

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**FABRÍCIO MARÇAL VILELA**

**TECNOLOGIA DA VISUALIDADE: A REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO E  
SEXUALIDADE NO FILME *A MULHER DE TODOS* (1969) DO CINEASTA  
ROGÉRIO SGANZERLA**

**UBERLÂNDIA**

**2020**

**FABRÍCIO MARÇAL VILELA**

**TECNOLOGIA DA VISUALIDADE: A REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO E  
SEXUALIDADE NO FILME *A MULHER DE TODOS* (1969) DO CINEASTA  
ROGÉRIO SGANZERLA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História e ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para a obtenção do título de Mestre em História Social.

Linha de pesquisa: História e Cultura

**Orientadora: Dra. Carla Miucci Ferraresi de Barros**

**UBERLÂNDIA**

**2020**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

V699t  
2020 Vilela, Fabrício Marçal, 1991-  
Tecnologia da visualidade [recurso eletrônico] : a representação de gênero e sexualidade no filme *A Mulher De Todos* (1969) do cineasta Rogério Sganzerla / Fabrício Marçal Vilela. - 2020.

Orientadora: Carla Miucci Ferraresi de Barros.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia.  
Programa de Pós-Graduação em História.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.8001>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. História. I. Barros, Carla Miucci Ferraresi de, 1972-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

---

CDU: 930

André Carlos Francisco  
Bibliotecário - CRB-6/3408



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História  
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902  
 Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	DISSERTAÇÃO de MESTRADO, Ata 11, PPGHI				
Data:	Trinta de março de dois mil e vinte	Hora de início:	15:00	Hora de encerramento:	17h00
Matrícula do Discente:	11712HIS003				
Nome do Discente:	Fabrício Marçal Vilela				
Título do Trabalho:	TECNOLOGIA DA VISUALIDADE: A REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO E DA SEXUALIDADE NO FILME A MULHER DE TODOS (1969) DO CINEASTA ROGÉRIO SGANZERLA				
Área de concentração:	História Social				
Linha de pesquisa:	História e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Gênero e Sexualidades: reflexões sobre identidades e representações audiovisuais do I Festival Curta (C)errado – 2017				

Reuniu-se remotamente, via Skype, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: Mônica Brincalpe Campo (UFU), Ranulfo Alfredo Manevy (UFSC), Carla Miucci Ferraresi de Barros orientadora do candidato.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Carla Miucci Ferraresi de Barros, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Carla Miucci Ferraresi de Barros, Membro de Comissão**, em 31/03/2020, às 11:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ranulfo Alfredo Manevy de Pereira Mendes, Usuário Externo**, em 31/03/2020, às 12:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mônica Brincalpe Campo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 31/03/2020, às 12:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1973960** e o código CRC **F78FA50D**.

**FABRÍCIO MARÇAL VILELA**

**TECNOLOGIA DA VISUALIDADE: A REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO E  
SEXUALIDADE NO FILME *A MULHER DE TODOS* (1969) DO CINEASTA  
ROGÉRIO SGANZERLA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História e ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para a obtenção do título de Mestre em História Social.

Linha de pesquisa: História e Cultura

**Orientadora: Dra. Carla Miucci Ferraresi de Barros**

Uberlândia, 2020

Banca Examinadora:

---

Profª. Dra. Carla Miucci Ferraresi de Barros  
(Orientadora - UFU)

---

Profª. Dra. Mônica Brincalpe Campo  
(Examinadora- UFU)

---

Prof. Dr. Ranulfo Alfredo Almanevy de Pereira Mendes  
(Examinador - UFSC)

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço aos meus pais, **Dimilson Vilela Pimenta e Francineide Valdivino Marçal Vilela**, os dois tiveram um papel importante na minha formação enquanto sujeito. Sou grato por me incentivarem a continuar os estudos, devido a isso, meus irmãos e eu nos tornamos os primeiros da família a ingressar na universidade.

À minha alma gêmea e irmã, **Mariluiza Vilela**, sou grato por sempre estar perto, por sempre ter um conselho na ponta da língua para me ajudar nos momentos difíceis, aos nossos porres de onde saem ótimas reflexões. Peço perdão por ter te sobrecarregado nos cuidados com nossa mãe (que se tornou tetraplégica devido a um acidente vascular cerebral).

Ao meu irmão **Diego Thales Vilela** por ter ajudado financeiramente quando não consegui emprego no começo do ano de 2020.

Aos meus tios e tias, principalmente a tia materna **Luiza Helena Vilela**, que tem ajudado muito nos cuidados com minha mãe (que se encontra acamada devido ao acidente vascular cerebral que sofreu em 2015). Aos meus primos e primas. Perdão por não os nomear.

**Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo investimento econômico para que eu pudesse realizar o curso de mestrado.**

Eu grato aos **movimentos LGBTs brasileiro: O Somos- Grupo de Afirmação Homossexual (1978)**, ao **Grupo Gay da Bahia**, **ANTRA- Associação Nacional de Travestis e Transexuais**, **Associação Homossexual de Ajuda Mútua – SHAMA**, **Coletivo As Cores do Pontal**, **Coletivo Zona Livre (UFU, Santa Mônica)**, **Somos (UFU)**, **ONG Triângulo Trans**, Sem vocês, talvez, eu nem sobreviveria no interior da “heterocracia”.

Ao **PT-Partido dos Trabalhadores**, em especial ao ex-presidente **Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2011)** (35º presidente do Brasil) e seu **Ministro da Educação Fernando Haddad (2005-2002)**, por terem construído políticas públicas voltadas à educação. Sem o trabalho deles no âmbito da macropolítica, talvez, esse trabalho não teria sido concluído. Pois, venho de uma cidade de interior que foi contemplada com uma universidade federal (UFU).

Ao meu amigo de infância e advogado **Nelson Benevenute**, pela lealdade e generosidade, por sempre estar perto me ajudando, seja com conselhos, seja financeiramente quando fico “quebrado”. Pelos porres que tivemos nas boates e bares em Ituiutaba e Uberlândia e que desencadearam ótimas reflexões.

Aos meus amigos: a historiadora feminista, **Marina Portilho** e seu companheiro, futuro filósofo **Alexandre Pavani**, sou grato pela lealdade, generosidade, por me abrigarem na casa de vocês quando o período de bolsa acabou, pelo incentivo na carreira docente de ensino básico, por ter acolhido durante o desemprego no contexto de pandemia do COVID-19, por terem me consolado nos momentos difíceis de luto, por terem me emprestado uma grana quando precisei, pelos quarto, comida e drinks. Foram momentos intensos com risos, lágrimas e potentes reflexões sobre História e Filosofia.

À minha amiga **Glauciene Leal**, por ter sido uma boa ouvinte e conselheira ao longo da produção desse trabalho, me acompanhando de bar em bar em Uberlândia.

À minha amiga **Isabela Cássia**, pela sua lealdade, por me ouvir nos momentos de crise existencial e me ajudar com conselhos.

À psicóloga feminista **Ana Carolina Terassi**, com quem dividi o apartamento assim que cheguei a Uberlândia. Gratidão por tudo.

Aos meus amigos transviados: o historiador queer Me. **Olávio Bento Neto**, a socióloga feminista **Larisse Benevenute** e **Leonardo Guedes**, pelos papos, pelas cachaças, por me acolherem nos momentos de desemprego no contexto da pandemia, causada pela COVID-19.

À minha amiga historiadora, feminista, poeta marginal e bruxa **Patrícia Gilese (Pagi)**, pelas trocas intelectuais, políticas e artísticas. Tivemos bons momentos ao longo do processo da pós-graduação, por do sol, meditação, drinks nos bares.

À minha amiga, poeta, lésbica, feminista e bruxa **Tati Brissard**. Gratidão pelos papos, pelos drinks, pela orientação nas meditações durante os fins de tarde no portal da UFU, campus Santa Mônica.



A todas/os **meus professores/as de História do ensino básico** (fundamental e médio), as professoras das escolas: **Escola Municipal Manoel Alvez Vilela, Escola Municipal Professor Ildelfonso Mascarenhas da Silvava**, em especial as **professoras de História**, que lecionaram na **Escola Estadual Tônico Franco: Zilani, Iza Firmino, Michele Soares, Rosaura Franco**.

Sou grato, também, a minha **professora Artes**, a primeira professora LGBT autodeclarada que tive, **Alisson Assis** (Finíssima), pelas estimulantes aulas de artes e pela oficina de artes cênicas que contribuíram muito para que eu pudesse me expressar mais.

Aos historiadores/as da **Universidade Federal de Uberlândia**, do campus Pontal, que foram meus/minhas professores/as no período de graduação em História, Dr. Amon Santos Pinho, Dra. Angela Aparecida Teles, Dr. Astrogildo Silva Junior, Dr. Aurelino José Ferreira Filho, Dr. Cairo Mohamad Ibrahim Katrib, Dr. Dalva Maria de Oliveira Silva, Dr. Eduardo Giavara, Dra. Gizelda Costa da Aparecida, Dra. Janaina Zito Losada, Dr. Jiani Fernando Flangaro, Dra. Jorgetânia da Silva Ferreira, Dr. José Josberto Montenegro, Dr. Marco Antônio Cornacioni Sávio, Dra. Newman Caldeira Di Carlo e Ma. Sandra Alves Fiuza e Dr. Welligton Amarante de Oliveira.

À minha primeira orientadora, Dra. **Angela Aparecida Teles**, por ter me apresentado o Cinema Marginal no período da graduação, por ter me acolhido como orientando, por tirar o tempo para podermos estudar juntos os textos para a monografia. Tenho uma grande admiração pelo seu trabalho enquanto professora e historiadora.

À minha mentora, a socióloga feminista Ma. **Julia Simões Moita**, por ter me orientado sobre teoria *queer*, por ter tirado seus finais de semana no ano de 2016, para podermos estudar sobre as pensadoras associadas a esse campo de estudos para que eu pudesse montar o projeto de pesquisa para ingressar na pós-graduação.

Aos teóricos *queers*: Me. **João Barbosa Lorena** por ter criado o grupo “**Judith Butler e a teoria queer**” administrado e divulgado o grupo, Me. **Ederson Silveira** ter criado, administrado e divulgado por “**Foucault biopolítica e biopoder**”. A travesti, transfeminista

e teórica *queer* Ma. **Sara Wagner York**, por ter feito a extensão do grupo para o WhatsApp, pelos diálogos e sugestões teóricas e políticas.

Aos colegas o filósofo **Bryan Axt** e o historiador **Alexis Santos**, juntos criamos um grupo no Facebook “**Paul B. Preciado Brasil**”, para fomentar o debate sobre a obra do filósofo transfeminista e teórico *queer* Paul B. Preciado.

Ao historiador, tradutor e arquivista **Luiz Morando** e a filósofa transfeminista **Inaê Diana Ashokasundari Shrivya** pelas suas reflexões e traduções de textos *queer* publicadas no **blog *Resista!***.

Ao colega psicólogo **Douglas Novais**, juntos, construímos e administramos uma página no Facebook, “**Cartografia da subjetividade**”, no qual publicamos nossos fichamentos de textos acadêmicos de vários campos de estudos.

À historiadora feminista Dra. **Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro**, pelas incríveis aulas que pude assistir, pelas dicas de textos feministas, pelas importantes reflexões e provocações, por sua correção de um esboço primário dessa dissertação em forma de artigo. Como eu amava suas aulas. Odiava acordar cedo no período do mestrado, aprendi a gostar, para poder assistir suas aulas, que me deixavam muito entusiasmado.

À minha querida orientadora Dra. **Carla Miucci Ferraresi de Barros**, por ter me acolhido como orientando, pelo incentivo, pela leitura, correção de português e sugestões de organização do trabalho, de leitura de textos e *insights* teóricos, sou grato também, pela sua militância micropolítica *queer*, por meio da Mostra de curtas-metragens,- sob perspectiva feminista-*queer* e decolonial-, o “**Festival Curta (C) errado**”. Gratidão!

Aos historiadores/as e professores/as da **pós-graduação em História da UFU**, Adalberto Paranhos, Alexandre de Sá Avelar, André Fabiano Voigt, Ana Flávia Cernic Ramos, Ana Paula Spini, Kátia Rodrigues Paranhos, Jean Luiz Neves Abreu, Mara Regina do Nascimento, Maria Clara Tomaz Machado, Mônica Brincalpe Campo, Mônica Chaves Abdala.

À historiadora feminista e teórica queer Dra. **Karla Bessa** pela sua participação na banca de qualificação desse trabalho. Algumas ideias e indicações de leituras foram adicionadas nesta dissertação. Gratidão!

Ao professor de História do IFTM de Ituiutaba-MG, Dr. **Gilmar Alexandre** por ter me emprestado seus livros sobre cinema brasileiro.

Agradeço a Profa. Dra. **Mônica Brincalepe Campo** por ter aceitado o convite para a banca de qualificação do esboço preliminar dessa dissertação, por ter sido bem atenciosa com as colocações e sugestões de textos e organização do trabalho. Gratidão por ter acompanhado a produção deste trabalho da qualificação à banca de avaliação final.

Agradeço o Professor Dr. **Ranulfo Alfredo Almanevy de Pereira Mendes** por ter aceitado o convite de poder participar da banca de avaliação dessa dissertação, em meio ao caos do contexto da pandemia (2020). Sou grato pelos elogios, sugestões e provocações para poder aprimorar mais a análise da fonte que escolhi.

Às minhas companheiras de **militância LGBT**, Ana Carolina Gonçalves (Serviço Social), Bárbara Rufino (História), Daniele Pereira (Geografia), Glauciene Leal (Serviço Social), Leonardo Oliveira (História) Mariluiza Vilela (História) Priscila Moraes (Serviço Social), Isadora Alves (Serviço Social), Vanessa Oliveira (Serviço Social) que contribuíram para a consolidação do projeto idealizado por mim e minha irmã no período da graduação, o **coletivo As Cores do Pontal (2013-2017)**. Esse grupo foi muito potente, organizamos eventos acadêmicos: “**Universidade Fora do Armário**”(2013) ,“(des)construindo gênero”(2014) e a **Parada do orgulho LGBT (2017)**.

Aos meus colegas mestrandos/as da linha de pesquisa **História e Cultura**: Aline Antunes, João Lucas Brandão, Marcos Ranier, Mirela Bansi, Vinícios Piassi. Juntos, compartilhamos os momentos de êxtase quando tínhamos ótimas ideias, os drinks de nossas reuniões anuais; as frustrações, as preocupações com o tempo, com a qualificação e defesa de nossas dissertações e com o fascismo que se estabeleceu institucionalmente via eleições de 2018. Sou grato pelas observações que fizeram no esboço preliminar do projeto dessa dissertação apresentados nas aulas de metodologia de pesquisa.

Ao **NEGUEM Núcleo de Estudos de Gênero** da UFU Profa. Dra. Carla Denari Giuliani, Profa. Dra. Cláudia Costa Guerra. Ms, Profa. Dra. Dulcina Tereza Bonati Borges, Profa. Dra. Eliana Faria de A. Biffi , Profa. Dra. Eliane Schmaltz Ferreira , Prof. Dr. Florisvaldo Paulo Ribeiro Júnior, Profa. Dra. Jane de Fátima S. Rodrigues, Profa. Dra. Jorgetânia da Silva Ferreira, Profa. Dra. Lúcia Helena de Paula Menezes, Prof. Dr. Márcio Ferreira de Souza, Profa. Dra. Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro, Profa. Dra. Maria Lúcia Vannuchi, Profa. Dra. Mônica Chaves Abdala, Profa. Dra. Vera Lúcia Puga. Eu adorava os encontros mensais, nos divertimos muito estudando sobre teorias feministas, pós-coloniais e *queer*.

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo refletir sobre as representações de gênero (masculinidades e feminilidades) e sexualidade (heterossexualidade e homossexualidade) no filme brasileiro *A mulher de todos* (1969), do cineasta catarinense Rogério Sganzerla (1946-2004). O filme está inserido no contexto da Ditadura Militar, período em que Brasil estava dominado por forças reativas autoritárias e fascistas. Com o advento do Ato Institucional nº 5 – AI 5- de 13 de dezembro de 1968, instituiu-se um conjunto de medidas que consistiram em procedimentos incidentes de controle dos corpos. A retórica da “moral e dos bons costumes” estava na ordem do dia. O final da década de 1960 é caracterizado como o período fértil das micropolíticas propostas pelos movimentos de Contracultura. Essa ressonância inspirou artistas brasileiros/as, dentre eles, destaque Rogério Sganzerla, que é o foco desta pesquisa, particularmente, o filme *A mulher de Todos*. Neste filme, Sganzerla põe em cena a personagem Ângela Carne e osso (Helna Ignez), uma mulher branca, loura, magra, milionária, casada com Dr. Plirtz (Jô Soares), homem branco, obeso, fascista e empresário. O filme narra as aventuras românticas e sexuais de Ângela carne e o sso. Tendo como aporte teórico-metodológico as contribuições advindas dos estudos pós-estruturalistas, os estudos culturais, Estudos de Gênero, os Estudos *Queer* e estudos pós-coloniais, busquei enquadrar e analisar algumas cenas deste filme, com o propósito de compreender a maneira pela qual expressam-se singulares representações de gênero e sexualidade, dispostas a desafiar concepções e práticas de controles disseminados na cultura brasileira à época.

**Palavra-chave:** Cinema Marginal, Cinema Brasileiro, *A mulher de todos*, Rogério Sganzerla, Helena Ignez, Gênero, Sexualidade, Teoria Queer.

## ABSTRACT

The present work has as a goal to reflect on the gender (femininity and masculinity) and sexuality (heterosexual and homosexual) representations in the Brazilian movie *A Mulher de Todos* (1969) by Rogério Sganzerla (1946 – 2004), a movie director from Santa Catarina. The film is inserted on the military dictatorship when Brazil faced a government based on reactive authoritarian and fascist forces. With the advent of the Institutional Act nº5 (also known as AI-5) from December the 13th of 1968, a set of measures took place consisting of incident procedures for controlling the subjects' bodies. The command of the day was the moralist rhetoric. The end of the 1960s is characterized as the fertile ground for micropolitics proposed by Counterculture movements. This resonance inspired Brazilian artists such as Rogério Sganzerla, who is the main issue of this research. In his film, *A Mulher de Todos*, Sganzerla brings to the screen Ângela Carne e Osso (played by Helena Ignez) a skinny, blonde and white Woman married to the millionaire entrepreneur Dr. Plirtz (played by Jô Soares), a corpulent and fascist white man. The film tells the story about the romantic and sexual adventures of Ângela Carne e Osso. For this analysis I use the contribution of poststructuralist studies as well as cultural studies, gender studies, queer studies and decolonial studies as my theoretical-methodological support. I tried to frame and analyze some scenes of the film with the purpose to understand the way unique gender and sexual representations express themselves, willing to defy conceptions and practices of control promulgated by Brazilian culture at the time.

**Keywords:** marginal cinema, brazilian cinema, *A mulher de todos*, Rogério Sganzerla, Helena Ignez, gender, sexuality, queer theory.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	12
<b>CAPÍTULO 1. TEORIA QUEER: NOTAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS PARA O ESTUDO DO CINEMA .....</b>	<b>20</b>
1.1 Estudos da Mulher: Construindo um campo de Estudos .....	20
1.2 Os Estudos de Gênero: problematizando feminilidades e masculinidades .....	24
1.2.1. Tecnologia de gênero .....	27
1.2.2. Gênero como categoria analítica para a História .....	28
1.3. Construindo os estudos queer .....	30
1.4. A Sociedade Disciplinar e o <i>Dispositivo de Sexualidade</i> na obra de Michel Foucault .....	33
1.5. A teoria da performatividade de gênero de Judith Butler .....	35
1.6. A sexopolítica na obra de Paul B. Preciado .....	39
<b>CAPÍTULO 2: O CINEMA MODERNO BRASILEIRO: O CINEMA NOVO E O CINEMA MARGINAL .....</b>	<b>45</b>
2.1. A Guerra Fria .....	45
2.2. O Golpe e a Ditadura Militar no Brasil .....	45
2.3. Cinema novo e a “Estética da Fome” .....	48
2.3.1. Paulo César Saraceni e o filme <i>O Desafio</i> (1965) .....	52
2.3.2. Glauber Rocha e o filme <i>Terra em Transe</i> (1967) .....	53
2.4. Cinema Marginal e a “Estética do Lixo” .....	55
2.4.1. O cineasta Rogério Sganzerla .....	61
2.4.2. A atriz Helena Ignez .....	64
2.4.3. A produtora Belair .....	64
2.5. O Cinema Marginal brasileiro e descolonização do olhar .....	67
<b>CAPÍTULO 3- “EU SOU SIMPLEMENTE UMA MULHER DO SÉCULO XXI”: A REPRESENTAÇÃO DO GÊNERO E SEXUALIDADE EM <i>A MULHER DE TODOS</i> .....</b>	<b>69</b>
3.1 Luz, câmera reflex(a)ção: um prólogo sobre <i>A mulher de todos</i> .....	70
3.2. O que dizem sobre <i>A mulher de Todos</i> ? .....	71
3.3. Dr. Plirtz : “Um marido nacional do século XXI ou do século XVI?” .....	72
3.4. Ângela carne e osso “a mulher de todos” .....	74

<b>3.4. Star System no cinema marginal?.....</b>	<b>80</b>
<b>3.5. Dispositivo amoroso e amor romântico .....</b>	<b>81</b>
<b>3.6. O triângulo amoroso: Plirtz, Ângela e Armando.....</b>	<b>83</b>
<b>3.7. ALEGORIA SOBRE CASAIS HETEROSSEXUAIS DE CLASSE MÉDIA</b>	
<b>PAULISTA .....</b>	<b>ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.</b>
<b>3.8 Vampirizando a masculinidade.....</b>	<b>90</b>
<b>3.9 A experiência lésbica de ângela carne e osso.....</b>	<b>91</b>
<b>3.10. O falo de Ângela carne e osso .....</b>	<b>94</b>
<b>3.11. A CASTRAÇÃO DE ÂNGELA .....</b>	<b>ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>98</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>102</b>
<b>FONTES .....</b>	<b>107</b>



## INTRODUÇÃO

Desde a infância o cinema me cativou, achava, e ainda acho extraordinário o efeito quase hipnótico que os filmes causavam nas pessoas. No período da escola, na época em que cursava o ensino básico, sempre que podia, assistia aos programas de filmes da TV aberta (*Tela Quente e Tela de Sucessos*) e após assistir aos filmes discutia com os/as colegas de sala sobre o que fora exibido na noite anterior. A minha primeira experiência com o cinema foi em 2000, quando a Escola Municipal Professor Ildefonso Mascarelhas da Silva (Ituiutaba-Minas Gerais), organizou um projeto de levar os/as alunos para ir ao cinema. Assisti o filme de super heróis da Marvel, X-man. Fiquei encantado ao ver aquele espaço enorme, cheio de cadeiras estofadas, o cheiro de pipoca, a sala escura que se apresentava aos meus olhos, após abrir as cortinas vermelhas, uma tela branca gigante que recebia a projeção do o filme.

