

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PPG-CINEAV
MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

DÉBORA ZANATTA BORGONOVO

PROPOSIÇÕES DE CINEMA LÉSBICO EM BARBARA HAMMER

CURITIBA

2021

DÉBORA ZANATTA BORGONOVO

PROPOSIÇÕES DE CINEMA LÉSBICO EM BARBARA HAMMER

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), como requisito parcial à obtenção de grau de Mestra em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientadora: Profa. Dra. Beatriz Ávila Vasconcelos.

CURITIBA

2021

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Borgonovo, Débora Zanatta
Proposições de cinema lésbico em Bárbara Hammer./
Débora Zanatta Borgonovo, 2021.
79f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do
Paraná – Programa de Pós Graduação em Cinema e
Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)

Orientadora : Profª Drª Beatriz Ávila Vasconcelos

1. Cinema lésbico. 2. Barbara Hammer. 3. Teoria de
Cineastas. I.T. II. Universidade Estadual do Paraná.

CDD : 791.43

TERMO DE APROVAÇÃO

DÉBORA ZANATTA BORGONOVO

PROPOSIÇÕES DE CINEMA LÉSBICO EM BARBARA HAMMER

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

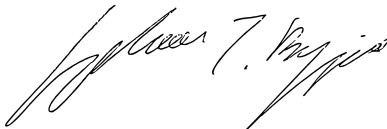
Curitiba, 19/08/2021.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo



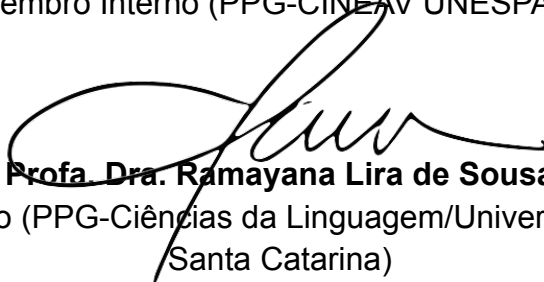
Profa. Dra. Beatriz Avila Vasconcelos

Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)



Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio

Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)



Profa. Dra. Ramayana Lira de Sousa

Membro Externo (PPG-Ciências da Linguagem/Universidade do Sul de Santa Catarina)

Dedico esta dissertação à minha mãe
Rosângela Zanatta (1958 - 2017). Com amor e saudade!

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível com o auxílio e incentivo de minha esposa Elenize Dezgeniski, que me acompanha diariamente em uma vivência de amor, cuidado, carinho, paciência e parceria.

Agradeço à Camila Macedo, pelas leituras cuidadosas durante o processo de escrita. Os aprimoramentos no texto, as correções de crases, as trocas por telefone e a disponibilidade em sempre me ajudar diante de crises de insegurança.

Agradeço, com carinho, à minha orientadora, Profa. Beatriz Avila Vasconcelos, por apontar um caminho prazeroso a seguir na pesquisa e pela compreensão e paciência neste percurso.

Agradeço à minha família: minha irmã Indianara Zanatta Borgonovo, pelo encorajamento; minha nona Iracema Maria Zanatta, pelas rezas e velas acendidas; e meu pai, pelo apoio e incentivo.

Agradeço a Estevan de la Fuente, amigo querido, que caminha a meu lado nas produções fílmicas.

Agradeço as trocas e a disponibilidade dos professores Eduardo Tulio Baggio e Ramayana Lira de Sousa, que aceitaram o convite para compor a banca desta dissertação.

Agradeço à Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e à Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), pela possibilidade de cursar a faculdade de Cinema e Audiovisual e o Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo, de forma gratuita.

Agradeço a colaboração de Karina Buzzi, Helen Kaliski e Carlos Gabriel Pegoraro pelas traduções de filmes da Barbara Hammer.

Por fim, agradeço à Barbara Hammer, pelas aulas de cinema e de vida!

Como mulheres lésbicas, estamos mais sob a influência estigmática do patriarcado. Eles tentaram nos silenciar, nos apagar, e negar nossas existências fazendo com que nos sentíssemos envergonhadas. Se formos corajosas o suficiente, usamos nossa própria linguagem visual; quebramos tabus, anulamos o medo da projeção de nossas imagens e nos ajudamos a crescer. Passo a passo, o caminho estará aberto diante de nós. Se divulgamos nossas imagens, dialogamos, trocamos, podemos agregar ao que está ali. Se o caminho estiver sempre vazio, a tela vazia, as primeiras imagens provisórias ficam isoladas e incapazes de avançar¹ (todas as traduções desta dissertação são de minha autoria).

Barbara Hammer, 2010

¹ As lesbian women we are most under the stigmatic influence of the patriarchy. They have tried to silence, deny, and negate us by making us ashamed. If we are brave enough, we use our own visual language; we break taboos, we cancel fear by the projection of these images, and we help ourselves to grow. One foot follows the other and the path lies cleanly fresh before us. If we put out our images we have dialogue, we exchange, we can add to what is there. If the path is always empty, the screen bare, the first tentative images stand isolated and unable to move forward.

RESUMO

Esta dissertação apresenta proposições da cineasta Barbara Hammer para a realização de um cinema lésbico. A abordagem utilizada é a da Teoria de Cineastas, privilegiando como fontes da investigação os pensamentos, verbais e fílmicos, da diretora. No primeiro capítulo, apresento um panorama do cinema narrativo com temática lésbica, dividindo-o em três subcapítulos e evidenciando, a partir de algumas das principais obras teóricas produzidas a partir desses filmes, determinadas características recorrentes neste cinema. Este capítulo desempenha uma função balizadora para a compreensão do cinema ao qual Barbara Hammer se contrapõe ao falar sobre e realizar um cinema lésbico. O capítulo 2 discorre sobre a abordagem da Teoria de Cineastas e explicita o percurso metodológico traçado para a elaboração da pesquisa. O terceiro capítulo é dedicado propriamente às proposições de Barbara Hammer acerca de um cinema lésbico. A seção se desenvolve em torno de três eixos: a influência da cineasta Maya Deren e do cinema de vanguarda norte americano sobre a arte de Hammer, a formulação de uma estética lésbica e a concepção de cinema ativo. Objetivo, com este estudo, fornecer uma reflexão orientada acerca do pensamento verbal e cinematográfico de Barbara Hammer, a fim de, com isso, contribuir para destacar o seu papel na formulação de um pensamento e de uma estética de cinema lésbico.

Palavras-chave: Cinema lésbico; Barbara Hammer; Teoria de Cineastas.

ABSTRACT

This dissertation thesis presents filmmaker Barbara Hammer's propositions for the realization of a lesbian cinema. The chosen approach is the Filmmakers' Theory, emphasizing the director's verbal and filmic thoughts as source of investigation. The first chapter is an overview of a lesbian themed narrative cinema, subdivided into three parts that highlight, based on some of the most important theoretical works produced out of these films, certain usual characteristics in this kind of cinema. This chapter has a crucial guiding function for the understanding of the kind of cinema that Barbara Hammer opposes herself while making and talking about a lesbian cinema. Chapter 2 discusses about Filmmakers' Theory approaches and displays the methodological path traced for the elaboration of this research. The third chapter, specifically dedicated to Barbara Hammer's propositions about the lesbian cinema, is developed around three main axes: the influence of filmmaker Maya Deren and North American avant-garde cinema on Hammer's art, the formulation of a lesbian aesthetics and the conception of an active cinema. With this study, I intent to provide an oriented reflection over Barbara Hammer's verbal and cinematographic thoughts, in order to exalt her role in the formulation of a grounded thought and aesthetic of a lesbian cinema.

Keywords: Lesbian cinema; Barbara Hammer; Filmmakers' Theory.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 01 - <i>Superdyke Meets Madame X</i> , 1976, 20 mins., B&W, ¾" tape.....	45
Imagem 02 - <i>Superdyke Meets Madame X</i> , 1976, 20 mins., B&W, ¾" tape.....	45
Imagem 03 - <i>Women I Love</i> , 1976, 22:39 min, color, sound, 16 mm film.....	45
Imagem 04 - <i>Women I Love</i> , 1976, 22:39 min, color, sound, 16 mm film.....	45
Imagem 05 - <i>Women I Love</i> , 1976, 22:39 min, color, sound, 16 mm film.....	45
Imagem 06 - <i>Women I Love</i> , 1976, 22:39 min, color, sound, 16 mm film.....	45
Imagem 07 - <i>Double Strength</i> , 1978, 14:38 min, color, sound, 16 mm film.....	47
Imagem 08 - <i>Double Strength</i> , 1978, 14:38 min, color, sound, 16 mm film.....	47
Imagem 09 - <i>Double Strength</i> , 1978, 14:38 min, color, sound, 16 mm film.....	48
Imagem 10 - <i>Double Strength</i> , 1978, 14:38 min, color, sound, 16 mm film.....	48
Imagem 11 - <i>Double Strength</i> , 1978, 14:38 min, color, sound, 16 mm film.....	48
Imagem 12 - <i>Double Strength</i> , 1978, 14:38 min, color, sound, 16 mm film.....	48
Imagem 13 - <i>Double Strength</i> , 1978, 14:38 min, color, sound, 16 mm film.....	49
Imagem 14 - <i>Double Strength</i> , 1978, 14:38 min, color, sound, 16 mm film.....	49
Imagem 15 - <i>Double Strength</i> , 1978, 14:38 min, color, sound, 16 mm film.....	49
Imagem 16 - <i>Double Strength</i> , 1978, 14:38 min, color, sound, 16 mm film.....	49
Imagem 17 - <i>Double Strength</i> , 1978, 14:38 min, color, sound, 16 mm film.....	49
Imagem 18 - <i>Double Strength</i> , 1978, 14:38 min, color, sound, 16 mm film.....	49
Imagem 19 - <i>Double Strength</i> , 1978, 14:38 min, color, sound, 16 mm film.....	50
Imagem 20 - <i>Double Strength</i> , 1978, 14:38 min, color, sound, 16 mm film.....	50
Imagem 21 - <i>Double Strength</i> , 1978, 14:38 min, color, sound, 16 mm film.....	50
Imagem 22 - <i>Double Strength</i> , 1978, 14:38 min, color, sound, 16 mm film.....	50
Imagem 23 - <i>Double Strength</i> , 1978, 14:38 min, color, sound, 16 mm film.....	51
Imagem 24 - <i>Double Strength</i> , 1978, 14:38 min, color, sound, 16 mm film.....	51
Imagem 25 - <i>Dyketactics</i> , 1974, 4 min., color, sound, 16mm film.....	54
Imagem 26 - <i>Dyketactics</i> , 1974, 4 min., color, sound, 16mm film.....	54
Imagem 27 - <i>Dyketactics</i> , 1974, 4 min., color, sound, 16mm film.....	54
Imagem 28 - <i>Dyketactics</i> , 1974, 4 min., color, sound, 16mm film.....	54
Imagem 29 - <i>Dyketactics</i> , 1974, 4 min., color, sound, 16mm film.....	55
Imagem 30 - <i>Dyketactics</i> , 1974, 4 min., color, sound, 16mm film.....	55
Imagem 31 - <i>Dyketactics</i> , 1974, 4 min., color, sound, 16mm film.....	55
Imagem 32 - <i>Dyketactics</i> , 1974, 4 min., color, sound, 16mm film.....	55

Imagem 33 - <i>Dyketactics</i> , 1974, 4 min., color, sound, 16mm film.....	55
Imagem 34 - <i>Dyketactics</i> , 1974, 4 min., color, sound, 16mm film.....	55
Imagem 35 - <i>Dyketactics</i> , 1974, 4 min., color, sound, 16mm film.....	56
Imagem 36 - <i>Dyketactics</i> , 1974, 4 min., color, sound, 16mm film.....	56
Imagem 37 - <i>Synch Touch</i> , 1981, 10:07 min, sound, 16 mm film.....	57
Imagem 38 - <i>Synch Touch</i> , 1981, 10:07 min, sound, 16 mm film.....	57
Imagem 39 - <i>Synch Touch</i> , 1981, 10:07 min, sound, 16 mm film.....	57
Imagem 40 - <i>Synch Touch</i> , 1981, 10:07 min, sound, 16 mm film.....	57
Imagem 41 - <i>Synch Touch</i> , 1981, 10:07 min, sound, 16 mm film.....	58
Imagem 42 - <i>Synch Touch</i> , 1981, 10:07 min, sound, 16 mm film.....	58
Imagem 43 - <i>Synch Touch</i> , 1981, 10:07 min, sound, 16 mm film.....	58
Imagem 44 - <i>Synch Touch</i> , 1981, 10:07 min, sound, 16 mm film.....	58
Imagem 45 - <i>Synch Touch</i> , 1981, 10:07 min, sound, 16 mm film.....	59
Imagem 46 - <i>Synch Touch</i> , 1981, 10:07 min, sound, 16 mm film.....	59
Imagem 47 - <i>Synch Touch</i> , 1981, 10:07 min, sound, 16 mm film.....	59
Imagem 48 - <i>Synch Touch</i> , 1981, 10:07 min, sound, 16 mm film.....	59
Imagem 49 - <i>Available Space</i> , 1980, performance.....	62
Imagem 50 - <i>Available Space</i> , 1980, performance.....	62
Imagem 51 - <i>Available Space</i> , 1980, performance.....	62
Imagem 52 - <i>Available Space</i> , 1980, performance.....	62

SUMÁRIO

Introdução	11
1. Representações lésbicas no cinema narrativo	14
1.1 O primeiro filme lésbico verdadeiramente radical.....	15
1.2 Codificações e representações ambíguas.....	22
1.3 Entre a cruz e a dentada: lésbicas vampiras no cinema.....	27
2. Teoria de Cineastas: uma abordagem para o cinema lésbico de Barbara Hammer	36
3. Barbara Hammer: proposições de cinema lésbico	41
3.1 A subjetivação do real nos primeiros filmes de Barbara Hammer.....	44
3.2 Estética lésbica de Barbara Hammer: toque e visão.....	52
3.3 Formulações de Barbara Hammer para um cinema ativo.....	60
Considerações finais	68
Referências bibliográficas	71
Filmografia	74

Introdução

Entre no curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Paraná em 2013, com 29 anos de idade, com o desejo de me tornar uma realizadora de filmes com a temática lésbica. Iniciei esse projeto em 2015, com o filme *Lovedoll*, co-dirigido por Estevan de la Fuente, com quem dirigi mais dois filmes, *Ocorridos do dia 13* (2016) e *Primavera de Fernanda* (2017). *Lovedoll* constrói, a partir de gestos que tanto performatizam o gênero masculino quanto o feminino, a relação sexual entre uma mulher usando um *dildo* e uma boneca inflável. *Ocorridos do dia 13* atravessa, através da ficcionalização de uma história real, um período de polaridade política do Brasil, tendo como personagens principais um grupo de amigos LGB. E *Primavera de Fernanda* (roteiro e Trabalho de Conclusão de Curso de Estevan de la Fuente) narra a vida de Fernanda (mulher transexual) em busca de um trabalho condizente com seus desejos.

No ano de 2017, juntamente com Camila Macedo (cineasta e curadora), iniciamos, de forma independente, uma pesquisa sobre cinema lésbico. Nos encontrávamos quinzenalmente para discutir textos relacionados a essas questões e, após meses de estudo, realizamos o *Curso de Cinema Experimental Lésbico*, com o propósito de compartilhar com outras pessoas interessadas no tema algumas das reflexões mobilizadas pelas conversas, leituras e visionamentos de filmes que fizemos no período. Particularmente, o objetivo desse estudo estava relacionado - e ainda está - com meu desejo de realizadora.

Como Trabalho de Conclusão de Curso da faculdade de cinema, roteirizei e dirigi o curta-metragem de ficção *Aonde vão os pés* (2018), de forma independente e sendo esta minha primeira direção solo. O filme, com temática lésbica, acompanha uma personagem adolescente percorrendo os caminhos do próprio desejo.

Deste modo, o interesse em dar continuidade à pesquisa sobre cinema lésbico é o que originou esta dissertação. A questão central que orienta seu desenvolvimento é: o que é cinema lésbico? Estou consciente de que definir o cinema lésbico é reduzi-lo a uma rigidez que não lhe cabe, visto as variadas dinâmicas de realizações cinematográficas circunscritas neste termo. Portanto, não pretendo oferecer uma resposta à questão colocada, mas apresentar reflexões embasadas nas formulações de cinema lésbico tal qual desenvolvidas pela cineasta Barbara Hammer.

Durante o percurso do mestrado, deparei-me com a abordagem da Teoria de Cineastas, que será utilizada como proposição metodológica para o desenvolvimento dessas formulações. A Teoria de Cineastas pretende estimular reflexões teóricas a partir de cineastas e, ao entrar em contato com os pensamentos e filmes de Hammer, localizei um material consistente para sistematizar suas ideias sobre cinema lésbico. A escolha pelo pensamento de Barbara Hammer como objeto de pesquisa está diretamente relacionada ao fato de que pude identificar em seu discurso ideias capazes de subsidiar reflexões para o tema em questão. Assim sendo, a estrutura de escrita desta dissertação está organizada em três capítulos e tem o objetivo de apresentar o pensamento de Hammer sobre as relações entre cinema e lesbianidade.

O capítulo 1 - *Representações Lésbicas no Cinema Narrativo* - apresenta um panorama do cinema narrativo de ficção com a aparição de personagens lésbicas, costurado pela recuperação e revisão de algumas das principais obras teóricas desenvolvidas a partir das análises desses filmes. Sua escrita segue uma certa ordem cronológica, partindo de filmes produzidos nos anos 1930 até obras oriundas da década de 1980. Procuo, tanto quanto possível, relacionar algumas características presentes nesses filmes com narrativas ainda vigentes no cinema contemporâneo. Traçar essas associações entre tempos heterogêneos tem o intuito de assinalar que não há uma linearidade histórica que garanta uma construção narrativa positiva e progressiva para personagens lésbicas no cinema, mas que existem movimentos de repetição e influência e, também, subversões em determinados aspectos. Tal capítulo, desse modo, desempenha uma função balizadora para a leitura que segue, pois, como veremos, Barbara Hammer realiza um cinema lésbico que se contrapõe ao cinema narrativo apresentado no capítulo 1.

Como já mencionado, a abordagem utilizada para reflexionar o cinema lésbico será a Teoria de Cineastas. Embora configure-se como uma abordagem a priori, e não como uma metodologia, as propostas da Teoria de Cineastas apresentam enfoques pertinentes para o desenvolvimento deste projeto. Dessa maneira, o capítulo 2 - *Teoria de Cineastas: uma abordagem para o cinema lésbico de Barbara Hammer* - apresenta o procedimento metodológico desenvolvido e utilizado na feitura da pesquisa, em vista de comunicar de forma detalhada as escolhas para a escrita desta dissertação.

O capítulo 3 - *Barbara Hammer: proposições de um cinema lésbico* - apresenta três principais eixos identificados no pensamento de Hammer para formular sua proposição de cinema lésbico. Em contraposição ao cinema narrativo e hegemônico apresentado no capítulo 1, Hammer produz um cinema que, em confluência com o cinema de vanguarda norteamericano, propõe rupturas formais, elabora conceitualmente uma estética lésbica e concebe ideias para um cinema ativo.

