, definitivamente, maior do que qualquer homem que tente atravessar seu caminho. Towanda não cria o poder,

apenas revela a coragem que todas as personagens possuíam em si desde o começo e precisavam de ajuda para perceber.

Quando Ruth dá a luz, Idgie age como um marido, esperando ansioso para saber o sexo e depois comemorando o nascimento de um menino com uísque e charuto. O casamento das duas, iniciado com a passagem bíblica, é selado quando a criança nasce. Um ponto de comparação válido entre *Tomates Verdes Fritos* e outros filmes que abordam relacionamentos entre mulheres é que o sentimento presente entre elas não é decorrente de uma frustração com um casamento heterossexual. O envolvimento das duas ocorreu antes de Ruth casar e descobrir que seu marido era violento. Muitas obras cinematográficas a respeito do tema caem no estereótipo de que lésbicas são fruto de um casamento (ou relacionamento) heterossexual traumático. Outro ponto é que o amor entre elas não parte de uma traição, já que o divórcio não era comum na época e Ruth abandonou seu marido antes de ficar com Idgie.



Imagem 5 - 01:03:34 - Tomates Verdes Fritos

Já proprietárias do Whistle Stop Café, Ruth tenta ensinar Idgie a cozinhar e elas acabam brincando de guerra de comida (Imagem 5). A cena intercala planos detalhe de tomates verdes fritos, tomates, chocolate, ovos e amoras com uma trilha sonora de jazz, que invoca sensualidade. As meninas riem, se abraçam e se divertem mais do que em qualquer outra cena, enquanto atiram diversas comidas uma na outra. Na versão comentada do DVD pelo diretor Jon Avnet, ele admite que a cena é uma analogia da relação sexual entre duas

mulheres. Apesar de ter sido sua a decisão de manter a clareza da homossexualidade fora do filme, *Avnet* deixou pistas a respeito do relacionamento ao longo de toda a obra, invisíveis para quem não quisesse ver, visíveis para quem procurasse. Sua tática fez com que *Tomates Verdes Fritos* atingisse um público maior, embora seja contestada por feministas, já que é esse tipo de atitude que perpetua a invisibilidade lésbica.

Vito Russo, em *The Celluloid Closet*, comenta a homossexualidade feminina como invisível até para as próprias lésbicas:

O lesbianismo é inteiramente mental (...). O lesbianismo é representado como invisível porque é puramente psicológico. E como a maioria das lésbicas eram invisíveis inclusive para si mesmas, sua sexualidade, definida como doentia no geral, emergia na tela com um produto gasto de um estilo de vida "no armário".

(RUSSO, 1987, p.158)

Partindo desse princípio, a sexualidade lésbica não é visível na película por ser apenas psicológica. Oposto a isso, é possível argumentar que a dificuldade feminina de se assumir como homossexual seja, também, fruto de uma sociedade que não proclame a lesbiandade como natural, uma vez que o código de produção cinematográfica de Hollywood classificava-na como um distúrbio que não deveria ser representado para não ser incentivado. Porém, Russo erra ao afirmar que o que é psicológico não aparece na tela - durante os anos em que o código vigorou, vários filmes com teor homossexual foram produzidos e não censurados. A censura podia não ver, mas isso não impedia as lésbicas de se identificarem com os filmes e com as atrizes que os interpretavam. Patricia White defende que é ao reconhecer o lesbianismo nas obras cinematográficas que as mulheres são capazes de identificar seu próprio desejo homoafetivo³².

Frank Bennett é morto por Sipse, a empregada negra da família Threadgoode, ao tentar roubar o bebê de Ruth. Para evitar que ela fosse a julgamento pelo assassinato de uma pessoa branca, Idgie toma as suspeitas para si, já que ela era quem mais execrava Bennett publicamente. A ideia de que Idgie fosse capaz de matar Frank Bennett era tão plausível que nem mesmo Ruth acreditava que ela não havia cometido o crime.

Em uma conversa com Idgie, Ruth diz que o mataria com as próprias mãos se ele tentasse reaver o filho. Essa é a primeira - e única - manifestação de contra-ataque em relação

³² WHITE, Patricia. *Uninvited: classical Hollywood cinema and lesbian representability*. Indiana University Press, 1999. p.36

ao marido por parte de Ruth. Por mais que ela não ponha o ato em prática, afinal Bennett já está morto, a revolta direcionada ao homem que a subjugava demonstra o crescimento da personagem. Ruth aprendeu a não se sujeitar à violência de ninguém, nem mesmo de seu marido, e a não permitir que as regras da sociedade abafassem sua personalidade. Seu desenvolvimento deixa transparecer que uma mulher pode ser delicada e feminina e ainda assim ser forte e determinada - a personagem percebe que essas características não são excludentes.

Após ter seu maior crescimento pessoal na obra, Ruth descobre que tem câncer e morre rapidamente. A cena da despedida de Ruth e Idgie é muito emocional, mesmo sem trocas de declarações de amor. O final trágico do relacionamento é uma característica comum de filmes com temática lésbica, mas é importante apontar alguns pontos de diferenciação desse para outros longas-metragens a respeito. Em primeiro lugar, não há suicídio ou assassinato envolvidos na causa mortis. Outro aspecto importante é que a vida amorosa das duas não está miserável quando Ruth morre, e o fato é tratado como uma consequência natural de estar vivo, não como uma punição pela homossexualidade.

Apesar de corroborar com a invisibilidade lésbica no cinema, a abordagem feminista do filme, com personagens vigorosas, e o subtexto homossexual presente na trama, cooperam com a futura representação da homossexualidade feminina nas obras cinematográficas. A análise atenta do longa permite destacar seus pontos positivos acerca da luta das mulheres, como o triunfo delas sobre a dominação masculina e a aceitação da sua comunidade em relação ao fato de morarem juntas e criarem uma criança sem o pai biológico. Em meio à busca incessante por compreensão, seja no feminismo ou na teoria *queer*, *Whistle Stop* pode ser interpretada como uma analogia ao utópico lugar de direito das lésbicas, onde podem viver do jeito delas, sem serem subjugadas por ninguém.

3.2 (2001) ASSUNTO DE MENINAS: AS GAROTAS PERDIDAS

Assunto de Meninas (Lost and Delirious, Léa Pool, 2001), conta a história do relacionamento conturbado entre Paulie e Tori sob a perspectiva de sua nova colega de quarto, Mary. Com a morte de sua mãe, seu pai se casa com uma mulher que o convence a enviar a filha para uma escola longínqua e somente para meninas. Os créditos iniciais são apresentados durante a viagem de carro até lá, e sua longa duração faz parecer que a vida que Mary está deixando para trás está cada vez mais distante.

Mary é apresentada a Tori pela diretora do colégio, que pede que ela mostre o quarto que dividirá com as meninas. Entre apresentar os aposentos e fazer comentários sobre quão ruim é a comida, Tori acalma a nova colega dizendo que ela irá se acostumar, e que, com o tempo, o colégio pode se tornar uma casa muito mais legítima do que sua própria casa. E afirma "como os Garotos Perdidos em Peter Pan³³, (...) nós somos as Garotas Perdidas".

Os Garotos Perdidos são os companheiros de Peter Pan na Terra do Nunca, meninos pré-adolescentes que vivem sem a supervisão de nenhum adulto e, por isso, não se comportam bem e tem um estilo de vida definido como selvagem. Porém, todos eles possuem o desejo secreto de possuir uma mãe, ainda que não saibam exatamente o que isso seja. A vontade dos Garotos Perdidos se mostra análoga à frustração comum entre as três meninas, que gira ao redor de suas mães: Mary perdeu a mãe há três anos e não gosta de sua madrasta, Tori é filha de uma mulher muito crítica e rígida e Paulie é adotada e deseja conhecer sua mãe biológica.

Paulie se apresenta a Mary assustando-a ao sair detrás de uma estátua de uma mãe³⁴ com um bebê no colo e lhe oferecendo um cigarro. A personagem se mostra como *butch* em seus primeiros atos, e, diferentemente de Tomates Verdes Fritos, não existem nuances entre o masculino e o feminino na personalidade de cada uma, as representações da bela e da fera são rigorosamente definidas. Apesar de todas usarem o mesmo uniforme (saia, camisa, gravata e paletó), a masculinidade de Paulie se destaca dentre as outras meninas da escola no seu jeito de andar e se portar. A androginia da alma, vista em Foucault³⁵, se adequa à personagem, que não necessita de artifícios para alternar entre o masculino e o feminino em si. Sua rebeldia é

³³ Peter and Wendy, J. M. Barries, 1911.