Nessa época, o preço do ingresso para assistir a um filme no cinema não era tal acessível para os/as filhos/as da classe proletária. Neste contexto, não tinha condições de frequentar o cinema com frequência<sup>1</sup>, raramente as escolas públicas que estudei, -com exceção da experiência citada-, tinham o hábito de levar-nos a alguma sessão de cinema. Tampouco dispunha da tecnologia do vídeo cassete e/ou DVD, porém as escolas possuíam e ocasionalmente eram levados para a biblioteca onde assistíamos algum filme da Disney, neste contexto minha família não possuía conta em locadoras para ter acesso à locação de um filme e assisti-lo, essas tecnologias eram restritas à classe média. O cinema era, a essa época, um entretenimento de luxo, voltado, na primeira década deste século, para a classe média. Restava-me assistir à programação escolhida pelos funcionários das TVs abertas ao qual tinha acesso à época: SBT, Globo, Band, Record. Outro fato interessante que recordo de minha infância à adolescência, envolvendo minha experiência com filmes, era gostar de assistir as cerimônias de premiação dos filmes estadunidenses, o Oscar, esse evento era exibido pela emissora Rede Globo e eu não perdia uma edição.

No ano de 2007, meu pai pôde comprar uma TV mais moderna e um aparelho de DVD (Disco Digital Versátil) Player, então, passei a comprar dvds de filmes, neste mesmo ano comecei a trabalhar como estagiário na OAB (Ordem dos Advogados do Brasil), e em

---

<sup>1</sup> Pude assistir : “ o tigre e o dragão”, “Harry potter e a câmara secreta”, “Xuxa e os Duendes”, “As panteras: detonando”, “Quarteto Fantástico”, “Demolidor”, “Harry Potter e o cálice de fogo”, na primeira década deste século.

parceria com Diego Thales, meu irmão mais velho, que estava cursando agronegócio na UEMG, compramos um computador da positivo. Passei a assistir os filmes *online* e às vezes fazia *download* e gravava os filmes em dvd ou em VCD para poder assistir na TV.

No ano de 2009, ingressei na Universidade Federal de Uberlândia para cursar a graduação em História. Já no sexto período da graduação, para ser mais específico, enquanto cursava a disciplina de “Métodos e Técnicas de Pesquisa em História”, tive o interesse pelo estudo do cinema como mediador didático. Meu objetivo naquele contexto era compreender como os/as professores/ de História usavam filmes épicos, ou seja, filmes que tinha uma narrativa de algum fato histórico, em suas aulas, caso usassem. Estava inspirado pelas sugestões do historiador brasileiro Marcos Napolitano, publicadas no livro *Como usar o cinema em sala de aula*.<sup>2</sup> Mas abandonei tal empreendimento.

No primeiro semestre de 2014, quando cursava a disciplina “História do Brasil V”, ministrada pela professora Dra. Angela Teles (UFU), esta conduziu uma discussão sobre a produção cultural no período da Ditadura Militar (1964-1985), descrevendo e analisando a produção cinematográfica deste contexto histórico. Com isso, Teles nos apresentou a perspectiva do Cinema Marginal - cuja estética cinematográfica ela havia estudado em seu doutorado<sup>3</sup>. Dentro deste contexto, ela selecionou o filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), do cineasta catarinense Rogério Sganzerla (1946-2004), para que assistíssemos e discutíssemos durante a aula. Lembro-me que as discussões daquele ano eram acaloradas, afinal o Golpe Militar de 1964 completara cinquenta anos. Lembro-me também que me interessei pela estética daquele cineasta, o que aos meus olhos se impôs como um desafio de decodificação dos filmes que ele roteirizou, produziu e dirigiu.

A professora Dra. Angela Teles sugeriu ainda que assistíssemos outro filme deste mesmo diretor, *A Mulher de Todos* (1969), o qual me envolveu pela a temática colocada em cena em minha percepção: a libertação das mulheres brancas e de classe média do regime patriarcal, que as subjetivava à passividade, à doçura, à repressão do desejo sexual e ao uso restrito do espaço público. Assisti ao filme e o escolhendo como fonte histórica para análise em minha monografia de conclusão de curso<sup>4</sup>, concluí que havia todo um horizonte de

---

<sup>2</sup> NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2003.

<sup>3</sup> TELES, Angela Aparecida. **Ozualdo Candeias na Boca do Lixo: a estética da precariedade no cinema paulista**. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2012.

<sup>4</sup> VILELA, Fabrício Marçal. **Cinema e subversão: a representação de gênero em *A mulher de todos***

questões a serem exploradas e que minha pouca experiência acadêmica poderia não dar conta de tudo. Naquele contexto, não consegui desenvolver a análise mais complexa que o tema demandava, eis que agora retorno ao meu trabalho com o objetivo de preencher as lacunas deixadas por minha primeira empreitada.

\*\*\*\*

Pode o historiador usar o cinema como fonte histórica? Fazer análise de filme? Como esse movimento é tratado pela historiografia? É possível fazer uma genealogia? Como é estudar cinema sob a perspectiva de gênero? E sob a perspectiva dos estudos queer? Para ter condições de responder a essas perguntas, antes é preciso fazer uma breve introdução de como o cinema tornou-se uma fonte histórica, para a análise histórica do mundo contemporâneo, na qual o/a historiador/a pode usá-lo, para compreender a produção discursiva/visual da realidade social de um determinado contexto histórico.

O teórico de cinema David Bordwell, aponta que na década de 1960, o estudo do cinema despertou bastante interesse entre os cinéfilos e os/as intelectuais ligados/as às humanidades nos Estados Unidos, Canadá, Grã-Bretanha, França, Alemanha e em outros países.<sup>5</sup> Com isso, a produção intelectual nesta área conquistou adeptos de diversas disciplinas. Para analisar os filmes, os/as estudiosos/as de cinema passaram a buscar apoio nos aportes teóricos de diversas disciplinas, tais como a Psicanálise, o Estruturalismo, Pós-Estruturalismo francês, Semiótica, os estudos culturais e a teoria feminista.

Os primeiros estudos acerca do cinema enquanto linguagem foram influenciados pelas produções do alemão Rudolf Arnheim (1904-2007), do russo Serguei Eisenstein (1898-1948) e do francês André Bazin (1918-1958).<sup>6</sup> No final dos anos 1960, a tradução dos textos de intelectuais franceses ligados ao Estruturalismo, tais como Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes e Christian Metz, forneceram novas bases teóricas para o estudo e análise do cinema. Essa perspectiva é denominada por David Bordwell de teoria da posição-subjetiva, segundo o pesquisador:

---

(1969). Ituiutaba: Universidade Federal de Uberlândia, 2017. Monografia de conclusão de curso em História

<sup>5</sup> BORDWELL, David. Estudos do cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. IN \_\_RAMOS, Fernão. **Teoria Contemporânea do cinema** Vol.1. São Paulo: Editora Senac, São Paulo.2005.

<sup>6</sup> Para ter acesso a uma introdução sobre as teorias do cinema propostas por esses pensadores, consultar: ANDREW, James Dudley. **As Principais Teorias do Cinema- Uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

Para a maior parte dessas teorizações, o sujeito não é nem uma pessoa individual nem um senso mais imediato de identidade ou ego. É, em vez disso, uma categoria de conhecimento definido por suas relações com os objetos e outros sujeitos. A subjetividade não é, portanto, a personalidade ou a identidade pessoal do ser humano, mas é inevitavelmente social. Não é uma consciência pré-existente, é adquirida. E é construída por meios de sistemas de representação.<sup>7</sup>

Para esse estudioso, a teoria da posição-subjetiva foi criticada por pretender ser uma metanarrativa, ou seja, uma teoria que possa ser usada para ler qualquer sociedade e em qualquer contexto histórico. No final dos anos 1980, os Estudos Culturais passaram a influenciar os estudos de cinema. Essa perspectiva aponta que “(...) os mecanismos culturais mais difusos determinam as funções sociais e psíquicas do cinema”<sup>8</sup>. Comentando sobre esse novo paradigma, Bordwell afirma que

(...) a versão do culturalismo de maior influência é a conhecida como estudos culturais. Nesta perspectiva, a cultura é espaço de disputa e contestação de diversos grupos. Uma cultura é concebida como uma rede de instituições, representações e práticas que produzem diferenças de raça, herança étnica, classe, gênero/preferência sexual [sic], etc. Essas diferenças são centrais na produção de sentido.<sup>9</sup>

No campo da História, a partir década de 1970 o cinema passa a ser concebido como fonte histórica, sobretudo na perspectiva da historiografia francesa denominada Nova História. Marc Ferro e Pierre Sorlin são dois historiadores que ousaram, neste contexto, usar o cinema como fonte para a pesquisa em História.<sup>10</sup> Aqui no Brasil, a perspectiva de Marc Ferro foi bastante influente nas pesquisas de historiadores que trabalhavam a sétima arte como fonte histórica.<sup>11</sup> O historiador brasileiro Eduardo Moretin, lendo Ferro, destaca que “o cinema é um testemunho singular de seu tempo, pois está fora do controle de qualquer instância de produção, principalmente o Estado. Mesmo a censura não consegue dominá-lo.”<sup>12</sup> Para Marc Ferro:

A câmera revela o funcionamento real daquela sociedade, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus “*lapsus*”. A ideia de que um gesto poderia

---

<sup>7</sup> BORDWELL, David. Op. Cit. P.30-31

<sup>8</sup> Idem., Ibidem., P.35

<sup>9</sup> Idem., ibidem., p.36

<sup>10</sup> Para uma discussão mais aprofundada sobre a proposta e ambos os historiadores, consultar: SORLIN, Pierre. **Sociologia del Cine: la apertura para la historia de mañana**. México: Fondo de Cultura Económica, 1985; FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993; KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992; MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História. Questões e Debates**, Curitiba, v. 20, n.38, p. 11-42, 2003; SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia. A trajetória de um objeto historiográfico. **História da historiografia • ouro preto • número 8 • abril • 2012**.

<sup>11</sup> KORNIS, Mônica, Op. cit. 1992.

<sup>12</sup> MORETTIN, Eduardo. Op., cit., 2003. P.13

ser uma frase, esse olhar, um longo discurso é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens (...) constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade.<sup>13</sup>

Na visão de Ferro, o cinema teria o potencial de revelar o oculto de uma determinada sociedade, o que daria chance para o historiador compreender como ela se constrói e tornaria possível uma leitura divergente do passado em relação a leitura do registro histórico de outros documentos (jornais, revistas, produções científicas, cartas). Embora os *insights* de Marc Ferro tenham sido importantes para direcionar a atenção dos/as historiadores/as para o cinema como fonte histórica, em termos metodológicos, seu trabalho demonstra esgotamento, por entender o filme como um reflexo do passado.

Na atualidade, alguns/mas historiadores/as que têm utilizado o cinema como fonte de análise, salientam que os filmes devem ser analisados junto com outras fontes do contexto estudado. Munindo-se com discursos diferentes, de um mesmo contexto histórico, para compreender as disputas e os jogos de poder em torno de significados, que grupos sociais de uma determinada sociedade construíram, em um tempo e espaço específico.

No final da década de 1970, influenciadas pela segunda onda do movimento feminista, teóricas feministas tais como a britânica Laura Mulvey, as estadunidenses Mary Ann Doane e Elisabeth Ann Kaplan, e a italiana Teresa de Lauretis passam a estudar o cinema, sob o olhar feminista, levantando questões como a da construção da representação do feminino pelo cinema, tomando de empréstimo alguns conceitos dos campos da psicanálise, da semiótica, do estruturalismo e pós-estruturalismo. Segundo Teresa de Lauretis, “o cinema e o filme constroem a mulher como imagem”<sup>14</sup>. Em outro texto ela argumenta que “A mulher (...) existe na cultura como significante do outro masculino”<sup>15</sup>. Nas perspectivas feministas, conforme as autoras citadas, os filmes criados por homens trazem consigo o inconsciente patriarcal, conforme argumenta Mulvey em seu ensaio, ou seja, eles projetam a feminilidade de acordo com imaginário masculino.

Com isso, essas pesquisadoras têm elaborado reflexões e conceitos que nos ajudam a problematizar a construção do corpo por meio da construção discursiva de gênero (masculinidade e feminilidade), da sexualidade (heterossexualidade e homossexualidade) e

---

<sup>13</sup> FERRO, M. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). **História: novos objetos**. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.p202-203

<sup>14</sup> DE LAURETIS, Teresa. “Imaginação,” **Caderno de Pesquisa e Debate do Núcleo de Estudos de Gênero** [Universidade Federal do Paraná, Brazil], no. 2 (dezembro 2003). P.5

<sup>15</sup> MULVEY, Laura. Prazer Visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.p.438

raça (branquitude e negritude) nos filmes. Nesta perspectiva, os modos de olhar e ser olhado, as *performances* de gênero e o desejo afetivo e sexual, são vistos como efeitos do poder do discurso cinematográfico<sup>16</sup>. A historiadora feminista Maria Elisabeth, lendo Donna Haraway, propõe designar essas construções imagéticas do corpo de “tecnologia da visualidade”<sup>17</sup>. E é por meio desta fresta aberta pelas teóricas feministas que essa pesquisa se insere.

Para a elaboração de qualquer trabalho científico, o/a pesquisador/a se vale de um referencial teórico-metodológico para ajuda-lo/a na construção de suas problematizações e na busca de seus objetivos. A escolha teórica e metodológica auxilia o/a pesquisador/a e aguça seu olhar na análise das fontes por ele/a escolhidas. Sendo assim, a opção teórica e política que venho adotando para interpretar e analisar o filme *A mulher de todos* advém da teoria *queer/* estudos *queer*. Segundo Richard Miskolci

É possível afirmar que Teoria Queer é um rótulo que busca abarcar um conjunto amplo e relativamente disperso de reflexões sobre a heterossexualidade como um regime político-social que regula nossas vidas. Tratam-se de regulações sexuais e de gênero socialmente impostas que criam e mantêm desigualdades de toda ordem, em especial no menor reconhecimento político e de direitos daquelas pessoas cuja sexualidade e/ou o gênero entram em desacordo com as normas sociais. Em outras palavras, as reflexões *queer* afirmam que a ordem política e cultural da heterossexualidade compulsória garante os privilégios políticos, culturais e até econômicos daqueles/as que vivem dentro de suas prescrições.<sup>18</sup>

Dentro deste campo de estudos, me nutri com algumas reflexões teórico-metodológicas de teóricas feministas tais como Teresa de Lauretis (já citada anteriormente), a historiadora Joan W. Scott e a filósofa Judith Butler. Para essas pesquisadoras, gênero, sexualidade, raça e classe, não são essência ou identidades estáveis que definem os sujeitos, mas efeitos de práticas linguísticas e discursivas. Joan W. Scott afirma que “o gênero é um

---

<sup>16</sup> Conferir: DE LAURETIS, Teresa. **Alicia ya No: Feminismo, Semiótica e Cine**. Ediciones Cátedra. Universitat de València Instituto de la Mujer. Madrid.1984.; DE LAURETIS, Teresa. A Tecnologia do Gênero. In HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco,1994. MULVEY, Laura. Prazer visual. Op. Cit.; KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. - Rio de Janeiro: Rocco, 1995; BESSA, Karla. A Teoria queer e os desafios às molduras do olhar. **Revista Cult**, São Paulo, 03 ago. 2014.

<sup>17</sup>CARNEIRO, Maria Elisabeth Ribeiro. Com os olhos de quem foram feitos meus olhos? Uma reflexão feminista sobre corpos negros e tecnologias da visualidade. In **História e teoria queer/** Miguel Rodrigues de Sousa Neto; Aguinaldo Rodrigues Gomes (orgs.) 1ª ed./ Salvador, BA: Editora Devires, 2018.pp-101-122.

<sup>18</sup> MISKOLCI, Richard. Estranhando as Ciências Sociais: notas introdutórias sobre Teoria Queer. **Revista Florestan Fernandes**. Dossiê Teoria Queer, Vol. 1 no. 2, 2014, p. 09.

elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder”.<sup>19</sup>

Para a historiadora estadunidense, o que compreendemos em termos de gênero é efeito da significação das diferenças percebidas entre os sexos (no caso da raça, a diferença percebida na pigmentação da pele, a textura dos cabelos, o formato do nariz, olhos, e lábios, por exemplo). De modo que essa significação é efeito de um saber “(...) produzido de maneira complexa no interior de epistemes que tem elas próprias, uma história autônoma (ou quase)<sup>20</sup>. Além disso, (...) “seus usos e significados nascem de uma disputa política e são os meios pelos quais as relações de poder- de dominação e subordinação são construídas”.<sup>21</sup>

Neste sentido, gênero, sexualidade, raça e classe social são efeitos de saberes institucionalizados, os quais estabelecem significados que variam de uma cultura para outra, com o objetivo de estabelecer relações de poder e hierarquizar as relações sociais de forma binária e antagônica entre homens e mulheres, heterossexuais e homossexuais, brancos e não brancos, ricos e pobres. Para a historiadora feminista Joan Scott, essas categorias devem ser historicizadas e não devem ser tomadas como algo dado, a-histórico. Ela escreve:

A história não é mais a respeito do que aconteceu a homens e mulheres e como eles reagiram a isso, mas sim a respeito de como os significados subjetivos e coletivos de homens e mulheres, como categorias de identidade foram construídos. (...) O saber social e cultural a respeito da diferença sexual é, portanto, produzido no decorrer da maior parte dos eventos e processos estudados como história.<sup>22</sup>

Em uma perspectiva muito semelhante à de Joan Scott, a filósofa Judith Butler argumenta que tanto o sexo quanto o gênero são efeitos de uma significação e não devem ser entendidos como uma essência, como uma verdade interior sobre o ser. A filósofa alega que o gênero e a sexualidade só existem enquanto ato, um fazer cotidiano, que é efeito de práticas linguísticas e representacionais. Ela escreve: “(...) consideremos gênero, por exemplo, como um ato por assim dizer, que tanto é intencional, quanto *performativo*”.<sup>23</sup> Ela continua “os vários atos de gênero criam a ideia de gênero, e sem esses atos não haveria gênero algum (...)”.<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup> SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Tradução de Guacira Lopes Louro. **Revista de Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 15, n. 2, 1990. P.86

<sup>20</sup> SCOTT, Joan. Prefácio a *Gender and Politics of History*. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 3, p. 11-27, jan. 2007.

<sup>21</sup> Idem., p.12

<sup>22</sup> Idem., p.19

<sup>23</sup> BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar.- 11ª edição.- Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016. P. 240

<sup>24</sup> Idem., p.241

Para Butler as normas regulatórias do "sexo" operam para constituir a materialidade dos corpos sob a lógica de uma matriz heterossexual.<sup>25</sup>

A partir desses *insights* teóricos essa dissertação se desenvolveu, visando compreender as mudanças culturais, particularmente em termos de performatividade de gênero (masculinidade e feminilidade) e sexualidade, ocorridas na cidade de São Paulo, no final da década de 1960, a partir da interpretação e análise do filme *A mulher de Todos* (1969), dirigida pelo cineasta catarinense Rogério Sganzerla (1946-2004). O objetivo deste trabalho é compreender as mudanças e permanências nos âmbitos cultural, social e político no Brasil, na transição entre as décadas de 1960 e 1970; dando ênfase à análise das disputas em torno dos significados sociais de gênero, ou seja, masculinidades e feminidades.

O primeiro capítulo intitulado de “Teoria queer: notas teórico-metodológicas para o estudo do cinema”, apresenta o percurso teórico dos Estudos da Mulher, dos Estudos de Gênero e dos Estudos *Queer*, com destaque para as reflexões de pensadoras/res feministas como Simone de Beauvoir, Gayle Rubin, Teresa de Lauretis, Joan Scott, Judith Butler e Paul B. Preciado e do filósofo e historiador francês Michel Foucault, com o objetivo de apresentar os conceitos que serão articulados na análise fílmica.

O segundo capítulo, tem início com a apresentação do contexto da década de 1960, descrevendo e analisando tal período em termos macropolíticos, com a Guerra Fria e o Golpe Civil-Militar, com destaque às micropolíticas de resistência construídas por meio do cinema, em que também é apresentada uma genealogia do Cinema Novo e do Cinema Marginal.