Esta dissertação foi desenvolvida considerando os enunciados de Barbara Hammer e objetiva apresentar alguns de seus pensamentos sobre cinema articulados à sua vivência lésbica. Espero, com este estudo, fornecer uma reflexão orientada acerca do pensamento verbal e cinematográfico de Barbara Hammer, a fim de, com isto, contribuir para destacar o seu papel na formulação de um pensamento sobre o cinema lésbico.

1. Representações lésbicas no cinema narrativo

Este capítulo pretende apresentar algumas concepções elaboradas a partir de filmes narrativos com personagens lésbicas, através de textos produzidos por teóricas/os do cinema e pela crítica cinematográfica. Em contato com o pensamento de Barbara Hammer, localizei propostas para a realização de um cinema lésbico construído na contramão do cinema narrativo com personagens lésbicas. Procurando compreender as formulações de Hammer sobre esse cinema, este capítulo objetiva balizar a leitura levando em consideração o contexto de realização de seus primeiros filmes, produzidos na década de 1970.

Para tanto, o recorte está centrado principalmente em uma filmografia anterior aos anos 1970, tendo como ponto de partida filmes oriundos da década de 1930, bem como publicações feitas a partir da análise de tais filmes. A organização dos três subcapítulos que seguem, foi desenvolvida levando em conta alguns marcadores recorrentes na realização dos filmes discutidos, sendo eles: a ambientação em escolas e universidades, as decodificações subjetivas do público lésbico através das 'leituras de subtextos' e 'leituras ambíguas', a proliferação da personagem da lésbica vampira e a fórmula do 'triângulo bissexual'. Ao identificar, nas obras estudadas, certas características que influenciam ou são replicadas em filmes contemporâneos, busquei relacionar e discutir filmografias realizadas em diferentes tempos históricos, desde os anos 1930 até a contemporaneidade, a fim de melhor delinear o enquadramento a partir do qual esta pesquisa visa mirar as formulações de Barbara Hammer.

1.1 O primeiro filme lésbico verdadeiramente radical²

Um dos locais elegidos para a construção de narrativas em filmes de ficção com a temática lésbica tem sido, desde o início da história do 'cinema lésbico' - se assim podemos chamá-lo -, o ambiente escolar. Mas qual o motivo para que tantas histórias sejam localizadas nesse território? Elaine Marks (1979) relaciona a escola da poetisa *Safo de Lesbos* à origem da literatura lésbica, apontando que, desde o século dezoito, a escola tornou-se "o preferido *locus* para a maioria das ficções sobre mulheres que amam mulheres³". Rosemary Auchmuty (2000), referindo-se aos internatos ingleses, assinala que a associação da lesbianidade com esses espaços exclusivos para mulheres se deu após a publicação de Havelock Ellis (*Estudos da Psicologia do Sexo* [1901]), em que ele alerta "que lugares onde as mulheres viviam e dormiam juntas, e os homens estavam ausentes, eram terrenos férteis para a sedução lésbica⁴" (AUCHMUTY, p. 121). Fato é que os internatos próprios para mulheres de classe média e classe média alta permearam e estimularam o imaginário de escritoras e escritores na historiografia de romances lésbicos.

Sob essa influência, o cinema também incorpora esse *locus*, com o "primeiro filme lésbico verdadeiramente radical⁵" (RICH, 1981, p. 44), *Senhoritas em Uniforme* (*Mädchen in Uniform*, DE), dirigido por Leontine Sagan, em 1931. De acordo com Rich, "o renascimento deste filme é a chave mais importante para estabelecer uma história do cinema lésbico⁶" (1981, p. 44). Quando a autora diz sobre "o renascimento deste filme", o faz devido ao fato de *Senhoritas em Uniforme* ter passado despercebido por algumas décadas, "caindo num limbo entre o cinema Expressionista Alemão silencioso e os produtos dos estúdios do Terceiro Reich⁷" (1981, p. 44), tendo sido redescoberto pela crítica cinematográfica apenas no início da década de 1970.

² Expressão utilizada por B. Ruby Rich no texto *Maedchen in Uniform: From repressive tolerance to erotic liberation*, de 1981.

³ "Although there is no evidence in Sappho's poems to corroborate the notion that she did indeed have a school, religious or secular, for young women, the gynaecium, ruled by the seductive or seducing teacher, has become, since the eighteenth century, the preferred locus for most fictions about women loving women..." (MARKS, 1979, *apud* RICH, 1981, p. 9)

⁴ [...] that places where women lived and slept together, and men were absent, were breeding grounds for lesbian seduction.

⁵ [...] is the first truly radical lesbian film [...].

⁶ It is the film revival most key to establishing a history of lesbian cinema.

⁷ The film has frequently fallen into a seeming limbo between the silent German Expressionist cinema and the notorious products of the Third Reich studios.

Senhoritas em Uniforme é ambientado em um colégio interno para mulheres filhas de militares, para onde Manuela (Hertha Thiele) é enviada por sua tia após a morte da mãe; e lá Manuela rapidamente apaixona-se pela professora Fraulein von Bernburg (Dorthea Wieck). Essa paixão não é exclusiva dela, visto que von Bernburg é a professora preferida de todas as alunas. A diferença entre Manuela e suas colegas é que ela declara seu amor publicamente. Após a apresentação de uma peça teatral da escola, em que interpretou o personagem Don Carlos, Manuela, vestida de 'homem' e bêbada de ponche, faz um discurso sobre seus sentimentos pela professora. Como aponta Richard Dyer, esse é o momento *coming out* - saída-do-armário - da aluna, em que “o discurso transforma a intensidade romântico-erótica do sentimento individual de Manuela em uma experiência coletiva e compartilhada, unindo as meninas; e torna essa experiência pública⁸” (2003, p. 43).

Depois de se declarar, Manuela é enviada à enfermaria e von Bernburg, por ordem da Diretora, fica proibida de ver e falar com a aluna novamente. Ao descobrir que nunca mais poderá ver a professora, Manuela sobe até o topo da escadaria da escola, planejando jogar-se lá de cima. As colegas a encontram e impedem o suicídio. Diante da situação, a Diretora silenciosamente “se retira no corredor para as sombras, enquanto a Professora von Bernburg permanece na luz, unida através de montagem paralela com Manuela e as estudantes⁹” (RICH, 1981, p. 44). O som de uma corneta militar invade a cena e Rich sugere que este som “pode ser interpretado como um aviso para prestar atenção às forças que se montam fora de nossas estreitas zonas de vitória e libertação¹⁰” (1981, p. 45). Com isso, a autora sugere uma leitura do final do filme como uma “vitória provisória”. Provisória, mas, ainda assim, uma vitória, “um final de resgate”, em que “a ordem patriarcal foi rompida na escola pela libertação do eros entre as mulheres”, “uma validação do lesbianismo como um direito pessoal e público¹¹” (1981, p. 44).

⁸ The speech transforms the romantic-erotic intensity of Manuela's individual feeling into a shared, collective experience, uniting the girls; and it makes that experience public.

⁹ [...] who retreats down the hall into the shadows even as Fraulein von Bernburg remains in the light, united through cross-cutting with Manuela and the students [...]

¹⁰ [...] can be interpreted as a warning to heed to forces mounting outside our narrow zones of victory and liberation.

¹¹ [...] provisional victory, [...] concludes with an ending of rescue, [...] the patriarchal order *has* been ruptured within the school by the liberation of Eros among the women, [...] a validation of lesbianism as a personal and public right.

Rich define *Senhoritas em Uniforme* como um filme antifascista e anti-patriarcal. Antifascista por sua oposição ao militarismo e ao autoritarismo, anti-patriarcal por ser “um filme sobre repressão sexual em nome da harmonia social, sobre o patriarcado ausente e suas formas de presença, sobre laços entre mulheres que representam atração em vez de repulsa¹²” (1981, p. 44). Mesmo ambientado em um universo exclusivamente de mulheres, sem nenhum homem em cena, Sagan utiliza recursos estilísticos para estabelecer os códigos patriarcais e militares que regem a escola; como a montagem inicial do filme com imagens de estátuas bélicas, grandes colunas, torres de igrejas e as alunas em marcha. Dentro da escola, esses elementos são evidenciados na utilização do recurso de luz e sombra, na escada central imponente e proibida para as alunas, e por fim, na Diretora do colégio, personagem que encarna o autoritarismo concreto deste ambiente escolar.

Em 1958, a história foi refilmada por Géza von Radványi, também na Alemanha, com diversas semelhanças com a versão de 1931, tais como a montagem do início do filme com imagens opressoras, a marcha militarista das alunas, a escada central e a Diretora autoritária. Porém, como resume Veronika Mayer, “a versão de 1931 de 'Senhoritas em Uniforme' permite uma leitura maior dos discursos anti-autoritários e homossexuais do que o remake de 1958.¹³” (2012, p. 351).

No original de 1931, Manuela é levada à enfermaria para curar-se da embriaguez, após revelar publicamente seu amor por von Bernburg. Nas palavras de Rich, “ela é colocada dentro dos limites da enfermaria em uma referência à visão pseudo-científica da homossexualidade como uma espécie de desequilíbrio mental, uma doença [...]”¹⁴ (1981, p. 44), mas logo em seguida ela é liberada da enfermaria e a tentativa de suicídio acontece depois, ao ficar sabendo que não poderá mais ver sua professora. Já na versão de 1958, Manuela é levada à enfermaria porque tentou cometer suicídio. Assim como no filme de 1931, ela é salva pelas colegas, mas no filme de Radványi, Manuela rebela-se contra esse resgate, debatendo-se e desmaiando em seguida, precisando ser carregada pelas companheiras. A diferença

¹² [...] is a film about sexual repression in the name of social harmony, about the absent patriarchy and its forms of presence, about bonds between women which represent attraction instead of repulsion.

¹³ [...] the 1931 version of *Mädchen in Uniform* allows a reading of anti-authoritarian as well as homosexual discourses to a greater extent than its 1958 remake.

¹⁴ Significantly, she is put within the confines of the infirmary in a reference to the pseudo-scientific view of homosexuality as a species of mental imbalance, a disease.

dos motivos que levaram Manuela à enfermaria, conforme apresentados nos dois filmes, evidencia um ponto crucial sobre como a lesbianidade é abordada pela diretora (Sagan) e pelo diretor (Radványi). Se no filme de Sagan, Manuela vai para a enfermaria para recuperar-se da ‘bebedeira’, na versão de Radványi, ela vai para ser medicalizada e a homossexualidade é apresentada como uma doença que pode ser curada com o passar do tempo.

Na cena final do filme de Radványi, quando Manuela está sedada na cama do hospital, ela continua agitada e faz movimentos com uma das mãos, pedindo para ser tocada e reconfortada. Junto a ela estão von Bernburg e a Diretora, e é a Diretora quem pega na mão de Manuela para acalmá-la. Mayer destaca esse gesto como "uma reconciliação final, na qual Manuela está em conformidade com o sistema patriarcal¹⁵" (2012, p. 350). Mas é a Diretora quem vai em direção a mão de Manuela e, depois desse momento reconciliador, ainda pede à von Bernburg que continue na escola. Diferente do filme de 1931, em que a professora "repudia seu próprio papel como agente de repressão e conquista sua própria liberdade ao aceitar sua atração por outra mulher¹⁶" (RICH, 1981, p.44), na versão de 1958, a professora responde negativamente ao pedido, dizendo que “Manuela encontrará seu caminho na vida” e que deve sair da vida da aluna. Na minha perspectiva, é essa decisão de von Bernburg, no *remake*, que manifesta mais fundamentalmente a sujeição ao sistema patriarcal e o negacionismo da própria sexualidade..’ Como aponta Mayer, “enquanto *Senhoritas em Uniforme* (1931) dá um passo à frente na moral da sexualidade liberta, a versão de 1958 dá um passo para trás¹⁷” (2012, p. 351).

Algumas produções mais recentes também apresentam no enredo o relacionamento entre aluna e professora, com referências - explícitas ou comedidas - ao filme *Senhoritas em Uniforme*, como é o caso de *Amando Annabelle* (Loving Annabelle, Katherine Brooks, EUA, 2006) e *Sedução* (*Cracks*, Jordan Scott, UK/IE, 2009). Em *Amando Annabelle*, na primeira vez em que a professora Simone (Diane Gaidry) cede às investidas da aluna Annabelle (Erin Kelly), ela é descoberta e mandada para a prisão pela diretora da escola. Embora esse seja um final trágico, o desenvolvimento da narrativa do filme aponta mais para uma sensação de liberdade

¹⁵ [...] a final reconciliation, in which Manuela [...] conforms to the patriarchal system.

¹⁶ [...] repudiates her own role as an agent of suppression and wins her own freedom by accepting her attraction to another woman.

¹⁷ Whereas *Mädchen* (1931) takes a step forward to liberated sexual morals, the 1958 version takes this step back again.

de Simone, ao aceitar seus sentimentos, do que para o seu encarceramento. Mas, mesmo assim, ela precisa pagar por seu 'erro'.

No filme *Sedução*, é a professora Srta. G (Eva Green) quem se apaixona pela aluna Fiamma (María Valverde). Com os sentimentos não correspondidos, a professora abusa sexualmente da aluna em uma noite na qual Fiamma está completamente alcoolizada. No dia seguinte, durante uma crise asmática de Fiamma, Srta. G afasta o remédio da aluna, deixando que ela morra e, por consequência, não conte o ocorrido a ninguém. Um enredo, assim, que atribui contornos de psicopatia e perversão à lesbianidade.

Para além de filmes narrativamente estruturados no relacionamento entre professora e aluna, o território do ambiente escolar rendeu, e continua rendendo, inclusive em maior número, histórias focadas em vínculos amorosos entre alunas. Localizados nas representações dos desejos de adolescentes lésbicas, esses filmes geralmente giram em torno da estrutura narrativa de saída-do-armário, sendo essa uma condição exclusiva de personagens LGBT's. Sair-do-armário, ou seja, assumir a sexualidade lésbica no âmbito social (principalmente para a família e na escola) ou para si mesma, é o *plot* central da maioria desses filmes. O acontecimento é representado, frequentemente, de forma traumática.

Em filmes como *Memento Mori* (Yeogo Goedam 2, Kim Tae-yong e Min Kyu-Dong, KOR, 1999) e *Assunto de Meninas* (Lost and delirious, Léa Pool, EUA, 2001), a não aceitação da própria homossexualidade por uma das personagens que compõe o casal leva a outra ao suicídio. Em *Amigas de Colégio* (Fucking Âmãl, Lukas Moodysson, DK/SWE, 1998) e *Pariah* (Pariah, Dee Rees, EUA, 2011), a amiga - alvo do amor da protagonista - inicia algum tipo de relacionamento heterossexual para que o acontecido fique entre quatro paredes e suas sexualidades não possam ser questionadas, mesmo que expostas. No filme *Sim ou Não* (Yes or No, Saratsawadee Wongsomphet, THA, 2010), Jane (Arisara Thongborisut) - a amiga - precisa superar o medo da mãe para assumir o relacionamento com Pie (Aom Sucharat Manaying). E em *First Girl I Loved* (First Girl I Loved, Kerem Sanga, EUA, 2016), Sasha (Brianna Hildebrand) diz à sua mãe que foi forçada a beijar Anne (Dylan Gelula) - protagonista -, mesmo não sendo essa a verdade do ocorrido.

Diante de narrativas como essas, a personagem principal precisa lidar, para além de seus próprios desejos e questões sociais, com a forma como a outra personagem lida com seus dilemas e se estará disposta, ou não, a assumir-se

homossexual. Como sugere Whitney Monaghan, as narrativas de saída-do-armário "são cruciais no nível pessoal, através de suas explorações e implicações na formação da identidade, mas são igualmente importantes no contexto político, pois examinam o nível social"¹⁸ (2010, p. 59). E o atravessamento da barreira de auto-aceitação da sexualidade lésbica está diretamente implicado nas relações dessas personagens com seus familiares e, em alguns casos, com a homofobia das colegas na escola.

Mas algumas personagens irão transpor esses obstáculos afirmando seus desejos e suas escolhas, como é o caso do filme *Thelma* (Thelma, Joachim Trier, DK/FR/NOR/SWE, 2017). Thelma (Eili Harboe) é uma personagem que apresenta certos poderes: quando passa por alguma perturbação, ela faz com que fenômenos sobrenaturais aconteçam. Depois de deixar a casa dos pais, bastante religiosos, para estudar em outra cidade, ela conhece Anja e as duas iniciam um romance. O pai opressor, figura central na vida de Thelma, com quem ela conversa diariamente contando tudo sobre sua vida, interfere na relação. Entre uma vida controlada por remédios e religião - proposta pelo pai para reprimir suas manifestações sobrenaturais -, e Anja, Thelma opta por voltar ao colégio e viver seu romance livremente, matando o pai.

Também em *Amigas de Colégio*, filme citado anteriormente, Agnes (Rebecka Liljeberg), depois de ter tentado um relacionamento com um menino, finalmente assume que está apaixonada por Ellin (Alexandra Dahlström), numa cena que remete literalmente à saída-do-armário. As duas estão trancadas em um banheiro do colégio e vários alunos estão do lado de fora insinuando que Agnes está ali com um menino. Os alunos pedem para que ela saia e revele quem é o garoto. Encorajadas pelo que sentem uma pela outra, Agnes e Ellin saem de mãos dadas diante de todos.

Em *A Incrível História de Duas Garotas Apaixonadas* (The Incredibly True Adventure of Two Girls in Love, Maria Maggenti, EUA, 1995), a cena final também remete à literalidade da ideia da saída-do-armário. Trancadas em um quarto de hotel, Randy (Laurel Holloman) e Evie (Nicole Ari Parker) estão ouvindo os gritos e ameaças de seus familiares e amigos para que saiam do quarto e assumam a

¹⁸ [...] are crucial on the personal level through their explorations of, and implications on, identity formation but they are equally important in the political context as they examine coming out on a social level.

responsabilidade por seus erros. Por fim, elas decidem abrir a porta e ficam de frente uma para a outra, diante de todos. Elas cobrem seus ouvidos com as mãos para não ouvir o que os outros estão dizendo e se beijam.

Sair-do-armário pode ser traumático para diversas lésbicas e, conseqüentemente, para personagens lésbicas também no âmbito da ficção. Mas a construção de uma narrativa afirmativa, em que a auto-aceitação transpõe as barreiras sociais implicadas nesta ação, apresenta uma alternativa mais promissora para essas personagens, mesmo que as dificuldades continuem após a saída-do-armário, como indica Gilad Padva:

A vida do adolescente após sair-do-armário não é uma dança romântica sem fim, ou uma jornada contínua com sua melhor amiga, ou uma festa infinita no clube gay local. O meio social do adolescente, incluindo os ambientes familiar e escolar, não irá mudar da noite para o dia. A auto-aceitação e o ato de assumir a identidade sexual publicamente são importantes, mas não são o fechamento do confronto do adolescente *queer* com a intolerância, a perseguição e o sofrimento. Nesse sentido, a visualização espetacular da saída-do-armário como a solução ideal para o sofrimento de jovens gays (e lésbicas) é uma ilusão ingênua¹⁹. (2004, p. 369)

De qualquer forma, a adolescência é um período da vida marcado por muitas incertezas e inseguranças, e como o próprio Padva aponta, "os finais felizes desses filmes *queer juvenis* demonstram maturidade, aceitação, orgulho e felicidade [...] e, portanto, incentivam os(as) jovens espectadores(as) a não se sentirem derrotados(as), mas a celebrarem suas identidades gays e lésbicas²⁰" (2004, p. 369).