³⁴ A figura materna é sempre enfatizada ao longo da obra.

³⁵ FOUCAULT, Michael. História da Sexualidade. 10 ed. São Paulo, Graal. 2 v. 43-44.

solidificada ao convidar Mary para ajudá-la a colocar álcool no ponche da festa de início das aulas.

Em uma conversa no quarto com Tori e Mary, Paulie sugere que Sra. Vaughn, diretora do colégio e professora de literatura, seja amante de Bannet, professora de matemática. Essa é a primeira menção de lesbianismo na trama, e ele é tratado com preconceito e desprezo, como se a relação entre duas mulheres fosse absurda. Tori comenta que as meninas dizem coisas horríveis das professoras e pede para Paulie parar de ser homofóbica, quando ela mesmo está sendo ao se referir à lesbiandade como uma "coisa horrível". A homossexualidade feminina pode não ser invisível em "Assunto de Meninas", mas é ridicularizada várias vezes na trama, inclusive pelas personagens lésbicas. Ironicamente, na mesma noite, Mary acorda de madrugada e, ao olhar pela janela, vê Tori e Paulie se beijando no gramado.

Durante uma aula de matemática, Tori fica de costas para a professora, conversando com uma amiga e trocando olhares com Paulie. Bannet pede para a aluna resolver um problema no quadro e ela não consegue. A professora diz, então, que se ela não estivesse fofocando, saberia solucioná-lo, ao que Paulie responde:

"Fofocando? Eu considero essa palavra um soco na cara, Sra. Bannet. É uma expressão usada por homens para nos rebaixar, para tornar triviais nossas conversas umas com as outras. Você quer ser parte dessa merda?"

Embora ocorra apenas em defesa de seu interesse amoroso, essa é a única manifestação de feminismo pela personagem, que diz não concordar com a subjugação de mulheres por outras mulheres. É interessante a contraposição de cenas entre o discurso feminista e seu próprio ato anterior, em que Paulie estava, de fato, diminuindo Sra. Bannet pela possibilidade de ser lésbica. Quando é expulsa de sala, a aluna demonstra desrespeito ao falar o primeiro nome da professora, Eleanor, com uma certa conotação sexual, botar a língua para fora sensualmente e piscar, como se a estivesse seduzindo de maneira irônica.

Paulie anuncia, no quarto em que dividem, que escreveu uma carta para sua mãe biológica, sugerindo um encontro. Ela comenta que sua mãe adotiva não sorri com os olhos e que tem as mãos geladas, enquanto sua mãe biológica a segurou por um dia inteiro, cada minuto, antes que ela fosse levada pelo Serviço Social. Sua negação ao fato de que foi deixada para adoção e sua vontade de ter uma família remete novamente aos Garotos Perdidos. Na história de Peter Pan, eles eram crianças que caíam do berço ou que se perdiam em parquinhos por negligência das mães ou babás e acabavam na Terra do Nunca - é como se

Paulie quisesse acreditar que sua mãe apenas se descuidou dela por um momento, mas que a desejasse de volta assim como ela a desejava.

(Tori) Querida mamãe, te odeio. Por diversas razões. A mais recente, porque você ficou falando dos meus dentes na Páscoa na frente de suas amigas desagradáveis. Você quer que eu seja sua filha adolescente perfeita, que cresça para participar de bailes de caridade e ser a concubina de um banqueiro, como você. Mas a verdade é que sou viciada em você. Como chocolate. Sempre quero estar ao seu redor. Sou como um cãozinho estúpido que você não para de reprovar com suas palavras e o seu tom. E às vezes... não sei. Às vezes desejo que você estivesse morta.

A carta que Tori escreveria para a mãe se pudesse é um mau presságio dos futuros acontecimentos do filme. Ao perceber o quanto ela quer a aceitação da mãe, é possível inferir que ela escolheria isso sobre todas as outras coisas, e que nunca correria o risco de desapontá-la. A descrição que Tori faz é de uma mulher da alta sociedade, com conceitos rígidos de como a filha deve viver a vida e se portar, uma pessoa que ela deseja agradar a qualquer custo. A discussão inferida dessa cena é: a homossexualidade parte de um ambiente familiar desestruturado? Por que o filme faz questão de destacar os problemas que as meninas têm com suas mães? Elas são lésbicas por vingança? Wolff explica o fenômeno do desejo lésbico como "a concretização de seu desejo de uma relação incestuosa entre mãe e filha" (WOLFF, 1987, p.148). Partindo desse pressuposto de análise psicanalítica, as meninas estariam tentando encontrar a mãe ausente uma na outra. Dessa forma, Paulie estaria em desvantagem por não ter uma mãe a quem se voltar caso algo desse errado no relacionamento, especialmente devido ao forte vaivém de emoções que Tori aparenta sentir em relação a sua progenitora.



Imagem 6 - 00:28:20 - Assunto de Meninas

As cenas de sexo entre as duas são mais explícitas do que o comum em filmes adolescentes, com seios à mostra, sem lençóis encobrendo seus corpos, e ocorrem com Mary dormindo ao lado (Imagem 6). A displicência de seus atos, sem se preocuparem em serem descobertas, poderia ser interpretada como orgulho de serem um casal, ou até mesmo de serem lésbicas e diferentes das outras meninas do colégio. Essa observação se encaixa em Paulie, representada como a rebelde que não se incomoda com o que pensam dela, mas não condiz com as atitudes futuras de Tori.

Durante uma corrida, as três encontram uma ave machucada no meio da floresta. Paulie insiste em cuidar dela sozinha e pede que as outras continuem o percurso. Enquanto ela tenta ganhar a confiança do animal, Tori é paquerada por Jake, um menino da escola do seu irmão. A interpolação das duas cenas é mais um indício de algo de errado está para acontecer. Paulie age nos próximos dias como se seu instinto materno estivesse aguçado: passa horas na biblioteca pesquisando sobre aves de rapina e seu comportamento, constrói uma casa para protegê-la até que esteja bem para voar e rouba ratos do laboratório para alimentá-la. A habitação da ave é escura e tampada por um tecido, e a personagem explica que ela não pode ver demais, senão enlouquece. Essa se mostrará uma metáfora perfeita para a própria personagem ao final no filme.

A primeira declaração de amor de Paulie a Tori acontece na noite anterior ao final do relacionamento, como se professar o amor homossexual fosse análogo a um mau presságio. Pela manhã, a irmã de Tori (Allison) e suas amigas invadem o quarto das meninas e encontram Paulie e Tori nuas na cama. Assim que Allison vai embora, Tori começa a demonstrar repulsa pela amante, e a expulsa da cama rispidamente.

(Tori) Saia. Saia da minha cama!

(Paulie) Fique calma, ela vai esquecer disso...

(Tori) Você não conhece a Allison. Ela vai ficar histérica e vai contar para o papai e a mamãe.

(Paulie) E daí? Foda-se, estamos no século XXI, não é?

(Tori) Você não entende. Você simplesmente não entende.

A partir daí, Tori parece ter aversão a Paulie, como se tudo o que tivesse demonstrado até então não passasse de uma fase. O tratamento do amor homossexual adolescente como algo passageiro, instável e pouco confiável, corrobora com o pensamento de que não só o lesbianismo não deve ser levado a sério como também de que as mulheres só são lésbicas até

encontrarem o homem certo. Tori não só renega o amor de Paulie como a difama para a irmã e, conseqüentemente, para todo o colégio.

(Tori) Juro por Deus, Alli, ela se meteu na minha cama. Eu nem sabia que ela estava lá!

(Allison) Ela se meteu na sua cama?

(Tori) Acho que ela está apaixonada por mim ou algo assim. Eu já te disse que eu não sou desse jeito!

(Allison) Tori, isso é nojento. Por que você não conta para alguém? Conte para Vaughn, faça com que ela seja expulsa!

(Tori) Tenho pena dela. Ela é adotada e tudo mais...

(Allison) Tori, você é boazinha demais.

A referência à homossexualidade de Paulie como nojenta e o desespero de Tori em ter certeza de que ninguém pensa isso dela instaura a homofobia do filme. Embora o encadeamento das ideias dispostas até então leve à explicação de que Tori quer agradar a mãe sobre todas as coisas, a realidade é que ela não correr o risco de ser taxada de lésbica por ninguém, muito menos por sua mãe. A repugnância causada pelo lesbianismo remete a classificação que esse tinha como doença, como se pudesse ser transmitido por contato. Ao se afastar da irmã, Tori chora, e a trilha sonora de quando elas fizeram sexo se repete, para dar a entender que ela está pensando em Paulie. A inserção dessa cena, porém, não transforma o tratamento que ela dá a ex-namorada em mais compreensível ou piedoso, apenas parece uma tentativa de justificar as atitudes da personagem.