O terceiro capítulo “Eu sou simplesmente uma mulher do século XXI”: a representação de sexo/gênero e sexualidade no filme *A mulher de todos*”, apresento o filme *A mulher de todos*, em que a descrição e análise de algumas cenas tem como objetivo compreender a construção da representação de gênero e da sexualidade naquele contexto histórico.

---

<sup>25</sup> BUTLER, Judith, Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. in LOURO, Guacira Lopes (org.), **O corpo educado – pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte, Autêntica, 2000.



## CAPÍTULO 1. TEORIA QUEER: NOTAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS PARA O ESTUDO DO CINEMA

Os estudos de gênero não descrevem a realidade do que vivemos, mas as normas heterossexuais que pesam em nós. Nós as recebemos pelas mídias, pelos filmes ou através de nossos pais, nós as perpetuamos através de nossos fantasmas e nossas escolhas de vida. As normas nos dizem o que devemos fazer para ser um homem ou uma mulher. Nós devemos a todo instante negociar com elas. Alguns de nós as adoram e as incarnam apaixonadamente. Outros as rejeitam. Alguns detestam mas se conformam. Outros brincam da ambivalência... Eu me interesso pela distância entre essas normas e as diferentes formas de responder a ela.<sup>26</sup>

Judith Butler.

O presente capítulo traz uma revisão bibliográfica dos Estudos Feministas e dos Estudos *Queer*, abordando sua contribuição para a construção e problematização das categorias analíticas de gênero e sexualidade. Ressaltando sua fundamental importância para o desenvolvimento desta dissertação, a saber, no entendimento e análise da representação do corpo, sexo-gênero, sexualidade e raça no filme *A Mulher de Todos* (1969) do diretor Rogério Sganzerla. Primeiramente, busco relacionar historicamente o ativismo do movimento feminista estadunidense conhecido como a “segunda onda” e o contexto acadêmico do surgimento dos Estudos Feministas os *Women’s Studies* (Estudos da Mulher), em que se destaca o trabalho de Simone de Beauvoir. Posteriormente apresento as contribuições teórico-metodológicas de estudiosas feministas do campo da Teoria de Gênero, seguido da Teoria *Queer*, onde se destacam os trabalhos de teóricas como Gayle Rubin, Donna Haraway, Teresa de Lauretis, Joan W. Scott. Judith Butler e Paul B. Preciado.

### 1.1 Estudos da Mulher: Construindo um campo de Estudos

Para entendermos como os Estudos Feministas surgiram e como eles abrem oportunidades para que os/as historiadores/as possam utilizá-los em suas pesquisas

---

<sup>26</sup> <https://historiadodesejo.wordpress.com/2015/01/10/teoria-do-genero-judith-butler-responde-aos-seus-criticos/>  
. Acessado 09/04/19

acadêmicas, faz-se necessário traçar um breve histórico da segunda onda do Movimento Feminista estadunidense, em seu âmbito político e teórico. No final da década de 1960, o movimento de mulheres denominado feminismo, torna-se visível em alguns países do Ocidente, especialmente nos EUA, França, Itália, Brasil, Argentina, Chile e México.<sup>27</sup> Neste contexto, as mulheres passaram a ocupar os espaços públicos, organizaram passeatas, protestos e alegavam que “o pessoal é político”. Estas mulheres que foram se construindo como feministas passaram a questionar “a ideia de que homens e mulheres estavam predestinados, por sua própria natureza, a cumprir papéis opostos na sociedade: ao homem o mundo externo, à mulher, por sua função procriadora, o mundo interno”<sup>28</sup>.

Neste contexto, as militantes feministas atuantes como professoras no ambiente universitário passaram a problematizar o lugar das mulheres na sociedade, levantando questões sobre as quais a historiografia hegemônica não refletia, tais como: “Se a função de fêmea não basta para definir a mulher, se nos recusamos também a explicá-la pelo “eterno feminino” e se, no entanto, admitimos, ainda que provisoriamente, que há mulheres na Terra, teremos que formular a pergunta: o que é uma mulher?”<sup>29</sup>; “[como a fêmea da espécie humana] se torna uma mulher oprimida?”<sup>30</sup>; “Por que (e desde quando) as mulheres são invisibilizadas como sujeitos históricos, ainda que saibamos que elas participaram de grandes e pequenos eventos da história humana?”<sup>31</sup>. Como afirma a historiadora e educadora feminista, Guacira Lopes Louro:

Tornar visível aquela que fora ocultada foi o grande objetivo das estudiosas feministas desses primeiros tempos. A segregação social e política a que as mulheres foram historicamente conduzidas tivera como consequência [sic] a sua ampla invisibilidade como sujeito — inclusive como sujeito da Ciência.<sup>32</sup>

Com isso, no final da década de 1960, a historiografia que havia até então tentado silenciar as vozes das mulheres enquanto protagonistas da história foram duramente

---

<sup>27</sup> No final do século XIX, no Ocidente, as mulheres (brancas e negras) passaram a questionar a desigualdades sociais em relação aos homens. Dentre as reivindicações é notória a luta pelos salários igualitários, os rearranjos familiares, o acesso à educação, a luta a favor da abolição da escravidão da população afrodescendentes e também o acesso a determinadas profissões a que somente os homens tinham acesso. Esse momento, que teve seu apogeu nos anos 1930 no Brasil, ficou conhecido como a primeira onda do movimento feminista, denominado “Sufragismo”. Para aprofundar na história do feminismo, consultar as obras: PINTO, Célia Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo. 2003; DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

<sup>28</sup> ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é Feminismo**. São Paulo: Brasiliense, 1982. p.55

<sup>29</sup> BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: Fatos e Mitos**. 4ª edição. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1970. p.9

<sup>30</sup> RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. 10

<sup>31</sup> SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, V. 16, nº2, jul/ dez 1990. P.93

<sup>32</sup> LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista**. 16. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p.21

questionadas pelas feministas estadunidense da chamada “segunda onda”, de modo que se desdobrou em ativismo político e produção acadêmica. Foi justamente nesse período que as mulheres passaram a inserir a experiência feminina em várias áreas do conhecimento científico, tais como Antropologia, História, Sociologia e Psicologia, etc. Neste contexto, as mulheres (brancas, urbanas, letradas e de classe média) inspiradas pelos livros “*O Segundo Sexo*” (1949) da filósofa francesa Simone de Beauvoir e “*A Mística Feminina*” (1963) da psicóloga e ativista Betty Friedan, criaram fóruns de discussão sobre as experiências femininas (leia-se heterossexual, branca, de classe média e urbana, a priori). As fontes escolhidas para esses estudos e indagações eram diários, cartas e romances, e em grande parte das abordagens, utilizavam os aportes teóricos propostos por duas epistemologias que estavam em voga, o marxismo e a psicanálise freudiana.

Como apontei acima, pode-se afirmar que dois livros foram fundamentais para a (re)construção do movimento feminista no século XX, são eles “*O Segundo Sexo: Fatos e Mitos*” e “*O segundo sexo: A experiência Vivida*” da filósofa francesa Simone de Beauvoir, publicados em 1949. Nestes livros Beauvoir desenvolveu uma análise acerca da opressão sofrida pelas mulheres através de três áreas de conhecimento distintas, sendo elas, a Biologia, o materialismo histórico e a psicanálise freudiana. Esses três eixos de pesquisa influenciaram as teóricas feministas até meados de 1970. A filósofa foi uma das primeiras intelectuais feministas, no campo da filosofia, a questionar a ideia de “sexo” e “determinismo biológico”, e questionar o entendimento social de que por uma mulher possuir uma vagina e um útero ela teria seu “destino natural” traçado. E que este destino se resumiria gerar bebês, cuidar dos afazeres domésticos (lavar, limpar, passar, cozinhar) e manter relações afetivo- sexuais com homens, de preferência seus próprios maridos. Já no início do segundo volume do livro *O Segundo Sexo* (1949), ela afirma que:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico e econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir o indivíduo como um *Outro*.<sup>33</sup>

Beauvoir apontou para a existência de uma ontologia, um saber que produz o sujeito mulher, e esse saber não é neutro, ele é político e está carregado de autoridade e poder. Os defensores desse saber evocam uma feminilidade metafísica e a-histórica questionando uma perspectiva determinista sobre o estudo da biologia, a este respeito a filósofa francesa nos diz:

---

<sup>33</sup> BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: A experiência vivida**. Difusão Europeia, 1970. P.9

“a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o *outro*? Trata-se de saber como a natureza foi nela revista através da história; trata-se de saber o que a humanidade fez da fêmea humana.”<sup>34</sup>.

Tais reflexões inspiraram ativistas e intelectuais feministas, na França, nos Estados Unidos, no Brasil e em outros países, sobretudo dentro das Universidades, é neste contexto eu surge os *Women's Studies*, Estudos da Mulher.<sup>35</sup> Como afirma Guacira Lopes Louro, “os estudos iniciais se constituem, muitas vezes, em descrições das condições da vida e de trabalho das mulheres em diferentes condições de vida em diferentes instâncias e espaços”<sup>36</sup>, ela ainda afirma que tais estudos “apontam ou comentam as desigualdades sociais, políticas, econômicas, jurídicas, denunciando a opressão e submetimento feminino. Contam, criticam e algumas vezes, celebram as “características” tidas como femininas”.

No campo da História, foi a partir da historiografia francesa que as mulheres foram inseridas como objeto de estudo dos/as historiadores/as, no entanto, foi só na terceira geração dos estudos realizados pela escola dos *Annales* que a *História das Mulheres* foi inserida. Em um primeiro momento entre o final da década de 1960 e o início de 1970 os/as historiadores/as se apoiaram nos aportes teórico-metodológicos propostos pela História Social para estudar as mulheres. Essa vertente de pesquisa da história prioriza o estudo do trabalho, pois se baseava na corrente do pensamento marxista que era ponto norteador desse campo de estudos. Já em meados dos anos 1970, outras correntes teórico-metodológicas surgem, tais como a História das Mentalidades e a História Cultural. Os/as historiadores/as passaram a estudar o corpo, o casamento, a vida privada e a sexualidade, forjando novos conceitos para análise, tais como *Mentalidades, Representação e Imaginário*<sup>37</sup>, dialogaram com outras áreas do conhecimento, tais como Linguística, Psicanálise e principalmente Antropologia.<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: Fatos e Mitos**. Difusão Europeia, 1970. P. 57

<sup>35</sup> Para ver a genealogia da História das Mulheres consultar: SILVA, Maria Beatriz Nizza da. A história das mulheres no Brasil: tendências e perspectivas. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros** (27), São Paulo, 1987. SOIHET, Rachel. História das mulheres. IN\_\_ CARDOSO, Flamarion Silva; VAINFAS, Ronaldo(orgs.) **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997 e SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter. (org.) **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo, Unesp, 1992, pp.64-65.

<sup>36</sup> LOURO, Guacira Lopes. Op., Cit., p.21-22

<sup>37</sup> Para uma introdução aos conceitos, conferir: CARDOSO, Flamarion Silva; VAINFAS, Ronaldo(orgs.) **Domínios da história : ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997 ; PESAVENTO, Sandra J. **História & história cultural**. -2.ed. - Belo Horizonte : Autêntica, 2004; CHARTIER, Roger: **A história cultural entre praticas e representações**; tradução de Maria Manuela Galhardo. -Rio de Janeiro : Bertrand Brasil ; 1990; CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estud. av.* [online]. 1991; SILVA, Kalina Vanderlei. **Dicionário de conceitos históricos** / Kalina Vanderlei Silva, Maciel Henrique Silva. -2.ed., 2ª reimpressão. - São Paulo : Contexto, 2009. PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Em busca de uma outra história:

## 1.2 Os Estudos de Gênero: problematizando feminilidades e masculinidades

Os Estudos Feministas trataram de inserir a mulher como sujeito histórico em diversas áreas do conhecimento científico, alguns acabavam por colaborar com a essencialização de alguns estereótipos do “ser mulher”. Desta forma, tornou-se emergente uma teoria que explicasse como é construída a ideia de “ser mulher”, mas que não só pensasse na construção social de feminilidade, a ideia de “ser homem” também mereceria reflexão. Esse movimento fazia parte de uma tentativa de fugir do “determinismo biológico” e do universalismo. É a partir dessas inquietações que surgem os Estudos de Gênero. Em 1975, a antropóloga feminista Gayle Rubin publica seu ensaio “*O tráfico de mulheres: Nota sobre a Economia política do sexo*”<sup>39</sup>. Rubin é a primeira teórica feminista a apropriar-se do conceito de Gênero<sup>40</sup>, o foco da antropóloga estadunidense é localizar a opressão das mulheres (heterossexuais e homossexuais) e dos homens homossexuais. Para tanto apropriou-se do conceito “*troca de mulheres*” do filósofo e antropólogo francês Claude Levi-Strauss, no qual o mesmo descreve o funcionamento de sociedades pré-estatais, que se organizavam por meio das relações de parentesco. Na tentativa fugir do determinismo biológico, do universalismo e do heterossexismo, implícito na teoria do antropólogo, Gayle Rubin descreve como os papéis sociais de homens e mulheres são diferentes em algumas sociedades não-ocidentalizadas, dentre elas, algumas populações da Nova Guiné.

Com isso, a antropóloga estadunidense elabora o conceito “sistema sexo/gênero”, que segundo ela “(...) consiste numa série de arranjos pelos quais a sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, nos quais essas necessidades sexuais

imaginando o imaginário”. In: *Revista Brasileira de História. Representações*, vol. 15, n. 29. São Paulo: Contexto, 1995.

<sup>38</sup> Para ver a genealogia da História das Mulheres consultar: SOIHET, Rachel. *História das mulheres*. IN \_\_ CARDOSO, Flamarion Silva; VAINFAS, Ronaldo(orgs.)**Domínios da história : ensaios de teoria e metodologia**.Rio de Janeiro: Campus, 1997 e SCOTT, Joan. **História das mulheres**. In: BURKE, Peter. (org.) *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo, Unesp, 1992, pp.64-65.

<sup>39</sup> RUBIN, Gayle. *O tráfico de mulheres: notas sobre a “Economia Política” do sexo*. In RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. Tradução Jamile Pinheiros Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2017.p

<sup>40</sup> O conceito Gênero foi utilizado pela primeira vez nos anos 50 pelo Pisco-endocrinologista John Money e popularizou na publicação do livro *Sex and Gender* (1968) pelo psicanalista Robert Stoller, “Ele formulou o conceito de identidade de gênero no quadro da distinção biologia/cultura, de tal modo que sexo estava vinculado à biologia (hormônios, genes, sistema nervoso, morfologia) e gênero à cultura (psicologia, sociologia)” in: HARAWAY, Donna. *Gênero* para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. **Cadernos Pagu** (22) 2004: pp.201-246.

transformadas são satisfeitas”<sup>41</sup>. Neste sentido, a pesquisadora utiliza os dualismos sexo/gênero e natureza/cultura para identificar como os humanos transformam as fêmeas de sua espécie em mulheres domesticadas e, como a partir disso é estruturado um mecanismo de funcionamento da sociedade, no qual a sexualidade humana se forma na regra da heterossexualidade compulsória. Neste ensaio ela chega em uma definição de gênero, ela argumenta que:

Gênero é uma divisão dos sexos imposta socialmente. É um produto das relações sociais de sexualidade. Os sistemas de parentesco baseiam-se no casamento. Por isso eles transformam pessoas do sexo masculino e pessoas do sexo feminino em “homens” e “mulheres”, sendo que cada um é uma metade incompleta que só pode completar-se unindo-se à outra. Homens e mulheres são, naturalmente diferentes (do ponto de vista anatômico) (...). Mas a ideia de que homens e mulheres são duas categorias mutuamente excludentes deve ter origem em algo que não uma posição “natural”, que na verdade não existe. Longe de ser uma expressão de diferenças naturais, a identidade de gênero é a supressão das semelhanças naturais. Ela exige a repressão: no homem, de qualquer versão de traços “femininos”; nas mulheres, a de traços definidos como “masculinos”. A divisão dos sexos resulta na repressão de algumas características de personalidade de praticamente todo mundo, homens e mulheres. O mesmo sistema social que oprime as mulheres em suas (do sistema) relações de troca, oprime a todo mundo em sua insistência numa rígida divisão de personalidade.<sup>42</sup>

Na perspectiva proposta por Gayle Rubin, o sexo se caracterizaria como algo da natureza, enquanto que o gênero seria uma inscrição cultural. Segundo Donna Haraway, a proposta de Rubin foi tão sedutora que a partir dos anos 1980, o uso do conceito “gênero” em pesquisas acadêmicas de cunho feminista tornou-se pujante.<sup>43</sup> Pesquisadoras feministas almejavam usar o conceito em seus trabalhos com o objetivo de apontar como ocorre as construções de feminilidade e masculinidade<sup>44</sup> em um dado contexto histórico, no interior de uma cultura. Guacira Lopes Louro ressalta que

É necessário demonstrar que não são propriamente as características sexuais, mas é a forma como essas características são representadas ou valorizadas, aquilo que se diz ou se pensa sobre elas que vai construir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade e em um dado momento histórico. Para que se compreenda o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade importa observar não exatamente seus sexos, mas sim tudo o socialmente construiu sobre os sexos.”<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup>Idem; ibidem.p.11

<sup>42</sup> RUBIN, Gayle Op. Cit. p. 31

<sup>43</sup>HARAWAY, Donna. "Gênero" para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. *Cad. Pagu* [online]. 2004, n.22, p.221-222.

<sup>44</sup> Uso masculinidade e feminilidade no singular, pois neste contexto não havia consolidado a ideia de que experiências de gênero no plural. Nos finais dos anos 1980 a lógica de gênero no singular para a ser atacada, pois as feministas negras passaram a argumentar que experiência da feminilidade branca era diferente da feminilidade não-branca, já as lésbicas argumentaram que experiência das mulheres heterossexuais são diferentes das mulheres homossexuais. Essa lógica se estende, posteriormente, ao gênero masculino.

<sup>45</sup> LOURO, Guacira Lopes. Op., Cit., p.25

Nesta senda, as pesquisadoras feministas recusavam as formulações elaboradas no campo da medicina e da biologia. De acordo com essas perspectivas, o “sexo biológico” (o pênis e a vagina) designaria um destino último para os machos e fêmeas da espécie humana. Esses saberes construíram e legitimaram o binarismo de gênero, ou seja, dois sexos (pênis e vagina), dois gêneros (masculino e feminino) e uma sexualidade legítima a heterossexualidade.

A bióloga feminista e historiadora da ciência, Donna Haraway, em um movimento semelhante ao de Simone de Beauvoir, analisa o discurso do saber da biologia, e longe de aceitar as teorizações desse campo como um saber inquestionável, objetivo e neutro, ela compreende que o saber gerado por essa ciência precisa ser historicizado e analisado com o objetivo de compreender como algumas categorias como “sexo”, “gênero”, “raça” e “natureza” são construídas. Na perspectiva desta autora, tais categorias foram elaboradas com o intuito de legitimar hierarquizações, as quais sustentaram a aplicação da organização social, política e econômica sob a ótica do capitalismo, que estendeu por meio da colonização das Américas, da África e Oceania. Nas palavras da bióloga:

A tarefa epistemológica e técnica da biologia em sido produzir um tipo historicamente específico de unidade humana, a saber, membros de uma única espécie, raça humana, Homo Sapiens. A biologia estabelece discursivamente e atua naquilo que será considerado humano em domínios poderosos de conhecimento e técnica. *Um produto impressionante dos primórdios do discurso da biologia, raça, assim como sexo e natureza se referem aos aparatos para fabricar e distribuir vida e morte nos regimes modernos de biopoder (...)* A biologia não é o próprio corpo, mas um discurso sobre o corpo.(...) a biologia não é também um discurso universal livre de cultura, pois ela tem considerável poder cultural, econômico e técnico para estabelecer o que será considerado como natureza por todas as partes do planeta Terra.(...) A biologia emergiu no meio das principais invenções e reformulações das categorias de nação, família, tipo, civilidade, espécie, sexo, humanidade, natureza e raça.<sup>46</sup>

Desta forma, Haraway destaca que o saber produzido pela biologia emerge no Ocidente no período denominado por alguns historiadores/as de Modernidade e coincide com a fase em que o capitalismo se expande em sua fase colonial. Neste sentido, os discursos da biologia legitimaram, por meios “científicos”, a subjugação das mulheres<sup>47</sup>, dissidentes de gênero (homossexuais, bissexuais, transgêneros) e das pessoas não brancas. Assim, seguindo a bióloga, podemos afirmar que esse saber não é neutro, é um investimento político, é carregado de poder. Ela segue afirmando que: “Os discursos não são apenas palavras; eles são

---

<sup>46</sup>HARAWAY, Donna. Raça. In \_\_\_ LESSA, Patrícia; GALINDO, Dolores Org. **Relações Multiespécie em rede: feminismos, animalismos e veganismos**. ---Maringá: Eduem, 2017.p 51-52

<sup>47</sup> Para um estudo mais aprofundado sobre esse contexto cf: Silvia Federici- **Calibã e a Bruxa- Mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Coletivo Syrax. São Paulo: Elefante, 2017.

práticas materiais-semióticas por meio das quais são constituídos tanto os objetos de atenção como os sujeitos cognoscitivos.”