A gama de longas-metragens com temática lésbica ambientados em colégios não se encerra nos filmes citados até aqui. Esse território forneceu e fornece diferentes tramas e abordagens estéticas, que vão desde suicídio, assassinato, terror, mistério e fantasia, comédias românticas, paródia *camp* (*Nunca fui Santa*²¹), drama social (*Circunstância*²²), semi-autobiografia, amores não

¹⁹ The teen's life after his coming-out is not an endless romantic dancing, or a continuous journey with his best female friend, or an infinite party at the local gay club. The teen's environment, including his family and school environments, is not to be changed overnight. Self-acceptance and public sexual identification are important, but they are not the closure of the queer teenager's confrontation with bigotry, persecution and agony. In this sense, the spectacular visualization of coming-out as the ideal solution for gay youth's agony is a naive illusion.

²⁰ [...] the happy endings of these queer youth films do demonstrate maturity, acceptance, pride, and happiness [...] and thus they encourage the young viewers not to feel devastated but to celebrate their gay identity.

²¹ *But I'm a Cheerleader*, Jamie Babbit, EUA, 1999.

²² *Circumstance*, Maryam Keshavarz, IRI, 2011.

correspondidos (*Passagem Azul*²³), amores não assumidos, romances com finais felizes (*O Verão de Clara*²⁴) e filmes com finais felizes (*O Mau Exemplo de Cameron Post*²⁵; *Você Nem Imagina*²⁶).

1.2 Codificações e representações ambíguas

Se na Alemanha pré-nazista, como anteriormente discutido, temos a realização de um filme como *Senhoritas em Uniforme*, nos Estados Unidos, na mesma época, temos o início de um período de censura cinematográfica. De 1930 a 1968, um conjunto de códigos morais chamado de *Código Hays* regulou o que era aceitável ou não nas produções americanas e quais filmes internacionais seriam exibidos nos cinemas estadunidenses. Dessa forma, a circulação de *Senhoritas em Uniforme* foi inicialmente negada pelos censores norte-americanos, que exigiram o corte de algumas cenas para ofuscar a paixão entre Manuela e von Bernburg. A partir de então, Andrea Weiss assinala a perspectiva para os próximos trinta anos: "o lesbianismo seria tolerado como subtexto, mas qualquer pronunciamento falado do desejo, como o de Manuela para von Bernburg, seria expressamente proibido"²⁷ (1993, p. 11).

Sendo assim, é através da 'leitura de subtextos' que críticas cinematográficas irão surgir e permitir a decodificação da lesbianidade no Cinema Clássico Hollywoodiano. Essa leitura requer que as espectadoras lésbicas entrem em contato com o contexto extra fílmico relacionado à vida das estrelas de cinema para compreender os significados ocultos imbricados na textualidade dos filmes. Mas ficar a par da vida dessas atrizes era algo comum durante a era do cinema clássico, principalmente pelo sistema adotado na época, conhecido como *Star System*. Sobre a forma pela qual as grandes produtoras de cinema conduziam a vida pública e privada de suas atrizes, Richard Dyer esclarece que:

²³ *Lan Se Da Men*, Chih-yen Yee, TAI/FR, 2002.

²⁴ *Clara cet été là*, Patrick Grandperret, FR, 2004.

²⁵ *The Miseducation of Cameron Post*, Desiree Akhavan, EUA, 2018.

²⁶ *The Half of It*, Alice Wu, EUA, 2020.

²⁷ [...] lesbianism would be tolerated as subtext but any spoken pronouncement of desire, like Manuela's for Fraulein von Bernburg, was 'expressly forbidden'.

O fenômeno das estrelas de cinema consiste em tudo que está disponível publicamente sobre elas. A imagem de uma estrela de cinema não é apenas seu filme, mas a promoção desses filmes e da 'estrela' através de pin-ups, aparições públicas, apresentações de estúdio e assim por diante, além de entrevistas, biografias e cobertura na imprensa de seus feitos e de sua vida privada²⁸. (2004, p. 2)

Na década de 1930, a imprensa foi a grande responsável pela disseminação dos boatos acerca da (homo)sexualidade de Greta Garbo e, em menor escala, de Marlene Dietrich. Laura Horak (2016) apresenta uma série de matérias de jornais e revistas da época, além de biografias, que sugerem, de forma indireta, a lesbianidade de Garbo. As amigas próximas a Garbo, principalmente com Mercedes de Acosta, "uma mulher bem conectada às redes sociais lésbicas internacionais²⁹" (p. 6), e a escritora Salka Viertel, foram as principais intrigas exploradas pelos jornalistas. Garbo era reservada, possuía um círculo de amigas quase exclusivamente composto por mulheres e, de acordo com a descrição de algumas amigas, "ela caminhava como um homem, se vestia como um homem e jogava tênis como um homem também³⁰" (HORAK, 2016, p. 9).

À vista desses discursos construídos pela imprensa sobre a vida privada da atriz, o filme *Rainha Cristina* (Queen Christina, Rouben Mamoulian, USA, 1933) ganha um significado diferente para espectadoras lésbicas. De acordo com Horak, é em *Rainha Cristina* que "as personalidades pública e privada de Garbo se juntam na tela³¹" (2016, p. 9). Andrea Weiss cita ainda algumas características acentuadas na construção da personagem que corroboram com essa percepção: "ela trouxe para a personagem Christina uma ambiguidade sexual em seus movimentos, voz e jeitos, suficientes para se tornarem códigos para espectadoras lésbicas³²" (1993, p. 38). A vestimenta masculina de uso diário, a utilização da linguagem referindo-se a si mesma no masculino, a negação do casamento e,

finalmente, a interação entre a Rainha e a Condessa Ebba (sua dama de companhia) com bases de insinuação sexual em seu diálogo e gesto,

²⁸ The star phenomenon consists of everything that is publicly available about stars. A film star's image is not just his or her film, but the promotion of those films and of the star through pin-ups, public appearances, studio hand-outs and so on, as well as interviews, biographies and coverage in the press of the star's doings and 'private' life.

²⁹ [...] a woman well connected to international lesbian social networks.

³⁰ "Garbo strides along like a man and fairly races across the ground... She plays tennis like a man, too", attested two of her friends.

³¹ [...] Garbo's public and private personae come together on-screen.

³² She brought to her portrayal of Christina sufficient sexual ambiguity for her movements, voice, and manner to become codes for lesbian spectators.

revelando o desejo das duas mulheres uma pela outra e suas frustrações diante do dever e da responsabilidade interferindo nesse desejo³³ (1993, p. 38).

Por fim, a cena de interação entre as personagens é finalizada com um beijo na boca entre as duas. Patricia White aponta ainda que, de acordo com as memórias autobiográficas de Salka Viertel³⁴, co roteirista de *Rainha Christina*, o produtor do filme Irving B. Thalberg sugeriu que uma "pitada" de lesbianidade no roteiro poderia ser interessante. A sugestão de Thalberg havia partido do então recente filme *Senhoritas em Uniforme*, de Sagan. Nas palavras de Thalberg: "A relação afetiva entre Christina e sua dama de companhia não indica algo assim?", e pediu à Viertel para "manter isto em mente"³⁵ (WHITE, 1999, p. 17) .

Se apenas recentemente foi possível traçar uma historiografia de representação de personagens lésbicas no cinema, ela se deu principalmente através de histórias não oficiais. Em *Introduction to special section: Lesbians and film* (BECKER, CITRON, LESAGE, RICH, 1981), as autoras defendem que diante da "ausência de qualquer 'imagem' lésbica real na tela"³⁶, "a estratégia de visualização mais importante tem sido concentrar-se no subtexto, no significado oculto dos filmes comerciais"³⁷:

Para as lésbicas a leitura do subtexto depende do conhecimento, suspeita ou esperança de que algumas participantes do filme (diretora, atriz, roteirista) sejam lésbicas e que sua perspectiva possa ser discernida no filme, mesmo que disfarçada. *Subtextear*, então, depende de suas pistas sobre as fofocas. [...] A fofoca fornece a história oficial não registrada da participação lésbica no cinema³⁸. (BECKER et al., 1981, p. 6).

A estratégia de encontrar indícios de lesbianidade nos filmes realizados durante o período do Código Hays possibilitou localizar uma história lésbica no cinema através de rumores, insinuações, gestos e linguagem codificada - "signos

³³ Finally, the interaction between Queen Christina and Countess Ebba relies on the sexual innuendo of their dialogue and gesture, revealing the desire of the two women for each other and their frustration in having duty and responsibility interfere with that desire.

³⁴ *The Kindness of Strangers* (primeira publicação: 1969).

³⁵ "Does not Christina's affection for her lady-in-waiting indicate something like that" (...) "keep it in mind"

³⁶ [...] given the absence of any real lesbian "image" on the screen [...]

³⁷ The most important viewing strategy has been to concentrate on the subtext, the "hidden" meaning, of commercial films.

³⁸ The nature of the lesbian subtext depends upon the knowledge, suspicion or hope that some participants in the film (director, actress, screewriter) were themselves lesbian, and that their perspective can be discerned in the film even though disguised. Subtexting, then, depends for its cues upon gossip. [...] Gossip provides the official unrecorded history of lesbian participation in film.

que devem ser reconhecidos como fontes históricas ao se considerar a importância do cinema, e de certas imagens de estrelas em particular, para a formação da identidade lésbica na década de 1930³⁹ (WEISS, 1993, p. 32).

Essa tática também foi utilizada, a partir dos anos 1980, em filmes que possibilitaram uma chave de leitura para relações lésbicas, porém não explícitas ou não nomeadas como tal. Diferentemente da 'leitura de subtextos' localizada em fofocas e rumores das estrelas de cinema de 1930, alguns filmes dos anos 1980 e 1990 sugerem vínculos lésbicos nas relações de amizade entre duas mulheres, induzindo o público, dessa forma, a 'leituras ambíguas'.

Para suscitar uma leitura ambígua no relacionamento dessas personagens, são utilizadas estratégias específicas, como aponta Christine Holmlund (1991):

1) fazer com que a personagem seja estabelecida como *femme*, o que permite respostas/identificações tanto heterossexuais quanto lésbicas; 2) foco na troca de olhares entre as personagens, que podem ser lidos de várias maneiras: como eróticos [...] ou "apenas amigável" e 3) referindo-se de forma ambígua e alusiva ao que pode ou não ser lesbianismo e/ou estilos de vida de lesbianismo⁴⁰. (p. 145)

Ao apresentar personagens "*femmes* em vez de *butches*⁴¹" (HOLMLUND, 1991, p. 145), ou seja, mulheres 'femininas' que podem se passar por heterossexuais, esses filmes permitem à maioria dos observadores visualizar apenas uma amizade entre as duas mulheres. Mas, como diz Holmlund, "para quem sabe onde, quando e como olhar, a preferência sexual da *femme* é tão inconfundível quanto seu gênero⁴²" (1991, p. 148).

Além da troca de olhares entre as personagens, que possibilitam uma leitura ambígua, Holmlund (1994) também apontou a presença de outros marcadores que incentivam a interpretação de leitura correspondendo ao desejo lésbico.

[...] a presença do desejo lésbico através do que está rapidamente se tornando um clichê de contra-convenções na edição de continuidade: tomadas/tomadas reversas onde duas mulheres olham ansiosamente uma

³⁹ [...] signs that should be recognized as historical sources in considering the importance of the cinema, and certain star images in particular, to the formation of lesbian identity in the 1930s.

⁴⁰ 1) making the female lead a *femme*, which allows both heterosexual and lesbian responses/identifications; 2) focusing on the exchange of female looks that can be variously read as erotic (especially when the looking turns into a love scene) or "just friendly" and 3) referring ambiguously and allusively to what may or may not be lesbianism and/or lesbianism lifestyles.

⁴¹ [...] are *femmes* rather than *butches*.

⁴² [...] for those who know where, when and how to look, the *femme*'s sexual preference is as unmistakable as her gender.

para a outra, imagens de ponto de vista em que uma mulher espia outra, e imagens em que duas mulheres se abraçam, brincam ou dançam juntas⁴³ (HOLMLUND, 1994, p. 36).

Dessa forma, temos em alguns filmes - como *As Parceiras* (Personal Best, Robert Towne, US, 1982), *Entre Nous* (Coup de Foudre, Diane Kurys, FR, 1983), *Tomates Verdes Fritos* (Fried Green Tomatoes, Jon Avnet, US, 1991) e *Thelma e Louise* (Ridley Scott, US, 1991) - duas personagens *femmes* com um forte vínculo de amizade e que apresentam possibilidades para a leitura de um relacionamento lésbico através de suas construções narrativas e visuais. Enquanto espectadores/as heterossexuais visualizam indicadores de admiração e afeto como amizade, espectadoras lésbicas podem interpretar os olhares, a gestualidade e suas insinuações como atrações homoeróticas. Uma das questões levantadas por Holmlund (1991, p. 151) é a de que esses filmes apresentam relações relativamente assexuadas do amor lésbico, mostrando uma visão padronizada e homogeneizada da lesbianidade.

Se, nos filmes da década de 1930, as 'leituras de subtextos' forneciam indícios para a decodificação lésbica através de fofocas e rumores das estrelas de cinema, as realizações dos anos 1980 foram "em geral, tão discretas, que cabia ao crítico ou ao público definir essas mulheres como amantes ou apenas amigas"⁴⁴ (HOLMLUND, 1991, p. 153).

Na contramão desse cinema com narrativas e visualidades discretas, na década de 1970, ocorre a proliferação de filmes mais explícitos, nos quais as relações afetivas e sexuais entre duas personagens, bem como as imagens de seus corpos nus, fizeram-se mais ostensivamente presentes: os filmes de lésbicas vampiras, como se verá no item 1.3 deste capítulo.

⁴³ [...] the presence of lesbian desire through what are rapidly becoming cliched counter-conventions of continuity editing: shot/reverse shots where two women look longingly at one another, point-of-view shots where one woman spies on another, and two-shots where two women hug, romp, or dance together.

⁴⁴ [...] on the whole so discreet, it was up to the critic or the audience member to define these film femmes as either lovers or just friends [...]

1.3 Entre a cruz e a dentada: lésbicas vampiras no cinema

Quais são as características que tornam possíveis as construções de histórias relacionando uma mulher lésbica a uma vampira? Por quê existem tantas narrativas construídas em torno do mito da lésbica vampira? Richard Dyer (2001) propõe algumas relações entre o vampirismo e o *queer*, como a construção social e a sexualidade privada. De acordo com Dyer, as/os vampiras/os e as/os *queers* são "pessoas que não saem para a vida pública, [...] que estão sempre em ambientes fechados ou à sombra"⁴⁵ (2001, p.79), ou seja, vivem secretamente seus atos vampíricos, assim como o ato sexual dos *queers*. É no espaço físico do quarto e "à noite, quando estamos sozinhos em nossas camas, que o vampiro costuma chamar"⁴⁶ (2001, p.77), sendo o espaço (quarto) e a hora (noite) possíveis para a realização dos desejos suprimidos da homossexualidade.

Sobre a estrutura narrativa dos filmes de vampiras/os, Dyer elucida que, na maioria dos contos de vampiras/os, a "grande parte do suspense da história é sobre descobrir"⁴⁷ (2001, p.78), fazendo desta forma uma analogia com a homossexualidade. No caso de pessoas cisgêneras, "você não pode dizer quem é e quem não é apenas olhando; mas, por outro lado, há também um discurso generalizado de que há sinais reveladores de que alguém "é". O mito dos vampiros reproduz essa visão dupla em suas próprias estruturas de suspense"⁴⁸ (DYER, 2001, p.78).

O vampirismo não é apenas, como toda a nossa sexualidade, privado, também é secreto. É algo a ser escondido, a ser feito sem que ninguém saiba. A estrutura narrativa do conto de vampiros frequentemente consiste em duas partes, a primeira que leva à descoberta da natureza oculta do vampiro, a segunda relacionada à sua destruição.⁴⁹ (DYER, 2001, p. 78)

⁴⁵ [...] people who do not go out into public life (...) who are always indoors or in the shade.

⁴⁶ It is at night when we are alone in our beds that the vampire classically comes to call.

⁴⁷ Much of the suspense of the story is about finding out.

⁴⁸ [...] you can't tell who is and who isn't just by looking; but on the other hand, there is also a widespread discourse that there are tell-tale signs that someone 'is'. The vampire myth reproduces this double view in its very structures of suspense.

⁴⁹ Vampirism is not merely, like all our sexuality, private, it is also secret. It is something to be hidden, to be done without anyone knowing. The narrative structure of the vampire tale frequently consists of two parts, the first leading up to the discovery of the vampire's hidden nature, the second concerned with his/her destruction. It is this first part that I want to consider here.

Andrea Weiss (1993) faz uma colocação significativa na construção das personagens de lésbicas vampiras dentro da estrutura narrativa de suspense desse gênero cinematográfico:

A vampira lésbica se encaixa no estereótipo não da lésbica *butch* (masculina), mas da mulher branca e heterossexual feminina. Seu vampirismo, portanto, é duplamente perturbador, pois ela parece 'normal' pelos padrões da sociedade para as mulheres e, no entanto, não é. (...) A feminilidade da vampira contribui para essa insegurança por sua capacidade de 'passar' como heterossexual; ela não é visualmente identificável como lésbica ou vampira.⁵⁰ (WEISS, 1993, p. 90)

Dyer aponta algumas conexões 'positivas' na construção de personagens lésbicas vampiras, como a expressão ativa dos desejos femininos e o fato de serem financeiramente e maritalmente independentes dos homens, mas completa que enquanto essas narrativas expressarem horror e repulsa por essas personagens, não há o que comemorar. Com grande parte dos filmes, principalmente os clássicos dos anos 1970, apresentando uma construção de imagens quase pornográficas, o autor sugere que um caminho para uma abordagem 'positiva' seria minimizar as conotações eróticas da lésbica vampira. Mas seja implicado em uma visualidade erótica e quase pornográfica, seja na construção narrativa dos filmes, será que essas produções contribuem para uma representatividade lésbica no cinema?

A grande parte das produções cinematográficas dedicadas ao subgênero cinematográfico de lésbicas vampiras aconteceram nas décadas de 1960 e 1970, mas tiveram início na década de 1930 (*O Vampiro*⁵¹, 1932; *A filha de Drácula*, 1936) e prevalecem até os dias de hoje, com histórias contadas e recontadas por diversos diretores e diretoras dos mais variados países, com especial inspiração em dois contos. O primeiro é o relato da Condessa Elisabeth Bathory, que viveu no século XVI na Hungria, e que, de acordo com as descrições dos fatos, havia torturado e assassinado mais de 600 virgens para banhar-se no sangue das vítimas, visando preservar sua própria juventude. O segundo, e que mais significativamente inspirou filmes, é o romance *Carmilla*, escrito por J. Sheridan Le Fanu, em 1871, vinte e cinco

⁵⁰ [...] the lesbian vampire fits the stereotype not of the mannish lesbian, but of the white, feminine heterosexual woman. Her vampirism, therefore, is doubly disturbing, as she appears 'normal' by society's standards for women and yet is not. [...] The vampire's femininity contributes to this insecurity by her ability to 'pass' as heterosexual; she is not visually identifiable as either lesbian or vampire.