Ao conversar com as amigas no café-da-manhã, Tori faz questão de repetir que o que estão dizendo a respeito das duas é mentira. Confrontada por uma delas, que tem uma tia gay e que não vê problema nenhum nisso, ela responde, ríspida: "Mas eu não sou, nem um pouco!". Como citado anteriormente, a personagem trata o lesbianismo como algo que pode abalar sua reputação, um comportamento errado e desprezível que ela nunca teria.

Em uma aula de literatura a respeito do amor, as alunas discutem suas diferentes visões: seria o amor sexo ou dinheiro? uma projeção ou hormônios? Paulie interrompe a aula para esclarecer a todas, inclusive a Tori, a sua visão do amor.

(Paulie) Mentirosas. Mentirosas, mentirosas, mentirosas. [...] O amor é. Simplesmente é e nada que vocês digam pode fazê-lo desaparecer, porque é a razão de estarmos aqui, é o cume mais alto, e uma vez que se chega no alto, olhando para todos os outros lá de cima, você está lá para sempre. *Porque se você se mexer, você cai. Você cai.*

No entendimento de Paulie, o amor não pode simplesmente desaparecer, de uma hora para a outra. Ele é maior do que os outros sentimentos, é a razão de nossa existência e merece que lutem por ele. Nessa concepção, Tori ou nunca a amou, ou está fingindo que não a ama mais, já que deixar de amar não é uma possibilidade. O grifo na última frase é outro presságio do final do filme - quando se está no cume mais alto de uma montanha, não se pode se mexer. Se duas pessoas estão no topo, se apoiando mutuamente, e uma sai, a outra está destinada à queda.

Na biblioteca, Tori explica sua situação a Mary, e diz que, apesar de amar Paulie, ela não conseguiria viver sem seus pais, e eles nunca aceitariam o fato de ela ser lésbica. Tori diz desistir de seu amor para seguir o sonho que a família tem para ela, mas em momento algum se desculpa para Paulie. A vitimização da personagem de Tori, como se ela estivesse abdicando de sua homossexualidade para seguir o caminho correto, não condiz com o fato de que ela não demonstra pesar para a amada. Ao mesmo tempo, ela se exime de qualquer responsabilidade que pudesse ter com a ex-amante, e diz a Mary para cuidar de Paulie.

A cena anterior, regada a lágrimas, é justaposta a Tori se arrumando para sair na frente de Paulie. Ela age com frieza, sem a menor compaixão por Paulie, com o objetivo único de mostrar para ela - e para o resto do mundo - como estava em um novo relacionamento com Jake. Quando Paulie vai alimentar sua ave, vê Tori transando com Jake em uma das árvores da floresta. Mary também os vê, e descreve a cena como a primeira vez que ficou excitada. A informação, contextualmente desnecessária, funciona como reforço da ideia da heterossexualidade.

Na única conversa que Tori tem com Paulie a respeito do término, ela afirma que o relacionamento delas "não é mais certo", se referindo outra vez à homossexualidade como uma experimentação, uma fase adolescente que passa quando se reflete seriamente a respeito.

Allison encontra Mary junto às caixas de correio e comenta que estão falando mal dela pelo colégio, por ser amiga de Paulie.

(Allison) Acho que pensam que você é como ela. Todo mundo sabe que ela praticamente estuprou minha irmã.

Por mais que Mary diga que não importa o que os outros pensam, pois Paulie é sua amiga, ela não a defende verdadeiramente no filme. A acusação de violência sexual é muito séria, e Mary é a única personagem com conhecimento suficiente do relacionamento das duas para revelar a verdade a todos. Embora não tenha nada a perder ao divulgar a informação,

Mary não o faz. Tori mente a respeito do que se passou e é tratada como boazinha, enquanto Paulie, que só queria entender o motivo de seu abandono, é considerada louca. A mensagem que a obra passa é que a heterossexualidade alheia não deve ser perturbada, não importam as consequências. Ou seja, o final de Paulie é desimportante desde que a vida de Tori siga nos eixos.

(Tori) As mãos do Jake são mágicas. Ele sabe exatamente onde me tocar. [...] Ele é tão perfeito que é difícil de acreditar. Ele é como... um escultor! [...] Jake aguenta a noite toda, ele é um *homem completo*.

A divulgação das qualidades sexuais de Jake na frente de Paulie não são justificáveis. Tori age como se quisesse a atingir propositalmente e da pior maneira possível. O grifo na citação representa a ênfase que ela dá na expressão, como se ele fosse melhor que Paulie por ser um homem, como se tivesse algo que ela não possui. A misoginia dentro do âmbito homossexual, direcionada de uma ex-namorada para a outra, além de soar como um ataque heterossexual às lésbicas, remete à teoria de Freud da inveja do pênis. O feminismo combate o entendimento da sexualidade feminina como falta do falo, pois esta linha de pensamento freudiana estabelece que as mulheres são seres naturalmente inferiores. Nesse caso, Tori estaria fazendo Paulie se sentir diminuída por não possuir um pênis e, por isso, não ser um homem completo.

Na floresta, Paulie conversa com o pássaro sobre sua situação e conjectura o que ele possivelmente faria no seu lugar: "você não iria ficar sentado e aceitar como uma *garota*". Até mesmo Paulie, a representação feminista no filme, subjuga a categoria feminina como fraca. Em um filme com um quórum muito alto de mulheres - colégio de meninas, professoras todas mulheres - é surpreendente que nenhuma delas se mostre forte frente às situações que lhes são colocadas. Tori não é capaz de enfrentar a família para ficar com Paulie, Mary não tem coragem de denunciar as mentiras de Tori e Paulie não possui forças para superar a decepção com Tori. Apesar de fazer o papel de *butch*, Paulie diminui o vigor feminino com expressões misóginas, o que também demonstra hipocrisia da personagem, uma vez que ela havia reclamado com a professora pelo uso do verbo "fofocar". As *butches* podem ter aparência e atitudes masculinizadas, mas dentro do contexto do feminismo lésbico, elas são a favor do poder às mulheres, pelas mulheres, e não utilizam expressões que denigrem sua própria classe.

O comportamento neurótico de Paulie começa quando ela quebra o espelho do quarto, numa tentativa desesperada de se livrar do feminino em si mesma, e obriga Mary a fazer um pacto de sangue com ela. Quando pede a ela que corte seu cabelo, Mary a confronta dizendo que Tori quer um homem, não uma menina de cabelo cortado. É a primeira vez que o roteiro deixa transparecer que nem Mary, que sabe de toda a verdade, está do lado de Paulie - até ela toma com naturalidade o fato de que a "fase homossexual" de Tori passou. Paulie tem um acesso de raiva e arremessa a colega na parede.

(Mary) Tori não é lésbica, então você deveria esquecê-la, ok?

(Paulie) Lésbica? Lésbica? Você está brincando comigo? Acha que sou lésbica?

(Mary) Você é uma menina apaixonada por outra, não é?

(Paulie) Não. Sou Paulie, apaixonada por Tori. Lembra? E Tori está apaixonada por mim, porque ela é minha e eu sou dela e nenhuma de nós é lésbica! Deus!

A simplicidade da lógica de Mary, que parte do princípio de que lésbicas são mulheres apaixonadas por outras, choca em comparação ao pensamento de Paulie, que, mesmo muito mais inserida na homossexualidade, parece negá-la. Retomando a menção de Paulie ao lesbianismo das professoras como se fosse ridículo, há certo encadeamento lógico nas suas ações. É possível, também, analisar de outra forma, como se Paulie quisesse dizer que não é lésbica porque seu interesse amoroso é específico. Ou seja, um modo de falar que ela ama Tori por quem ela é, seja ela uma mulher ou um homem.

Como se não se importasse mais com as regras sociais, Paulie parece disposta a tudo para reconquistar a amada. Vestida com a roupa de esgrima, declama um poema para Tori em cima da mesa, na biblioteca. Quando a Profa. Bannet pede a ela que desça e leva a mão ao seu braço, Paulie reage como uma ave³⁶, diz, com os olhos arregalados "nunca encoste em uma ave de rapina", e sai da biblioteca pulando de mesa em mesa. Se antes todos supunham que ela era louca, agora tinham certeza. A identificação de Paulie com o pássaro também remete à história dos Garotos Perdidos - como viviam na selva sem supervisão de nenhum adulto, se identificavam com os animais.