### 1.2.1. Tecnologia de gênero

Em 1987, a linguista feminista e crítica de cinema italiana, radicada nos Estados Unidos, Teresa de Lauretis, publicou o texto *A Tecnologia de Gênero*<sup>48</sup>. De Lauretis cruzou leituras de teóricas feministas lésbicas (brancas e negras) e negras (heterossexuais e homossexuais) com os *insights* de Michel Foucault e Louis Althusser, para refletir sobre a construção de gênero por meio de representações sociais.<sup>49</sup> O texto da linguista tem forte influência dos *insights* presentes no livro *História da Sexualidade: A vontade de saber* de Michel Foucault. Aliás, o próprio título de seu texto é inspirado pelo conceito de *tecnologia sexual* do filósofo, nesta perspectiva, a sexualidade seria efeito de discursos sobre o sexo com o objetivo de regular a sexualidade. De Lauretis aponta que Foucault não refletiu sobre gênero em sua tese. Desta forma, a teórica feminista amplia a visão do pensador e alega que os discursos produzidos por saberes institucionais não só constroem a sexualidade, mas também o gênero (masculino e feminino) e podemos acrescentar a raça (negritude branquitude). Segundo De Lauretis:

Poderíamos dizer que, assim como a sexualidade, o gênero não é uma propriedade de corpos nem algo existente a priori nos seres humanos, mas, nas palavras de Foucault, “o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais”, por meio do desdobramento de “uma complexa tecnologia política”. Mas devemos dizer desde o início, e daí o título desse artigo, que ao pensar o gênero como produto e processo de um certo número de tecnologias sociais ou aparatos biomédicos, já está indo além de Foucault, cuja sua compreensão crítica da tecnologia sexual não levou em consideração os apelos diferenciados de sujeitos masculinos e femininos, e cuja teoria, ao ignorar os investimentos conflitantes de homens e mulheres nos discursos e nas práticas da sexualidade, de fato excluiu, embora não inviabilize, a consideração sobre gênero.<sup>50</sup>

Com isso, Lauretis lança críticas às feministas que teorizam sobre gênero usando como base a perspectiva essencialista. Essa matriz de pensamento entende o gênero por meio de “diferenças sexuais” anatômicas, ou seja, persistem em ver homens e mulheres a partir da equação sexo = gênero (genital: pênis= homem; vagina= mulher). Além disso, ela também questiona a ideia de que homens e mulheres são sujeitos antagônicos universais. Tal afirmação acabava por perpetuar a dicotomia: homens dominadores e mulheres dominadas.

<sup>48</sup> DE LAURETIS, Teresa. *A Tecnologia do Gênero*. HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

<sup>49</sup> ALTHUSSER, L. **Aparelhos Ideológicos de Estado**. Rio de Janeiro, Graal e FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: A vontade de Saber*. Vol I. Editora Paz e Terra, 2014.

<sup>50</sup> Idem. *Ibidem*. p. 208-209



Outro aspecto importante é que teorizações por meio e exclusivamente de gênero obscureciam outras categorias e/ou “marcadores sociais” (sexualidade, raça, etnia, classe, religiosidade, idade), identidades, que constituem homens e mulheres em meio as relações de poder na sociedade. Lauretis afirma que “(...) o gênero é (uma) representação, o que não significa que não tenha implicações reais, tantos sociais quando subjetivas na vida material das pessoas. Muito pelo contrário.” E continua afirmando que “a representação do gênero é sua construção”<sup>51</sup>. Segundo a pesquisadora:

O sistema sexo-gênero, enfim, é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade. Se as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais. Assim, a proposição de que a representação de gênero é a sua construção, sendo cada termo a um tempo o produto e o processo do outro, pode ser reexpressa com mais exatidão “A construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação”<sup>52</sup>

Nesta perspectiva da estudiosa, o gênero é um efeito de práticas linguística-discursivas, é um produto e um processo de várias tecnologias sociais, tais como a arte (cinema, fotografia, pintura, dança, música, etc.) e epistemologias (os saberes institucionalizados), e são difundidos por várias instituições sociais (família, igreja, escola, Estado). Nas palavras da autora, “a construção do gênero também se faz, embora de forma menos óbvia na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais, e até mesmo de forma bastante marcada, no feminismo”<sup>53</sup>.

### 1.2.2. Gênero como categoria analítica para a História

Em 1989, a historiadora estadunidense Joan W. Scott publica o artigo *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*<sup>54</sup>. Neste texto, Scott faz um levantamento historiográfico de alguns trabalhos realizados ao longo de 1970 a 1980, no qual destaca os trabalhos que utilizaram os aportes teóricos do marxismo e da psicanálise para explicar a opressão das mulheres. Scott tece várias críticas a esses trabalhos dando ênfase aos que têm como título o conceito de gênero pois, segundo ela, tais estudos utilizam o conceito gênero sob a velha

---

<sup>51</sup> LAURETIS, Teresa de. Tecnologia de gênero.... Op. Cit. 209. Grifou-se.

<sup>52</sup> Idem., p.212

<sup>53</sup> Idem., p.209

<sup>54</sup> SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Tradução de Guacira Lopes Louro. **Revista de Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 15, n. 2, 1990.

roupagem da *História das Mulheres*. A autora ressalta que essa vertente de pesquisa teve pouca ênfase na historiografia, pois colocou as mulheres em uma esfera diferente da “história dos homens”. De acordo com Joan Scott, a História Política é considerada uma “história séria” entre os historiadores, essa perspectiva historiográfica enaltecia os feitos de homens e invisibilizava as mulheres como sujeitos históricos que resistiam à dominação masculina.<sup>55</sup>

Desta forma, Scott se aproxima da perspectiva do pós-estruturalismo francês, no qual se destacam as obras dos autores Michel Foucault e Jacques Derrida, a historiadora defende que primeiramente é necessário romper com os binarismos que a cultura ocidental opera, tais como natureza/cultura e homem/mulher, que são efeito de algumas ideias onde se forjaram as epistemologias ocidentais. Scott utiliza a metodologia do *desconstrutivismo* derridiano, que tende a ser uma ferramenta eficaz para romper com tais binarismos e historicizar a construção das hierarquias sociais baseadas em gênero, sexualidade, etnia, raça e classe. A autora é enfática ao assumir a dificuldade que uma historiadora do social enfrenta ao se aproximar das teorias do pós-estruturalismo francês e elucida porque escolheu como eixo de pesquisa a História Política. Segundo ela, por ser considerada “mais séria” entre os historiadores e por ser uma área pouco explorada. A partir disso, a mesma lança problemáticas para serem refletidas pelos/as historiadores/as. Para ela:

[...] o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder. As mudanças na organização das relações sociais correspondem sempre à mudança nas representações de poder, mas a direção da mudança não segue necessariamente um sentido único. Como elemento constitutivo das relações sociais fundadas sobre diferenças percebidas entre os sexos, o gênero implica quatro elementos relacionados entre si: primeiro – **símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações múltiplas (frequentemente contraditórias)** – Eva e Maria, como símbolo da mulher, por exemplo, na tradição cristã do Ocidente, mas também mitos da luz e da escuridão, da purificação e da poluição, da inocência e da corrupção. Para os(as) historiadores(as), as questões interessantes são: quais as representações simbólicas evocadas, quais suas modalidades, em que contextos? Segundo – **conceitos normativos que colocam em evidência interpretações do sentido dos símbolos que tentam limitar e conter as suas possibilidades metafóricas**. Esses conceitos são expressos nas doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas ou jurídicas e tipicamente tomam a forma de uma oposição binária que afirma de forma categórica e sem equívoco o sentido do masculino e do feminino. De fato, essas afirmações normativas dependem da rejeição ou da repressão de outras possibilidades alternativas e às vezes têm confrontações abertas ao seu respeito quando e em que circunstâncias, é isto que deveria preocupar os(as) historiadores(as). A posição que emerge como dominante é, apesar de tudo, declarada a única possível. A história posterior é escrita como se essas posições normativas fossem o produto de um consenso social e não de um conflito.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Um exemplo de resistência feminina por meio da escrita, foi a prática aderida por muitas mulheres letradas, que consistia em utilizar pseudônimo para publicar suas visões de mundo por meio de escrita de romances.

<sup>56</sup> SCOTT, Joan. Gênero... Op. Cit. P.86. Grifou-se

Sendo assim, a historiadora nos instiga a pensar sobre a produção discursiva do gênero, da sexualidade, da raça e da classe por meio dessas quatro proposições: símbolos elaborados dentro de uma cultura, conceitos normativos, organizações e instituições sociais, e identidade subjetiva. Essas são, para a autora, algumas das possibilidades de pensar gênero, sexualidade, raça e classe. Scott elogia Gayle Rubin, e alega que a autora foi reducionista ao colocar as relações de gênero somente no arranjo do sistema de parentesco. “O gênero é construído através do parentesco, mas não exclusivamente; ele é construído igualmente na economia e na organização política, que, pelo menos em nossa sociedade, operam atualmente de maneira amplamente independente do parentesco.”<sup>57</sup>

### 1.3. Construindo os estudos queer

Nos anos 1980, os Estudos Feministas que utilizavam o conceito gênero, somaram contribuições de outros campos de estudos, dentre eles destaco o pós-estruturalismo francês, tal como evidenciei acima, as teóricas feministas: Donna Haraway, Teresa de Lauretis e Joan Scott, conectaram esses campos de estudos. Os teóricos: Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Lacan são alguns dos nomes filiados a essa vertente pós-estruturalista e que suplementaram os Estudos Feministas.<sup>58</sup>

Expressando-se de formas diversas, por vezes aparentemente independentes, feministas e pós-estruturalistas compartilham das críticas aos sistemas explicativos globais da sociedade; apontam limitações ou incompletudes nas formas de organização e de compreensão do social abraçadas pelas esquerdas; problematizam os modos convencionais de produção e divulgação do que é admitido como ciência; questionam a concepção de um poder central e unificado regendo o todo social, etc. As produções dos/as pensadores/as pós-estruturalistas e feministas terão, pois, pontos de contato, mesmo que sejam também evidentes algumas zonas de discordância ou atrito. Acentua-se e amplia-se, assim, o debate entre as/os estudiosas/os feministas, na medida em que a apropriação de *insights* ou conceitos pós-estruturalistas é assumida por algumas/alguns e rejeitada por outras/outros.<sup>59</sup>

Em 1982, Gayle Rubin, mobilizada pelos estudos sobre sexualidade de Michel Foucault e Jeffrey Weeks, propôs a separação analítica de gênero e sexualidade em sua contribuição na conferência *Scholar and Feminist*, no Bernard College, em Nova York. Já em 1984, a apresentação foi publicada na forma de ensaio com o título de “Pensando o sexo:

---

<sup>57</sup> Ibid. P.87

<sup>58</sup> Uma introdução sobre a perspectiva da filosofia pós-estruturalismo, ou filosofia da diferença, consultar o livro PETERS, Michel. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

<sup>59</sup> LOURO, Guacira Lopes. Op. Cit. P.30

notas para uma teoria radical da política da sexualidade”, neste ela aponta as limitações do feminismo por pensar exclusivamente em gênero e insere a sexualidade como uma categoria útil de análise. Segundo Rubin:

Diferentemente do que afirmei em “O Tráfico de Mulheres”, estou agora argumentando que é fundamental *separar analiticamente o gênero da sexualidade* para refletir com mais precisão sobre as existências sociais distintas que eles envolvem. Isso se opõe a grande parte do pensamento feminista contemporâneo, que trata a sexualidade como uma derivação do gênero. A ideologia feminista lésbica, por exemplo, tem em grande parte analisado a opressão das lésbicas com base na opressão das mulheres. No entanto, lésbicas também são oprimidas como homossexuais e pervertidas, devido a uma operação da estratificação sexual, não de gênero. Apesar de ser incomodo a muitas lésbicas pensar isso, o fato é que as lésbicas têm compartilhado muitas características sociológicas e sofrido muitas das mesmas penalidades sociais que os homens gays, sadomasoquistas, travestis e prostitutas.<sup>60</sup>

O filósofo espanhol Paul B. Preciado destaca que no final da década de 1980 as feministas lésbicas e não brancas colocaram as questões de sexualidade e raça para serem analisadas. Como que um apelo e também uma “sacudida” na teoria e na política feminista e gay e lésbica, para que se questionasse o sujeito político visibilizado, descrito e produzido por esses estudos. Nas palavras do filósofo:

Nos anos 1990, uma nova geração emanada dos próprios movimentos identitários começou a redefinir a luta e os limites do sujeito político “feminista” e “homossexual”. No plano teórico, essa ruptura inicialmente assumiu a forma de uma revisão crítica sobre o feminismo, operada pelas lésbicas e pelas pós-feministas americanas, apoiando-se sobre Foucault, Derrida e Deleuze. Reivindicando um movimento pós-feminista ou *queer*, Teresa de Lauretis, Donna Haraway, Judith Butler, Judith Halberstam (nos Estados Unidos), Marie-Hélène Bourcier (na França), mas também as lésbicas chicanas como Gloria Andalzua ou as feministas negras como Barbara Smith e Audre Lorde, atacam a naturalização da noção de feminilidade que havia sido, inicialmente, a fonte de coesão do sujeito do feminismo. A crítica radical do sujeito unitário do feminismo, colonial, branco, proveniente da classe média alta e dessexualizado foi posta em marcha.<sup>61</sup>

A partir destas questões irá surgir o que Teresa de Lauretis nomeou em uma conferência na Califórnia “*Queer Theory*( Teoria *Queer*).”<sup>62</sup> E o que seria *Queer* nesse contexto? Segundo Guacira Lopes Louro o “*Queer* pode ser traduzido por estranho, ridículo, talvez excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais e trans”<sup>63</sup>.<sup>64</sup> No Brasil,

<sup>60</sup> RUBIN, Gayle. Op. Cit. p.125

<sup>61</sup> PRECIADO [Paul] Beatriz. Multidões queer: notas sobre uma política dos "anormais". **Estudos Feministas**, Florianópolis, 19(1): 11-20, janeiro-abril/2011. P.17

<sup>62</sup> DE LAURETIS, Teresa. *Teoría queer: sexualidades lesbiana y gay*. Trad. Mauricio Sáenz Ramirez. In **FLORILEGIO DE DESEOS**, ed. by Mauricio List Reyes and Alberto Teutle López. Mexico City: Ediciones Eón y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010, pp. 21-46.

<sup>63</sup> Uso “trans” ao longo texto como um termo “guarda-chuva” para abarcar as experiências de transgênero: travestis, transsexuais, não-binário etc.

podemos fazer equivalência com as expressões “viado”, “bicha”, “baitola”, “sapatao”, “caminhoneira”, “traveco”, etc. que servem de injúria contra dissidentes de gênero. E quais os objetivos da Teoria *queer*? Segundo o sociólogo brasileiro Richard Miskolci:

(...) Teoria *Queer* é um rótulo que busca abarcar um conjunto amplo e relativamente disperso de reflexões sobre a heterossexualidade como um regime político-social que regula nossas vidas. Tratam-se de regulações sexuais e de gênero socialmente impostas que criam e mantêm desigualdades de toda ordem, em especial no menor reconhecimento político e de direitos daquelas pessoas cuja sexualidade e/ou o gênero entram em desacordo com as normas sociais. (...) Em outras palavras, as reflexões *queer* afirmam que a ordem política e cultural da heterossexualidade compulsória garante os privilégios políticos, culturais e até econômicos daqueles/as que vivem dentro de suas prescrições.<sup>65</sup>

Neste campo de estudos podemos citar alguns nomes que contribuíram (para além dos já citados) com a gestação dos Estudos *Queer*, tais como as teóricas feministas lésbicas, a estadunidense Adrienne Rich com seu ensaio *Heterossexualidade compulsória e a existência lésbica* (1980)<sup>66</sup>, a francesa, radicada nos EUA, Monique Wittig, com seu ensaio *A Mente Hétero*(1980)<sup>67</sup>. Rich argumentou que:

a heterossexualidade pode não ser uma “preferência”, mas algo que tem sido imposto, administrado, organizado, propagandeado e mantido por força, o que é um passo imenso a tomar se você se considera livremente heterossexual “de modo inato”. No entanto, o fracasso de examinar a heterossexualidade como uma instituição é o mesmo que fracassar ao admitir que o sistema econômico conhecido como capitalista ou o sistema de casta do racismo são mantidos por uma variedade de forças, incluindo tanto a violência física como a falsa consciência.<sup>68</sup>

Os Estudos *Queer* surgem a partir do encontro dos Estudos Culturais estadunidenses, para ser mais preciso da conexão dos estudos feministas e dos Estudos gays e lésbicos com o Pós-estruturalismo francês. Tal conexão problematiza a concepção clássica do sujeito, rompendo com o sujeito cartesiano e sua máxima “penso logo existo”. Os/as teóricos *queer* encontraram os aportes teóricos e metodológicos necessários nas obras *Gramatologia* (1967) de Jacques Derrida e *História da Sexualidade: A vontade de saber* (1976) de Michel Foucault. A seguir sintetizo as teorizações sobre a sexualidade proposta por Michel Foucault que influenciaram as bases da Teoria *Queer*.

<sup>64</sup> LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p.38

<sup>65</sup> MISKOLCI, Richard. Estranhando as Ciências Sociais: notas introdutórias sobre Teoria Queer. **Revista Florestan Fernandes**. Dossiê Teoria Queer, Vol. 1 no. 2, 2014, p. 9. Grifou-se.

<sup>66</sup> RICH, Adrienne. Heterossexualidade Compulsória e a existência lésbica. **Bagoas** n. 05 | 2010 | p. 17-44

<sup>67</sup> O ensaio “*The Straight Mind*” (mente hétero) (1980) de Monique Wittig que fora publicado em 1992 seu livro “**The Straight Mind and Other Essays**”. Conferir: WITTIG, Monique. **El pensamiento heterossexual y otros ensayos**. Traducción de Javier Sáez y Paco Vidarte. Editorial EGALES, S.L, 2006

<sup>68</sup> Rich, Adrienne. Op., Cit., p. 345.

#### 1.4. A Sociedade Disciplinar e o *Dispositivo de Sexualidade* na obra de Michel Foucault

Michel Foucault (1926-1984), ao pensar as transformações da sociedade europeia no final do século XVIII, argumenta que a mesma transitou de uma “Sociedade soberana” (no qual o soberano detém direitos sobre a vida e a morte dos seus súditos), para a “Sociedade disciplinar”, em que os corpos, o comportamento, os desejos, as fantasias das pessoas, na perspectiva do filósofo, são efeitos da sujeição do imperativo disciplinar. Esse contexto caracteriza-se pela gestão calculista da vida e o disciplinamento dos corpos, deixando-os dóceis, a serviço do sistema capitalista.

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. *A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência)*. Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada.<sup>69</sup>

Desta forma, Foucault rompe com a tese da hipótese da repressão da sexualidade, com isso ele afirma que o objetivo dos saberes institucionais (científicos e religiosos) tem por finalidade regular a sexualidade dos indivíduos. Estabelecendo assim a heterossexualidade reprodutiva como norma. De modo que qualquer desvio da mesma (masturbação e homossexualidade) seria patologizado. Michel Foucault conceitua esse movimento como Biopolítica, ele escreve:

Os nascimentos e mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade, com todas as suas condições que podem fazê-los variar; tais processos são assumidos mediante toda uma série de intervenções e *controles regulares: uma biopolítica da população*. As disciplinas do corpo e as regulações das populações constituem os dois polos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder

---

<sup>69</sup> FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**; tradução de Raquel Ramallete. 42. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p.134-135

sobre a vida. A instalação— durante a época clássica, desta grande tecnologia de duas faces— anatômica e biológica, individualizante e especialmente, voltadas para os desempenhos do corpo e encarando os processos da vida— caracteriza um poder cuja função mais elevada já não é mais matar, mas investir sobre a vida, de cima para baixo.<sup>70</sup>

Foucault afirma que, em meados do século XVII, essa forma de organizar as sociedades europeias passa a vigorar e tem seu ápice no século XIX, ele chama de *Biopoder* esse conjunto de elementos que passaram a disciplinar os corpos e as subjetividades dos europeus. Essa tecnologia política produz seus efeitos por meio da arquitetura (prisões, quartel, escolas, hospitais, etc.) e das epistemologias ocidentais (demografia, economia, psicanálise, filosofia, etc.). Em seu livro *História da Sexualidade I: a vontade de saber*, o filósofo francês coloca o sexo e a sexualidade como ponto de partida para refletir sobre a disciplinarização dos corpos. Ele denominou de *dispositivo da sexualidade*<sup>71</sup> os efeitos produzidos pelos discursos que regulavam o sexo, dentre eles: a pedagogização do sexo das crianças, a histericização do corpo feminino, a regulação das condutas sexuais de procriação e a psiquiatrização dos prazeres perversos (masturbação e homossexualidade, por exemplo) com o objetivo de maximizar a hegemonia da burguesia por meio da norma da (hetero)sexualidade reprodutiva.

A analítica do poder e o conceito de *biopoder* desenvolvido por Michel Foucault e o conceito de *suplementariedade* junto com o método de desconstrução de Derrida, forneceram ferramentas para a constituição do pensamento *Queer*.<sup>72</sup> A partir desses alicerces, alguns teóricos/as denominados/as *queer* empreenderam análises do social, seguindo as trilhas de Foucault ao estudar o *dispositivo da sexualidade*. No território estadunidense, se destacam Gayle Rubin, Teresa de Lauretis, a teórica literária feminista Eve Kosofsky Sedgwick, a filósofa Judith Butler, o historiador David M. Halperin, o psicólogo Michel Wanner e

---

<sup>70</sup> FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução Maria Theresa da Costa e J. A. Albuquerque. 3ª e.d. São Paulo: Paz e Terra, 2015. P. 150. Grifos do autor.