⁵¹ O filme "O vampiro" (1932), de Carl Dreyer, é uma livre adaptação de *Carmilla*, porém sem nenhuma conotação de sexualidade lésbica.

anos antes de *Drácula* (Bram Stoker): "a fictícia Carmilla é uma nobre aristocrática, a condessa Millarca Karnstein, que reaparece como vampira 150 anos após sua morte física. É um romance típico vitoriano: elegante na superfície, mas por baixo apresenta o lado mais sombrio do espírito."⁵² (WEISS, 2014, p. 24).

Como aponta David Baker, "entre 1968 e 1974, aproximadamente 20 filmes de lésbicas vampiras - misturando arte, horror e pornografia *softcore* - foram lançados nos EUA, Grã-Bretanha e Europa Ocidental; sendo nove deles apenas em 1971⁵³" (2012, p. 553). A principal produtora da época é a inglesa Hammer Filmes, com destaque para três filmes baseados, com mais ou menos fidelidade, na novela de *Carmilla*, conhecida como a 'Trilogia Karnstein': *Carmilla: a Vampira de Karnstein* (The Vampire Lovers, Roy Ward Baker, 1970), *Luxúria de Vampiros* (Lust for a Vampire, Jimmy Sangster, 1971) e *As Filhas de Drácula* (Twins of Evil, John Hough, 1971).

É a partir do primeiro filme da trilogia, *Carmilla: a vampira de Karnstein*, que surge a principal crítica sobre a narrativa dos filmes de lésbicas vampiras: o triângulo bissexual. No filme, Carmilla (Ingrid Pitt) se hospeda na mansão do Sr. Roger Morton (George Cole), enquanto sua mãe, uma misteriosa condessa, segue viagem para o velório de seu irmão. Carmilla se apaixona por Emma (Madeline Smith), uma "garota doce", filha do Sr. Morton. Emma já apresenta sintomas de que foi mordida por uma vampira (pálida e enfraquecida, com frequentes pesadelos), quando o Sr. Morton viaja a Viena a trabalho e pede a Carl (amigo da família e ex-noivo de Laura - a primeira vítima de Mircalla [Carmilla] no filme) que cuide de sua filha. Carl será então o personagem que irá salvar Emma dos braços de Carmilla. Weiss faz uma análise do filme constatando uma "fórmula narrativa específica":

No caso da lésbica vampira, uma fórmula narrativa mais específica costuma se sobrepor ao genérico enredo de vampiro: uma lésbica vampira e um homem mortal competem pela posse de uma mulher. Nesse triângulo bissexual, o homem está alinhado com as forças do bem, a vampira com as forças do mal, e a mulher cujo destino está na balança, geralmente é uma "garota legal e doce", sem nenhum valor moral intrínseco, sendo um mero

⁵² The fictional Carmilla is an aristocratic noblewoman, the Countess Millarca Karnstein, who reappears as a vampire 150 years after her physical death. It is a typical Victorian novel: genteel on the surface, but beneath is the darker side of the spirit.

⁵³ Between 1968 and 1974, approximately 20 lesbian vampire features – mixing art, horror, and soft-core pornography – were released in the US, Britain, and Western Europe; nine in 1971 alone.

receptáculo capaz de assumir os valores morais de um ou de outro.⁵⁴ (WEISS, 1993, p. 91)

E conclui, citando outros filmes, para além das narrativas de lésbicas vampiras:

Na conclusão de um filme típico do triângulo bissexual - *Personal Best* (As Parceiras), *The Bostonians* (Os Bostonianos) -, diante de uma briga uniforme entre um homem heterossexual e uma lésbica, o homem sempre vence, restaurando assim a "ordem natural". A heterossexualidade triunfa sobre a homossexualidade, e o homem triunfa sobre a mulher. O típico filme de lésbicas vampiras termina seguindo o mesmo cenário, mas o homem invariavelmente deve matar a personagem lésbica para destruir a ameaça que ela representa. Embora as personagens lésbicas sejam frequentemente mortas na conclusão de qualquer filme (*The Fox* [Apenas uma Mulher], *The Children's Hour* [Infâmia]), os filmes tradicionais de Hollywood geralmente não permitem que suas personagens lésbicas atuem por desejo sexual. O filme de terror, por outro lado, tem uma punição a mais: a lésbica vampira é morta por causa de sua sexualidade ativa e também de seu lesbianismo. Aparentemente "sexualmente liberado" das restrições de Hollywood, os filmes de lésbicas vampiras parecem permitir o desejo das mulheres, mas sempre exigem sua punição.⁵⁵ (WEISS, 1993, p. 101)

Baker critica efusivamente a fórmula conclusiva de Weiss sobre o 'triângulo bissexual', e o que ele chama "de lógica *Hammercentric* da principal tradição crítica dos filmes⁵⁶" (2012, p. 553). De acordo com Baker, as principais análises fílmicas de lésbicas vampiras (ZIMMERMAN, 1981, 2015; WEISS, 1993; AUERBACH, 1995), e que são perpetuadas até hoje, são centradas numa filmografia reduzida, sendo a 'trilogia Karnstein' e *Escravas do Desejo* (*Daughters of Darkness*, Harry Kümel, BE, 1971) os principais filmes analisados, sem qualquer aprofundamento nos filmes de Jean Rollin e Jess Franco (diretores de diversos filmes de lésbicas vampiras na época). Baker ainda pontua que os outros dois filmes que compõem a 'trilogia

⁵⁴ In the case of the lesbian vampire, a more specific narrative formula is often further imposed upon the generic vampire plot: a lesbian vampire and a mortal man compete for the possession of a woman. In this bisexual triangle, the man is aligned with the forces of good, the vampire with the forces of evil, and the woman whose fate hangs in the balance is usually a 'nice, sweet girl' with no intrinsic moral value attached to her but who is merely a receptacle to assume the values of either one.

⁵⁵ In the conclusion of a typical bisexual triangle film - *Personal Best*, *The Bostonians* - given an even fight between a heterosexual man and a lesbian, the man will win out every time, thereby restoring the 'natural order'. Heterosexuality triumphs over homosexuality, and man triumphs over woman. The typical lesbian vampire film concludes by following this same scenario, but the man must invariably kill the lesbian character in order to destroy the threat she represents. Although lesbian characters are frequently killed off in any film's conclusion (*The Fox*, *The Children's Hour*), mainstream Hollywood films do not usually allow their lesbian characters to act on sexual desire. The horror film, in contrast, has an added punishment to mete out: the lesbian vampire is killed because of her active sexuality as well as her lesbianism. Seemingly sexually 'liberated' from the restraints of Hollywood, the lesbian vampire film appears to allow for women's desire but always exacts its punishment.

⁵⁶ [...] by considering what I term the '*Hammercentric*' logic of the main critical tradition of the films.

Karnstein' não seguem o modelo sugerido de 'triângulo bissexual' proposto por Weiss; e que, outros seis filmes realizados na época, apresentam de alguma forma o 'triângulo bissexual', mas não com o mesmo destino conclusivo assinalado pela autora, sendo eles: *A Noite de Walpurgis* (La noche de Walpurgis, León Klimovsky, ES, 1971), *Le frisson des vampires* (Jean Rollin, FR, 1971), *A Noiva Ensanguentada* (La novia ensangrentada, Vicente Aranda, ES, 1972), *Vampyros Lesbos* (Jess Franco, DE, 1971), *Escravas do Desejo* e *The Velvet Vampire* (Stephanie Rothman, US, 1971).

Não é o intuito desta pesquisa um maior aprofundamento na investigação dos filmes de lésbicas vampiras, tampouco gostaria de pormenorizar a discussão entre os posicionamentos de Baker e Weiss. Ao invés disso, irei apresentar breves considerações sobre dois filmes contemporâneos com lésbicas vampiras e que apresentam as características do 'triângulo bissexual' abordado por Weiss. Faço isso com o objetivo de constatar, novamente, que não há uma linearidade histórica que garanta uma narrativa lésbica positiva e progressiva, e que a lésbica vampira segue sendo punida por seus desejos.

O primeiro filme abordado será *As Donas da Noite* (Wir sind die Nacht, Dennis Gansel, DE, 2010); e o segundo, *A Maldição de Styria* (The Curse of Styria, Mauricio Chernovetzky e Mark Devendorf, HU, 2014). O segundo filme apresenta uma pequena alteração na composição da estrutura narrativa. Nele, o triângulo é formado pela lésbica vampira, sua 'vítima' e, ao invés de por um homem apaixonado, pelo pai da 'vítima'. Mesmo não se tratando de um amante, aqui também "o homem está alinhado com as forças do bem, a vampira com as forças do mal"⁵⁷ (WEISS, 1993, p. 91).

Em *As Donas da Noite*, Lena (Karoline Herfurth), uma jovem ladra, é mordida pela vampira Louise (Nina Hoss). Louise acredita que Lena pode ser a reencarnação de seu amor perdido. Mas em nenhum momento do filme Lena demonstra ter interesse em mulheres, apenas aproveita a vida luxuosa que lhe é oferecida a partir do momento em que é transformada em vampira, sentindo-se incomodada com o assédio de Louise. Tom (Max Riemelt), um policial que já havia cruzado a vida da ladra Lena, e que ficara encantado com a garota, continua em busca dela através de registros policiais. Seus caminhos voltam a se cruzar devido

⁵⁷ [...] the man is aligned with the forces of good, the vampire with the forces of evil.

aos assassinatos provocados por Louise e outras três vampiras que a acompanham, Charlotte (Jennifer Ulrich), Nora (Anna Fischer) e Lena. Tom e Lena estão apaixonados, mas para viverem o relacionamento precisam destruir Louise.

No filme de 2014, há novamente a estrutura de um homem que precisa salvar a mulher (vítima) dos domínios de uma lésbica vampira. Além da dinâmica narrativa referida por Weiss, *As Donas da Noite* apresenta uma outra estrutura citada por Bonnie Zimmerman: a dinâmica de classe. De acordo com Zimmerman, “quando quem seduz é outra mulher, ela deve derivar seu poder de sua posição de classe e não de seu sexo.⁵⁸” (2015, p. 431). Lena é visivelmente pobre e vive de roubos para sobreviver. Ela mora com a mãe e o filme apresenta indícios de que a mãe é prostituta. Louise apresenta à Lena uma vida deslumbrante, dando a ela um carro Lamborghini de presente, noites prazerosas de luxúria, um quarto de hotel luxuoso e aventuras. Louise precisa atrair Lena através de outros motivos, para além da lesbianidade; é preciso seduzi-la, mostrar uma vida repleta de prazeres, riqueza e poder. Por fim, Louise é destruída queimada pela luz do sol; Lena e Tom desaparecem, não sendo pegos pela polícia, visto que Lena ainda é uma vampira, e “a heterossexualidade triunfa sobre a homossexualidade, restaurando assim a ‘ordem natural’” (WEISS, 1993, p. 101).

Como mencionado acima, *A Maldição de Styria* é formado pelo triângulo das personagens da lésbica vampira, a mulher 'vítima' e o pai da vítima. Lara (Eleanor Tomlinson) e seu pai, Dr. Hill (Stephen Rea), chegam à pequena cidade de Styria, na Hungria, para pesquisar antigas pinturas nas paredes de um castelo. Lara conhece Carmilla e as duas iniciam uma amizade, com encontros noturnos. Carmilla morde Lara, mas para completar a transformação, Lara precisa cometer suicídio. Não há um confronto direto entre Dr. Hill e Carmilla, mas as duas forças competem dentro de Lara: a atração por Carmilla e o desejo de suicídio (Lara tem marcas de cortes em seu braço); e a redenção final de seu pai, acolhendo-a em seus braços.

Carmilla: - Você pode se juntar a mim. Se você não se juntar a mim, você sempre pertencerá a esse mundo; e esse homem (referindo-se à um policial que está à procura de Carmilla para matá-la) tomará o que é sagrado em você. E você ficará sozinha.

Lara: - Eu não sei.

Carmilla: - Ninguém te amará como eu amo!

⁵⁸ When the seducer is another woman, she must derive her power from her class position rather than her sex.

Lara está prestes a pular da janela do castelo. O pai, Dr. Hill, agarra o pé de Lara, não permitindo que ela pule.

Dr. Hill: - Lara! Por favor, Lara. Por favor... Por favor, Lara, vamos sair deste lugar. Você não quer isto! Você não quer! Não é culpa sua. Desculpa. [...] Vou cuidar de você, não importa o que aconteça. Eu te amo!

Dessa forma, Dr. Hill salva sua filha Lara, não apenas do suicídio, mas do mundo lésbico proposto por Carmilla.

Ambos os filmes, *As Donas da Noite* e *A Maldição de Styria*, merecem uma análise mais aprofundada, tanto na construção narrativa quanto na construção e desenvolvimento das/os personagens. Mas, por enquanto, meu intuito é o de apresentar momentos das histórias desses dois filmes contemporâneos que vão ao encontro da narrativa conclusiva elaborada por Weiss sobre os filmes da década de 1970.

No entanto, em meio a onda dos filmes de lésbicas vampiras realizados nos anos de 1960 e 1970, um deles foi considerado capaz de uma leitura ambígua nas críticas de Zimmerman e Weiss: *Escravas do Desejo*, dirigido por Harry Kümel, em 1971. O filme, assim como os citados anteriormente, também apresenta um enredo de 'triângulo bissexual', mas o homem do triângulo, Stefan (*John Karlen*), possui atributos espirituosos que não condizem com o "bom homem cristão":

O único homem do filme (Stefan) é antipático e dificilmente um personagem com quem os homens possam se identificar, já que ele é um michê. Além disso, por causa de sua própria homossexualidade, ele é particularmente vulnerável em relação à noiva e, assim, abusa do seu "privilegio" masculino de estabelecer o controle sobre sua mulher. Seu sadismo e assassinato estão fora das convenções da fantasia gótica, já que ele próprio não é um vampiro: ele é um simples assassino. E ele também é ineficaz, pois acaba sendo vítima das vampiras, sendo uma delas sua própria noiva.⁵⁹ (ZIMMERMAN, 2015, p. 436)

Weiss também apresenta outras diferenciações na estrutura narrativa do filme que subvertem o gênero das lésbicas vampiras:

⁵⁹ The only male in the film is unsympathetic and hardly a character men might care to identify with, since he is himself sexually aberrant, the kept man of an elderly transvestite. Furthermore, because of his own homosexuality, he is particularly vulnerable in relation to his bride and thus abuses his male "privilege" of establishing control over his woman. His sadism and murderousness are outside the conventions of Gothic fantasy since he himself is not a vampire: he is a simple killer. And he is an ineffective one as well, since he ends up the victim of the vampires, one of whom is his own bride.

Por exemplo, em vez do voyeur masculino assistir às lésbicas fazerem amor, a lésbica vampira e sua companheira ficam do lado de fora da janela e observam o casal heterossexual. Além disso, a vampira Elisabeth Bathory é a personagem mais agradável do filme. De acordo com a fórmula padrão do triângulo bissexual discutida anteriormente, ela representaria uma ameaça de obstáculo à norma heterossexual que a narrativa da maioria dos filmes de lésbicas vampiras busca superar. Mas aqui, a norma heterossexual acaba sendo um pesadelo assustadoramente anormal (o homem que está competindo contra a vampira transforma-se em um homossexual 'dentro do armário' e um sádico em relação às mulheres), e o estilo de vida da vampira lésbica parece ser uma alternativa bem-vinda.⁶⁰ (WEISS, 1993, p. 101)

Por fim, a Condessa Elisabeth Bathory (Delphine Seyrig) e Valerie (Danielle Ouimet), esposa de Stefan, matam ele, após uma violenta briga em que Stefan violenta Valerie. A Condessa e Valerie fogem de carro, mas o dia está amanhecendo e Elisabeth Bathory, queimada pelo sol, bate o carro e morre tragicamente com uma estaca enfiada em seu peito. A 'alma' de Bathory é transferida para Valerie, que agora é uma soberana lésbica vampira, seduzindo casais, tal qual Bathory. Zimmerman pontua que essa transição do espírito da Condessa para um novo corpo sugere uma lesbianidade eterna, "passando de uma mulher para outra", e que Valerie, "a quem vimos como uma inocente noiva, passivamente masoquista e vítima fascinada, agora é uma poderosa e imortal lésbica vampira. Isso sugere que qualquer mulher pode ter a sorte de ser lésbica⁶¹". (2015, p. 437)

Na contemporaneidade, a lenda da Condessa Elisabeth Bathory continua motivando a realização de filmes, como *A Condessa* (The Countess, Julie Delpy, FR/DE/US, 2009) e *Condessa de Sangue* (Countess, Juraj Jakubisko, SK/HU/CZ/GB/FR, 2008), mas nenhum deles apresenta uma personagem lésbica ou bissexual. Uma das realizações pós década de 1970, indiretamente inspirada na Condessa e que repercutiu extensivamente entre as espectadoras lésbicas, é o filme *Fome de Viver*, de Tony Scott, 1980; principalmente pela famosa cena de sexo entre as atrizes Susan Sarandon e Catherine Deneuve.

⁶⁰ For example, instead of the male voyeur watching the lesbians make love, the lesbian vampire and her lover stand outside the window and watch the heterosexual couple. Also, the vampire Elisabeth Bathory, is the most likable character in the film. According to the standard bisexual triangle formula discussed earlier, she would represent a threat of obstacle to the heterosexual norm that the narrative of most lesbian vampire films seeks to overcome. But here, the heterosexual norm turns out to be frighteningly abnormal and nightmarish (the man who is competing against the vampire turns out to a closet homosexual and sadistic toward women), and the life style of the lesbian vampire seems like a welcome alternative.

⁶¹ [...] passing effortlessly from one woman [...] whom we have seen as innocent bride, passive masochist, and fascinated victim, is now the powerful, immortal lesbian vampire. Any woman, this suggests, can be lucky enough to be a lesbian.

De qualquer forma, na atualidade, o número de realizações de filmes de lésbicas vampiras é bem inferior à concentração de produções do final da década de 1960 e início de 1970. Zimmerman sugere que a popularidade desses filmes em 1970 “pode estar relacionada ao início do movimento feminista”, mas que esse movimento “ainda não era percebido como uma ameaça fundamental”, fazendo com que “os criadores dessas imagens se sentissem seguros o suficiente para flertar com o lesbianismo⁶²” (2015, p. 433). Em contraponto a essa visão, Weiss acredita que

a relação entre o movimento feminista do início dos anos 1970 e o aparecimento de tantos filmes de lésbicas vampiras repousa não na segurança, mas na insegurança que o movimento feminista gerou nos espectadores masculinos da época⁶³ (WEISS, 2014, p. 26).

E considerou ainda “o potencial de retorno de bilheteria do produto *exploitation* de baixo orçamento⁶⁴”, como o enorme sucesso financeiro de *Carmilla: a Vampira de Karnstein*, que motivou o estúdio Hammer a continuar com a produção de filmes com temática lésbica.

Contudo, se o movimento feminista ocasionou (ou não) esse número considerável de filmes de lésbicas vampiras na década de 1970, gerou também um cinema feminista independente. Neste período, Barbara Hammer inicia sua produção, motivada pela segunda onda do feminismo e sua recém experienciada lesbianidade. Portanto, encerro aqui este capítulo, cujo objetivo era expor um panorama geral de filmes narrativos com personagens lésbicas em diálogo com produções teóricas que os analisam, a fim de balizar a entrada no primeiro cinema de Hammer.