Mais uma evidência da neurose de Paulie ocorre quando ela entra debaixo dos lençóis de Tori no meio da noite e começa a masturbá-la: resolve cometer a violência de que era acusada falsamente. Assustada, Tori acorda e pede que ela não faça mais isso, pois ama Jake.

³⁶ Olhos arregalados, efeito sonoro de ave batendo as asas.

(Tori) Paulie, me ouça, porque direi isso uma vez e nunca repetirei. Nunca amarei ninguém como eu te amo. Nunca. Você sabe, eu sei e morrerei sabendo. Mas nossa relação não pode nunca, jamais, acontecer.

É interessante apontar o fato de que essa é a primeira vez que Tori diz amar Paulie em todo o filme. Ao fazer essa declaração, ela beija a ex-namorada e vai embora, deixando-a sozinha. O emocional de Paulie, que já estava perturbado, não consegue entender que Tori a ama mas tem que deixá-la - há uma relação forte entre o abandono de Paulie pela mãe quando era bebê e a rejeição que sofre de Tori. Todas as mulheres importantes da sua vida a abandonam sem explicação alguma.

A diretora Vaughn tenta conversar com Paulie a respeito de seu comportamento cada vez mais impetuoso e conta uma história de sua juventude, com um certo subtexto homossexual, que dá a entender que passou por uma situação muito parecida na idade dela. Em resposta, Paulie declama um dos trechos lidos na aula de literatura, da tragédia "Antônio e Cleópatra", praticamente um prenúncio ao suicídio.

(Paulie) "Devo habitar neste mundo tedioso que na ausência dela não é melhor do que um chiqueiro?"³⁷

Em seguida, Paulie recebe a resposta da carta da mãe biológica dizendo que não gostaria de entrar em contato com ela. Sua esperança, como Garota Perdida, de que sua mãe não tivesse tido a intenção de abandoná-la se esvai. Sem Tori e a busca pela mãe verdadeira, Paulie não encontra mais sentido na vida. Ela conclui que Tori foi a única pessoa que a amou - e que não há amor que impeça as pessoas de a deixarem.

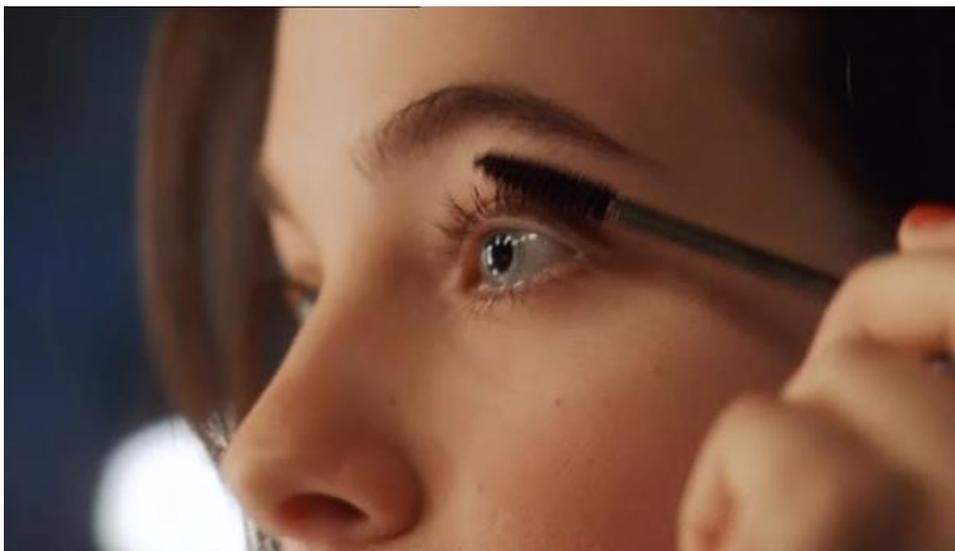


Imagem 7 - 01:19:54 - Assunto de Meninas

³⁷ "Shall I abide in this dull world that in thy absense is no better than a sty?" Antônio e Cleópatra (Shakespeare, 1623) em tradução livre.



Imagem 8 - 01:23:42 - Assunto de Meninas

Em sua última tentativa de reconquistar Tori, Paulie se veste de homem e a tira para dançar no baile de pais e filhas do colégio. A cena contrapõe as garotas se arrumando, com vestidos, penteados, maquiagem, e Paulie de terno risca-de-giz e gel no cabelo (Imagens 7 e 8). Em vão, ela tenta forçar Tori a dizer que a ama. Acaba abandonada na pista de dança, chorando, sob os olhares de todos. A construção das personagens faz com que o espectador não consiga se identificar com Paulie no final, tamanha sua loucura, e ache Tori extremamente sensata.

Decidida a lutar pelo amor até o final, Paulie marca uma luta de espadas com Jake. A presença dessa característica ultrarromântica, vinda de uma personagem tão ligada à literatura, mostra como a paixão adolescente pode ser trágica. Paulie vence a disputa e espeta o adversário na perna com o florete. Mary sai desesperada em busca de ajuda, e encontra Paulie em cima do telhado do colégio, com a ave de rapina no ombro e todas as alunas a olhando. Não havia mais distância entre ela e o pássaro, e se ele podia voar, ela também podia. Como a ave, que não podia ver demais, quando ela enxergou a realidade, acabou enlouquecendo. A concepção dela sobre o amor dizia que quando se desampara alguém que está no cume, a pessoa cai. E Paulie caiu.

Paulie se revela a única Garota Perdida do grupo, sem mãe biológica, auto-projetada em um animal e com uma forte característica comum a todas as crianças da Terra do Nunca: ela não consegue crescer. Paulie comete suicídio e, com ela, a homossexualidade do filme morre em prol da heterossexualidade. Ela tira sua própria vida por não ser capaz de superar o amor de Tori - ou seja, seu motivo está intimamente ligado com o fato de ela ser lésbica, o que difere da morte de Ruth em Tomates Verdes Fritos, causada por uma doença.

A única representação de homossexualidade no filme (Paulie) comete suicídio para não perturbar a ordem heterossexual (Tori e sua família). Apesar de essa obra ser muito popular³⁸ entre meninas lésbicas e sua história ser considerada emocionante, ela faz parte de um grupo de longas-metragens³⁹ lúgubres que não permite um futuro às homossexuais, como se essas estivessem fadadas à tragicidade de sua orientação sexual. O suicídio como única fuga para o sofrimento que a homossexualidade pode trazer - *bullying*, incompreensão da família - é intensamente combatido por grupos como NO H8⁴⁰ e FCKH8⁴¹, que tentam incluir essas crianças e adolescentes na sociedade e evitar crimes de ódio ao homossexual, de discriminação a homicídios. Argumenta-se que o filme exiba uma representação genérica do término entre dois adolescentes e que não se foque no contexto homossexual, porém, ao analisá-lo, é possível perceber as diversas incidências ao lesbianismo como o grande problema da história. O *plot* acerca da homossexualidade também pode ser inferido de outra maneira: ao se retirar o lesbianismo da trama, todos os conflitos são instantaneamente resolvidos.

³⁸ Tributo a Assunto de Meninas. Disponível em: < http://www.lost-and-delirious.com/portuguese/movie_index.htm > Acesso em 29 ago. 2012.

³⁹ Infâmia (1961), Meninos Não Choram (1999), Um Amor Para Durar (2006)

⁴⁰ "No hate", "Não ao ódio" em tradução livre.

⁴¹ "Fuck hate", "Foda-se o ódio" em tradução livre.

3.2 (2010) ELENA UNDONE: O CONTO DE FADAS

Elena Undone (2010), conta a história de amor entre Elena, casada há quinze anos com um pastor, e Peyton, homossexual recém-separada. O filme se baseia na premissa das almas gêmeas, o par perfeito que cada um tem perdido no mundo e que, quando menos se esperar, será colocado na sua frente pelo destino.

O filme se inicia com um plano detalhe de um vitral que representa a família, com Jesus tomando conta de três crianças sob a observação de um querubim. Embora pareça simbolizar o cristianismo e a instituição familiar pela perspectiva católica, é argumentável que Jesus não só não era pai daquelas crianças, como também não tinha uma parceira. Assim, o vitral pode ser interpretado como a imagem de uma família não-ortodoxa, com um só pai.

O primeiro diálogo tem como tema um protesto contra uma passeata gay em prol de direitos iguais da qual Nash, filho de Elena, se recusa a participar. Millie, devota e ajudante da igreja, critica os homossexuais por terem a audácia de protestarem pelo casamento entre duas pessoas do mesmo sexo e Barry, marido de Elena e pastor, afirma que eles necessitam do apoio de pessoas como ela. A protagonista não parece concordar com os insultos direcionados à homossexualidade, mas sorri e não se manifesta.