<sup>71</sup> “O dispositivo de sexualidade tem, como razão de ser, não o reproduzir, mas o de proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global. Devem-se admitir, portanto, três ou quatro teses contrárias à pressuposta pelo tema de uma sexualidade reprimida pelas modernas sociedades: a sexualidade está ligada a dispositivos recentes de poder; esteve em expansão crescente a partir do século XVII; a articulação que tem sustentado, desde então, não se ordena em função da reprodução; essa articulação, desde a origem, vinculou-se a uma intensificação do corpo, à sua valorização como objeto de saber como elemento nas relações de poder”. FOUCAULT, Michel. Op. Cit. p. 116-117.

<sup>72</sup> Segundo o Miskolci: “A analítica foucaultiana do poder foi esboçada no curso oferecido em 1975 com o título de **Os Anormais**. Nele, o dispositivo de sexualidade e o regime disciplinar surgem entrelaçados. No ano seguinte, Foucault publicaria, em separado, **História da Sexualidade I e Vigiar e Punir**. Não por acaso, sua tese sobre o poder disciplinar teve acolhida mais ampla do que a obra devotada ao dispositivo da sexualidade. O conceito de suplementariedade de Derrida é exemplificado a partir de uma extensa análise crítica da forma como Claude Lévi-Strauss justapõe natureza e cultura em **Tristes Trópicos**. A forma como o antropólogo opõe natureza e escrita mantém uma visão etnocêntrica. Segundo Derrida, a verdadeira oposição é entre discurso e escrita, sendo que, no discurso, já estão presentes racionalização e classificação”. MISKOLCI, Richard. Op Cit., p. 153.

Jonathan Ned Katz. Na Europa, Paul Beatriz Preciado e Marie-Hélène Bourcier/Sam Bourcier, David Córdoba García, Javier Sáez e Paco Vidarte. No Brasil: Guacira Lopes Louro, Berenice Bento, Larissa Pelúcio, Richard Miskolci, Pedro Paulo Gomes Pereira, Thiago Duque, Jorge Leite Júnior e Flávia Teixeira.

Selecionei Judith Butler e Paul B. Preciado para apresentar suas contribuições teóricas, sendo que me detive nas obras *Problemas de Gênero* (2003) e *Corpos que pesam* (1997) de Judith Butler e *Manifesto Contrassexual* (2014) e *Testo Jukie: sexo, drogas e biopolítica na Era Farmacopornográfica* (2018) de Paul Preciado.

### 1.5. A teoria da performatividade de gênero de Judith Butler

No ano de 1990 a filósofa estadunidense Judith Butler publica *Gender Trouble: Feminism and the subversion of Identity*. O livro foi traduzido para o português como “*Problemas gênero: Feminismo e Subversão da identidade*”<sup>73</sup>, no ano de 2003. Neste Butler propõe fazer uma “genealogia da ontologia de gênero” e teorizar a categoria “sexo”, desta forma ela analisa os discursos de alguns campos disciplinares, sendo eles, as teorias feministas, a Antropologia Estrutural e a psicanálise. Neste movimento, a filósofa criticou os/as teóricos/as que utilizaram o conceito de gênero para inferir que o mesmo é uma construção social que se dá sobre um corpo sexuado. Ela alega que tal afirmação acaba por colocar o “sexo” como pré-discursivo, ou seja, como se ninguém houvesse colocado um significado sobre as genitálias humanas. Segundo Butler:

Em algumas explicações, a ideia de que gênero é construído sugere um certo determinismo de significados do gênero, inscritos em corpos anatomicamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidos como recipientes passivos de uma lei cultural inexorável. Quando a “cultura” relevante “constrói” o gênero é compreendida nos termos dessa lei ou conjunto de leis, tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e tão fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Nesse caso, não biologia, mas a cultura se torna o destino”<sup>74</sup>

Com isso, a filósofa estadundense alega que o gênero não é uma essência de um corpo sexuado e sim o efeito de enunciados *performativos* que passam a marcar os corpos e modelar o movimento do corpo (o jeito de andar, a postura corporal, etc.). Os enunciados são repetidos ao longo do tempo e seu efeito incide diretamente sobre os corpos, construindo, assim, um *estilo corporal*. “Consideramos o gênero, por exemplo, como um estilo corporal, um "ato",

---

<sup>73</sup> BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**: tradução Renato Aguiar. 11ª ed.- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. P 28-29.

<sup>74</sup> BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Op. Cit.p. 26.



por assim dizer, que tanto é intencional como *performativo*, onde "*performativo*" sugere uma construção dramática e contingente do sentido".<sup>75</sup> Essa tese contesta a formulação da perspectiva de gênero do feminismo essencialista, que entende o gênero como uma essência do ser; e do feminismo construtivista, que compreende o gênero como uma espécie de "marca" que se dá sobre um sexo pré-discursivo. Segundo Butler, ambas as perspectivas estão ancoradas na ontologia da metafísica da substância, que entende o gênero como uma substância de um corpo "feminino" ou "masculino". Segundo a filósofa:

(...) atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem *na superfície* do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo *performativo* sugere que ele não tem *status* ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e pública da fantasia pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno de externo, assim institui a "integridade" do sujeito. Em outras palavras, os atos e gestos, os desejos articulados e postos em ato criam a ilusão de um núcleo interno e externo do gênero, ilusão mantida decisivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reguladora.<sup>76</sup>

Um humano só tem seu *status* de humanidade garantido através da identidade de gênero, ou seja, sendo portador de um gênero binário (masculino ou feminino). O ato de nomear a genitália humana acaba por desencadear todo um processo que se põe como coerente, que só faz sentido na *matriz heterossexual*<sup>77</sup>, ou seja, se um humano nasce com uma genitália classificada como pênis espera-se que o sujeito *performe* o masculino (as expressões corporais, a escolha de roupas e acessórios) e que seu desejo (orientação sexual) seja heterossexual (direcionado à uma mulher). No caso "feminino" se dá da mesma forma. Pode-se afirmar que antes mesmos dos humanos nascerem, as normas vão sendo citadas, chegando a serem confundidas com uma essência, como se sempre estivessem "ali". Para manter a norma, a sociedade estruturou e mantém um policiamento rígido das fronteiras de

<sup>75</sup> Id., Ibid., p. 240. Grifos da autora.

<sup>76</sup> Id., Ibid., p.235.

<sup>77</sup> "Uso o termo matriz heterossexual ao longo de todo o texto para designar a grade de inteligibilidade cultural por meio do qual, corpos, gêneros e desejos são naturalizados. Busquei minha referência na noção de Monique Wittig de "contrato heterossexual" e, em menor medida, naquela de Adrienne Rich de "heterossexualidade compulsória" para caracterizar o modelo discursivo/epistemológico hegemônico de inteligibilidade de gênero, o qual presume que, para os corpos serem coerentes e fazem sentido ( masculino expressa macho, feminino expressa fêmea), é necessário um sexo instável, expresso por um gênero estável que é definido oposicional e hierarquicamente por meio da prática compulsória da heterossexualidade." <sup>77</sup> BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Op. Cit .p.256

gênero, por meio de exclusões e do uso de violência homofóbica e transfóbica. Todos/as que fogem da *matriz heterossexual* (sexo- gênero-desejo-prática sexual) são punidos, essa é uma forma de assegurar a construção do gênero sob a ótica da heterossexualidade compulsória. Nas palavras da filósofa estadunidense:

(...) gênero é uma *performance* com consequências claramente punitivas. Os gêneros distintivos são parte do que “humaniza” os indivíduos na cultura contemporânea; de fato, habitualmente punimos os que não desempenham corretamente o seu gênero. Os vários atos de gênero criam a ideia de gênero, e sem esses atos não haveriam gênero algum, pois não há nenhuma “essência” que o gênero expresse ou exteriorize, nem tampouco um ideal objetivo ao qual aspire e porque o gênero não é um dado da realidade. Assim, o gênero é uma construção que oculta normalmente sua gênese; o acordo coletivo tácito de exercer, produzir e sustentar gêneros distintos e polarizados como ficções culturais é obscurecido pela credibilidade dessas produções- e pelas punições que penalizam a recusa a acreditar neles; a construção “obriga” nossa crença em sua necessidade e naturalidade. As possibilidades históricas materializadas por meio dos vários estilos corporais nada mais são do que ficções culturais punitivas reguladas, alternadamente incorporadas e desviadas sob coação.<sup>78</sup>

Judith Butler teoriza o corpo (sexo, gênero e desejo) a partir da análise empreendida da *performance* de uma *Drag Queer*, personagem do filme *Problemas femininos*. “Seria a *drag* uma imitação de gênero, ou dramatizaria os gestos significantes mediante os quais o gênero se estabelece?”<sup>79</sup>. A *Drag* ao se valer de alguns acessórios do sexo/gênero oposto, e exagerar no processo de se “montar”, maquiagem, sapato de salto muito alto, roupas brilhantes e extravagantes, cílios postiços, *performance* exagerada, denuncia a construção do gênero em sua paródia. A *Drag* perturba, pois, ao mimetizar o sexo/gênero oposto, evidencia que tanto homens quanto mulheres são construídos. Somos cópias de cópias sem um original, homens mimetizam homens o tempo todo e mulheres mimetizam mulheres o tempo todo. Segundo Butler:

A *performance* do *drag* brinca com a distinção entre anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significativa: sexo anatômico, identidade de gênero e *performance* de gênero. Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da *performance*, então a *performance* sugere uma dissonância não só entre sexo e *performance*, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e *performance*.<sup>80</sup>

Em *Problemas de gênero*, Judith Butler define gênero como sendo efeito de um discurso que é produzindo pelas instituições sociais por meio da produção performativa de ontologias. O discurso elaboraria um estilo corporal, ou seja, o movimento do corpo. “(...) a

<sup>78</sup> Id., Ibid., p. 198-199. Grifos meus.

<sup>79</sup> Id., Ibidem., p.9.

<sup>80</sup> Id., Ibid., p.196.

identidade se afirmar por intermédio de um processo de significação”<sup>81</sup>. Os críticos da tese levantada pela filósofa acusam a mesma de ter reduzido o gênero à uma performance teatral, na perspectiva de alguns de seus críticos, o sujeito poderia escolher voluntariamente o gênero. Após receber tais críticas, Butler escreve e publica o livro *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*<sup>82</sup>. Neste, a filósofa explica o conceito que tem usado em seu livro anterior para afirmar que o gênero (a sexualidade, a raça e a classe) é o efeito de práticas linguísticas-discursivas. O conceito de *Performatividade* é inspirado na perspectiva da teoria do filósofo John Austin, segundo Butler

(...) a performatividade deve ser compreendida não como um "ato" singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia. O que, eu espero, se tornará claro no que vem a seguir é que as normas regulatórias do "sexo" trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual.<sup>83</sup>

Judith Butler irá reiterar que o gênero não pode ser entendido segundo as concepções do feminismo construtivista, que vê o sexo como natural, pré-linguístico e pré-discursivo de modo que o gênero viria sobrepor a um sexo. Para isso se vale do conceito de *interpelação*, que ela prefere chamar de *Interpelação fundante*, segundo Butler:

Consideremos a interpelação médica que, apesar da emergência recente das ecografias, transforma uma criança, de um ser "neutro" em um "ele ou em uma "ela": nessa nomeação, a garota *torna-se* uma garota, ela é trazida para o domínio da linguagem e do parentesco através da interpelação do gênero. Mas esse *tornar-se garota* da garota não termina ali; pelo contrário, essa interpelação fundante é reiterada por várias autoridades, e ao longo de vários intervalos de tempo, para reforçar ou contestar esse efeito naturalizado. A nomeação é, ao mesmo tempo, o estabelecimento de uma fronteira e também a inculcação repetida de uma norma.<sup>84</sup>

Na atualidade, antes de um bebê vir ao mundo ele/a já possui um sexo/gênero escolhido pelos pais. Como alega a filósofa, a partir da interpelação do médico adentramos em um sistema linguístico que possui rígidas normas sociais e tais normas prescrevem formas de ser e agir no mundo. A materialização do significado que se dá sobre um sexo deve ser compreendida como uma prática reiterativa que possui historicidade, ou seja, as normas são citadas em intervalos de tempo por várias autoridades, como afirma Bulter. Esse espaço de tempo abre espaço para a contestação das leis regulatórias que tentam materializar o sexo.

---

<sup>81</sup> Id, Ibid, p.247.

<sup>82</sup> BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”**. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.p.205

<sup>83</sup> Id., Ibidem., p.195.

<sup>84</sup> Id., Ibid.,p. 205

Como afirma Butler: “os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta.”<sup>85</sup>

#### 1.6. A sexopolítica na obra de Paul B. Preciado

O filósofo espanhol Paul B. Preciado, através de leituras cruzadas das obras de Karl Marx, Gayle Rubin, Monique Wittig, Michael Foucault, Donna Haraway, Teresa de Lauretis, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Derrida e Judith Butler (só para citar alguns), entra no debate sobre gênero em uma perspectiva *queer* pós-colonial tecida em seu livro *Manifesto Contrassexual: Práticas subversivas de Identidade Sexual*<sup>86</sup>. Assim como Judith Butler, ele questiona: “Como se aproximar do sexo enquanto objeto de análise? Que dados históricos e sociais intervêm na produção do sexo? O que é o sexo?”<sup>87</sup>. Assim como as/os outras/os teóricas/os *queer*, o filósofo coloca a heterossexualidade em xeque. A mesma é tida como natural em boa parte das epistemologias Ocidentais. Preciado, seguindo a tese de Monique Wittig, vê a heterossexualidade não como uma prática sexual, mas como um regime político que regula o corpo. Neste movimento, ele elabora um conceito, a contrassexualidade, com o objetivo de estudar a sexualidade na contemporaneidade. Para o filósofo espanhol:

A contrassexualidade tem por objeto de estudo as transformações tecnológicas dos corpos sexuais e *generizados*. Ela não rejeita a hipótese das construções sociais ou psicológicas de gênero, mas as ressitua como mecanismos, estratégias e usos em um sistema tecnológico mais amplo. A contrassexualidade se inscreve na genealogia das análises da heterossexualidade como regime político de Monique Wittig, com a pesquisa dos dispositivos sexuais modernos conduzida por Foucault, com as análises da identidade performativa de Judith Butler e com a política do ciborgue de Donna Haraway. A contrassexualidade supõe que o sexo e a sexualidade (e não somente o gênero) devem ser compreendidos como tecnologias sociopolíticas complexas; que é necessário estabelecer conexões políticas e teóricas entre o estudo dos dispositivos e dos artefatos sexuais (tratados até aqui como anedotas de pouco interesse dentro da história das tecnologias modernas) e os estudos sociopolíticos do sistema sexo/gênero.<sup>88</sup>

Desta forma, Preciado segue as trilhas dessas/es intelectuais para refletir sobre o sexo, gênero, sexualidade, raça e o corpo forma geral. A *contrassexualidade* desconstrói o corpo, no sentido de mostrar como o mesmo fora discursivamente construído, como o discurso, que materializa a matriz heterossexual, para maximizar o projeto da burguesia iniciado no século

---

<sup>85</sup> Id., Ibid, p.154

<sup>86</sup> PRECIADO, Beatriz [Paul]. **Manifesto Contrassexual: Práticas subversivas de identidade Sexual**. Tradução de Maria paula Gurgel Ribeiro. São Paulo:n-1 edição.2014

<sup>87</sup> Ibid., p. 18.

<sup>88</sup> Id., Ibid. p. 24 e 25

XIX, bem descrito por Michel Foucault<sup>89</sup> como já dito acima. Segundo o filósofo, o conceito provém indiretamente do filósofo francês e se trata de uma resistência ao regime disciplinar que é imposto sobre nossos corpos. Paul argumenta que o gênero não deve ser compreendido apenas como performativo, ou seja, como uma *performance* que é resultado de práticas linguísticas-discursivas, tal como afirma Judith Butler. Para o filósofo espanhol, o gênero e a sexualidade é prótico. Para sermos legitimados enquanto homens ou mulheres, incorporamos ao nosso corpo próteses, tais como roupas, bijuteria, silicones, hormônios, cosméticos, cirurgias estéticas, cirurgias de redesignação sexual (vaginoplastia e faloplastia, por exemplo)<sup>90</sup>.

Preciado afirma que o “sexo” é tecnológico, ou seja, é construído, e que até as contribuições teóricas da bióloga feminista Donna Haraway<sup>91</sup>, as teóricas feministas haviam reduzido as tecnologias do sexo às tecnologias reprodutivas. Esse tipo de teorização acabava por cair na cilada da essencialização da categoria mulher, que acabaria fazendo com que o corpo feminino fosse identificado como a sexualidade em sua função reprodutiva, desencadeando a interpretação de que o corpo da mulher poderia ser dominado e explorado. Simultaneamente a essa perspectiva teórica, que Preciado nomeia como feminismo essencialista, concomitante a proposta da teoria feminista construtivista, a partir da qual se forjaram os Estudos de Gênero. O filósofo espanhol afirma que esse feminismo falhou ao não compreender a identidade de gênero masculina como também construída. Segundo ele:

Enquanto o feminismo essencialista se retraiu em posições conservadoras sobre a maternidade, a reprodução e o respeito da diferença feminina, o chamado feminismo construtivista, por sua vez, apesar de ser intelectualmente muito mais ágil graças à articulação das diferenças em torno do “gênero”, também caiu em uma armadilha. Primeiro, ao insistir no fato de que a feminilidade seria o resultado artificial de toda uma série de procedimentos tecnológicos de construção, a masculinidade, que não precisaria se submeter a seu próprio poder tecnológico, aparece agora como paradoxalmente natural. A única natureza que permanece seria, assim, a

---

<sup>89</sup> FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I – A vontade de saber**, Rio de Janeiro, Graal, 1988

<sup>90</sup> A socióloga Berenice Bento e a antropóloga Flávia Teixeira têm elaborado ótimas reflexões sobre as intensas negociações que as pessoas trans têm que enfrentar para ter sua humanidade garantida através das cirurgias de redesignação sexual e a intensa disputa com o Estado e os saberes médicos e PSI (Psicologia, Psicanálise e Psiquiatria) para despatologizar suas identidades. Ver BENTO, Berenice. **A (re) invenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. Rio de Janeiro: GARAMOND/CLAM, 2006. v. 01. 250p. TEIXEIRA, Flávia do Bonsucesso. **Dispositivo de dor: saberes-poderes que conformam as transexualidades**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2013. No campo da educação consultar YORK, Sara Wagner. **Tia, você é homem? Trans da/na educação: Des(a)fiando e ocupando os "sistemas" de Pós-Graduação**. 2020. 185 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Sara Wagner York – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020 e Oliveira, Megg Rayara Gomes de.. **O diabo em forma de gente: (r) existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação**. – Curitiba, 2017

<sup>91</sup> O artigo ao qual Preciado se refere é HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In\_\_SILVA, Tomaz Tadeu da.(Org.) **Antropologia do ciborgue** : as vertigens do pós-humano .2. ed., Belo Horizonte : Autêntica, 2009.

masculinidade, enquanto a feminilidade estaria submetida a um incessante processo de construção e modificação.”<sup>92</sup>

No livro *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na Era Farmacopornográfica*<sup>93</sup>, Preciado descreve o processo de intoxicação voluntária de testosterona sintética em gel (Testogel), a que ele submeteu no contexto em que se identificava como mulher lésbica. Mediante ao processo do uso de testogel o filósofo reflete sobre capitalismo, sexo, gênero, raça, enfim, o corpo. Ele argumenta que desde 1950, estaríamos entrando em um novo regime de poder que tem em vistas a produção do corpo e da subjetividade. Ele escreve:

Após a Segunda Guerra Mundial, o contexto somatopolítico da produção tecnopolítica do corpo parece denominado por uma série de novas tecnologias do corpo (biotecnologia, cirurgia, endocrinologia, engenharia genética etc.) e da representação (fotografia, cinema, televisão, internet, videogame etc) que infiltram e penetram como nunca a vida cotidiana. Trata-se de tecnologias biomoleculares, digitais e de transmissão de informação em alta velocidade. Esta é a era das tecnologias suaves, ligeiras, viscosas e gelatinosas que podem ser injetadas, inaladas- “incorporadas”. A testosterona que eu utilizo é das novas tecnologias gelatinosas.

O filósofo Paul B. Preciado conceitua esse terceiro regime de produção de subjetividade como farmacopornográfico, segundo ele, esse regime é caracterizado por duas esferas de saber-poder, sendo eles: *farmacopoder* e *pornopoder*. O filósofo espanhol “se pergunta como o sexo se converte no centro da atividade política e econômica atual e qual sua relação com produtos farmacocímicos”<sup>94</sup>. Cruzando leituras dos textos de Donna Haraway, Teresa de Lauretis, Michel Foucault, Preciado chega a uma definição de gênero, Tecnogênero;

O gênero farmacopornográfico não é uma metáfora nem uma ideologia; não pode ser reduzido a performance: é uma forma de tecnocologia política. A certeza de ser homem ou mulher é uma bioficção somatopolítica produzidos por um conjunto de tecnologias do corpo, técnicas farmacológicas e audiovisuais que determinam e definem o alcance das nossas potencialidades somáticas e funcionam como próteses de subjetivação. o gênero é um programa operacional capaz de desencadear uma proliferação de percepções sensoriais sob formas de afetos, desejos, ações, crenças e identidades. Um dos resultados característicos desta tecnologia de gênero é a produção de um saber interior sobre si mesma, de um sentido do eu sexual que aparece como realidade emocional para a consciência. "Sou homem", "sou mulher", "sou heterossexual" "sou homossexual", "sou transexual": estas são algumas das formulações que condensam saberes específicos sobre si mesmo, agindo como

---

<sup>92</sup> PRECIADO, Beatriz. Contrato Contrassexual. Op., Cit., p.153-154.