Perseguindo a questão central desta dissertação e o objetivo de reflexionar o cinema lésbico a partir do pensamento de Barbara Hammer, o capítulo seguinte apresenta a abordagem da Teoria de Cineastas, pormenorizando alguns aspectos desta perspectiva em consonância com as formulações de Hammer sobre cinema e lesbianidades.

⁶² [...] may be related to the beginnings of an international feminist movement. [...] was not yet perceived as a fundamental threat. [...] The creators of those images [...] must have felt secure enough to flirt with lesbianism.

⁶³ The relation [...] between the early 1970s feminist movement and the appearance of so many lesbian vampire films rests not on the security but on the insecurity that the feminist movement generated in male spectators at the time.

⁶⁴ [...] the potential box office returns on the low-budget exploitation product.

2. Teoria de Cineastas: uma abordagem para o cinema lésbico de Barbara Hammer

O caminho exposto até agora apresentou filmes e desdobramentos teóricos gerados por eles, com o objetivo de apresentar um panorama de interpretações e leituras das lesbianidades no cinema. A partir de então, as perspectivas serão expressas por outro ponto de vista - utilizando como ferramenta a Teoria de Cineastas -, apresentando o pensamento de uma realizadora que produziu e reflexionou intersecções entre cinema e lesbianidade. Como veremos, o capítulo anterior auxilia na compreensão do cenário no qual Barbara Hammer está inserida inicialmente, exemplificando com qual cinema ela irá entrar em confronto ao falar e realizar sua proposição de cinema lésbico.

A Teoria de Cineastas propõe uma abordagem que investiga a perspectiva teórica de cineastas diante de seus atos artísticos criadores. Ou seja, objetiva estudar sistematicamente o pensamento artístico de cineastas, nomeadamente o processo criativo para, a partir desse pensamento, elaborar teoria sobre cinema (GRAÇA, BAGGIO, PENAFRIA, 2015, p. 21). É um campo que coloca-se a estudar o cinema através dos discursos (sejam verbais ou fílmicos) dos/as próprios/as cineastas, e que

tenham como referência fundamental as fontes diretas de pesquisa ou seja, filmes, entrevistas, livros, textos etc., tendo como meta identificar indícios de atos de teoria (ou mesmo pensamentos formalmente construídos por cineastas) com vistas à elaboração teórica por parte de pesquisadores e pesquisadoras (LEITES, BAGGIO, CARVALHO, 2020, p. 1).

Ao entrar em contato com os discursos de Barbara Hammer - seus filmes, textos, entrevistas e o livro autobiográfico *HAMMER! Making Movies Out Of Sex and Life* (2010) - deparei-me com enunciados consistentes para a compreensão de sua proposição de cinema lésbico. Se a Teoria de Cineastas tem como meta identificar pensamentos formalmente construídos por determinado/a cineasta, Hammer apresenta sua concepção de cinema de modo abrangente e formula teoricamente suas escolhas cinematográficas e proposições estéticas.

A Teoria de Cineastas propõe ainda "localizar conjuntos de vetores e campos de pensamentos explícitos ou implícitos no trabalho de cineastas, formulando discursos que corporifiquem tais conjuntos e campos" (LEITES,

BAGGIO, CARVALHO, 2020, p.4). Nesse sentido, uma das principais questões expostas por Hammer, que revela-se tanto nos filmes quanto em suas manifestações escritas e verbais, é a lesbianidade. Este, portanto, é o eixo principal de investigação: como a lesbianidade atravessa o cinema de Hammer e concretiza-se em obras cinematográficas; e como o cinema atravessa Hammer para pensar as lesbianidades. Ao apresentar os pensamentos de Hammer, não objetivo estabelecer um conceito fixo para o termo cinema lésbico, mas elaborar discursivamente os pensamentos de uma cineasta que dedicou-se de forma efusiva a trabalhar as articulações entre cinema e lesbianidade.

Barbara Hammer (1939-2019) tem uma produção vasta, que se inicia em 1968 e vai até 2018, e ao longo desse percurso é possível observar ao menos quatro fases distintas em sua obra, que, de forma resumida, estão organizadas da seguinte maneira:

1. Representação lésbica na década de 1970: preocupação central com a representação lésbica e a auto-nomeação lésbica;
2. Abstração na década de 1980: neste período, Hammer direciona sua atenção às formas, cores, textura e luz nas imagens. As questões formais são privilegiadas às representacionais.
3. Retorno às políticas de identidade com viés histórico: nos anos 1990, Hammer retorna às questões de políticas de identidade, corporificando nos filmes as preocupações formais dos anos oitenta. É um período em que realiza filmes-ensaio;
4. Envelhecimento e morte: em 2006, Hammer é diagnosticada com câncer de ovário e segue produzindo até o final da vida. O foco de suas produções é alterado pelo diagnóstico e questões como envelhecimento e morte aparecem nas produções subsequentes. Nesse período, Hammer dedica-se, também, a organizar seu próprio material de arquivo, a fim de que sua história não fosse invisibilizada.

Essas subdivisões são expressas por Hammer em seu site www.barbarahammer.com e apresentam seu percurso artístico de forma sucinta. Dividi-los em tópicos temporais não significa que as áreas de interesse, ou mesmo a forma de filmar da cineasta, estejam limitadas a um período específico. Por exemplo, em seu filme *Optic Nerve*, de 1985, realizado com sua avó em uma casa de

repouso, Hammer já mostra seu interesse pelos temas do envelhecimento e morte, que aparecerão de modo mais veemente em seus trabalhos pós anos 2000. Também, a forma de filmar intimamente uma cena de sexo entre duas mulheres, tal como as filmagens da década de 1970, volta a ser vista em *Nitrate Kisses*, de 1992. Ou seja, essas fases não são blocos de escolhas cinematográficas ou focos de interesse rígidos, mas possuem relações intercambiáveis entre si.

Assim sendo, essa exposição geral tem o objetivo de auxiliar na localização do recorte fílmico e teórico utilizado no desenvolvimento do capítulo 3. Diante de uma produção de mais de noventa trabalhos, distribuídos entre vídeos, filmes, performances, fotografias, colagens e instalações, seria inviável abarcar toda a sua obra em uma única dissertação. Portanto, em consonância com a proposta inicial deste projeto de investigar as proposições de cinema lésbico em Barbara Hammer, o recorte teórico busca esclarecer suas concepções sobre este cinema - cinema lésbico - e apresentar suas formulações a partir do embasamento em algumas das propostas da Teoria de Cineastas, a saber:

- "[...] a proposta da Teoria de Cineastas tem-se afigurado como uma forma complementar de busca de uma chave de interpretação para as obras (e não só, também para um quadro mais abrangente), assente numa leitura contextualizada – tanto pelas obras em si, como pela noção de discurso" (GRAÇA, BAGGIO, PENAFRIA, 2020, p. 68). Neste sentido, o capítulo 1 apresentou um recorte de filmes com temática lésbica contextualizando o período em que Hammer inicia sua produção cinematográfica.
- A investigação do pensamento de um/a cineasta, relacionando essas ideias ao contexto que as envolve, tanto as obras fílmicas como outros pensamentos (GRAÇA, BAGGIO, PENAFRIA, 2015, p. 24). A realização cinematográfica de Hammer é atravessada pela influência de teóricas lésbicas feministas, a citar Teresa de Lauretis e Monique Wittig, em suas primeiras produções.
- “Da relação de cineastas para com o cinema. De que forma o/a cineasta entende o cinema? (GRAÇA, BAGGIO, PENAFRIA, 2015, p. 30)”. Em textos e entrevistas, e em seu cinema, Hammer se contrapõe

à ideia de um cinema lésbico construído aos moldes do cinema narrativo. Através de algumas das concepções do cinema de vanguarda norteamericano, localizadas principalmente na década de 1940, Hammer desenvolve sua proposição de cinema lésbico.

- "Da relação de cineastas para com outros/as cineastas. Como os/as cineastas se influenciam mutuamente? (GRAÇA, BAGGIO, PENAFRIA, 2015, p. 30)". A cineasta Maya Deren influenciou fortemente o pensamento de Hammer, que, baseada no conceito de Cinema Vertical, de Deren, realiza seus primeiros filmes.
- "Dos conceitos dos/as cineastas presentes em seus filmes. Tendo em conta que o cinema é um modo de pensar o mundo [...] (GRAÇA, BAGGIO, PENAFRIA, 2015, p. 30)". A partir de suas experiências lésbicas, Hammer concebe uma estética lésbica fundamentada em sua percepção de mundo através dos sentidos de toque e visão.
- "Da relação dos/as cineastas para com os/as espectadores/as. Como os/as espectadores/as são considerados/as pelo/a cineasta em suas criações cinematográficas? (GRAÇA, BAGGIO, PENAFRIA, 2015, p. 31). Hammer formula a proposição de Cinema Ativo, em contraposição a um cinema passivo - que seria o cinema narrativo clássico. Seu objetivo é o de ativar o público sensorialmente e intelectualmente, a fim de estimular visões não hegemônicas.

Ao utilizar as propostas da Teoria de Cineastas como subsídio para a sistematização do pensamento de Hammer, o capítulo 3 e seus subcapítulos estão estruturados levando em consideração concepções da cineasta sobre cinema lésbico, sendo elas: a utilização de uma câmera subjetiva em consonância com ideias do cinema de vanguarda norteamericano, a elaboração de uma estética lésbica e a formulação de um cinema ativo.

O recorte fílmico estudado está, portanto, diretamente relacionado a essas questões e a como elas são pensadas e realizadas por Hammer em seus primeiros filmes. Muitas das ideias iniciais da cineasta serão levadas adiante e/ou reformuladas em suas obras futuras, de forma mais evidente em algumas e menos perceptíveis em outras. Porém, para esta dissertação, os filmes analisados estão circunscritos em curtas-metragens lésbicos, realizados nas décadas de 1970 e 1980:

- *Dyketactics* (1974),
- *Superdyke Meets Madame X* (1976),
- *Women I Love* (1976),
- *Double Strength* (1978),
- *Available Space* (Performance, 1979),
- e *Synch Touch*, de 1981.

Desta forma, se a Teoria de Cineastas "[...] mais do que interpretar obras, tenta entendê-las pelo prisma da poética da criação" (GRAÇA, BAGGIO, PENAFRIA, 2020, p. 68), o pensamento de Hammer é a base para a produção textual do capítulo seguinte, sempre relacionando seus enunciados a seus filmes. Assumo aqui o termo pensamento tal como compreendido dentro da Teoria de Cineastas: como uma noção suficientemente plástica e abrangente para abarcar o agenciamento de imagens e sons (e de movimentos e temporalidades), que se constituem como a materialização visual e sonora, ou seja, o filme (LEITES, BAGGIO, CARVALHO, 2020).

3. Barbara Hammer: proposições de cinema lésbico

No capítulo 1, apresentei reflexões teóricas sobre filmes narrativos com personagens lésbicas e algumas de suas características frequentes: a ambientação em escolas e universidades, a “leitura de subtextos” e “leitura ambígua”, a personagem da lésbica vampira e a fórmula de “triângulo bissexual”. Ao entrar em contato com o pensamento de Barbara Hammer através de seus textos e entrevistas, localizei ideias sobre cinema lésbico que se contrapõem a esses filmes narrativos apresentados anteriormente. Portanto, este capítulo propõe uma exposição do que Hammer compreende por cinema lésbico, operando em oposição ao cinema narrativo através de três eixos: a subjetivação do real em consonância com conceitos do cinema de vanguarda norteamericano, a elaboração de uma estética lésbica própria e formulações de um cinema ativo.

Para Hammer, o cinema narrativo está presumido dentro do discurso heterossexual:

[...] esses filmes postulam a lésbica dentro do discurso heterossexual. Não há 'lésbica' para desconstruir, pois o discurso do sujeito de gênero está dentro de um sistema de autoridade heterossexista. As lésbicas desempenham papéis e posições de gênero heterossexual em vez de reivindicar qualquer diferença: até mesmo a prática sexual está situada na heterossexualidade¹ (HAMMER, 2010a, p. 177)

Nesse mesmo texto, *The Invisible Screen: Lesbian Cinema*, Hammer dialoga com algumas ideias das teóricas lésbicas feministas Teresa de Lauretis e Monique Wittig. De Wittig (2006), ela traz o conceito do *pensamento heterossexual*, em que os discursos teóricos modernos e da ciência social estão estabelecidos no relacionamento heterossexual (relação social obrigatória entre “homem” e “mulher”). Para a autora, o *pensamento heterossexual* é um dado pré-adquirido a qualquer ciência e “desenvolve uma interpretação totalizante da história, da realidade social, da cultura, da linguagem e simultaneamente de todos os fenômenos subjetivos²” (2006, p. 51). Wittig propõe uma quebra com esse contrato

¹ [...] these films posit the lesbian inside the heterosexual discourse. There is no “lesbian” to deconstruct, as the discourse of the gendered subject is within a heterosexist authority system. The lesbians act out heterosexual gender roles and positions rather than claiming any difference: even the sexual practice is situated in heterosexuality.

² se entrega a una interpretación totalizadora a la vez de la historia, de la realidad social, de la cultura, del lenguaje y de todos los fenómenos subjetivos.

heterossexual através da linguagem/manifesto e da linguagem/ação. Ela finaliza o texto dizendo que a categoria 'mulher' só adquire significado no interior do sistema heterossexual (do pensamento heterossexual, bem como do sistema econômico heterossexual). A figura da lésbica, por consequência, ao recusar a heterossexualidade, é a de uma não-mulher (ao mesmo tempo em que é, também, a de um não-homem).

Hammer (2010a, p. 99) compreende a lesbianidade como uma forma de expatriação - emocionalmente e culturalmente -, em que a lésbica deixa a cultura dominante por um outro mundo. Quando Hammer diz que “a atriz lésbica no cinema clássico entra na ideologia heterossexual, fala uma linguagem e realiza ações dentro de códigos heterossexuais³” (2010a, p. 178) e que, “o romance, o olhar na tela, o enredo, o desenvolvimento da personagem estão todos situados dentro de um estilo de vida heterossexual ou da imaginação de Hollywood⁴” (2010a, p. 177), podemos perceber o eco das ideias de Wittig em seu pensamento sobre cinema lésbico.

Com De Lauretis, Hammer dialoga com o conceito cinematográfico de *off-screen*, “como uma metáfora para a representação lésbica no cinema, ou seja, a invisibilidade lésbica⁵” (2010a, p. 177). O termo *off-screen* refere-se ao espaço diegético não visível na tela, mas percebido pelo/a espectador/a, nas palavras de Hammer: “o *off-screen* pressupõe que há mais na 'realidade da tela' do que o quadro projetado⁶” (2010a, p. 177). Aqui, Hammer parece utilizar o termo de forma ambígua, utilizando-o tanto como invisibilidade - no sentido de não reconhecer personagens lésbicas no cinema narrativo -, como definindo o *off-screen* de modo a ser uma possibilidade agenciadora de leitura para as imagens projetadas na tela. Para De Lauretis (1984, p. 156), a teoria e a prática do cinema feminista implicam um trabalho contínuo e sustentado com e contra a narrativa. A autora propõe um deslocamento entre os termos oposicionistas, *mainstream* e vanguarda, atravessando o espaço entre eles e mapeando-os de outra forma (p. 59). Hammer assume um posicionamento diferente e, para ela, “a lésbica constituída dentro da hegemonia de uma ideologia heterossexista NÃO É⁷ (2010a, p. 177).”

³ [...] the lesbian actor in classical cinema enters into the heterosexual ideology, and speaks a language and performs actions within heterosexual codes.

⁴ The romance, the onscreen gaze, the plot, the character development are all situated within a heterosexual lifestyle or a Hollywood imagination.

⁵ [...] as a metaphor for lesbian representation in cinema—that is, lesbian invisibility.

⁶ Offscreen space implies that there is more to “screen reality” than the projected frame.

⁷ The lesbian constituted within the hegemony of a heterosexist ideology ISN'T.

Não acho que se possa fazer um filme lésbico usando um modo patriarcal e heterossexista como a narrativa. Os pontos do gráfico são pontos masculinos. Estamos mudando radicalmente as pessoas e não podemos reproduzir essa radicalidade usando as formas convencionais⁸ (HAMMER, 2010a, p. 181).

A localização de ideias que circunscrevem os pensamentos de Hammer sobre a lesbianidade e sua proposta em fazer um cinema que intente mudar radicalmente as pessoas norteiam a percepção sobre suas escolhas cinematográficas. Inicialmente, como se verá na próxima seção, é no cinema de vanguarda norteamericano que Hammer irá encontrar formas possíveis para realizar sua proposição de cinema lésbico.

⁸ I don't think one can make a lesbian film using a patriarchal and heterosexist mode such as the narrative. Plot points are male points. We are radically changing people and we cannot reproduce that radicality using conventional forms.

3.1 A subjetivação do real nos primeiros filmes de Barbara Hammer

As preocupações que marcaram os primeiros trabalhos de Barbara Hammer na década de 1970 passam pela auto-nomeação de sua lesbianidade e pela representação lésbica. Fortemente influenciada pelo cinema e pelas proposições teóricas de Maya Deren, aos moldes da vanguarda norteamericana, Hammer utiliza a câmera como um olho. Como aponta Joseph M. Catalá (2005), a vanguarda norteamericana, a partir de Maya Deren, busca que o espectador compartilhe das experiências subjetivas do personagem-autor (p. 124).

Para isso, a câmera deve fazer um giro de cento e oitenta graus, um giro de cunho epistemológico que a levará a contemplar a realidade a partir da subjetividade, ou seja, através de um olhar subjetivo que carrega certos estados de consciência⁹ (CATALÁ, 2005, p. 124).

Neste sentido, Hammer irá imprimir um realismo subjetivo em suas primeiras imagens do corpo lésbico, contrastando-as com imagens oníricas, metafóricas e imaginativas (HAMMER, 2010a, p. 200). O realismo da vanguarda norteamericana busca uma nova imagem do mundo através de uma percepção renovada desse mundo, "pretendendo conduzir-nos, assim, a uma nova forma de visão liberada¹⁰ (CATALÁ, p. 119)". O movimento arqueológico de investigação dos relacionamentos lésbicos em Hammer (1998, p. 78) não é essencialmente anti-representacional, mas propõe uma representação distinta da lesbianidade. Essa representação está, assim, relacionada com:

um ponto de vista subjetivo de caráter transcendental destinado a anular a distância entre a realidade mostrada e o/a espectador/a, colocando este espectador/a *dentro* da mente do/a cineasta para fazê-lo/a experimentar as mesmas sensações, que resultam em uma nova percepção¹¹ (CATALÁ, 2005, p. 122).

⁹ Para ello, la cámara tiene que efectuar, como he dicho antes, un giro de ciento ochenta grados, un giro de carácter epistemológico que le llevará a contemplar la realidad desde la subjetividad, es decir, a través de los ojos de una mirada subjetiva que acarrea determinados estados de conciencia.

¹⁰ [...] pretendiendo conducirnos así hacia una nueva forma de visión liberada.