A cena na igreja é contraposta à Peyton no funeral da mãe, observando uma casa de bonecas e se lembrando de seus ensinamentos. Na conversa que tem com Wave, sua melhor amiga, descreve a progenitora como uma mulher forte, mas intransigente, que conseguiu aceitar a perspectiva da filha, sem nunca mudar a sua. A relação das lésbicas com suas mães se mostra uma constante em filmes acerca do relacionamento entre duas mulheres.

Percebe-se que Tyler, guru espiritual e amigo de Elena, é o narrador do filme. Vindo de uma carreira de cineasta, tornou seu objetivo de vida ajudar as pessoas a encontrarem seu amor verdadeiro. Tyler está produzindo um documentário sobre almas gêmeas, e essa metalinguagem, representada por vários depoimentos de casais, perpassa a obra como se ela num todo fizesse parte dos registros de seu filme. Dessa forma, o relacionamento entre Elena e Peyton é preestabelecido como o melhor destino possível para as personagens, uma visão próspera da homossexualidade.

Elena e Barry estão tentando ter um bebê e mantém relações sexuais sempre que ela ovula. A cena de sexo entre eles representa a subjugação da mulher, vestida de robe, deitada sob o homem enquanto ele faz o que lhe interessa (Imagem 9). Não há toques, preliminares,

beijos ou quaisquer demonstrações de carinho no ato, apenas o tronco nu e suado de Barry se movimentando em cima do corpo estático de Elena. Ela não demonstra nenhum prazer, e ele não parece preocupado em promovê-lo. Ao terminar, Barry dá um beijo em sua bochecha e diz que a ama, que é respondido com um "boa noite". Elena se ajeita para dormir com uma expressão de preocupação e tristeza, como se tivesse que fazer isso com mais frequência do que gostaria. Essas ações são justapostas a Peyton nadando em sua piscina, com vários planos detalhe de seus músculos se contraindo sob o maiô (Imagem 10). A sensualidade não é explorada, pelo contrário, percebe-se a força do corpo feminino em oposição à submissão inerte de Elena.



Imagem 9 - 00:05:45 - Elena Undone



Imagem 10 - 00:05:24 - Elena Undone

(Millie) Eles estão nos separando com todas essas discussões sobre casamento e juízes liberais regendo a seu favor. Nós não vamos ficar sentados e permitir isso, Sra. Winters. Sinto vergonha de você. Vergonha por desmerecer o trabalho de seu marido e o mais importante, o trabalho de Deus.

Millie está presente na obra como a maior representação da igreja ortodoxa, absolutamente contra a homossexualidade e qualquer um que aja de maneira condescendente em relação a ela. O tema perpassa todo o filme como um lembrete da visão rígida do catolicismo acerca do casamento gay. Elena, por sua vez, não concorda com essa interpretação, e faz o possível para não comparecer a passeatas homofóbicas. Sua argumentação, porém, de que a Bíblia foi escrita há milhares de anos e que por isso não se aplicaria aos dias de hoje, não é veemente. A personagem se apresenta como alguém que foge de discussões, e, apesar de não se sentir confortável a respeito de determinadas opiniões de seu marido como pastor, escolhe não se manifestar.

Ao avisar Barry que não conseguiu engravidar novamente, Elena diz "eu sei o quanto você quer isso". A frase demonstra, com sinceridade, que ela não estaria tentando ter um filho se não fosse o desejo do marido. Isso explica parte de seu enfado durante o ato sexual, já que ela não está desgostosa apenas por ter que fazê-lo, mas porque não deseja engravidar novamente. Em uma tentativa de fazê-lo desistir da ideia, Elena sugere que talvez eles estejam tentando demais e, quando Barry responde que eles deviam orar por outra criança, ela se ultraja com a falta de compreensão e sai do aposento. Ela parece presa a uma vida que não consegue mudar e acredita estar fadada a aceitá-la como seu destino.

Para lidar com o luto, Peyton organiza os pertences de sua mãe e se relembra de várias lições que ela lhe deu quando criança ao visualizar determinados objetos. Entre as caixas, encontra uma com a inscrição: "Projeto da glória feminina", contendo diversas fotos, livros e trechos de jornal com referências a mulheres fortes e ao feminismo. Antes de falecer, sua mãe havia iniciado uma pesquisa que mostrava ideais muito menos antiquados do que a filha imaginava. Peyton toma o projeto em suas mãos e resolve prosseguir-lo em homenagem a mãe, o primeiro indício feminista na obra.

Sem saber como agir, Elena visita Tyler em busca de conselhos. Ela revela que, após a conversa que teve com o marido, eles decidiram entrar no processo de adoção. O guru, apesar de saber que Barry não é o homem certo para ela, utiliza seus poderes mediúnicos para prever que alguém irá entrar na vida dela de maneira avassaladora caso decida adotar. Descrente,

Elena tem certeza de que Tyler está vendo o bebê na sua previsão, mas ele insiste que ela não precisa acreditar em nada, pois seu destino acontecerá de qualquer forma. Nos depoimentos do documentário, passados entre as outras cenas, há todos os tipos de casais contando suas histórias: gays impedidos pela família de ficarem juntos, uma freira encontrando o amor em outra mulher, um casal de velhinhos que precisou de um ataque cardíaco para se encontrarem, pessoas com múltiplas personalidades que se descobriram almas gêmeas. Todos eles coincidem na união de dois indivíduos que nasceram uma para a outra pela força do destino. A presença da homossexualidade em meio a diversos outros tipos de amor como um dos caminhos certos é oposta aos finais trágicos presentes em tantos filmes lésbicos. Apesar de a premissa do roteiro ser baseada em coincidências, é interessante que a obra apresente o lesbianismo por um viés positivo, como uma característica que não impede o indivíduo de ter um futuro feliz ao lado de alguém.

Elena vai ao centro de adoção, e lá encontra Peyton pela primeira vez. A primeira perde as chaves e a outra as encontra, uma coincidência que lembra Cinderela e seu sapatinho, e trocam algumas palavras sobre trabalho e família. Os papéis parecem invertidos, uma vez que Peyton está decidida a adotar sozinha, mesmo tendo sido traída por sua ex-mulher, e Elena não gostaria de ter outra criança apesar de ser casada e, teoricamente, ter uma família. A tensão sexual está presente desde o primeiro encontro e, apesar de mal se conhecerem, elas trocam cartões, um indício de que se verão de novo.

Wave aparece para ajudar Peyton quando ela está tendo uma crise de agorafobia em sua casa. Enquanto conversam, ela comenta que a amiga só estava com a ex-mulher por comodismo, pois não havia paixão entre as duas. Ela convence Peyton a acompanhá-la a uma das palestras de Tyler, para tentar distraí-la da recente perda da mãe. Paralelamente, Elena se arruma para ir ao mesmo evento, e dispensa o marido colocando um biscoito na boca dele quando ele tenta beijá-la. Esse é mais um sinal de que seu relacionamento com Barry não está bom, mas é a primeira vez que ela se defende de uma investida dele, como se conhecer Peyton momentaneamente já tivesse a transformado.

Elas se encontram e conversam na palestra, enquanto Wave pede conselhos a Tyler. Quando descobre que Peyton é lésbica, Elena se atrapalha com as palavras ao tentar explicar que não se incomoda com isso. Sua reação é similar a de uma pessoa que não convive com nenhum homossexual, como se gays fossem completamente alheios a sua vida. Mulher de um pastor e filha de pais extremamente religiosos, faz sentido que ela não saiba lidar com o fato

de Peyton ser lésbica. A tensão sexual entre as duas é notada por Wave, mas passa despercebida por Elena, que não compreende a possibilidade de sentir atração por outra mulher. A relação *butch/femme* nesse filme é completamente diferente dos outros analisados, pois Peyton não se enquadra na categoria *butch*. Ela é menos feminina que Elena, mas se maquia e suas roupas não são masculinas - ela usa calças jeans e camisas, mas a outra também em algumas cenas. Ambas tem cabelos longos e corpos bastante femininos, fugindo do padrão *femme* curvilínea com seios grandes, *butch* magra com busto pequeno, utilizado com frequência⁴² no cinema para que o discernimento seja mais fácil.

(Tori) Você sabia que caramujos podem dormir por 3 anos? Consegue imaginar? Acordar um dia e perceber que você, literalmente, dormiu durante metade da sua vida?