<sup>93</sup> PRECIADO, Paul B. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*: São Paulo: N-1 edições, 2018.

<sup>94</sup> LESSA, Patrícia. Mulheres testosteronadas: adictas, malditas, transgressoras bombásticas? *Estudos Feministas*, Florianópolis, 19(1): 283-300, janeiro-abril/2011. p. 289

núcleos biopolíticos e simbólicos rígidos em torno dos quais é possível aglutinar todo um conjunto de discursos e práticas performativas.<sup>95</sup>

Preciado alega que o conceito gênero está longe de ser uma criação dos Estudos Feministas, para ele o conceito está ligado à emergência do discurso biotecnológico do final da década de 1940. O conceito gênero surge após a Segunda Guerra mundial, foi apropriado pelo psicólogo estadunidense John Money para “tratar” os bebês interssexuais (genitália ambígua). A noção de gênero foi utilizada pela primeira vez em 1947, desenvolvida mais tarde por Anke Ehrb e John e John Hampson para falar sobre a possibilidade de modificação hormonal e cirúrgica dos bebês nascidos com os órgãos genitais e/ou cromossomos que a medicina não pode classificar como masculino e feminino. Para o filósofo espanhol se tornou emergente normalizar esses bebês intersexuais, pois eles colocavam em xeque a *matriz heterossexual* presente nos discursos religioso-médico-jurídico. Preciado reporta em seu livro que o sistema econômico baseado no Fordismo estava declinando devido a crises de energia e também a diminuição da cadeia de produção. O sistema capitalista estava sendo reorganizado. Buscaram-se novas formas de movimentar a economia global, as indústrias de bioquímica, eletrônica, informática se tornaram o novo alicerce do capitalismo Pós-Fordista. Para compreender como o capitalismo ou como prefere Paul “tecnocapitalismo”, se relaciona com o projeto *sexopolítica*<sup>96</sup>, ou seja, como se chega à gestão técnica biopolítica do corpo, sexo, gênero e sexualidade, situaremos cronologicamente algumas transformações e intervenções no corpo humano apontadas por Preciado que produziram o pós-humano, o *Cyborg* na expressão de Donna Haraway,<sup>97</sup> .<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie...** Op., Cit., p.127.

<sup>96</sup> “Seguindo as intuições de Michel Foucault, Monique Wittig e Judith Butler, denomino uma das formas dominantes da biopolítica, que emerge com o capitalismo disciplinar, como *sexopolítica*. O sexo, sua verdade, sua visibilidade, suas formas de exteriorização; a sexualidade e suas formas de prazer normais e patológicas; e a raça, em sua pureza ou degeneração, são três ficções somáticas poderosas que obcecaram o mundo ocidental desde o século XVIII, chegando a definir o escopo de toda atividade teórica, científica e política contemporânea. São ficções somáticas não porque lhe falte realidade material, mas porque sua existência depende do que Judith Butler denominou de repetição performativa de processo de construção política”. Idem, p. 76. Grifos do autor.

<sup>97</sup> HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue...** Op., Cit.

<sup>98</sup> Durante o período da Guerra Fria os Estados Unidos passaram a investir na investigação científica sobre sexo e sexualidade. No período entre a Primeira Guerra Mundial e a Guerra Fria tornou-se notória a visibilidade das mulheres e homossexuais no espaço público. Inicia-se uma perseguição aos comunistas e homossexuais são acusados de antinacionalismo. Emerge a difusão de um modelo de masculinidade viril e laboriosa e feminilidade passiva e doméstica. Neste mesmo período iniciam-se as pesquisas científicas para elaboração de uma cartografia da sexualidade humana. Neste contexto surge o Relatório Kensey e as concepções de masculinidade e feminilidade segundo o psicólogo Robert Stoller. Rey e Charles Eams passam a elaborar próteses para os corpos

Preciado prefere utilizar os termos “*Tecnogênero*” e “*Tecnossexualidade*” para dar conta das transformações e mutações corporais que são proporcionadas na era da “economia-mundo” *farmacopornográfica*, que consistem em técnicas biomoleculares e midiáticas capazes de criar ficções somáticas. Temos drogas (com bulas e sem bulas), iconografia e material audiovisual para todos os gostos no mercado. As mercadorias disponíveis no mercado são capazes de modificar a nossa subjetividade, conseqüentemente o nossos desejos, prazeres, identidades e corpos. Neste sentido, O corpo não é só efeito de atos linguísticos-discursivo, *performativos*, como aponta Judith Butler, o corpo também é prótico. Recorta-se e cola, costura, se conecta e desconecta, acrescenta e tira, se *download*, bebe-se, se embriaga, se droga, se injeta. A identidade é portátil. Nada é natural. O corpo é tecnologicamente construído.

O presente capítulo teve como objetivo fazer uma genealogia dos estudos feministas e estudos queer. Em síntese, essas epistemologias convergem na argumentação de que o gênero,

---

dos militares mutilados. Harry Benjamim desenvolve a utilização de moléculas hormonais e inicia o comércio de progesterona e estrógenos. Em 1946, inventa-se a pílula anticoncepcional. Em 1949, Johan Money inventa a categoria “gender” (gênero). Passa-se também a divulgar a possibilidade de se realizar cirurgia estética.

Em 1953, o soldado Georges W. Jorgensen se transforma em Christiene, a primeira transexual midiaticizada. Hugh Hefner cria a revista Playboy. Em 1954 a Espanha franquista cria uma lei contra homossexuais. Passa-se a praticar lobotomia e eletrochoques com fins terapêuticos para converter homossexuais em heterossexuais em alguns países europeus. Em 1958, foi realizada a primeira cirurgia de faloplastia na Rússia. Em 1960 o laboratório Eli Lilly comercializa o Secobarbital para o tratamento de epilepsia e insônia, conhecido como “Pílula roxa”, que se converte na droga mais usada na cultura underground do rock nos anos sessenta. Em 1966 se inventa o antidepressivo, uma droga potente que intervém diretamente no neurotransmissor da serotonina.

Em 1969 os serviços militares estadunidenses criam a red led, ordenadores interconectados capazes de transmitir informação com fins investigativos que mais tarde se tornará internet. Em 1970 morre de overdose após tomar um coquetel farmacêutico o cantor Jimmy Hendrix. Em 1971 o Reino Unido cria uma lei antidrogas, que passa a regular o consumo e tráfico de substâncias psicotrópicas. Classificam-se as drogas de A a C, categoria A (cocaína, metadona, morfina, etc) e C (cannabis, Ketamina, etc.), o álcool e o tabaco ficam de fora da classificação que será regulada. Em 1972, Gerard Damiano escreveu e dirigiu o filme Deep Throat (Garganta Profunda) que se tornou o filme mais visto da história da produção pornográfica. Os lucros com a difusão e importação do filme foram bem altos.

Em 1973, tira-se a homossexualidade da lista do DSM (Manual do diagnóstico e estatísticos de transtornos mentais), em contrapartida em 1983 a transexualidade entra no DSM. Em 1988, passa-se a comercializar o Viagra com o objetivo de sanar a “disfunção erétil”. Comercializa-se também a Ritalina, com objetivo de tratar a hiperatividade e déficit de atenção. Essas são algumas das transformações que ocorreram no Ocidente entre o período da Primeira Guerra a Guerra Fria.



a sexualidade, a classe, a raça e etnia, não são a-históricas e pré-discursivas, essas identidades culturais são efeitos de práticas e instituições (a Igreja, o Estado, a universidade, a escola, a mídia, o cinema, o rádio a televisão etc.) constroem discursos que materializam essas identidades culturais. Ao longo do capítulo, apresentei alguns conceitos que me ajudaram no processo de análise da fonte escolhida nesta empreitada, que é o filme *A mulher de Todos*. No próximo capítulo apresento o contexto histórico em que o filme está inserido e descrevo sua proposta estética e política.

## CAPÍTULO 2: O CINEMA MODERNO BRASILEIRO: O CINEMA NOVO E O CINEMA MARGINAL

O cinema traz um sentido todo novo, embora concretize coisas antigas, que vêm, por exemplo, da ideia platônica, das sombras chinesas. O prazer em assistir um filme realiza um pouco essa história, embora você possa também encontrar um certo desprazer em fazer cinema, o que é uma coisa diferente.<sup>99</sup>

Rogério Sganzerla

### 2.1. A Guerra Fria

Seguindo as reflexões do historiador Eric Hobsbawm, do ponto de vista macropolítico, podemos apontar a Primeira Guerra (1914-1918), a Segunda Guerra (1939-1945) e a “terceira guerra”: a Guerra Fria (1947-1991), como marcos do século XX que alteraram profundamente as relações sociais.

A peculiaridade da Guerra Fria era a de que, em termos objetivos, não existia perigo iminente de guerra mundial. Mais que isso: apesar da retórica apocalíptica de ambos os lados, mas sobretudo do lado americano, os governos das duas superpotências aceitaram a distribuição global de forças no fim da Segunda Guerra Mundial, que equivalia a um equilíbrio de poder desigual mas não contestado em sua essência. A URSS controlava uma parte do globo, ou sobre ela exercia predominante influência — a zona ocupada pelo Exército Vermelho e/ou outras Forças Armadas comunistas no término da guerra — e não tentava ampliá-la com o uso de força militar. Os EUA exerciam controle e predominância sobre o resto do mundo capitalista, além do hemisfério norte e oceanos, assumindo o que restava da velha hegemonia imperial das antigas potências coloniais. Em troca, não intervinha na zona aceita de hegemonia soviética.<sup>100</sup>

A experiência da Guerra Fria teve consequências desastrosas na América Latina, alguns países destituíram presidentes eleitos por meio de golpes de Estado e instituíram governos ditatoriais. Os quais passaram a perseguir pessoas que tinham aderido à perspectiva política de esquerda, ou seja, que lutavam pela erradicação da sociedade de classes, que conferia privilégios políticos e econômicos à classe dominante, tanto a local quanto a externa.

### 2.2. O Golpe e a Ditadura Militar no Brasil

---

<sup>99</sup> Rogério Sganzerla- Encontros. **Organização Roberta Canuto**- Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.P.136

<sup>100</sup> Hobsbawm, Eric J. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991** / Eric Hobsbawm; tradução Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli. — São Paulo: Companhia das Letras, 1995. [[buscar a página](#)]

No Brasil, em 1961, os advogados Jânio Quadros e João Goulart foram eleitos para atuar no Poder Executivo, Quadros como Presidente e Goulart como vice-presidente. O contexto em que emergem esses dois candidatos à presidência é marcado pelo fim do mandato de Juscelino Kubitschek, considerados os “anos dourados” da política brasileira, seja pela modernização de algumas cidades seja possibilidade da classe média branca poder ter acesso a bens de consumo doméstico. No entanto, uma herança trágica surge, a inflação, a corrupção e a dívida externa, segundo o historiador Marcos Napolitano, Jânio começou a ganhar simpatia com os/as brasileiros/as ao anunciar algumas propostas:

(...) contra a inflação, prometia sanear as finanças públicas e congelar salários. Contra a corrupção, prometia tomar o controle da máquina governamental com medidas moralizantes e inquéritos punitivos. Contra dependência externa, materializada na questão da dívida, prometia assumir uma nova política externa chamada “independente”. Entrementes, proibiu brigas de galo, o uso do biquini no concurso de *misses* e o lança perfume no carnaval.<sup>101</sup>

Em agosto de 1961, Jânio Quadros renunciou à presidência e João Goulart (Jango) assumiu o cargo, quando houve a renúncia, Goulart estava em uma visita diplomática-comercial na China Comunista. A visita ao país causou uma tensão com as forças reativas conservadoras, “para a opinião pública conservadora, a visita aos comunistas consolidava a pecha de subversivo e filo-comunista pela qual a direita rotulava o vice-presidente”<sup>102</sup>. Ao receber a notícia da renúncia de Quadros, Jango alterou a rota de viagem para poder articular alguma estratégia. Ao chegar ao Brasil e ser empossado, Jango tentou implementar suas propostas destinadas à classe trabalhadora, tal como o aumento do salário mínimo. No dia 1º de maio de 1962, Goulart fez um discurso para os operários da Usina de Volta Redonda reiterando o seu projeto de reformas de bases.

No segundo semestre deste ano a tensão foi estabelecida entre a esquerda, que defendia reformas; e a direita que defendia uma modernização conservadora. Neste contexto de Guerra Fria e polarização, Os Estados Unidos da América passam a financiar governos conservadores no Brasil. A direita passa a se fortalecer em virtude do apoio da *Central Intelligence Agency* (CIA). Foram criados dois institutos: o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEAS), em 1962, e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (Ibad), em 1963, duas instituições que seriam responsáveis pela arquitetura do golpe.

---

<sup>101</sup> NAPOLITANO, Marco. **1964- História do Regime Militar Brasileiro**. 1ª ed., 6ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2018. p.32

<sup>102</sup> *Ibidem.*, p.33.

O discurso antigovernista e antirreformista conservador disseminando sistematicamente pela imprensa a partir de 1963, épico e jactante, serviu para encobrir velhos interesses de sempre, sobretudo dos grandes proprietários de terra que sentiam ameaçados pelos projetos de reforma agrária, ou pelos interesses multinacionais os quais se sentiam ameaçados pelo nacionalismo econômico das esquerdas trabalhistas e comunistas. No entanto, eles não cresceram no vazio. Aliás, sua força como elemento de propaganda que se encaminhava na direção de um golpe era justamente sua ancoragem em uma realidade social e econômica crítica, cujas perspectivas não eram nada animadoras. (...)

Para justificar um possível golpe de direita, cada vez mais disseminou-se a ideia de um golpe de esquerda em gestação. E esse golpe tinha um alvo: silenciar o Congresso Nacional e impor as reformas por decreto presidencial, ou pior, pela via de uma nova Constituinte que reformaria a Carta de 1946. A bem da verdade, parte das esquerdas, sobretudo os brizolistas e ligueiros, apostavam em ambas as soluções; portanto o discurso da direita não era desprovido de bases verossímeis, embora Goulart nunca tenha pretendido tomar a iniciativa de um golpe de Estado para impor as reformas por decreto. Mas a artimanha da direita foi a de destruir a equivalência entre a agenda reformista que pedia mais justiça social e mais democracia, embora não soubesse direito como efetivá-las, e um golpe contra a liberdade e a própria democracia. Essa assertiva levava a uma conclusão lógica: o eventual golpe de direita, na verdade, seria meramente reativo, portanto, legítima defesa da democracia da democracia e dos valores “ocidentais e cristãos” contra os “radicais” de esquerda.<sup>103</sup>

No dia 1º de abril de 1964 o golpe civil-militar foi consumado, a direita liberal e autoritária recusava-se a concordar com o voto popular e com a presença de movimentos sociais, sindicatos de trabalhadores, que eram rotulados como populistas e subversivos. O golpe atacou também uma elite em formação e um projeto político de sociedade. Na sequência, institui-se um governo militar e uma Ditadura Militar, Marcos Napolitano assinala dois objetivos políticos desse governo.

O primeiro objetivo era destruir uma elite política e intelectual reformista cada vez mais encastelada no Estado. As cassações e os Inquéritos policiais-militares (IPM) foram os instrumentos utilizados para tal fim. Um rápido exame nas listas de cassados demonstra o alvo autoritarismo institucional do regime: lideranças políticas, lideranças sindicais e lideranças militares (da alta e da baixa patente) comprometidas com o reformismo trabalhista. Entre os intelectuais, os ideológicos e quadros técnicos do regime deposto foram cassados, enquanto os artistas e escritores de esquerda foram preservados em um primeiro momento, embora constantemente achacados pelo furor investigativo dos IPM, comandados por coronéis da linha dura. O segundo objetivo, não menos importante, era cortar os eventuais laços organizativos entre essa elite política e intelectual e os movimentos sociais de base popular, como o movimento operário e camponês. Aliás, para eles, não foi preciso esperar o AI-5 para desencadear uma forte repressão policial e política. Para os operários já havia a CLT, talvez a única herança política de tradição getulista que não foi questionada pelos novos donos do poder. A partir dela, diretorias elites eram destituídas e sindicatos eram postos sob intervenção federal do Ministério do Trabalho. Para os camponeses, havia a violência privada dos coronéis dos rincões do

---

<sup>103</sup> NAPOLITANO, Marcos. Op., Cit., p.49-50

Brasil, apoiadas pelos seus jagunços particulares e pelas políticas estaduais.<sup>104</sup>

Napolitano considera que entre 1964 e 1968 existia uma moderada liberdade de expressão, que cessaria com a instituição do AI-5.

O AI-5 marcou também uma ruptura com a dinâmica de mobilidade popular que ocupava as ruas de forma crescente desde 19, capitaneada pelo movimento estudantil. Mais do que isso, teve um efeito de suspensão do tempo histórico, com uma espécie de apocalipse político-cultural que atingiria em cheio as classes médias, relativamente poupadas da repressão que se abateria no país com o golpe de 1964. A partir d então, estudantes, artistas e intelectuais que ainda ocupavam uma esfera pública para protestar contra o regime passariam a conhecer a perseguição, antes reservada aos líderes populares, sindicais e quadros políticos da esquerda. O fim de um mundo e começo de outro num processo histórico de alguns meses que pareciam concentrar todas as utopias e os dilemas do século XX. O Brasil não sairia incólume desta roda-vida da história.<sup>105</sup>

Neste contexto, houve muita repressão, prisões, torturas psicológicas e físicas; e em muitos casos, o Estado assassinava os opositores do governo. Vale salientar que houve muita resistência por parte dos movimentos sociais, sindicatos, movimento estudantil, feminista, negro, homossexual, entre outros. Parte da esquerda optou pela luta armada. A Ditadura Militar perdurou até 1985. No campo das artes, particularmente no cinema, emergiu na década de 1960, duas estéticas cinematográficas, conhecidas como Cinema Novo e Cinema Marginal,- inspirados nos movimentos cinematográficos europeus, Neorealismo Italiano e a Nouvelle Vague<sup>106</sup>, que problematizam as relações sociais e políticas.

### 2.3. Cinema novo e a “Estética da Fome”

O movimento cinematográfico que ficou conhecido como “cinema novo” emergiu no Brasil final dos anos 1950, os cineastas comumente associados à essa perspectiva são Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Carlos Diegues e David Neves. Jovens brancos e de classe média, alguns universitários, que iniciaram suas carreiras como cineastas por meio da cinefilia, em cineclubes, tornaram-se críticos de cinema, e posteriormente, artistas produtores de curtas metragens. Podemos ressaltar algumas de suas produções como: *Pátio* (1959) e *A cruz na praça* (1959), de Glauber Rocha; *Caminhos* (1957) e *Arraial do Cabo* (1960), de Paulo César Saraceni; *O mestre de Apipucos* e *O poeta*

<sup>104</sup> NAPOLITANO, Marcos. Op., Cit., p.70-71

<sup>105</sup> Ibidem, p.94-95

<sup>106</sup> Ver MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**/Fernando Mascarello (org.). - Campinas, SP: Papirus, 2006. - (Coleção Campo Imagético).

*do castelo* (1959) e *Couro de gato* (1961), de Joaquim Pedro de Andrade; *Domingo* (1961) e *Escola de Samba Alegria de Viver* (1962), de Carlos Diegues; *Pedreira de São Dioso* (1962), de Leon Hirszman, (1966) *Colagem* (1966) e *Mauro, Humberto* (1964) de David Navez.

A fase de experimentação com o cinema, em seu formato curta-metragem, foi um estágio inicial para muitos desses cineastas, antes de se engajarem na produção de longas metragens. Influenciados pelo cinema moderno europeu, particularmente os movimentos de vanguarda, neo-realismo italiano e a Nouvelle Vague<sup>107</sup>, e com o slogan “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, esses cineastas passaram a usar o cinema como forma de refletir sobre os problemas sociais do Brasil. A historiadora e estudiosa do cinema novo, Maria do Socorro Carvalho, escreve mais detidamente sobre a proposta e estética desses artistas:

A alusão ao passado como elemento relevante para a investigação do presente foi uma das características do Cinema Novo. Para os cinemanovistas, a recuperação da história do Brasil pelo cinema poderia ser uma resposta à "situação colonial" então vigente no país, em especial na área cinematográfica. Conhecer a própria história, ser capaz de analisá-la e, mais importante, aprender com ela para construir um futuro melhor eram parte do seu ideário. A intenção principal era, de perspectivas históricas, discutir a realidade em seus diversos aspectos - social, político e cultural. De modo mais ou menos explícito, os filmes do Cinema Novo, em particular os primeiros longas metragens do seu núcleo fundador, apresentam um panorama rico e diversificado da história brasileira, desde o período colonial escravista do século XVII até as mudanças de comportamento nas grandes cidades sobretudo na segunda metade da década de 1960. Além disso, os jovens cineastas acreditavam que, ao realizarem seus filmes, também escreveriam um novo capítulo da história do Brasil<sup>108</sup>.