¹¹ [...] un punto de vista subjetivo de carácter transcendental que va destinado a anular la distancia entre la realidad mostrada y el espectador, colocando a este espectador dentro de la mente del cineasta para hacerle experimentar sus mismas sensaciones, que resultan de la nueva percepción.

O que vemos nos primeiros filmes de Hammer são realidades subjetivas da lesbianidade - no sentido de vivências, memórias, ações performáticas - convertidas em imagem, trabalhadas em sua materialidade e reestruturadas na montagem.



Imagem 01 - *Superdyke Meets Madame X* (1976)



Imagem 02 - *Superdyke Meets Madame X* (1976)



Imagem 03 - *Women I Love* (1976)



Imagem 04 - *Women I Love* (1976)



Imagem 05 - *Women I Love* (1976)



Imagem 06 - *Women I Love* (1976)

A partir da segunda metade da década de 1960, o cinema de vanguarda norte-americano reconfigura-se como 'cinema estrutural', privilegiando as estruturas formais e diferenciando-se dos filmes poéticos e subjetivos de Maya Deren e outros

cineastas. Nesta perspectiva, Hammer, em suas produções na década de 1970, está na contra-corrente do período, reintroduzindo emoções e sentimentos em seus filmes, em referência à proposição de cinema vertical, de Deren.

No simpósio *Poetry and the Film*, realizado em Nova York, em 1953, Maya Deren propõe diferenças entre o filme poético, que ela irá chamar de cinema vertical, e a estrutura dramática, denominada por ela de cinema horizontal. O cinema vertical está relacionado com a ideia de poesia, decorrente de emoções, enquanto o cinema horizontal está relacionado com a narrativa linear, em uma lógica de ação e reação, e ambos podem estar presentes em uma mesma obra. De acordo com Deren (2000, p. 183), a poesia, ou seja, o cinema vertical, cria formas particulares para sentimentos e emoções, enquanto o cinema horizontal generaliza as emoções.

Ora, a poesia, a meu ver, não consiste em harmonia, ou ritmo, ou rima, ou qualquer uma dessas outras qualidades que associamos com as características da poesia. Poesia, a meu ver, é uma abordagem da experiência, no sentido de que um poeta pode estar olhando para a mesma experiência que um dramaturgo, mas a criação acontece de um ponto de vista diferente porque eles estão preocupados com diferentes elementos dessa experiência¹² (DEREN, 2000, p. 173, 174).

O poeta estaria preocupado com as emoções dessa experiência, o que ela provoca em termos de sentimento e significado. A imagem é então elaborada a partir da intensidade do momento e o mesmo ocorre no processo de montagem, em que a união de elementos acontece “por uma emoção ou um significado que têm em comum, e não pela lógica da ação¹³ (DEREN, 2000, p. 178)”.

Com a experiência da lesbianidade, Hammer (2010a, p. 100) fala que sentimentos e emoções tornaram-se o centro crucial de sua vida e transformaram-se em uma nova fonte de conteúdo que desejava expressar em seu trabalho. Seus filmes começam “com imagens de sentimento, uma unidade inseparável de emoção e pensamento/ideia/imagem e estados corporais internos de excitação¹⁴” (2010a, p. 85). A montagem é articulada através de imagens emocionalmente relacionadas,

¹² Now poetry, to my mind, consists not of assonance; or rhythm, or rhyme, or any of these other qualities we associate as being characteristic of poetry. Poetry, to my mind, is an approach to experience, in the sense that a poet is looking at the same experience that a dramatist may be looking it. It comes out differently because they are looking at it from a different point of view and because they are concerned with different elements in it.

¹³ [...] they are held together by either an emotion or a meaning that they have in common, rather than by the logical action.

¹⁴ My films begin in what I call feeling images, an inseparable unity of emotion and thought/idea/image and internal bodily states of excitement.

embora possam parecer totalmente independentes umas das outras, para construir um sentimento particular ou elucidar as multidimensões de um sentimento (2010a, p. 85).

Até então apresentei, de forma mais ou menos generalizada, o projeto inicial de Hammer, de pensar novas proposições para a representação lésbica no cinema através do estudo de seus relacionamentos, ou seja, filmando-os, trabalhando na materialidade das imagens e reestruturando-as na montagem, a fim de propor um ponto de vista subjetivo lésbico. Também falei brevemente sobre a formulação do cinema vertical, de Maya Deren, que tem como eixo central os sentimentos e emoções de uma experiência, ideia da qual Hammer irá se apropriar para realizar seus filmes. Adiante, detalho o modo como seu relacionamento lésbico com a trapezista Terry Sendgraff é construído no filme *Double Strength* (1978), apresentado por Hammer (2010a, p. 101) como um estudo poético, composto por cinco estágios.

1) Estágio inicial de encantamento¹⁵: no início do filme são utilizadas fotos estáticas de Hammer e Sendgraff, intercaladas entre si. Essa dinâmica entre fotos estáticas será utilizada em outros momentos, porém as expressões faciais vão se alterando no decorrer do filme. Na imagem 09, Terry gira o trapézio vertiginosamente em círculos, enquanto Hammer está com a câmera filmando-a. Na imagem 10, Terry filma Hammer no trapézio. No áudio, ouve-se um diálogo entre as duas, discorrendo sobre o que sentem quando estão juntas.



Imagem 07



Imagem 08

¹⁵ [...] initial stage of enrapture [...]



2) Trabalho em conjunto e confiança mútua¹⁶: na imagem 11, Hammer está embaixo de Sendgraff, filmando-a. Na imagem 12, Hammer está no trapézio, enquanto Sendgraff faz movimentos coreográficos no chão. Há dois movimentos em interação nessa cena - o da câmera indo e vindo no trapézio e o do corpo de Terry.



Imagem 11



Imagem 12

3) Colapso de desconfiança¹⁷: neste momento do filme, as fotos estáticas são apenas de Hammer, com inserções praticamente imperceptíveis de fotos de Sendgraff. No áudio, a discagem de um telefone e o sinal de ocupado. Na sequência, o ambiente interno é alterado para um ambiente externo: as imagens de Sendgraff estão em outra espacialidade. O áudio é composto por frases curtas sobre a morte.

¹⁶ [...] our work together and mutual trust [...]

¹⁷ [...] the breakdown of this trust [...]



Imagem 13



Imagem 14



Imagem 15



Imagem 16

4) Fim ou morte do relacionamento¹⁸: as fotos estáticas exibem expressões faciais de raiva e dor. Nas imagens 19 e 20, Sendgraff está sobreposta ao rosto de Hammer, invocando a memória do início do relacionamento.



Imagem 17



Imagem 18

¹⁸ [...] the end or death of the relationship [...]



Imagem 19



Imagem 20

Em entrevista (2019), Hammer fala que “apaixonar-se significa perder-se, onde você está totalmente focado na outra pessoa, projetando nela o que você acha que ela deveria ser. [...] Depois, há o estágio de 'conhecer' - ver a pessoa como ela é¹⁹” (p. 5, 6). Em referência a esse estado primeiro de apaixonamento, seguido pela fusão entre projeção e realidade, Hammer trabalha com a duplicação das imagens de Sendgraff.



Imagem 21



Imagem 22

5) "Transformação da dor e da raiva em uma amizade duradoura (brincando juntas com um cordão de luz)²⁰ (HAMMER, 2010a, p. 101)".

¹⁹ The falling in love which means losing yourself, where you're totally focused on the other person, projecting on her what you think she should be. [...] Then there is the 'coming to know' stage - seeing the person for who she is.

²⁰ [...] the transformation of pain and rage into an enduring friendship (playing together with a string of lights).



Imagem 23



Imagem 24

Os estados emocionais do relacionamento foram a base para a construção de *Double Strength* e, embora seja um filme que segue uma certa linearidade - com começo, meio e fim desse relacionamento amoroso, e transformação para uma amizade -, cada estágio é construído como uma estrutura poética: as imagens evocam os sentimentos e a camada sonora amplia a intenção de cada momento.

Hammer utiliza a definição de Deren para manifestar sua compreensão sobre a estrutura de filme poético:

Vou dar-lhe as palavras dela (de Deren) sobre o filme poético. É uma transcrição daquele estado de ser onde a intenção ou “intensificação é realizada, não pela ação, mas pela iluminação daquele momento. A iluminação do momento (o presente contínuo) significa que a construção do filme é vertical em vez de horizontal. É uma construção poética de momentos em desenvolvimento, cada um mantido unido por uma emoção ou significado que eles têm em comum, ao invés de uma ação lógica”. Eu falo sobre essas imagens como imagens de sentimento; uma chama ou invoca a outra, até que uma grande pirâmide seja construída de um sentimento particular ou uma elucidação das multidimensões desse sentimento, desse estado de emoção. Acho que Deren e eu estamos falando sobre a mesma coisa²¹ (HAMMER, 2010a, p. 85).

Ao apoiar-se nas ideias de filme poético de Deren, e ao utilizar a câmera apresentando uma realidade com o ponto de vista subjetivo, Hammer realiza um cinema que investiga seus relacionamentos lésbicos e os sentimentos que eles geram, propondo um convite à dimensão emocional da subjetividade do/a espectador/a.

²¹ I will give you her words on the poetic film. It is a transcription of that state of being where the intention or “intensification is carried out, not by action, but by the illumination of that moment. The illumination of the moment (the continuous present) means the film’s construct is vertical rather than horizontal. It is a poetic construct of developing moments, each one held together by an emotion or meaning they have in common rather than logical action”. I talk about these images as feeling images; one calls or recalls another, until a great pyramid is built of a particular feeling or an elucidation of the multi-dimensions of that feeling, that emotion state. I think Deren and I are talking about the same thing.

As distinções entre cinema vertical e cinema horizontal, tal como defendidas por Deren (2000, p. 173), levam em consideração comunicar ao público com qual cinema entrará em contato, sendo que este nem sempre estará disposto ao filme poético. Se o público estiver atento 'ao que' acontece, pode não entender a proposta do cinema vertical, que está preocupado com a forma de 'como' isso acontece. De acordo com Ana Costa Ribeiro (2017):

Tal proposta cinematográfica subentende a inclusão do espectador na construção do sentido do filme. Não se pode falar em *Cinema Vertical* sem se pensar num espectador ativo, predisposto a criar sentidos a partir de fragmentos poéticos. Qualquer um é um espectador ativo em potencial, basta querer ampliar suas formas de percepção ao assistir um filme (p. 303).

Dessa forma, o/a espectador/a tem uma função central na construção de sentidos do cinema vertical, assim como nos filmes poéticos construídos a partir dos relacionamentos lésbicos de Hammer. Como veremos no subcapítulo 3.3 - *Formulações de Barbara Hammer sobre um cinema ativo* -, as relações entre espectador(a)/filme e espectador(a)/mundo têm uma dimensão fundamental em seu pensamento e proposição de um cinema lésbico.

3.2 Estética lésbica de Barbara Hammer: toque e visão

UMA CINEASTA LÉSBICA FAZ NASCER A SI MESMA. NÃO EXISTEM exemplos de cineastas lésbicas que se identificaram publicamente como lésbicas no passado. A ausência de mães visuais para uma realizadora de imagens em movimento apresenta um vácuo particular e é responsável por parte da estética de uma cineasta lésbica de hoje. Como nunca houve uma cineasta lésbica cuja vida e obra eu pudesse estudar, estudo minha própria vida e, ao fazer isso, faço um trabalho que tenta preencher parcialmente a escassez de histórias lésbicas para lésbicas no século XXI²² (HAMMER, 2010a, p.99).

Como já mencionado no subcapítulo anterior, especialmente em seus primeiros trabalhos, Barbara Hammer direciona sua câmera para seus

²² A LESBIAN FILM ARTIST BIRTHS HERSELF. THERE ARE no examples of lesbian filmmakers who identify themselves publicly as lesbians in the past. The absence of visual mothers for the moving-image maker presents a particular vacuum and accounts for some of the aesthetics of a lesbian filmmaker today. As there has never been a lesbian filmmaker whose life and work I could study, I study my own life, and by doing so make work that attempts to partly fill the dearth of lesbian herstory for lesbians of the twenty first century.

relacionamentos lésbicos e cria imagens de corpos lésbicos e sexualidades lésbicas a partir de suas experiências. Hammer manifesta a falta de referência de cineastas lésbicas e propõe o gesto de estudar a própria vida, estabelecendo uma relação entre o que lhe acontece e a câmera. Neste momento, ela estava a procura de uma nova forma de expressão que ecoasse sua experiência lésbica (HAMMER, 2012a, p. 6).

Segundo Jorge Larrosa (2020, p. 18), "a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que passa, não o que acontece, ou o que toca". Pressupõe um atravessamento, um sujeito que "seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos" (p. 25). Não se trata, pois, de um acontecimento sem significação e nem de um sujeito inalterado. A experiência é, de acordo com Larrosa:

algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão, e que às vezes, algumas vezes, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a esse tremor, então, somente então, se converte em canto (2020, p. 10).

Quando luta pela expressão e se converte em canto, ou em cinema, no caso de Hammer, a experiência produz um saber. Este saber não está, como o conhecimento científico, fora de nós,

mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo). (LARROSA, 2020, p. 32)

O *saber*, ao qual se refere Larrosa, "não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece" (p. 32). Assim sendo, gostaria de frisar que trago as ideias do autor sobre *experiência* e *saber da experiência* como subsídios para pensar a prática cinematográfica de Hammer, em como ela vai dando sentido às suas experiências lésbicas e elaborando o que lhe acontece através da formulação de uma estética. Não se trata de um *saber* que propõe a transmissão de um conhecimento determinante ou sua universalização.

Em diversas entrevistas (1993, 1994, 2010, 2012a), Hammer enfatiza que sua primeira experiência lésbica alterou sua percepção de toque:

Quando tive minha primeira experiência lésbica, em 1970, toquei o corpo de uma mulher pela primeira vez quando fizemos amor. Todos as células da minha pele que tem terminações nervosas, e que estão conectadas com as partes do meu cérebro que recebem essas conexões, foram altamente carregadas ao tocar um corpo semelhante ao meu²³ (HAMMER, 1993, p. 23).

Há, nessa experiência, uma transformação perceptiva em Hammer e ela corporifica o toque em seu cinema, como um *leitmotiv* para a produção de imagens e decisões de montagem.

As filmagens de seu curta-metragem *Dyketactics* (1974), inicialmente realizadas para a produção de um longa, tornaram-se os primeiros quatro minutos do filme, com cento e dez imagens que - através da montagem e da sobreposição de imagens - evocam a sensação do toque ou literalmente o expressam: uma mão tocando o seio, penteando os cabelos, um pé movendo-se na água ou caminhando sobre as folhas (HAMMER, 1998).



Imagem 25



Imagem 26



Imagem 27



Imagem 28

²³ When I had my experience coming out in 1970, I touched a woman's body for the very first time when we made love. All the corpuscles on my skin that have nerve endings that go to the part of the brains that is about touching were highly charged by touching a body similar to my own.



Imagem 29



Imagem 30

A parte seguinte do filme, uma performance sexual entre Hammer e sua parceira, foi acrescentada depois, como uma segunda camada de toque. Essa segunda parte não tem sobreposição de imagens, “enfazizando a realidade de sensualidade explícita de duas mulheres se amando²⁴” (HAMMER, 1975, p. 4).



Imagem 31



Imagem 32



Imagem 33



Imagem 34

²⁴ [...] emphasizing the reality of explicit sensuality of women loving.



Imagem 35



Imagem 36

Hammer propõe uma estética lésbica atravessada pela experiência perceptiva do toque:

A tese do filme (referindo-se a *Dyketactics*) é a conexão entre percepção e toque como uma estética lésbica. Minha vida mudou quando toquei em outra mulher cujo corpo era semelhante ao meu. Meu sentido de toque se tornou minha conexão com a tela. Eu queria que o público sentisse as imagens projetadas na tela em seus próprios corpos²⁵ (2012a, p. 5).

Em *Synch Touch* (1981), Hammer conecta a percepção entre o toque e a visão e propõe que a tela seja um local tátil. Nesse sentido, a ideia é de que as imagens na tela possam ser sentidas, através da visão, no próprio corpo do espectador/a.

Sinto que minha visão está conectada ao meu senso tátil. Quando olho para o mundo, posso senti-lo no meu corpo. Não preciso ir até lá e tocar aquele travesseiro para saber a diferença de texturas ao meu redor. Meu sentido textual está nos meus olhos. [...] Por exemplo, estou dirigindo pela estrada e olho para um campo arado. Eu posso sentir essa textura no meu corpo através da minha visão²⁶. (HAMMER, 1993, p. 23)

²⁵ The film's thesis is the connection between perception and touch is a lesbian aesthetic. My life changed through touching another woman whose body was similar to my own. My sense of touch became my connection to the screen. I wanted the screen to be felt by the audience in their own bodies.

²⁶ I feel that my sight is connected to my sense of touch. When I look at the world I can feel it in my body. I don't need to go over there and touch that pillow to know the difference of textures around me. My textual sense is in my eyes.[...] For instance, I'm driving down the road, and I look out at a plowed field. I can feel that texture in my body through my sight.

Nas primeiras imagens do filme, Hammer propõe uma "reconexão lúdica entre adulto e criança²⁷" (2010a, p. 130) através da brincadeira com tintas²⁸. Ela traz a referência do livro *Tocar: o significado humano da pele*, de Ashley Montagu, de que tocamos primeiro e aprendemos a ver mais tarde. Até os dois meses de idade, a criança não foca a visão, mas ainda assim, toca; e “à medida que crescemos, nos tornamos adultos que enxergam, mas não tocam²⁹” (2010a, p. 130).



Imagem 37



Imagem 38



Imagem 39



Imagem 40

²⁷ [...] reconnection between adult and child.

²⁸ Aqui vale um adendo biográfico. Antes de iniciar no cinema, Hammer fez um curso de pintura. Durante as aulas, seu professor sugeriu que ela estudasse cinema, por conta dos *movimentos* que imprimia em seus desenhos na tela de pintura. Outros motivos, para além desse, levaram Hammer ao cinema.

²⁹ [...] that is forgotten as we grow to be sighted, non touching adults.



Imagem 41



Imagem 42

O filme segue com um texto apresentando dados científicos sobre o *toque* lido por *Roswitha Mueller*, também com referência em Montagu. A filmagem microscópica do rosto de *Mueller* mostra sua pele, seus poros, pêlos, lábios, dentes, nariz, olhos.

E assim é na arte! Nós só vemos a imagem representativa, mas não podemos tocá-la na imaginação. Não há interesse com a mesma atenção e concentração, como aquela imagem que podemos tocar. Imagine isso, se você pudesse pegar e tocar enquanto vê nitidamente.³⁰ (última frase do texto de *Mueller*, minutagem 05:25 - 05:41)

Com esta frase provocativa, a continuação do filme expõe imagens explícitas de representações sexuais e eróticas lésbicas. A tela se torna, então, um "lugar sensual e tátil" (HAMMER, 2010b, p. 46).



Imagem 43



Imagem 44

³⁰ And so in art! The representative picture we only see but cannot in imagination touch. There is not care the same attention and concentration of interest as the one we can. Imagine it if you handle and touch when you see clearly.