Tori, namorada de Nash, é uma enciclopédia de informações randômicas, e esse comentário dela chama a atenção de Elena. Essa é a primeira vez que ela dá um indício de que está pensando a respeito de Peyton e da homossexualidade. A sensação que Elena tem é de ter perdido uma grande parte da sua vida com o marido, mas ainda assim tem medo de sair da sua zona de conforto, como um caramujo que, ao se assustar, se encolhe para dentro de sua concha. A frase de Tori, porém, parece acordá-la de seu longo sono. Curiosamente, a situação remete à história da Bela Adormecida, como se o roteiro levasse o espectador, de modo sutil, a compreender o filme como um conto de fadas.

Peyton liga para Elena com o objetivo de convidá-la a participar do "Projeto da glória feminina", e elas se encontram. Elas permanecem muito próximas o tempo todo, com contato visual intenso, e Peyton demonstra interesse e percepção da atração sexual ao sentir calor e tirar a camisa que usava por cima da regata. Ela comenta que Elena seria ótima para o projeto se estiver interessada, ao que ela responde "Sim, estou definitivamente interessada". O contexto é outro, mas a frase soa como se estivesse se declarando para Peyton. O projeto se mostra uma ode de amor às mulheres quando Peyton o descreve.

(Peyton) Minha mãe ficou muito doente e acabamos nos aproximando de maneira mais intensa que eu poderia imaginar. E percebi que ela era muito mais interessante do que eu pensava. Mulheres são tão complexas, tão multidimensionais, e eu quero explorar isso. Quero mostrar todas as suas cores. Mostrar tudo o que faz uma mulher tão... deliciosa.

⁴² Assunto de Meninas (2001), Imagine Eu & Você (2005), Nunca Fui Santa (1999), Meninos Não Choram (1999).

"Elena Undone" se mostra feminista por princípio e a declaração de Peyton se encaixaria perfeitamente na descrição do próprio filme, que faz o possível para mostrar todas as dimensões das suas personagens principais. Assim como em "Tomates Verdes Fritos", ao longo da obra o feminino se revela dominante, o sexo forte.

No primeiro encontro das duas na casa de Peyton, Wave a avisa que não é uma boa ideia se apaixonar por uma mulher heterossexual e casada. Ao ver o livro que Peyton escreveu sobre a superação da agorafobia, Elena se oferece para tirar uma nova foto de autor da colega, porque aquela não lhe faz justiça. O elogio é discreto, mas não deixa de ser a primeira intenção verbal vinda dela em relação a Peyton. As próximas cenas são trechos de diversos encontros delas, sempre se olhando muito, o primeiro contato físico (quando Peyton arruma o cabelo de Elena), e culmina em um piquenique com todos os amigos e filhos de Elena. Na ocasião, Peyton abraça a amiga e elas trocam olhares e sorrisos o tempo todo.

Todas as cenas consecutivas de encontros das duas servem para estabelecer uma conexão e mostrar que o sentimento entre elas cresceu. Susan Rice⁴³ afirma que a parte mais valiosa de uma obra lésbica é o modo como mostra a qualidade dos relacionamentos e dos diálogos entre as mulheres, pois isso costuma ser irrelevante em muitos filmes⁴⁴. Elena e Peyton conversam muito sobre suas vidas e se tornam muito próximas antes de terem algum contato mais íntimo.

A carga sexual é cada vez mais intensa, seja durante uma longa conversa a respeito de relacionamentos, dividindo o mesmo cobertor e tomando vinho, seja quando Elena arruma Peyton para fotografá-la. Tudo indica que o interesse de ambas está crescendo. Em uma das conversas Elena comenta que nunca amou o marido e que se casou apenas para se rebelar contra sua família rígida. Na cena do estúdio fotográfico, ela parece interessada no lesbianismo e faz diversas perguntas para Peyton. O assunto a deixa muito nervosa, e ela acaba se atrapalhando com as luzes, do mesmo jeito que não soube lidar com o tema da primeira vez. Enquanto Elena tira as fotos, a trilha sonora sugere sensualidade, assim como a edição, com a respiração de ambas muito altas sobre a música, sem conseguirem se olhar nos olhos tamanha a tensão. Elena encosta no rosto de Peyton, que passa os dedos levemente sobre a calça da outra, até que a primeira se afasta e dá o ensaio por terminado.

⁴³ Na primeira edição da revista de crítica cinematográfica feminista *Women and Film*.

⁴⁴ Como visto no *Bechdel Test*.

Wave faz o papel de amiga sensata e tenta convencer Peyton a contar a Elena o que realmente está acontecendo, pois não é uma boa ideia se envolver com uma mulher heterossexual, culturalmente desafiada e casada com um pastor. Peyton decide deixar de falar com o interesse amoroso até que a situação se acalme. Elena, porém, aparece de surpresa em sua casa para entregar as fotos que tirou, e a pega desprevenida. Ela sai da piscina, atende a porta em uma toalha, e pede alguns minutos para se trocar. A cena que se desenrola é um dos vários toques cômicos e verossímeis do filmes. Peyton não sabe o que vestir e se atrapalha ao procurar uma roupa, mesmo sabendo que Elena não irá se importar com isso. Esse tipo de situação permite uma projeção-identificação da personagem, uma vez que é universal e não distingue orientação sexual. Peyton resolve contar para Elena o que está sentindo, e pede para que se afastem por um tempo para que ela consiga superá-la. Elena implora para que a outra não deixe de vê-la, pois é sua melhor amiga e promete que irão conseguir superar isso juntas.

(Barry) Sim, eles são filhos de deus. mas se perderam, e não podemos premiar esse caminho diabólico, permitindo a eles o sacramento sagrado do casamento. Eles acham que se unirem forças suficientes na arena política, podem ganhar esse prêmio. Mas o casamento não é um prêmio, é? É um presente. É nosso maior direito. E não deve ser manchado.

O sermão homofóbico de Barry se mostra mais do que Elena pode suportar e ela o abandona no meio. Se antes ela era capaz de conviver com isso, agora se identifica demais para aceitar o discurso de ódio contra os homossexuais. Barry é considerado hipócrita pelo filho por já ter sido amigo de gays na sua época de faculdade e agora pregar contra eles. Tori comenta que Millie, a beata, é quem mantém a igreja, portanto o pastor tem que seguir os ideais dela a não ser que queira ser destituído do cargo. A discussão sobre as engrenagens que movem a igreja católica é importante e não é abordada com frequência. Aparentemente, o marido de Elena não é mau, mas prega ideias de não-tolerância para não perder seu emprego.

(Elena) Passei o dia vendo sites sobre lésbicas. Não me sinto atraída por elas. Acho que não sou lésbica, Peyton. Você não é a única com sentimentos. Estou tão confusa.

A confusão de Elena é verossímil e identificável pelo espectador. Ela não entende porque não sente atração por qualquer mulher, mas só por Peyton. Sentir atração por uma só mulher a classifica como lésbica? Esse pensamento se assimila à discussão de Assunto de Meninas, em que Paulie insiste não ser homossexual pois ama Tori, e apenas ela. Elena desiste de lutar contra seus desejos, vai até a casa da amiga e a beija. Peyton dá várias oportunidades para Elena mudar de ideia e ir embora, mas ela não vai. A primeira atitude do relacionamento é de Elena, mais uma prova de que, diferentemente dos outros filmes

analisados, a masculinidade e a feminilidade não são definidas nas personagens e perpassam ambas as partes em uma troca constante. Apesar de "Tomates Verdes Fritos" ter uma representação similar, Igdie era *butch* na aparência. Esse plano sequência configura o beijo mais longo da história do cinema⁴⁵. Ter uma demonstração de carinho homossexual como um recorde foi uma forma encontrada pela diretora (Nicole Conn)⁴⁶ de dar maior visibilidade à causa lésbica.

As cenas subsequentes apontam a dificuldade de Elena em conciliar Peyton com seu casamento, o que remete a uma discussão pertinente a respeito do ponto de partida dos relacionamentos homoafetivos femininos. Em *I Can't Think Straight* (2008), a relação das duas mulheres parte da traição de uma delas, em *Imagine Eu & Você* (2005), uma das raras comédias românticas do gênero lésbico, o interesse romântico se inicia no dia do casamento de uma das partes e, apesar de o marido ser traído durante o filme inteiro, o espectador é incitado a não só aceitar o relacionamento entre as duas, como torcer pela traidora e desejar que o traído consiga seguir em frente sem ela. Em ambos os casos, como é possível torcer por personagens cuja paixão parte de um erro? As comédias românticas *hollywoodianas* professam a traição como um erro irreparável; não se comemora a vitória do traidor, mas sim espera-se que ele seja punido. A frequência em misturar um dilema moral com a homossexualidade pode permitir que o espectador faça uma relação direta entre as duas coisas, ou seja, interligar lésbicas à traição iminente.