Alguns estudiosos/as do cinema novo, apontam que suas produções foram marcadas por duas fases: a primeira é comumente associada aos filmes que foram produzidos e exibidos antes do golpe militar, como *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha e *Os Fuzis* de Ruy Guerra (1964). O crítico de cinema e estudioso do cinema brasileiro, Ismail Xavier, destaca que neste contexto:

[os] Filmes em diferentes estilos demonstram a feliz solução encontrada pelo “cinema de autor” para afirmar sua participação na luta política e ideológica em curso na sociedade. Dentro do esquema populista apoiado pelas esquerdas, a luta pelas reformas de base define o confronto com os conservadores e, não por acaso, nestas obras-primas citadas, é o campo o cenário, é a fome o tema, é o Nordeste de polígono

---

<sup>107</sup> Para uma genealogia do cinema europeu, ver os textos de Alfredo Manevy e Mariarosaria Fabris in . In **História do cinema mundial**/Fernando Mascarello (org.). - Campinas, SP: Papirus, 2006. - (Coleção Campo Imagético)

<sup>108</sup> CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema novo brasileiro. In **História do cinema mundial**/Fernando Mascarello (org.). - Campinas, SP: Papirus, 2006. - (Coleção Campo Imagético).p.291-292

das secas o espaço simbólico que permite discutir a realidade social do país, o regime de propriedade da terra, a revolução.<sup>109</sup>

Glauber Rocha tem se destacado neste movimento com os filmes *Barravento* (1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), nesta primeira fase, e *Terra em Transe* (1967) na segunda, tendo sido indicado à premiação no Festival de Cannes na França. Em 1965, o cineasta publicou o ensaio “Uma Estética da Fome” na *Revista Civilização Brasileira*, no qual comenta sobre sua proposta cinematográfica e política, ele escreve:

Dispensando a introdução informativa que se tem transformado na característica geral das discussões sobre a América Latina, prefiro situar as relações entre nossa cultura e a cultura civilizada em termos menos reduzidos que aqueles que, também, caracterizam a análise do observador europeu. Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como um sintoma trágico, mas apenas como um dado formal em seu campo de interesse.

Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino.

Eis- fundamentalmente - a situação das Artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizaram os problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da arte mas contaminam sobretudo o terreno geral político. Para o observador europeu os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob as tardias heranças do mundo civilizado, heranças mal compreendidas, porque impostas pelos condicionamentos colonialistas. A América Latina, inegavelmente, permanece colônia, e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma aprimorada do colonizador: e, além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da América Latina é ainda um pouco de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará sempre em função de uma nova dependência. (...)

A fome latina, por isto, não é somente um sistema alarmante: é o nervo da sua própria sociedade. Aí que reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (De Aruanda a Vida Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, escuras; foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo hoje tão condenado pelo Governo do Estado da Guanabara, pela Comissão de Seleção de Festivais do Itamarati, pela Crítica a serviço dos interesses oficiais, pelos produtores e pelo público - este não suportando as imagens da própria miséria.<sup>110</sup>

Rocha critica a produção fílmica brasileira que enquadra a vida burguesa, casa luxuosas, moveis modernos, carros do ano, paisagens “limpas”, na qual se escondem os reais problemas do Brasil, tais como a desigualdade social, o desemprego, o racismo, a fome, miséria, a dor e o desespero. Em seu ensaio-manifesto, Glauber enaltece o cinema novo, como um movimento cinematográfico capaz de problematizar esses problemas sociais. Filmar o que

<sup>109</sup> XAVIER, Ismail. **O cinema moderno brasileiro**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p.51

<sup>110</sup> ROCHA, Glauber. Uma Estética da Fome. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, junho de 1965.

incomoda, o que causa vergonha nos brasileiros/as, a desigualdade social. Seu cinema quer mostrar ao Brasil e ao mundo, os feitos e efeitos do colonialismo, as dificuldades do país em se emancipar e estabelecer uma política que acabe com a miséria. “a cidade do colonizado é uma cidade faminta, faminta de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma cidade ajoelhada, uma cidade acuada”<sup>111</sup>. Esse cenário foi denunciado na filmografia de Glauber Rocha. Seus filmes almejavam refletir sobre os efeitos da violência colonial.

A segunda fase do cinema novo emerge após o golpe militar e passa a enquadrar uma outra face da mesma moeda. Os cineastas passam a produzir filmes que expressam a perplexidade com a macropolítica, ou seja, a derrota do projeto político das esquerdas e a vitória da direita conservadora. A historiadora e estudiosa do cinema novo, Mônica Campo, destaca que:

A proposta de produção fílmica do Cinema Novo defendia a participação crítica e politizada na vida nacional, incutindo nos espectadores a fomentação da crítica social e o questionamento da realidade que os cercava- não se propunha dar a resposta aos problemas então enfrentados.<sup>112</sup>

Na segunda fase do cinema novo o cenário deixa de ser a região nordeste e passa a ser o sudeste. O coronelismo, a seca, a fome e a miséria dão lugar ao centro urbano e a representação da vida da classe média intelectualizada, suas crises existências, suas desilusões e suas relações românticas. Ismail Xavier assinala que:

O cinema de autor se desloca do universo rural e da periferia para desenhar no mundo pequeno-burguês, um desfile de amarguras. Se o povo não é o revolucionário que se deseja, a classe média é observada de modo implacável, e deve ser castigada pelo apoio ao golpe.<sup>113</sup>

Os filmes *O Desafio* (1965) de Paulo César Saraceni<sup>114</sup>, *A Derrota* (1967) de Mário Fiorani, *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha, *Fome de Amor* (1968) de Nelson Pereira e *O Bravo Guerreiro* (1968) de Gustavo Dahl, são filmes associados a esse segundo período de produção fílmica do cinema novo.

Os filmes do cinema novo foram objeto de estudos de inúmeros pesquisadores/as de diversas áreas disciplinares, pelo fato dessa cinematografia ter sido produzida dentro de um

<sup>111</sup> FANON, Frantz. **Os condenados da terra. Civilização**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1968. p. 29.

<sup>112</sup> CAMPO, Mônica B.. O Desafio: filme reflexão no pós-1964. In: Maria Helena Capelato; Eduardo Morettin; Marcos Napolitano; Elias tomé Saliba. (Org.). **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. 2a.ed.São Paulo: Alameda, 2011 p. 242

<sup>113</sup> XAVIER, Op., Cit., p.69

<sup>114</sup> Para uma análise do filme *O Desafio* conferir CAMPO, Mônica B.. O Desafio. Op., Cit.

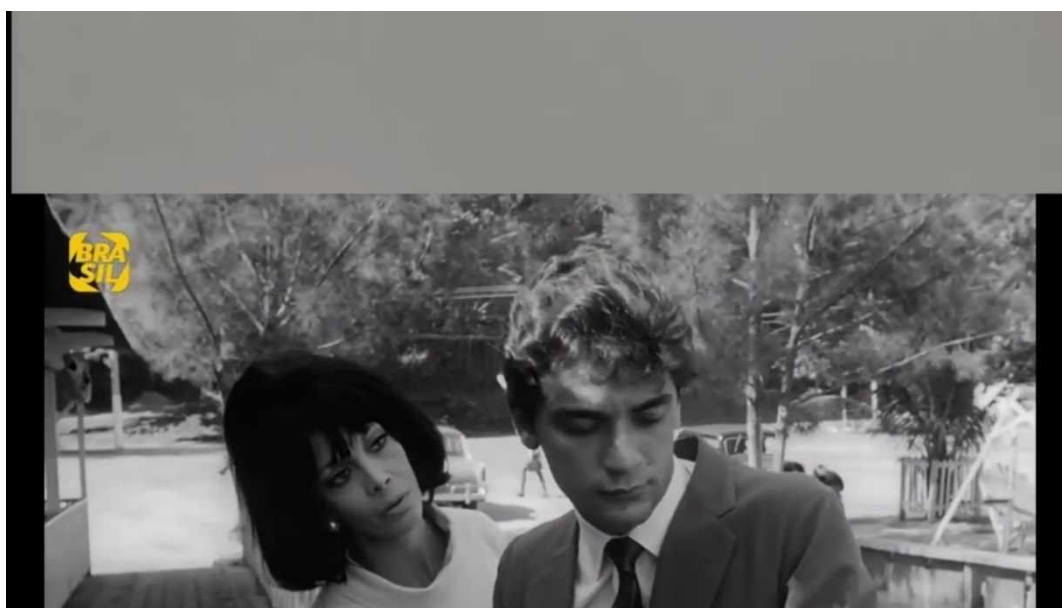


contexto extremamente tenso e por fazer uma análise crítica da sociedade brasileira à época. Gostaria de enfatizar dois filmes desse movimento, *O Desafio* e *Terra em Transe*. O primeiro por ter sido exibido um ano após o golpe militar e o segundo, por ser exibido na fase final do cinema novo.

### 2.3.1. Paulo César Saraceni e o filme *O Desafio* (1965)

O filme *O Desafio* narra a história de romance de um casal heterossexual, o jornalista Marcelo (Odvaldo Vianna Filho) e sua amante, Ada (Isabella). Marcelo é um homem branco, de classe média, e intelectual de esquerda, encontra-se totalmente desolado e desiludido com o golpe. Ada, sua amante, é uma mulher, branca e burguesa, casada com um industrial. Enquanto Marcelo encontra-se preocupado com a política, Ada se preocupa com a relação entre os dois. A diferença de classe social do casal é enquadrada levando o espectador/a refletir sobre a desigualdade social no país e as perspectivas de vida da esquerda (de classe média branca) e da direita. Mônica Campo argumenta que o filme *O Desafio*:

(...) examinou a produção cultural realizada no período que sucedeu o golpe de 1964 aos anos de 1965-1966. A partir daí, inquiriu como a intelectualidade de esquerda se debruçou sobre si mesma para uma auto-avaliação, criticando-se, examinando seu trabalho, redefinindo-o e situando-o no contexto em que se passou a viver. Essa intensa produção artística do período e com grande envolvimento político/ideológico pode ser creditada como fruto do desenvolvimento da cultura proposta a partir do nacional-populismo, corrente que se fortalecia no início dos anos de 1960 e que deriva parte da produção artística dos anos que seguem.<sup>115</sup>



Fotograma 1: 07'22'. Ada e Marcelo conversando sobre seu relacionamento. Cena do filme *O Desafio*.

<sup>115</sup> CAMPO, Mônica. *O Desafio*. Op., Cit., p.

### 2.3.2. Glauber Rocha e o filme *Terra em Transe* (1967)

O filme *Terra em Transe* é o terceiro filme de longa-metragem de Glauber Rocha e causou muito impacto entre artistas e intelectuais, o filme narra a história de Paulo Martins, um homem branco, heterossexual, jornalista e poeta, que possui afinidade com Dom. Porfírio Diaz, um homem branco heterossexual, milionário e político de direita que está em plena ascensão no cenário político da república (fictícia) de El Dourado. Martins se afasta de Diaz, migra para a cidade de Alecrim e se apaixona por Sara, uma mulher branca heterossexual, classe média e ativista progressista. O casal passa a militar apoiando a candidatura de D. Julio Fuentes, homem branco heterossexual, milionário, proprietário de uma empresa de comunicação, político populista. Ismail Xavier ao refletir sobre o filme argumenta que:

*Terra em transe* (1967) é a representação alegórica do golpe de estado na América Latina, em particular o de 1964 no Brasil. A encenação da trama política mobiliza as figuras que personificam as forças sociais, figuras que falam a linguagem dos interesses de classe e do jogo de poder arbitrado pelo Capital. Há uma preocupação à Brecht de expor as contradições de Eldorado, país alegórico. Mas há também uma confluência de gestos, um desfile de máscaras grotescas, um conflito de carismas, uma obstinação mágica de um lado e de outro do confronto entre direita e esquerda, de modo a fazer tudo convergir para a representação do evento político maior- o golpe de Diaz- como um ritual coletivo, Transe. Em Eldorado, o conflito social é temperado pela com a natureza tropical e pela incidência de uma formação colonial que mesclou culturas e religiões num amálgama subterrâneo, sob a capa da civilização europeia. Filme catártico, *Terra em Transe* quer justamente pôr a nu este “amálgama” em sua versão de um “teatro de crueldade”, ritual em que o Transe, como instância de crise e revelação, nos dá a imagem sintética do momento histórico.



**Fotograma 2:** 1'17'34. O político populista faz comício e dança com as massas.  
Cena do filme *Terra em Transe*.

O Cinema Novo fez filmes documentários, captou imagens que muitos brasileiros/as, à época não gostariam de ver nas telonas. Em sua primeira fase, cenas da miséria, da fome, da dor, da exploração, da ultra violência instituída pelo capitalismo colonial. Muitos/as brasileiros almejavam ver nas telonas um Brasil “bonito”, limpo, sem desigualdades sociais, uma democracia racial, um país que se modernizava a todo vapor. Mas, a estética da fome, nos mostra o que não deveria ser visto, tanto pelos brasileiros/as de classe média quanto pelos estrangeiros, as imagens captadas pelas câmeras dos cinemanovistas aproxima-se da situação real do país, Glauber Rocha escreve:

Este miserabilismo do Cinema Novo opôs-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, e de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida, e frágil, ou mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. Como se, sobretudo, neste aparato de paisagens tropicais, pudesse ser disfarçada a indigência mental dos cineastas que fazem este tipo de filmes.<sup>116</sup>

Rocha segue destacando o reconhecimento e o sucesso do Cinema Novo, para ele:

(...)O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que antes escrito pela literatura de 30, foi fotografado pelo cinema de 60; e, antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. Os próprios elogios do miserabilismo do nosso cinema são internamente evolutivos. Assim, como observa Gustavo Dahl, vai desde o fenomenológico (Pôrto das Caixas), ao social (Vidas Secas), ao político (Deus e o Diabo), ao poético (Ganga Zumba), ao demagógico (Cinco Vezes Favela), ao experimental (Sol sobre a Lama), ao documental (Garrincha, a alegria do povo), a comédia (Os Mendigos), experiências em vários sentidos, frustradas umas, realizadas outras, mas todas compondo, no final de três anos, um quadro histórico que, não por acaso, vai caracterizar o período Jânio-Jango: o período das grandes crises de consciência e de rebeldia, de agitação e revolução, que culminou no golpe de abril. E foi a partir de abril que a tese do cinema digestivo ganhou peso no Brasil, ameaçando sistematicamente, o Cinema Novo).

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendeu. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós - que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto, - que a fome não era curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem, mais agravam os seus tumores.<sup>117</sup>

O Cinema Novo ficou conhecido por sua “estética da fome”, por fazer uma crítica voraz a organização política da época, ao enquadrar o sertão e a favela, a fome e a miséria, como efeitos do colonialismo e do capitalismo, por criticar a classe média e seu apoio a

---

<sup>116</sup> ROCHA, Glauber. Estética da Fome. Op., Cit.

<sup>117</sup> Id., Ibid.

modernização conservadora. Os filmes dessa estética influenciaram novos cineastas que, munidos de “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, passaram refletir sobre a classe média da região sudeste, o objetivo não era mais de interpelação à luta política de esquerda. Esses novos cineastas optaram pela agressão como forma de promover ação e reflexão por parte de seus espectadores. Essa estética ficou conhecida como cinema do lixo ou cinema marginal.

#### 2.4. Cinema Marginal e a “Estética do Lixo”

O Cinema Marginal emerge no final da década de 1960, e sua perspectiva dialoga e ao mesmo tempo se distancia do Cinema Novo. Deste último, os cineastas “marginais” aderem a fórmula de produção estética do slogan “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”. Com relação à distância, os cineastas marginais não tinham como missão a construção da consciência de classe em seus espectadores e interpelá-los/as à luta política de esquerda para dinamitar a sociedade de classes e erradicar a fome e a miséria causadas pelo colonialismo e capitalismo. A estratégia política e estética desse movimento cinematográfico consiste em agredir o/a espectador/a com cenas que causam aversão a quem assiste ao filme. O estudioso do cinema marginal, semiólogo e crítico de cinema, Fernão Ramos, assina-la que “o nojo, o asco, a imundice, a porcaria, a degradação (...) compõe a diegese típica da narração marginal”.<sup>118</sup> Os cineastas vinculados ao movimento denominado Cinema Marginal, a maioria desses cineastas são homens brancos, classe média, sendo eles: Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla, Carlos Reichenback, Julio Bressame, José Mojica Marins, Andrea Tonacci, Neville d’Almeida, João Silvério Trevisan<sup>119</sup>, só para citar alguns.

O filme *A Margem* (1967) do cineasta paulista Ozualdo Candeias é considerado a obra cinematográfica que inicia a perspectiva marginal. Os filmes associados a esse movimento levam o nome de “Cinema Marginal” em referência a esse filme. Ismail Xavier assinala que “o rótulo de cinema marginal, motivado talvez pela ideia de que os filmes tendiam a se identificar com figuras transgressoras, marginais, prostitutas, ou porque, dada a sua postura

---

<sup>118</sup> RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968-1973): A representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense.1987. p..116

<sup>119</sup> João Silvério Trevisan é o único cineasta abertamente homossexual. Seu filme *Orgia ou o homem que deu cria* (1970) o filme narra a mobilidade do campo à cidade de personagens marginais, como travesti, negros, deficientes, prostitutas, enfim, na minha visão é um marco do “cinema queer” aqui no Brasil.

agressiva, foram alijados do mercado pela censura”.<sup>120</sup> Com relação ao rótulo dessa cinematografia, o crítico de cinema Jairo Ferreira, no texto “Udigrudi: os marginais do Cinemão Brasileiro”, publicado no Jornal alternativo *Lampião da Esquina*, ressalta a importância do filme de Candeias para nomear essa nova perspectiva cinematográfica.

Em 1967, em São Paulo, quando (...) Ozualdo Candeias deu luz a um filme não considerado de imediato que eu ousei considerar o filme mais deflagrador no Cinema Brasileiro desde *Limite*. Como o filme não era Cinema Novo nem chanchada passou a ser chamado de Boca do Lixo (...) um rótulo que nasceu dos bate-papos entre jovens cineastas que frequentavam o pedaço a partir do ano seguinte: Carlos Reichembach, João Callegaro, João Batista de Andrade, João Silvério Trevisan, Sebastião de Souza, José Mojica Marins, Rogério Sganzerla, Candeias e eu, é claro.<sup>121</sup>

O filme *A Margem* narra a história de dois casais heterossexuais que perambulam pela marginal do rio Tietê. A historiadora estudiosa do cinema marginal, Angela Telles, ao analisar o filme *A Margem*, escreve:

No filme *A Margem*, de 1967, Candeias interroga a pujança econômica paulista a partir da sua margem, mais especificamente das margens do Rio Tietê e da sua Marginal, porta de entrada de fluxos de pessoas e mercadorias e da saída dos dejetos da cidade. Neste não lugar personagens marginalizados constroem sua existência e relações efêmeras, expondo as fraturas, os limites e as contradições do mundo urbano que se constitui nesse contexto histórico. (...)

Os personagens do filme, que transitam pela margem do rio Tietê na luta cotidiana pela sobrevivência, fazem-no num tempo-espço fragmentado, no qual práticas sociais ignoradas ou descartadas pela lógica da cidade industrializada e acelerada são exercidas num lugar de grande importância para a cidade de São Paulo que naquele momento, meados dos anos 1960, estava aparentemente sem vida, como o rio poluído. A margem do rio abrigava pessoas que não desfrutavam das vantagens econômicas que a cidade oferecia. Através da história de amor de dois casais, o narrador se aproxima do espaço vivido na margem, dirigindo o olhar para outras formas de relacionamento e de racionalidades constitutivas do viver urbano, propondo que se siga sua movimentação constante sem o intuito de compreender ou explicar tal presença. Mostrar, ver, mas também caminhar junto construindo itinerários, percorrendo espaços inusitados e desconexos, retornando dessa andança sem a referência a uma cidade total homogênea e legível.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. Op., cit.

<sup>121</sup> FERREIRA, Jairo. Apud RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal**. Op., cit.

<sup>122</sup> TELLES, Angela Aparecida. **Ozualdo Candeias na Boca do Lixo: a estética da precariedade no cinema paulista**. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2012. pp.162-164.



Fotograma 1: 33'46" Personagens perambulando pelas margens do rio Tiête no filme *A Margem*



Fotograma 2: 1'30'40". Cena final do filme *A Margem*

O filme *A Margem*, ao enquadrar os personagens em cenário nada convencional de São Paulo, nos incita a perguntar, o que motivou Candeias a criar esse filme? Qual foi sua inspiração? Ao comentar sobre a criação do filme, Ozualdo Candeias diz:

*A Margem* foi o seguinte: eu inventei a porra da história a partir de umas coisas que eu tinha lido num jornal- que eu leio jornais-, dai eu cato essas coisas e enfio na história. Eu vi a notícia de uma mulher que estava esperando o noivo para casar, ele não apareceu, ela nunca mais tirou o vestido e saiu por aí afora. O resto eu inventei, mesmo. O que me motivou foi essa mulher de véu, que ela não tirou mais. O resto do filme é que eu andava lá pela beirada do Tietê, morei ali pelo Canindé, morei lá pela Vila Maria, Vila Guilherme. O que é importante é como eu invento as besteiras, a gente tropeça com elas por aí, né?<sup>123</sup>

Fernão Ramos ao analisar *A Margem* destaca do filme alguns elementos que causam uma ruptura com o cinema novo. Ele chama de sublime.