Imagem 45



Imagem 46



Imagem 47



Imagem 48

Toque e visão: essa união deu a Hammer uma maneira de falar de seus filmes (2012b) e, em seu texto *For an Active Cinema*, que será abordado no subcapítulo seguinte, Hammer diz que "a base para uma estética lésbica é a conexão perceptiva entre visão e toque³¹" (2010a, p. 130). O toque foi uma das principais estéticas conscientes de Hammer (1998, p. 69) e, assim como seus filmes dos anos 1970 foram se constituindo a partir de sua intuição e de suas experiências, suas ideias também foram se desenvolvendo no contato com outras/os autoras/es. Dentre essas influências, principalmente depois de 1980, destacam-se as teóricas feministas Hélène Cixous e Luce Irigaray, citadas por Hammer na entrevista *The Screen as the Body*, de 2012a. Mas Hammer (2012a, p. 6) compreende-se mais como uma fenomenóloga, fazendo um cinema pessoal a partir de suas experiências pessoais.

A proposta estética de Hammer nasce das experiências de seu corpo e se destinam a tocar o corpo do/a espectador/a. "À medida que recuperamos e reconectamos nosso corpo como uma fonte de imagens lésbicas, incluindo a

³¹ [...] the basis for a lesbian aesthetic is the perceptual connection between sight and touch.

visualização erótica, trazemos para o cinema um poder e uma força, a de nosso eu único³² (HAMMER, 2010a, p. 129)". Essa ideia perpassa o apontamento de Larossa sobre o *saber da experiência* como uma qualidade existencial, isto é, "sua relação com a existência, com a vida singular e concreta de um existente singular e concreto. A experiência e o saber que dela deriva são o que nos permite apropriarmos de nossa própria vida" (2020, p. 33). Hammer apropria-se de sua existência lésbica e propõe que o público aproprie-se de *suas corpas*, através da conexão entre toque e visão.

3.3 Formulações de Barbara Hammer para um cinema ativo

Cinema ativo é um cinema em que o público está fisicamente envolvido com a percepção de seus corpos enquanto assiste à tela. [...] O cinema ativo respeita a inteligência física e mental de seus espectadores, aumentando em vez de subjugar a autoconsciência. [...] Em nenhum momento o cinema ativo pretende mistificar os meios utilizados para obter a imagem, nem desarmar ou ofuscar o público. [...] O cinema ativo repetidamente aponta para si mesmo como cinema, não para uma história, drama ou sonho. O cinema ativo não é uma fuga. É sua própria experiência³³ (HAMMER, 2010a, p. 128)

Através do cinema ativo, Hammer pretende ativar um corpo político nas/os espectadoras/es, diferentemente, como ela manifesta, de um cinema passivo, em que o público seria conduzido em um sonambulismo onírico, em um estado de transe, deixando-se levar pelas histórias, que aprisionam e entorpecem o/a espectador/a (2010a, p. 128).

Essa pretensão é de ordem cinestésica, visando uma ativação física no público através do estímulo de sensações. Para isso, Hammer conduz a câmera subjetivamente convidando o/a espectador/a a participar intimamente da experiência visual, como no caso da câmera no trapézio do filme *Double Strength*, ou nadando com a câmera submersa no filme *Pond and Waterfall* (1982). "O público tem a sensação de estar naquele lugar, naquele lago e explorando as dimensões. [...]"

³² As we reclaim and reconnect our body as a source of lesbian imagery including erotic visualization, we bring to cinema a power and force, that of our unique selves.

³³ Active cinema is a cinema where the audience is engaged physically, involved with a sense of their bodies as they watch the screen. [...] Active cinema respects the physical and mental intelligence of its viewers by increasing rather than subduing self awareness. [...] At no time does active cinema intend to mystify the means used to obtain the image nor disarm or obfuscate the audience. Active cinema repeatedly points to itself as cinema not to a story, drama, or dream. Active cinema is not an escape. It is its own experience.

quero que o público experimente uma fisicalidade no espaço³⁴ (HAMMER, 1998, p. 11)".

Em seus primeiros filmes, a proposição de um cinema ativo nem sempre foi bem aceita, exceto em casos individuais: "essa estratégia funcionou para mim, mas nem sempre para um público lésbico que ansiava por uma representação com a qual pudesse se identificar, uma narrativa ao estilo de Hollywood³⁵ (2008, p. 3)". Tampouco teve sucesso ao exibir seus filmes para espectadores/as do cinema experimental, por seu conteúdo lésbico: "eu poderia ser rejeitada por ambos os públicos por razões diferentes: o público do cinema de vanguarda pelo conteúdo e o público lésbico e feminista pela forma³⁶ (1998, p 87)".

Nesse entre espaço, Hammer considerou que sua representação subjetiva lésbica, seus trabalhos imaginativos e metafóricos na materialidade das imagens e edições compostas por justaposições em camadas texturizadas não eram o suficiente para uma mudança efetivamente política nos corpos de seus/suas espectadores/espectadoras. Diante desse incômodo, ela propõe uma outra relação de espacialidade física entre projeção e público. O cinema ativo ganha a dimensão de performance com os projetos *Available Space* (1980) e *Bamboo Xerox* (1983).

Em *Available Space*, o princípio estético que determinou as imagens e a forma do filme está relacionado com a sensação de sufocamento em seu relacionamento com Terry Sendgraff (HAMMER, 2010a, p. 101). Hammer faz uma analogia entre sentir-se sem espaço na relação e a limitação da tela retangular do cinema.

³⁴ The audience has a sense of being in that place, in that pond and exploring the dimensions. [...] I want the audience to experience a physicality in space.

³⁵ This strategy worked for me but not always for a lesbian audience who hungered for a representation they could identify with, a Hollywood-type narrative.

³⁶ I could be rejected by both audiences for different reasons, for content by the avant-garde audience and for form by the lesbian, feminist audience.



Imagem 49



Imagem 50

Hammer (2014, p. 1) criou uma mesa giratória - apelidada de *Active Annie*, em contraste com os utensílios de cozinha da década de 1950, que ela chamava de *Lazy Susan* (Susan preguiçosa) - com um projetor sobre ela, a fim de movimentá-la de forma independente e projetar o filme em diferentes espaços físicos. Em um determinado momento da performance, Hammer rasga a tela em que o filme está sendo projetado.



Imagem 51



Imagem 52

Com o movimento da mesa e do projetor, Hammer ativa o movimento físico do público, que precisa se mover para ver as imagens, e tensiona a dimensão da tela retangular do cinema:

Vendo *fora da caixa* (a tela de cinema), podemos começar a ver *fora da caixa*, ver outras possibilidades e tentar algo novo nós mesmos. Conforme nos movemos, giramos e viramos, para ver a projeção, há mais sangue circulando, mais bombeamento de oxigênio, mais atividade cerebral em nossos corpos. Quando a arte nos estimula internamente, podemos aprender a fazer melhores julgamentos políticos e sociais no mundo externo³⁷ (2008, p.6).

³⁷ By viewing outside the box we might begin to see outside the box, see other possibilities, and try something new ourselves. As we move, twist and turn, to see the projection there is more blood circulating, more oxygen pumping, more brain activity in our bodies. When art simulates us internally, we can learn to make better political and social judgments in the external world.

Como Hammer (2014, p. 3) comenta, é difícil saber se seus experimentos de projeção deram certo e quem ou quantas espectadoras e espectadores se tornaram ativistas. Ela teve o retorno de pessoas que disseram sentirem-se energizadas e em contato com seus corpos de uma nova maneira após as projeções/performances.

As propostas de cinema ativo de Hammer vão sendo reformuladas durante sua trajetória artística, e estão sempre articuladas nas relações entre espectador(a)/filme e espectador(a)/mundo. É possível delinear alguns aspectos dessas formulações e reformulações, não como fases distintas, mas como questões que vão sendo permeadas entre si:

- 1) Cinema erótico: visualidade da sexualidade lésbica e de corpos nus de mulheres através de um ponto de vista subjetivo lésbico, produzindo imagens e trabalhando na montagem a partir de sentimentos e emoções. Com o cinema erótico, Hammer pretende estimular fisicamente o público.
- 2) Cinema e performance: como vimos acima, a performance propõe um público ativo através da movimentação física.
- 3) Cinema de abstração: atenção especial às formas, cores, textura e luz nas imagens. As questões formais são privilegiadas às representacionais e, com isso, Hammer deseja ampliar a percepção sensorial de suas espectadoras e espectadores. Com as múltiplas possibilidades de significado na abstração abre-se, também, um tipo de jogo que requer uma imaginação ativa por parte do público.
- 4) Filmes-ensaio: através de montagens fragmentadas, com imagens heterogêneas e de diferentes temporalidades, Hammer instiga intelectualmente os/as espectadores/as para tornarem-se arqueólogos, biógrafos e historiadores diante dos filmes.

Há, nessas propostas, uma linha transversal entre as proposições de cinema ativo e cinema lésbico. Em entrevista a Kate Haug (1998), Hammer relaciona diversos de seus filmes (*Tender Fictions*, 1995; *Optic Nerve*, 1985; *Available Space*, 1980; *Double Strength*, 1978; *Moon Goddess*, 1976), que são atravessados pelas formulações apresentadas acima, com a lesbianidade:

Acho que esses filmes têm a ver com ser lésbica; a heterossexualidade é muito estreita, o filme experimental é muito estreito, a fórmula de um projetor e tela é muito rígida e quadrada e definida sem *frizz* no final, sem essa qualidade da experiência em que você pode entrar em um novo caminho, mais revigorante. A forma desses filmes vem da tentativa de quebrar uma codificação proscritiva de gênero e sexualidade. O mesmo no cinema e na vida.³⁸ (HAMMER, 1998, p. 81)

Com o cinema erótico, Hammer convida as espectadoras a participar visualmente de suas experiências lésbicas e a experienciar, através de uma câmera subjetiva, suas sensações.

É uma desinformação que as mulheres não se excitam com a representação visual de imagens eróticas. Assim como nos disseram para manter nossas mãos fechadas e nossas imagens não expressas, também nos disseram que não somos emocionalmente estimuladas pelos olhos. Isso não é verdade³⁹ (HAMMER, 2010a, p. 130).

A proposição de cinema lésbico de Hammer, quando realizada por meio de imagens eróticas, intenciona um cinema ativo através do estímulo físico e emocional de seu público.

Ao realizar um cinema de abstração, iniciado na década de 1980, que promove "múltiplas leituras, compreensões e nomeações⁴⁰" em seus filmes, o cinema ativo de Hammer (2010a, p. 202) propõe "uma visão de mundo que abrange flexibilidade, possibilidades e diversificadas compreensões dos fenômenos⁴¹". Em apresentação no *Frameline Film Festival*, São Francisco, Califórnia, em junho de 1987, Hammer manifesta que seus filmes resultantes dos anos 1980:

são a maior contribuição que acredito poder dar para uma cultura lésbica contínua, para nomear o inominável, para descobrir os limites da psique humana expressa por meio da tecnologia disponível e

³⁸ I think these films have to do with being a lesbian; the heterosexual role is too narrow, the experimental film role is too narrow, the formula of a projector and screen is too rigid and square and defined without frizzing at the end, without this raw quality that you can enter into a new way, mor freshly. The form of those films comes from trying to break a gender and sexual proscriptive coding. The same in film as in life.

³⁹ It is misinformation that women are not turned on by visual representation of erotic images. As we have been told to keep our hands to ourselves and our images unexpressed, we have also been told we are not emotionally aroused through our eyes. This is not true.

⁴⁰ [...] multiple readings, understanding, and namings [...]

⁴¹ [...] a world view that embraces flexibility, possibilities, and multiple understandings of phenomena.

acessível, e por ser a ousada tomadora de riscos que considero necessário para nossa cultura lésbica⁴² (HAMMER, 2010a, p. 160).

Na abstração, Hammer (2010a, p. 157) tenta encontrar novas maneiras de ver através de experimentações com o formato do filme, o aparelho de projeção, a emulsão fotográfica, o tempo de exposição de uma imagem, a edição (conjunção e disjunção de imagens, o uso de espaço positivo e negativo dentro da moldura, as possibilidades de gráficos e combinações de cores ou não) (p. 190), e dessa forma, propõe novas maneiras de ver as imagens e o filme, e por consequência, o mundo.

Os filmes-ensaios realizados por Hammer, principalmente a trilogia denominada pela cineasta de *A Trilogia de Histórias Invisíveis: Nitrate Kisses* (1992), *Tender Fictions* (1995) e *History Lessons* (2000), apresentam em seu conteúdo temas relacionados às lesbianidades. Para tratar dessas questões, Hammer renuncia às abordagens tradicionais do documentário, assim como recusa-se a utilizar o cinema narrativo, apostando nos documentários ensaísticos:

Por mais originais que sejam as imagens ou entrevistas de um documentário, se a forma do filme não ultrapassar a abordagem tradicional, o significado só será compreendido em termos convencionais. Estará dentro de nossas idéias nítidas de coisas que já conhecemos. O filme vai subjugar novas informações em nossas ideologias existentes. Questionar o conceito de verdade (aqui Hammer refere-se ao filme *Tender Fictions*) no cinema de não ficção é questionar a própria forma do documentário. Um novo significado requer uma nova forma⁴³ (HAMMER, 2010a, p. 241).

Ao trabalhar com a temática da lesbianidade nesses filmes, Hammer propõe um cinema ativo em que o público participe ativamente na elaboração das ideias do filme:

A multiplicidade de verdades, a narrativa não homogênea e não linear, nos ajudam a alcançar uma posição flexível para viver neste mundo global de complexas identidades pessoais e nacionais. Meu objetivo declarado é capacitar um público, não controlando-o com uma narrativa suturada e estruturada que implique a verdade, mas sim pedir-lhes que visualizem suas próprias ideias e formas de

⁴² [...] is the greatest contribution I believe I can make to a continuing lesbian culture, to naming the unnamable, to discovering the reaches of the human psyche expressed through available and accessible technology, and to being the daring risk taker changer I perceive our lesbian culture to need.

⁴³ No matter how original the images or interviews in a documentary film are, if the form of the film does not stretch beyond the traditional approach, the meaning will only be understood in conventional terms. It will lie within our neat ideas of things we already know. The film will subjugate new information into our existing ideologies. To question the concept of truth in nonfiction filmmaking is to question the very form of the documentary itself. New meaning requires new form.

compreensão assistindo a um filme que evita respostas determinadas. Como cineasta, vejo todas as decisões de usar conjunção e disjunção, imagens em camadas, veladas, destruídas e dificilmente legíveis como material necessário para ler o tema das histórias tornadas invisíveis por negligência, distorção, destruição ou o maior assassino de todos - a falta de interesse⁴⁴ (HAMMER, 2010a, p. 244).

Os entrecruzamentos entre cinema ativo e cinema lésbico perpassam seu desejo de realizar obras que estimulem o público a uma visão de mundo diversificada, não rígida ou determinada por convenções. Assim como Hammer (2010a, p. 99) "compreende a lesbianidade como uma forma de expatriação - emocionalmente e culturalmente -, em que a lésbica deixa a cultura dominante por um outro mundo", como citado no início deste capítulo, ela propõe um cinema que pretende deslocar o olhar prescritivo para um olhar múltiplo.

Hammer (2008, p. 6) diz que, por trás de seu "desejo de 'ativar' o público está uma aversão a um cinema saturado e hegemônico [...], um cinema dominado por tradições narrativas e documentais⁴⁵":

Fazendo filmes que desafiam por meio de novos sistemas de projeção física ou investigação intelectual e desenrolando o filme que você vê na tela, espero que meu público saia do cinema revigorado para questionar o *status quo*⁴⁶.

O embate com o cinema narrativo, ou com as abordagens tradicionais do documentário, está diretamente relacionado com sua lesbianidade, como já vimos. Em sua vivência lésbica, Hammer habita um espaço singular, renovando-se a cada experiência e desafiando-se artisticamente. Ela propõe, através de seu cinema, que o público vivencie outros pontos de vista, outras linguagens para além da hegemônica, e nesse movimento de estímulo, Hammer aposta numa visão de mundo mais abrangente, flexível, diversa e complexa. Seus pensamentos sobre

⁴⁴ Multiplicity of truths, nonhomogenous and nonlinear storytelling, help us achieve a flexible position for living in this global world of complex personal and national identities. My stated goal is to empower an audience by not controlling them with a sutured and structured narrative implying truth, but rather to ask them to envision their own ideas and ways of understanding by watching a film that avoids determined answers. As a filmmaker, I see every decision to use conjunction and disjunction, layered, veiled, destroyed, and scarcely readable images as material necessary to reading the theme of histories made invisible through neglect, distortion, destruction, or the biggest killer of all —lack of interest.

⁴⁵ [...] desire to 'activate' the audience lies a distaste for a sutured, hegemonic cinema. [...] a cinema dominated by both narrative and documentary traditions [...].

⁴⁶ By making films that challenge through new physical projection systems or intellectual inquiry and by unrolling the film that you see on the screen, I hope my audiences will leave the theater reinvigorated to question the status quo.

cinema e sobre as lesbianidades estão sempre em confronto com as formas convencionais, sejam as formas cinematográficas ou a heteronormatividade padronizada. Isso porque, para Hammer, "conteúdo radical merece uma forma radical⁴⁷" (2010a, p. 200), e desta forma, não há como separar sua vivência lésbica de suas escolhas cinematográficas.

Por fim, este capítulo procurou apresentar alguns dos principais eixos que pautam as ideias de Hammer sobre cinema lésbico, apontando questões que são fundamentais em seu pensamento sobre cinema. Questões, tais, que perpassam muitas das suas produções, em diferentes períodos, desde o início dos anos 1970 até o final da década de 2010.

⁴⁷ [...] radical content deserves radical form.

Considerações finais

As inquietações que motivaram este projeto estão relacionadas com minhas preocupações em pensar e realizar um cinema lésbico. Como realizadora lésbica, sinto-me instigada a pesquisar as diversas perspectivas sob as quais este termo tem sido tratado. Ao entrar em contato com a abordagem da Teoria de Cineastas, durante o processo do mestrado, optei por orientar a pesquisa pelo embasamento nos pensamentos e filmes da cineasta Barbara Hammer. Identifiquei, em Hammer, manifestações verbais e escritas que se contrapõem à ideia de um cinema lésbico construído aos moldes do cinema narrativo. Desta forma, percebi a necessidade de apresentar um capítulo balizador, com algumas das perspectivas teóricas mobilizadas pelo cinema narrativo em que figuram personagens lésbicas, filmes de abordagens com os quais Hammer entra em confronto ao falar e ao realizar sua proposição de cinema lésbico.

Mostrei, no primeiro capítulo, a partir da ampla revisão de literatura, que tal cinema apresenta, em grande parte, algumas características perpetuadas ao longo dos anos, contra as quais as proposições do cinema lésbico de Hammer irão erigir. Desta forma, o capítulo 1 e as considerações sobre o cinema narrativo de temática lésbica fornecem o panorama de uma tradição de representação cinematográfica das lesbiandades diante da qual o cinema de Hammer emerge como subversão. A afirmação de Hammer de que "a lésbica constituída dentro da hegemonia de uma ideologia heterossexista NÃO É" poderia muito bem ser ampliada para o cinema: "o cinema de temática lésbica constituído dentro de uma ideologia heterossexista NÃO É [cinema lésbico]". É em relação a esse cinema que NÃO É [lésbico] que o cinema de Hammer vai se afirmar como um cinema que É.