A cena de sexo entre Elena e Peyton é sutil, delicada e romântica. Contrastando com a cena de Barry e Elena, em que eles mal se tocam, a relação entre elas é lenta, envolve muito contato e descoberta do corpo uma da outra (Imagem 11). A câmera foca no rosto das duas e várias vezes o crucifixo de Elena aparece, um lembrete de que ainda é casada. A cena foi feita para agradar o público lésbico, e é muito mais sobre o contato íntimo entre duas mulheres do que sobre sexo em si.

⁴⁵ "Elena Undone" possui o beijo mais longo do cinema, com 3 minutos e 24 segundos. Disponível em: <http://listverse.com/2012/05/21/12-notable-screen-kisses/?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+TheListUniverse+%28Listverse%29&utm_content=Google+Reader>. Acesso em 20 ago. 2012.

⁴⁶ Nicole Conn é homossexual, pioneira na produção de filmes com temática lésbica. *Elena Undone* foi baseado em sua história com sua mulher Marina Rice Bader. Disponível em: <<http://www.shewired.com/box-office/filmmaker-nicole-conn-finds-true-love-movies-more-ways-one>>. Acesso em 20 ago. 2012.



Imagem 11 - 01:02:08 - Elena Undone

O marido de Elena viaja e ela aproveita para passar a noite na casa de Peyton. Elas tem outra relação sexual, mas dessa vez Elena é a ativa, e o espectador vem a descobrir que Peyton nunca havia deixado-se dominar na vida. A cena é inteira em *close up* no rosto de Peyton enquanto recebe sexo oral da outra, uma ode ao prazer feminino "plural, múltiplo e difuso"⁴⁷, similar ao orgasmo de Lana em "Meninos Não Choram" (Kimberly Peirce, 1999). Esse é mais um sinal de que a dicotomia *butch/femme* não se aplica ao casal, já que não há diferenciação ativa/passiva entre as duas.

Os pesares da traição começam a incomodar Peyton, que se mostra desconfortável com a ideia de Elena manter relações sexuais com seu marido. As duas travam sua primeira discussão sobre o casamento de Elena quando Peyton descobre que ela vai passar as férias no Haváí com Barry. Os conselhos de Wave se concretizam e Peyton entende que se envolver com uma mulher casada só irá machucá-la. Durante a viagem, apesar de suas tentativas, Elena não consegue manter contato com Peyton. Barry faz o possível para impedir que a esposa consiga sair de casa, e Elena se vê cancelando três encontros seguidos com a amante. O marido a acusa de não estar mais presente no casamento, mas ela não aproveita as diversas oportunidades para conversar com ele a respeito do que tem acontecido. A abordagem da

⁴⁷ ARAN, Márcia. Psicanálise e feminismo. In: Revista Cult. Ed. 133. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/psicanalise-e-feminismo/>> Acesso em 20 ago. 2012.

traição como uma situação problemática diferencia "Elena Undone" de outros filmes com temática similar.

No ínterim, Nash encontra uma porção de cartas de Peyton para sua mãe e entra em depressão por não saber o que fazer. Ele se sente numa encruzilhada entre dizer a verdade e destruir o casamento dos pais ou ficar calado e torcer para que não se separem. Sem conseguir controlar sua raiva e a recém-descoberta rebeldia, Nash assalta uma loja de conveniência por uma garrafa de bebida alcoólica e é pego, o que é considerado mais um motivo para Barry culpar Elena por abandonar a família. O filme toca em assuntos delicados como as consequências da traição, inclusive para partes inocentes que não estão envolvidas. Em meio ao caos na família de Elena, Peyton, que é agorafóbica e tem problemas de confiança, decide se afastar pelo seu próprio bem e termina o relacionamento.

Quando Barry descobre a traição (por Millie, que as vê se beijando no parque), implora para que Elena não o abandone. Nash também pede à mãe que não se separe de seu pai. Porém, mesmo sem Peyton, Elena percebe que não conseguiria voltar a viver a vida hipócrita que levava antes, fingindo amar um marido que nunca amou e não sendo sincera consigo mesma. A personagem se divorcia por si mesma, não para perseguir um relacionamento que se iniciou de uma traição. É perceptível o crescimento da personagem ao longo da obra, que se transforma de esposa submissa de um pastor a mulher solteira e independente por escolha própria.

Seis meses se passam sem que Peyton e Elena se vejam. A primeira está passeando pelo parque com a melhor amiga, contando como o processo de adoção está indo bem, quando esbarra em Elena. O tamanho de sua barriga acusa uma gravidez avançada, e Peyton não consegue acreditar que ela mentiu a respeito de manter relações sexuais com Barry durante todo o seu relacionamento. Revoltada, ela xinga a ex-namorada até que a grávida desmaie. A situação parece ilógica até para o espectador, que sabe das fugas de Elena às investidas de Barry e da subsequente separação.

Quando desperta, Elena explica a Peyton que o bebê não é de Barry, mas sim fruto de uma inseminação artificial com um óvulo de Tyler. Ao saber da verdade, Peyton se desculpa à amada por ter sido tão grosseira. A infertilidade de Elena no casamento é uma analogia a sua infelicidade, que acabou junto com o divórcio. As duas se beijam e a última cena é um piquenique com todos, inclusive com o recém-nascido, a maneira do roteiro de dizer que viveram felizes para sempre - um final de conto de fadas para uma história lésbica.

As duas cuidando de um bebê juntas fecha o círculo aberto pela cena de Jesus no vitral da igreja, a sugestão de que, apesar de ser ortodoxa nos ensinamentos, há abertura para interpretações da bíblia que incluam os homossexuais.

A tendência de histórias que mostrem o lesbianismo como um futuro feliz aumentou na última década, especialmente as que não requerem grandes batalhas e sacrifícios para se concretizar. O roteiro heterossexual que conta uma história de amor com final feliz é um dos grandes clichês de Hollywood, assim como a homossexualidade com final trágico. Embora não seja uma narrativa nova, a inserção de lésbicas dá um toque de originalidade e faz com que quem se identifica se sinta bem a respeito de sua orientação sexual: é um *feel good movie*⁴⁸ lésbico. Dentre as obras analisadas, essa é a mais focada no relacionamento entre as mulheres, preocupada em mostrar as nuances de cada uma e construir o amor entre elas. Elena Undone é um filme feito *por* lésbicas, que perceberam a falta de histórias felizes acerca do assunto, *para* lésbicas, e divulga uma categoria pouco visível no cinema: aquela em que a homossexualidade feminina é tratada como um destino positivo na vida de duas pessoas.

⁴⁸ Filme para se sentir bem, em tradução livre.

CONCLUSÃO

Tomates Verdes Fritos, Assunto de Meninas e Elena Undone conseguem mapear, com suas diferenças e semelhanças, um quadro claro da representação lésbica no cinema.

Assunto de Meninas denuncia a homofobia adolescente e o bullying contra as homossexuais nos colégios. Seu final fúnebre não seria problemático se não fosse tão frequente nas produções cinematográficas. Ao se repetir uma ação como o suicídio da personagem lésbica em diversos filmes, cria-se uma concepção padronizada de que não há futuro para uma jovem com tal orientação.

A procura de força nos homens, menosprezando o vigor feminino, transmite uma ideia errônea sobre o lesbianismo, como se as mulheres homossexuais fossem inferiores aos homens. A inveja do falo explicitada por Freud foge das tentativas de representação feminista, que incentivam a maior experiência possível da mulher como um ser completo, não como insuficiente devido a seu próprio gênero.

Elena Undone destaca um modelo de roteiro em que a homossexualidade feminina parte de uma traição. O caso não é isolado, e sua reiteração constante em outros filmes relaciona o lesbianismo diretamente a um dilema moral. A história, porém, foge do padrão trágico para instaurar uma narrativa de conto de fadas, em que as forças do destino conduzem as personagens até seu final feliz.

A história se mostra uma ode ao feminino, e as cenas entre as protagonistas, uma jornada de autoconhecimento. A ideia de que as mulheres são autossuficientes se contrapõe à psicanálise de Freud e exhibe o poder delas em seu ponto mais elevado. O filme ousa ao apontar uma sutil interpretação diferenciada da bíblia, em que famílias não-convencionais também são aceitas sob as asas da igreja católica.