Durante a construção desta dissertação, pareceu-me necessário, também, apresentar um capítulo com atenção especial à Teoria de Cineastas, visto ser uma abordagem que potencializa a minha intenção de compreender o pensamento, verbal e fílmico, de Barbara Hammer acerca do cinema lésbico. O capítulo 2, assim, evidencia os passos traçados na sistematização do pensamento de Hammer em consonância com a proposta deste projeto em reflexionar o cinema lésbico. Portanto, subsidiada pela abordagem da Teoria de Cineastas, identifiquei três eixos que estruturaram as ideias de Hammer sobre cinema e lesbianidade, sendo eles: a

influência da cineasta Maya Deren e do cinema de vanguarda norteamericano, a formulação de uma estética lésbica e a defesa de um cinema ativo.

Ainda estudante, nas aulas de História do Cinema, onde viu de George Méliès a Jean-Luc Godard, Hammer deparou-se com o filme *Meshes of the Afternoon* (1943), de Maya Deren, primeiro e único filme dirigido por uma mulher apresentado nas aulas. Nesse encontro, Hammer constatou "um tipo diferente de sensibilidade no cinema e que havia uma tela em branco para as lésbicas"¹ (2010b, p. 46). A partir de então, o cinema e as teorias de Deren passaram a influenciar as escolhas cinematográficas de Hammer. O subcapítulo 3.1 - *A subjetivação do real nos primeiros filmes de Barbara Hammer* - apresenta o conceito de cinema vertical, de Deren, e como Hammer utilizou-se dessa concepção em alguns de seus filmes. Para estudos futuros, outros desdobramentos são possíveis a partir desse encontro. Em textos e entrevistas, Hammer aponta diversos pontos relevantes na construção de seu cinema relacionados a Maya Deren, como a atuação da diretora em frente às câmeras, o conceito de geografia criativa, as formas de distribuição e as exibições de filmes em escolas e universidades.

As relações que Hammer estabelece entre suas primeiras experiências lésbicas e o cinema foram abordadas no subcapítulo 3.2 - *Estética lésbica de Barbara Hammer: toque e visão*. Ao experienciar relações sexuais e afetivas com mulheres, as percepções táteis de Hammer foram intensificadas e ela incorporou essas sensações subjetivas para elaborar uma estética. Na segunda entrevista concedida a Alexandra Juhasz, em 2018, após vinte anos da primeira entrevista, Hammer comenta:

Quando assisti novamente à minha entrevista em vídeo com você, fiquei surpresa que tudo que eu disse sobre minha estética naquela época ainda é minha estética: fazer imagens em movimento e trazer a percepção do público para a tela através de seus próprios corpos e pele² (HAMMER, 2018, p.3).

A aspiração em tornar a tela de projeção um lugar tátil culmina em seu propósito de cinema ativo, como abordado no subcapítulo 3.3 - *Formulações de Barbara Hammer para um cinema ativo*. As questões trazidas no capítulo 3 e em

¹ [...] a different kind of sensibility in cinema and that there was a blank screen for lesbians.

² When I re-watched my video interview with you, I was surprised that everything I said about my aesthetics back then is still my aesthetic: making moving images on the screen and bringing the perception of the audience to the screen through their own body and skin.

seus subcapítulos estão estreitamente relacionadas entre si. Procurei, através do debruçamento sobre as manifestações verbais e fílmicas de Hammer, localizar enunciados recorrentes e constituintes de seu pensamento sobre cinema lésbico. Tal pensamento resulta na realização de um cinema que propõe uma visualidade da subjetividade lésbica, uma estética em que compartilha suas experiências e que convida o público a participar de suas vivências.

Entre tantas questões abordadas por Barbara Hammer, mas não tratadas nesta dissertação, fica o entusiasmo em seguir a investigação de forma mais aprofundada e localizada em cada período de sua vida e obra. Com este e com os possíveis estudos futuros, desejo contribuir para destacar o seu papel fundamental na formulação de um pensamento e de uma estética de cinema lésbico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUCHMUTY, Rosemary. Boarding Schools. In: ZIMMERMAN, Bonnie (Org.). **Lesbian History and Cultures: An Encyclopedia**. New York and London: Taylor & Francis Group, 2000. p. 121-123.

BAKER, David. Seduced and abandoned: Lesbian vampires on screen 1968–74. **Continuum: Journal of Media & Cultural Studies**, London, 27 jul. 2012. Volume 26, p. 553-563.

BECKER, Edith; CITRON, Michelle; LESAGE, Julia; RICH, B. Ruby. Introduction to special section: Lesbians and film. **Jump Cut**, United States of America, March 1981. No. 24, 25, p. 17-21.

CATALÀ, Josep. Film-ensayo y vanguardia. In: TORREIRO, C.; CERDÁN, J. (Org.). **Documental y vanguardia**. Madrid: Ediciones Catédra, 2005. p. 109-158.

DE LAURETIS, Teresa. **Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema**. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

DEREN, Maya *et al.* Poetry and the Film: A Symposium. In: SITNEY, Adams P. (Org.). **Film Culture Reader**. New York: Cooper Square Press, 2000. p. 171-186.

DYER, Richard. IT'S IN HIS KISS!: Vampirism as homosexuality, homosexuality as vampirism. In. _____. **The Culture Of Queers**. 1st. ed. London: Routledge, 2001. p. 70-79.

_____. **NOW YOU SEE IT: Studies in Lesbian and Gay Film**. 2.ed. London and New York: Routledge, 2003. Kindle.

_____. Introduction. In. _____. **Heavenly Bodies: Film Stars and Society**. 2th. ed. London: Routledge, 2004. p. 2-16.

GRAÇA, André R.; BAGGIO, Eduardo; PENAFRIA, Manuela. Teoria dos cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema, **Revista Científica/FAP**, Curitiba, jan./jun. 2015. Vol. 12, p. 19-32.

_____. Teoria dos Cineastas: uma abordagem para o estudo do cinema, **Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, Lisboa, jul. 2020. Vol. 7, p. 67-71.

HAMMER, Barbara. Feminist Phenomenology As Content and Method In Jane Brakhage and Creative Work Since: Menses, Dyketactics, Women's Rites, and Psychosynthesis. **A Composite Creative Work for an M.A. in Film**, San Francisco State University, December 1975. p. 1-8.

_____. Profiles and Positions. **BOMB**, New York, Spring 1993. p. 22-24. Entrevista.

_____. Uncommon History: An Interview with Barbara Hammer. **Film Quarterly**, University of California Press, Vol. 47, No. 4, Summer 1994. p. 7-13.

_____. An Interview with Barbara Hammer. **Wide Angle**, Ohio University School of Film, 20 jan. 1998. p. 64-93. Entrevista.

_____. **Shaking The Archive**. New York, March 2008. Disponível em: https://barbarahammer.com/wp-content/uploads/2019/11/Shaking_The_Archive.pdf. Acesso em 10 jan. 2021.

_____. **HAMMER! Making Movies Out Of Sex And Life**. New York: The Feminist Press, 2010a. Kindle.

_____. Barbara Hammer Reflects on a Life of Filmmaking. **The Gay & Lesbian Review Worldwide**, September-October 2010b. p. 46-47. Entrevista.

_____. The Screen as the Body. **Mousse Magazine and Publishing**, Milano/IT, Issue #32, 2012a. Entrevista.

_____. Film is Thinking: A Conversation Across Distance. Interview by John David Rhodes. **world picture**, 7, autumn 2012b. Entrevista.

_____. Projection Pleasures. Planetary Projection, An Oral History of Film Projection, **caboose books**, July 2014.

_____. BARBARA HAMMER with Alexandra Juhasz. Interview by Alexandra Juhasz. **Brooklyn Rail**, January 2018.

HAMMER, Barbara. Deconstruct, Reconstruct, Challenge, Celebrate: In Conversation With Barbara Hammer. **Another Gaze**, Portrait of a Filmmaker, March 17, 2019. Entrevista.

HOLMLUND, Christine. When Is a Lesbian Not a Lesbian? The Lesbian Continuum and the Mainstream Femme Film. **Camera Obscura**, September 1991. p. 144-180.

_____. Cruisin' for a Brusin': Hollywood's Deadly (Lesbian) Dolls. **Cinema Journal**, Vol. 34, Autumn 1994. p. 31-51.

HORAK, Laura. The Lesbian Vogue and Backlash Against Cross-Dressed Women in the 1930s. In: _____. **Girls Will Be Boys: Cross-Dressed Women, Lesbians, and American Cinema**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2016. p. 169-223.

LARROSA, Jorge. **Tremores: Escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

LEITES, Bruno; BAGGIO, Eduardo; CARVALHO, Marcelo. Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria, **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 48, jan./abr. 2020, p. 1-5.

MAYER, Veronika. Lesbian Classics in Germany? A Film Historical Analysis of Mädchen in Uniform (1931 and 1958). **Journal of Lesbian Studies**, London, 15 jun. 2012. Volume 16, Issue 3. p. 340-353.

MARKS, Elaine. Lesbian Intertextuality. In: STAMBOLIAN, G.; MARKS, E. (Org.). **Homosexualities and French literature : cultural contexts, critical texts**. New York: Cornell University, 1979. p. 353-377.

MONAGHAN, Whitney Jade. It's all in a day's work for a 15-year-old gay virgin: Coming Out and Coming of Age in Teen Television. **Colloquy text theory critique**, Melbourne/AU, 2010. p. 56–69.

MONTAGU, Ashley. **Tocar: o significado humano da pele**. 9a. edição. São Paulo: Summus, 1988.

PADVA, Gilad. Edge of seventeen: melodramatic coming-out in new queer adolescence films. **Communication and Critical/Cultural Studies**, London, 6 ago. 2006. p. 355-372.

RIBEIRO, Ana Costa. Corpo, memória, paisagem: o Cinema Vertical de Maya Deren. In VII ENCONTRO ANUAL AIM, 2017, Braga. **VII Encontro Anual AIM**. Lisboa: AIM, 2017. p. 297-307.

RICH, B. Ruby. Maedchen in Uniform: From repressive tolerance to erotic liberation. **Jump Cut**, United States of America, March 1981. No. 24-25, p. 44-50.

WEISS, Andrea. **Vampire and Violets**. 1. Ed. United States of America: Penguin Books, 1993.

_____. The Lesbian Vampire Film: A Subgenre of Horror. In: BRODE, D.; DEYNEKA, L. (Org.). **Dracula's daughter: the female vampire on film**. Plymouth/UK: Scarecrow Press, 2014. p. 21-35.

WHITE, Patricia. **Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability**. 1.ed. United States of America: Indiana University Press, 1999.

WITTIG, Monique. El pensamiento heterosexual. In: _____. **El pensamiento heterosexual y otros ensayos**. Madrid: Egales, 2006. p. 45-57.

ZIMMERMANN, Bonnie. Daughters of Darkness: Lesbian Vampires. **Jump Cut**, United States of America, March 1981. No. 24, 25, p. 23-24.

_____. Daughters of Darkness: The Lesbian Vampire on Film. In: GRANT, B. K. (Org.). **The Dread of Difference: Gender and the Horror Film**. United States of America: University of Texas Press, 2015. p. 430-438.

FILMOGRAFIA

A CONDESSA. Título original: The Countess. Direção: Julie Delpy. Países: França, Alemanha e Estados Unidos. Ano de produção: 2009.

A FILHA DE DRÁCULA. Título original: Dracula's Daughter. Direção: Lambert Hillyer. País: Estados Unidos. Ano de produção: 1936.

A INCRÍVEL HISTÓRIA DE DUAS GAROTAS APAIXONADAS. Título original: The Incredibly True Adventure of Two Girls in Love. Direção: Maria Maggenti. País: Estados Unidos da América. Ano de produção: 1995.

A MALDIÇÃO DE STYRIA. Título original: The Curse of Styria. Direção: Mauricio Chernovetzky e Mark Devendorf. País: Hungria. Ano de produção: 2014.

A NOITE DE WALPURGIS. Título original: La noche de Walpurgis. Direção: León Klimovsky. País: Espanha. Ano de produção: 1971.

A NOIVA ENSANGUENTADA. Título original: La novia ensangrentada. Direção: Vicente Aranda. País: Espanha. Ano de produção: 1972.

AMANDO ANNABELLE. Título original: Loving Annabelle. Direção: Katherine Brooks. País: Estados Unidos da América. Ano de produção: 2006.

AMIGAS DE COLÉGIO. Título original: Fucking Åmål. Direção: Lukas Moodysson. País: Dinamarca, Suécia. Ano de produção: 1998.

AS DONAS DA NOITE. Título original: Wir sind die Nacht. Direção: Dennis Gansel. País: Alemanha. Ano de produção: 2010.

AS FILHAS DE DRÁCULA. Título original: Twins of Evil. Direção: John Hough. País: Reino Unido. Ano de produção: 1971.

AS PARCEIRAS. Título original: Personal Best. Direção: Robert Towne. País: Estados Unidos da América. Ano de produção: 1982.

ASSUNTO DE MENINAS. Título original: Lost and delirious. Direção: Léa Pool. País: Estados Unidos da América. Ano de produção: 2001.

AVAILABLE SPACE (Performance). Título original: Available Space. Direção: Barbara Hammer. País: Estados Unidos da América. Ano de produção: 1979.

BAMBOO XEROX (Performance). Título original: Bamboo Xerox. Direção: Barbara Hammer. País: Estados Unidos da América. Ano de produção: 1980.

CARMILLA: A VAMPIRA DE KARNSTEIN. Título original: The Vampire Lovers. Direção: Roy Ward Baker. País: Reino Unido. Ano de produção: 1970.

CIRCUNSTÂNCIA. Título original: Circumstance. Direção: Maryam Keshavarz. País: Irã. Ano: 2011.

CONDESSA DE SANGUE. Título original: Countess. Direção: Juraj Jakubisko. Países: Eslováquia, Hungria, República Tcheca, Reino Unido e França. Ano de produção: 2008.

DOUBLE STRENGTH. Título original: Double Strength. Direção: Barbara Hammer. País: Estados Unidos da América. Ano de produção: 1978.

DYKETACTICS. Título original: Dyketactics. Direção: Barbara Hammer. País: Estados Unidos da América. Ano de produção: 1974.

ENTRE NOUS. Título original: Coup de Foudre. Direção: Diane Kurys. País: França. Ano de produção: 1983.

ESCRAVAS DO DESEJO. Título original: Daughters of Darkness. Direção: Harry Kümel. País: Bélgica. Ano de produção: 1971.

FIRST GIRL I LOVED. Título original: First Girl I Loved. Kerem Sanga. País: Estados Unidos da América. Ano de produção: 2016.

FOME DE VIVER. Título original: The Hunger. Direção: Tony Scott. Países: Reino Unido e Irlanda do Norte. Ano de produção: 1983.

HISTORY LESSONS. Título original: History Lessons. Direção: Barbara Hammer. País: Estados Unidos da América. Ano de produção: 2000.

LE FRISSON DES VAMPIRES. Título original: Le Frisson des Vampires. Direção: Jean Rollin. País: França. Ano de produção: 1971.

LUXÚRIA DE VAMPIROS. Título original: Lust for a Vampire. Direção: Jimmy Sangster. País: Reino Unido. Ano de produção: 1971.

MEMENTO MORI. Título original: Yeogo Goedam 2. Direção: Kim Tae-yong e Min Kyu-Dong. País: Coréia do Sul. Ano de produção: 1999.

MESHES OF THE AFTERNOON. Título original: Meshes of the Afternoon. Direção: Maya Deren e Alexander Hammid. País: Estados Unidos da América. Ano de produção: 1943.

MOON GODDESS. Título original: Moon Goddess. Direção: Barbara Hammer. País: Estados Unidos da América. Ano de produção: 1976.

NITRATE KISSES. Título original: Nitrate Kisses. Direção: Barbara Hammer. País: Estados Unidos da América. Ano de produção: 1992.

NUNCA FUI SANTA. Título original: But I'm a Cheerleader. Direção: Jamie Babbit. País: Estados Unidos da América. Ano de produção: 1999.

O MAU EXEMPLO DE CAMERON POST. Título original: The Miseducation of Cameron Post. Direção: Desiree Akhavan. País: Estados Unidos da América. Ano de produção: 2018.

O VAMPIRO. Título original: Vampyr. Direção: Carl Theodor Dreyer. País: Alemanha. Ano de produção: 1932.

O VERÃO DE CLARA. Título original: Clara cet été là. Direção: Patrick Grandperret. País: França. Ano de produção: 2004.

OPTIC NERVE. Título original: Optic Nerve. Direção: Barbara Hammer. País: Estados Unidos da América. Ano de produção: 1985.

PARIAH. Título original: Pariah. Direção: Dee Rees. País: Estados Unidos da América. Ano de produção: 2011.

PASSAGEM AZUL. Título original: Lan Se Da Men. Direção: Chih-yen Yee. País: Taiwan/França. Ano de produção: 2002.

POND AND WATERFALL. Título original: Pond and Waterfall. Direção: Barbara Hammer. País: Estados Unidos da América. Ano de produção: 1982.

RAINHA CRISTINA. Título original: Queen Christina. Direção: Rouben Mamoulian. País: Estados Unidos da América. Ano de produção: 1933.

RESPIRE. Título original: Breathe. Direção: Mélanie Laurent. País: França. Ano de produção: 2014.

SEDUÇÃO. Título original: Cracks. Direção: Jordan Scott. País: Reino Unido, Irlanda. Ano de produção: 2009.

SENHORITAS EM UNIFORME. Título original: Mädchen in Uniform. Direção: Leontine Sagan. País: Alemanha. Ano de produção: 1931.

SENHORITAS EM UNIFORME. Título original: Mädchen in Uniform. Direção: Géza von Radványi. País: Alemanha. Ano de produção: 1958.

SIM OU NÃO. Título original: Yes or No. Direção: Saratsawadee Wongsomphet. País: Tailândia. Ano de produção: 2010.

SUPERDYKE MEETS MADAME X. Título original: Superdyke Meets Madame X. Direção: Barbara Hammer. País: Estados Unidos da América. Ano de produção: 1976.

SYNCH TOUCH. Título original: Synch Touch. Direção: Barbara Hammer. País: Estados Unidos da América. Ano de produção: 1981.

TENDER FICTIONS. Título original: Tender Fictions. Direção: Barbara Hammer. País: Estados Unidos da América. Ano de produção: 1995.

THE VELVET VAMPIRE. Título original: The Velvet Vampire. Direção: Stephanie Rothman. País: Estados Unidos. Ano de produção: 1971.

THELMA. Título original: Thelma. Direção: Joachim Trier. País: Dinamarca, França, Noruega, Suécia. Ano de produção: 2017.

THELMA E LOUISE. Título original: Thelma e Louise. Direção: Ridley Scott. País: Estados Unidos da América. Ano de produção: 1991.

TOMATES VERDES FRITOS. Título original: Fried Green Tomatoes. Direção: Jon Avnet. País: Estados Unidos da América. Ano de produção: 1991.

VAMPYROS LESBOS. Título original: Vampyros Lesbos. Direção: Jess Franco. País: Alemanha. Ano de produção: 1971.

VOCÊ NEM IMAGINA. Título original: The Half of It. Direção: Alice Wu. País: Estados Unidos da América. Ano de produção: 2020.

WOMEN I LOVE. Título original: Women I Love. Direção: Barbara Hammer. País: Estados Unidos da América. Ano de produção: 1976.