Tomates Verdes Fritos é a metáfora perfeita da falta de visibilidade lésbica, escondida até mesmo em um dos filmes icônicos do feminismo. A representação das mulheres desvinculada da dicotomia *butch/femme* é um marco em oposição à necessidade de apresentar as personagens homossexuais ao espectador seguindo o binarismo homem/mulher. Apesar de suas feições seguirem esses ideais, a masculinidade e a feminilidade são fluidas entre ambas as personagens.

Idgie, a personagem que mais adota o estereótipo lésbico na obra, tem sua diversidade exaltada pelo irmão. Mesmo com a homossexualidade presente apenas no subtexto, o roteiro se mostra empático à causa, e, assim como Elena Undone, exhibe as personagens femininas como autossuficientes inclusive no âmbito familiar, capazes de educar uma criança sem uma presença masculina.

A análise atenta dessas três obras permite visualizar a produção de filmes lésbicos quase como um todo, salvo algumas exceções. Os modelos de história se repetem e ainda não é comum encontrar roteiros que tratem da homossexualidade feminina como inerente e desenvolvam o romance entre as mulheres em meio a outros percalços da vida. Apesar de terem se passado 57 anos desde a criação da sociedade homófila *Daughters of Bilitis*, onde a luta lésbica começou, parte da sociedade ainda entende a homossexualidade como um distúrbio que deve ser tratado, o que explica o estranhamento que os romances homossexuais ainda podem causar.

A classificação dos filmes nos Estados Unidos impede que muitas das obras com essa temática consigam chegar aos cinemas. Por tratarem de um assunto ainda malvisto pela parcela conservadora da população americana, esses longas-metragens acabam fadados ao circuito independente, que, apesar de artístico e interessante, não permite a ampla visualização que as salas cinema dariam.

A invisibilidade lésbica, presente nos filmes do começo de Hollywood assim como em *Tomates Verdes Fritos*, é uma realidade da condição do lesbianismo, que busca encontrar seu lugar em diversas áreas, inclusive no cinema. A produção de filmes que representem o amor entre duas mulheres não é frequente nem de vanguarda, mas tem se diversificado ao longo dos anos. Por não serem, na maioria das vezes, encaminhados para o cinema, sites de *film-on-demand*⁴⁹ como o Netflix ajudam na sua difusão. Algumas obras estão sendo acolhidas fora da América, em países como o Irã⁵⁰ e a China⁵¹, que mesmo conhecidos por sua cultura intransigente, estão se abrindo às histórias homossexuais. Pouco a pouco, as lésbicas têm desbravado novos territórios em prol de maior visibilidade, e, por meio de produções

⁴⁹ Sites que cobram uma taxa mensal fixa para fornecerem ao usuário acesso a uma ampla quantidade de títulos.

⁵⁰ *Circumstance*, Maryam Keshavarz, 2011.

⁵¹ *Saving Face*, Alice Wu, 2004.

intelectuais e cinematográficas, estão cada vez mais próximas de se estabelecerem em seu lugar de direito.

BIBLIOGRAFIA

ARAN, Márcia. **Psicanálise e feminismo**. In: Revista Cult. Ed. 133. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/psicanalise-e-feminismo/>> Acesso em 20 ago. 2012.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2004.

DAVIES, Diana. **Lavender Menace members hold signs reading "The women's movement is a lesbian plot"**, 1970. 1 fotografia, pb. Disponível em: <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchdetail.cfm?trg=1&strucID=1066520&imageID=1582301&total=10&num=0&parent_id=1096182&s=¬word=&d=&c=&f=&k=3&sScope=&sLevel=&sLabel=&lword=&lfield=&sort=&imgs=20&pos=8&snum=&e=r#_see_more>. Acesso em 20 ago. 2012.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. 10. ed. São Paulo: Graal, 2003. 2 v.

FRYE, Marilyn. **Willful Virgin; or, Do You Have to Be a Lesbian to be a Feminist?** Willful Virgin: Essays in Feminism 1992. NY: The Crossing Press, 1992.

GOODLOE, Amy. **Lesbian feminism and queer theory: another battle of the sexes?** Disponível em <<http://amygoodloe.com/papers/lesbian-feminism-and-queer-theory-another-battle-of-the-sexes/>> Acesso em 24 ago. 2012.

GUIMARÃES, Anderson F. P. **O sexo implícito: a invisibilidade lésbica na mídia e na academia**. Disponível em <<http://nugsexdiadorim.files.wordpress.com/2012/03/o-sexo-implc3adcito-a-invisibilidade-lc3a9sbica-na-mc3addia-e-na-academia.pdf>> Acesso em 27 ago. 2012.

JAGOSE, Annamarie. **Queer Theory: an introduction**. New York: New York University Press, 1996.

JEFFREYS, Sheila. **The Queer Disappearance of Lesbians: Sexuality in the Academy**. Women's Studies International Forum 17.5 (1994)

LOPES, Denilson in MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas,SP: Papyrus, 2006

MORRIS, Bonnie J. **Eden built by Eves: The culture of women's music festivals**. Los Angeles: Alyson Books, 1999.

MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975)**, in: *Visual and Other Pleasures: articles written between 1971 and 1986*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989

PORTINARI, Denise B. **Discurso da homossexualidade feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

RICH, Adrienne. "**Compulsory heterosexuality and Lesbian Existence**" In: *Blood, Bread, and Poetry*. Norton Paperback: New York 1994.

STACEY, Jackie. **Desperately Seeking Diference**. In: ERENS, Patricia (org.) *Issues in Feminist Film Criticism*. Indiana University Press, 1990.

STEIN, Arlene. **Sisters and Queers: the Decentering of Lesbian Feminism**. *Socialist Review* 22.1, 1992.

WHITE, Patricia. **Uninvited: classical Hollywood cinema and lesbian representability**. Indiana University Press, 1999.

Mix Brasil. Disponível em: <<http://mixbrasil.uol.com.br/#rmcl>> Acesso em 18 ago. 2012.

Parada Lésbica. Disponível em: <<http://paradalesbica.com.br/>> Acesso em 18 ago. 2012.

Bechdel Test. Disponível em: <www.bechdeltest.com>. Acesso em 18 jul. 2012.

Fried green tomatoes: the movie's horribly nasty secret. Disponível em: <<http://www.imasuper.com/278/life/fried-green-tomatoes-the-movies-horribly-nasty-secret/>>. Acesso em 20 ago. 2012.

The Book Venue. Disponível em: <http://lantech.geekvenue.net/bookvenue/thebuzz/sharon/bookbuzz/1057324109/index_html> . Acesso em 20 ago. 2012.

Tributo a Assunto de Meninas. Disponível em: < http://www.lost-and-delirious.com/portuguese/movie_index.htm> Acesso em 29 ago. 2012.

Listverse: 12 Notable Screen Kisses. Disponível em: <http://listverse.com/2012/05/21/12-notable-screen-kisses/?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+TheListUniverse+%28Listverse%29&utm_content=Google+Reader>. Acesso em 20 ago. 2012.

Filmmaker Nicole Conn finds true love at the movies (in more ways than one!).

Disponível em: <<http://www.shewired.com/box-office/filmmaker-nicole-conn-finds-true-love-movies-more-ways-one>>. Acesso em 20 ago. 2012.

FILMOGRAFIA

ASSUNTO de Meninas. Direção: Léa Pool. Dummett Films, 2001. 103min.

CIRCUMSTANCE. Direção: Maryam Keshavarz. The Menagerie, 2011. 107min.

COMO Esquecer. Direção: Malu De Martino. E.H. Filmes, 2010. 100min.

DESEJO Proibido. Direção: Jane Anderson, Martha Coolidge. HBO, 2000. 96min.

ELENA Undone. Direção: Nicole Conn. Soul Kiss Films, 2010. 111min.

I CAN'T Think Straight. Direção: Shamim Sarif. Enlightenment Productions, 2008. 80min.

IMAGINE Eu e Você. Direção: Ol Parker. BBC Films, 2005. 94min.

INFÂMIA. Direção: William Wyler. TBC, 1961. 107min.

LIVRANDO a Cara. Direção: Alice Wu. Destination Films, 2004. 91min.

MARROCOS. Direção: Josef von Sternberg. MCA, 1930. 92min.

MENINOS Não Choram. Direção: Kimberly Peirce. FOX, 1999. 118min.

NUNCA Fui Santa. Direção: Jamie Babbit. Cheerleader LLC, 1999. 95min.

THIS Film Is Not Yet Rated. Direção: Kirby Dick. BBC, 2006. 97min.

TOMATES Verdes Fritos. Direção: Jon Avnet. Universal, 1991. 130min.