O estabelecimento progressivo da ordem do “sublime” é um traço constante desta obra e percorre a ação de ponta a ponta. No meio do lixo, da margem, aonde habitam os seres sórdidos, o autor vislumbra a possibilidade de se encontrar o imaculado, no filme, simbolizado pela flor que um dos personagens carrega por quase toda narrativa. Ao nível da ação propriamente, a preocupação em demonstrar a existência da pureza, mesmo nos seres do lixo, parece ser central: uma negra olha desdenhosamente um homem de pé na margem do rio e acaba por empurrá-lo com um sorriso desdenhoso; no final, ela também escorrega e cai no rio, mas o homem, agora já na margem, em vez de se vingar, estende-lhe a mão, generoso: a câmera focaliza em primeiro plano o contato das duas mãos e enfatiza o gesto. Exemplo característico da moral edificante que percorre o filme: um ato de pureza mesmo no mais profundo lixo. Alguns planos depois, a metáfora “mãos se unindo no lixo” é novamente utilizada. Caminhando em direção a um barranco (lixo e detritos se vislumbram em segundo plano), a moça vem correndo ao encontro ao mesmo homem, agora em cima de um monte: há um corte e no plano seguinte uma mão entra no quadro por baixo (de forma inteira e posada e é estendida em direção à mão da moça que busca auxílio. A junção das duas mãos com o lixo atrás é focalizada detidamente pela câmera.<sup>124</sup>

*A Margem* é um filme que inspirou os novos cineastas no final da década de 1960, um filme que marca a ruptura com o cinema novo, mesmo tendo alguns elementos que possam ser associados ao mesmo. Fernão Ramos considera que o filme em questão destoa dos filmes que foram produzidos sucessivamente. Para ele, existem temas e uma estética que foi sendo construída e apropriada pelos cineastas marginais. Com relação aos temas, ele destaca:

(...) o consumo de drogas, sexualidade livre e fora dos padrões institucionais tais como a família, a propriedade, a carreira profissional; a exaltação do não-trabalho e da preguiça; a aparência suja e descuidada desprezando os valores de comportamento cotidianos (maneira de andar, de se vestir, etc.); abandono do universo de realização “burguês” para uma vida alternativa em lugares isolados (o famoso pé-na-estrada); reivindicações relativas a grupos marginais tais como negros, homossexuais, índios, mulheres, etc.<sup>125</sup>

<sup>123</sup> PUPPO, Eugênio. Apud Teles, Angela. **Ozualdo Candeias na Boca do Lixo... Op.**, Cit.

<sup>124</sup> RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal.... Op.**, cit.p.87-88

<sup>125</sup> Idem, *Ibidem.*, p.40

O Cinema Marginal tem uma estrutura estética peculiar, os diretores enquadram cenas em que os personagens do filme aparecem em situações pouco convencionais para as películas da época, cenas em que os personagens estão vomitando, mastigando e deixando o bolo alimentar escorrer pelos cantos da boca, babas de sangue escorrendo da boca, gritos e gemidos, por exemplo. Segundo Ramos:

A representação do abjeto traz consigo uma presença inevitável que sua concretização enquanto imagem provoca: o horror. Não o horror moralista em face da existência do que a boa ética condena, mas um horror mais profundo, advindo das profundezas da alma humana - um horror de temores pré-históricos e incomensuráveis - e que aflora em toda sua potência original. O horror com seu lado grotesco, com seu lado repulsivo, seu lado de terror, é um dos elementos característicos do Cinema Marginal. Horror sem medida, que atinge a tudo e a todos, e que tem sua imagem exemplar o berro histérico e convulsivo, que percorre ponta a ponta os filmes marginais.

O horror é a medida do sentimento causado pela expressão do abjeto. É o grito em face do monstro parido, em face da proximidade excessiva da deformidade. “o ser é o mal-estar”, para utilizarmos a expressão de Júlia Kristeva. O horror tem igualmente sua imagem e o Cinema Marginal penetrada a fundo em toda sua dimensão<sup>126</sup>

A representação do abjeto e o horror que lhe é inerente, pode ser lida como uma forma que os cineastas marginais conseguiram para expressar o terror que o contexto da ditadura militar causou entre os ativistas, artistas e intelectuais de esquerda. Consideramos a agressão causada por esses filmes em seus espectadores/as como uma estratégia para gerar uma ação.

A relação agressiva com o público tem por fundo um discurso estético com “tonalidades brechtianas onde “o recurso principal é o choque profanador e não o didatismo”. Para além do didatismo- encarado como intrinsecamente alienante por não questionar a forma do discurso em que veicula sua mensagem-, a função do discurso em que veicula sua mensagem-, a função do choque seria a de acordar as massas ( e a própria burguesia) de sua letargia, confrontando-as com um discurso agressivo que em sua própria forma narrativa colocasse em xeque expectativas de uma possível “redenção” pela mimese e a instauração, através dela, da boa consciência”. O deslocamento do discurso em torno da inserção social-política da obra caminha, então, durante os anos 0-70, do didatismo revolucionário em direção à validade do “choque profanador” como maneira de questionamento da forma “burguesa” comprometida inevitavelmente com o conteúdo vinculado mesmo que se pretenda “popular” (...)

O Cinema Marginal se situa dentro deste contexto ideológico onde a relação de agressão com espectador é valorada como tentativa de questionar sua posição social e despertá-lo do universo reificado. Na narrativa marginal, no entanto, os elementos deste discurso- relacionados a uma proposta estética brechtiana, elaborada em torno do “afastamento crítico” (ou da “agressão” ao espectador como elemento de conscientização)- aparecem em segundo plano, como sustentação ideológica para um cinema onde o que parece ser central é a significação do abjeto. A relação agressiva com o público decorre de processos inerentes à presença da imagem aversiva e é assumida em toda sua extensão e com todas as suas consequências<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal**.... Op., cit. p.118-119

<sup>127</sup> Idem, *Ibidem.*, p. 122-12



Para além da agressão como recurso estético, o Cinema Marginal tem outros traços peculiares, como o deboche, o “avacalho”, a citação, o *kitsch* e cafona. O “avacalho” possui dois procedimentos: “como avacalho-curtição do discurso alheio e enquanto avacalho-agressão das perspectivas de fruição na representação debochada-histórica do horror”.<sup>128</sup> Nos filmes marginais é comum os personagens aderirem ao avacalho e a curtição, esse estilo de vida remete a perspectiva de vida das pessoas adeptas do movimento Hippie.

A citação é um recurso que os cineastas marginais utilizam para fazerem referência a gêneros cinematográficos de filmes estrangeiros, tais como os filmes com temática policial e *western* dos cineastas estadunidenses, tais como: Samuel Fuller, Nicholas Ray, Hitchcock, Orsan Welles. O filme *O bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla, *O anjo nasceu* (1969) de Julio Bressame e *Bang Bang* (1970) de Andrea Tonacci, possuem essa característica estética. Conforme assinala Fernão Ramos:

A forma pela qual a narrativa marginal se apropria da narrativa clássica é a “citação”, ou seja, a inserção dentro da tessitura do filme de trechos inteiros característicos de outras obras. Ou, então, esta incorporação é realizada através da reprodução, de forma estilizada, do universo ficcional próprio da narrativa clássica: a fotografia a trilha musical, cenários, personagens. Nesta reprodução, raramente paródica, são aproveitados determinados traços marcantes do universo do gênero que, acentuados, passam a existir enquanto elementos estéticos de comunicação intertextual. A “estilização” para se constituir depende da existência de um texto original já marcado enquanto estilo (conjunto de normas e procedimentos narrativos) aonde vai buscar sua referência. É a partir desta perspectiva que se coloca a influência do cinema de gênero sobre os marginais.<sup>129</sup>

Com relação ao *kitsch* e “cafona”, foi uma técnica acionada na produção dos filmes marginais. Assim como os cineastas do Cinema Novo, os “marginais” não possuíam muitos recursos financeiros para fazer os filmes. A estudiosa de moda e figurinos, Paula Cozzolino<sup>130</sup>, ao estudar a moda no cinema marginal, ressaltou que os figurinos destinados aos personagens geralmente eram dos próprios atores e atrizes. Os mesmos eram apresentados aos diretores para serem aprovados ou descartados da caracterização do personagem. Nos filmes de Rogério Sganzerla, a sua companheira e atriz Helena Ignez era responsável pela escolha dos figurinos. Ao optarem pelo “cafona” e *kitsch*, os cineastas marginais fazem uma crítica aos procedimentos estéticos dos filmes que são confeccionados com bastante recurso financeiro e que agenciam o que deveria ser considerado belo e socialmente aceitável.

---

<sup>128</sup> Idem, *Ibidem.*, p.127

<sup>129</sup> RAMOS, Fernão. Op., cit. p.129

<sup>130</sup> Cozzolino, Paula de Maio Iglecio. **O figurino no cinema marginal : Rogério Sganzerla / Paula de Maio Iglecio Cozzolino ; orientadora, Isabel Cristina Italiano.** – São Paulo, 2016

#### 2.4.1. O cineasta Rogério Sganzerla

Um dos grandes cineastas do Cinema Marginal é Rogério Sganzerla, cujo foco desta pesquisa é um de seus filmes, *A Mulher de Todos*. Sganzerla nasceu em 4 de maio de 1946, Joaçaba, Santa Catarina. Veio a óbito no 9 de janeiro de 2004, em São Paulo, por causa de um câncer no cérebro. Sganzerla pertencia à classe média, era descendente de italianos, tanto da parte do pai quanto da mãe.<sup>131</sup> Mudou-se para São Paulo no início da década de 1960, iniciou os estudos em Direito pela Faculdade Mackenzie, posteriormente abandonou, morou em uma pensão, passou a conviver com diversas pessoas da classe baixa, o que o ajudou a conviver melhor com a diversidade. Frequentou os cineclubes, foi convidado para trabalhar como crítico de cinema no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*.<sup>132</sup> Ao recordar de sua experiência como crítico de cinema, Sganzerla diz “Nunca pensei em ser crítico. Sempre quis mesmo foi dirigir. (...) enquanto pude, *fiz cinema com máquina de escrever*. Não diferencio escrever sobre cinema do *escrever cinema*”.<sup>133</sup> Sganzerla iniciou sua carreira como cineasta assistindo filmes, redigindo críticas sobre eles e posteriormente colocou suas ideias em prática na elaboração de um curta-metragem intitulado de *Documentário* (1966). O historiador e estudioso da obra de Rogério, Gilmar Alexandre da Silva, comenta:

*Documentário*, primeiro trabalho fílmico com a direção de Rogério Sganzerla, tangencia as discussões cinematográficas que eram levadas adiante nos jornais pelo (ainda) crítico de cinema em meados da década de 1960. As referências do crítico cineasta passeiam por todo o curta-metragem, numa linguagem fílmica que mescla Howard Hawks, Samuel Fuller e Jean-Luc Godard, entre outros. Apesar de ter interesse pelas filmagens em si, situação que até então não era levada adiante em concomitância à atividade de crítico, *Documentário* “surgiu” na trajetória de Rogério Sganzerla de forma prosaica.(...)

Filmado em ruas centrais da cidade de São Paulo, *Documentário* versa sobre o tédio, a apatia de dois rapazes que, “sem ter o que fazer”, discutem cinema no “coração” da metrópole paulistana. As bancas de revistas, o trânsito de automóveis, as revistas em quadrinhos, os cartazes de filmes nas entradas dos cinemas do centro da cidade compõem um quadro cênico no qual a cultura de massa se imiscui ao ambiente urbano. O cinema, como mais um “ícone” da cidade que se transforma, torna-se um amálgama, uma referência sugerida no curta-metragem pelo diretor com o objetivo de proporcionar ação aos dois personagens.<sup>134</sup>

---

<sup>131</sup> Helena – A Mulher de Todos – e seu homem: Jornal *O Pasquim* entrevista Rogério Sganzerla e Helena Ignez. **Jornal O Pasquim**, Rio de Janeiro, 5-11 fev. 1970. n.º.33

<sup>132</sup> Silva, Gilmar Alexandre da, 1973- **Dançando com o cinema, filmando a história: a trajetória crítica de Rogério Sganzerla** / Gilmar Alexandre da Silva / Gilmar Alexandre da Silva. - 2008.

<sup>133</sup> ALENCAR, Miriam. As promessas do tédio e da coragem. Entrevista publicada no Jornal do Brasil em 1966. In CANUTO, Roberta. (org.) Rogério Sganzerla- Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p.15

<sup>134</sup> SILVA, Gilmar Alexandre da. Op., Cit., 53-54

No ano de 1968, Sganzerla lança seu primeiro longa-metragem *O Bandido da Luz Vermelha* o filme gerou impacto entre os cineastas e críticos de cinema. O crítico de cinema Jairo Ferreira, ao assistir o filme, escreveu:

Um dos filmes mais modernos do cinema brasileiro: O Bandido da Luz Vermelha. (...) Interessou-lhe menos a história do bandido, e mais a do Bandido, metacinema. Menos a Boca do Lixo, contexto provável do Luz, e mais São Paulo, cinema urbano legítimo. Uma nova Paulicéia Desvairada está integrada no Terceiro Mundo, América Latina tropical. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros. Luz vermelha (Paulo Villaça), cafajeste lírico? “se não é um anjo nem demônio, ou é um gênio ou é uma besta”. Parece que O Pedestre iniciou as filmagens de painéis com letras luminosas entre nós. O cinema filma letras, a linguagem escrita faz cinema. Vocabulário e sintaxe, Pierrot Le Fou & Godard. Isto é metalinguagem. “Lunático causa explosão em Branco Latino”. Uma persistente locução radiofônica organiza as mensagens rogeriana.<sup>135</sup>

Ferreira destacou que o filme trouxe uma nova estética ao cinema brasileiro. *O Bandido da Luz Vermelha* faz citação a vários gêneros cinematográficos como os filmes *Wersten*, Policial, chanchada e Cinema Novo. Sganzerla ao comentar sobre seu filme diz:

Fiz *O Bandido da Luz Vermelha* porque todos os cineastas que admiro fizeram filmes policiais, mas no meio do projeto percebi que não poderia para, que tinha de incorporar outros estilos sem sair da poesia noturna do policial classe B, para procurar a verdade nos espaços externos do *Wersten*, nos interiores pobres da chanchada, na estilização do musical.<sup>136</sup> Sganzerla escreveu um texto *Manifesto Cinema fora da Lei*, no qual fala sobre suas influências. Ele escreveu: 1 – Meu filme é um far-west sobre o III Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros. Fiz um filme-soma; um far-west mas também musical, documentário, policial, comédia (ou chanchada?) e ficção científica. Do documentário, a sinceridade (Rossellini); do policial, a violência (Fuller); da comédia, o ritmo anárquico (Sennett, Keaton); do western, a simplificação brutal dos conflitos (Mann). 2 – O Bandido da Luz Vermelha persegue, ele, a polícia enquanto os tiras fazem reflexões metafísicas, meditando sobre a solidão e a incomunicabilidade. Quando um personagem não pode fazer nada, ele avacalha. 3 – Orson Welles me ensinou a não separar a política do crime. 4 – Jean-Luc Godard me ensinou a filmar tudo pela metade do preço. 5 – Em Glauber Rocha conheci o cinema de guerrilha feito à base de planos gerais. 6 – Fuller foi quem me mostrou como desmontar o cinema tradicional através da montagem. 7 – Cineasta do excesso e do crime, José Mojica Marins me apontou a poesia furiosa dos atores do Brás, das cortinas e ruínas cafajestes e dos seus diálogos aparentemente banais. Mojica e o cinema japonês me ensinaram a saber ser livre e – ao mesmo tempo – acadêmico. 8 – O solitário Murnau me ensinou a amar o plano fixo acima de todos os travellings. 9 – É preciso descobrir o segredo do cinema de Luís poeta e agitador Buñuel, anjo exterminador. 10 – Nunca se esquecendo de Histchcock, Eisenstein e Nicholas Ray. 11 – Porque o que eu queira mesmo era fazer um filme mágico e cafajeste cujos personagens fossem sublimes e boçais, onde

<sup>135</sup> FERREIRA, Jairo. Jairo Ferreira e convidados especiais: críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun/organização Alessandro Gamo.- São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura-Fundação Padre Anchieta, 2006. p. 64-67

<sup>136</sup> VIANY, Alex. Sganzerla ataca de bandido. Entrevista publicada originalmente na Tribuna da Imprensa em 1968. In **Rogério Sanzerla- Encontros**. Organização Roberta Canuto.- Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.p. 28

a estupidez – acima de tudo – revelasse as leis secretas da alma e do corpo subdesenvolvido. Quis fazer um painel sobre a sociedade delirante, ameaçada por um criminoso solitário. Quis dar esse salto porque entendi que tinha que filmar o possível e o impossível num país subdesenvolvido. Meus personagens são, todos eles, inutilmente boçais – aliás como 80% do cinema brasileiro; desde a estupidez trágica do Corisco à bobagem de Boca de Ouro, passando por Zé do Caixão e pelos párias de Barravento. 12 – Estou filmando a vida do Bandido da Luz Vermelha como poderia estar contando os milagres de São João Batista, a juventude de Marx ou as aventuras de Chateaubriand. É um bom pretexto para refletir sobre o Brasil da década de 60. Nesse painel, a política e o crime identificam personagens do alto e do baixo mundo. 13 – Tive de fazer cinema fora da lei aqui em São Paulo porque quis dar um esforço total em direção ao filme brasileiro liberador, revolucionário também nas panorâmicas, na câmara fixa e nos cortes secos. O ponto de partida de nossos filmes deve ser a instabilidade do cinema – como também da nossa sociedade, da nossa estética, dos nossos amores e do nosso sono. Por isso, a câmara é indecisa; o som fugidio; os personagens medrosos. Nesse País tudo é possível e por isso o filme pode explodir a qualquer momento.<sup>137</sup>

*O Bandido da Luz Vermelha* foi um filme muito estudado, vários intelectuais de diversas áreas disciplinares estudaram essa obra.<sup>138</sup> Não farei o movimento de analisá-lo neste capítulo. No entanto, gostaria de destacar a reflexão feita do Ismail Xavier sobre o *Bandido*:

A pergunta em *O Bandido da Luz Vermelha* é “quem sou eu?”, e o filme é a expressão irônica da crise de identidade própria ao “depois da queda” de todo um projeto nacionalista. Articulações de fragmentos e citações. *O Bandido* oferece uma personagem descontínua, estilizada, espécie de vazio onde se entulham os mitos e máscaras, os clichês típicos do discurso melodramático dos meios de comunicação. Ao virar ao avesso a tonalidade das totalizações de Glauber, o filme de Sganzerla desenha, por sua vez, uma outra alegoria: o seu universo social tem uma lógica interna ( a incongruência), tem sua moral (a corrupção) e sua estrutura de poder ( o populismo se representa aqui na figura do gângster da Boca do Lixo, não figura na figura do caudilho de extração rural que vimos em *Terra em Transe*). É um universo social que tem no lixo seu emblema, tal como as operações construtivas do filme da justaposição de resíduos, da incorporação antropográfica [sic] de referências conflitantes a compor um quadro da experiência no Terceiro Mundo como empilhamento de sucatas. *O Bandido* descentra tudo, ostenta-se como filme periférico que focaliza um personagem num mundo periférico. Na jornada picaresca de seu anti-herói, a Boca do Lixo é o lugar alegórico de um Terceiro Mundo à deriva, e o desfile grotesco de corrupção, miséria e boçalidade faz contexto nacional uma província tragicômica às margens do mundo civilizado. Viver no Brasil é encarar a violência, grossura, tolice onipresentes; um mundo onde a lucidez possível é o riso paródico.<sup>139</sup>

<sup>137</sup> SGANZERLA, Rogério. Cinema Fora da Lei. In **Contracampo**. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/27/cinemaforadalei.htm>

<sup>138</sup> Cf. BERNADET, Jean-Claude. O vôo dos anjos: Bressane e Sganzerla. São Paulo. Brasiliense: 1990., Cit., XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicália e Cinema Marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993; XAVIER, Ismail. **O Cinema brasileiro moderno**. Op., Cit., ;RAMOS, Fernão. Op., Cit., SILVA, Gilmar Alexandre da. Op., Cit.,; Canuto, Roberta. **O Bandido da Luz Vermelha [manuscrito] : por um cinema sem limite** / Roberta Canuto. 2006;

<sup>139</sup> XAVIER, Ismail. **O cinema**.. Op., Cit., p.73-74

#### 2.4.2. A atriz Helena Ignez

A atriz Inês Pinto de Melo e Silva nasceu em Salvador, Bahia, no dia 3 de maio de 1942. Iniciou o curso de Direito e no segundo ano, abandonou o curso para iniciar de Arte dramática (hoje conhecido como arte cênicas) na Universidade da Bahia. Após o curso, iniciou sua carreira de atriz, atuando em teatros. No ano de 1959, o cineasta Guaber Rocha a convida para atuar em seu curta-metragem *O Pátio*. Após iniciar a carreira como atriz em cinema, as portas se abrem para Helena Ignez, e se torna uma diva do cinema novo e do cinema marginal. Ela atuou em : *O Pátio* (CM); 1961 – *A Grande Feira*; 1962 – *Assalto ao Trem Pagador*; 1964 – *O Grito da Terra*; 1966 – *O Padre e a Moça*; 1967 – *O Engano*; 1968 – *O Bandido da Luz Vermelha*; *Cara a Cara*; *Um Homem e sua Jaula*; 1969 – *Astros e Estrelas* (CM); *A Mulher de Todos*; *Os Marginais* (episódio: Guilherme); 1970 – *Os Monstros de Babaloo*; *A Família do Barulho*; *Sem essa Aranha*; *Barão Olavo, o Horrível*; *Carnaval na Lama*; *Copacabana Mon Amour*; *Cuidado, Madame*; 1973 – *Um Intruso no Paraíso*; 1976 – *Mulheres do Cinema* (CM) (depoimento); 1985 – *Sprayjet* (CM); *Nem tudo é Verdade*; 1986 – *Ondas* (CM); 1992 – *Perfume de Gardênia*; *Perdi a Cabeça na Linha do Trem* (CM); *Oswaldianas* (episódio: Perigo Negro); 1999 – *São Jerônimo*; 2003 – *Glauber o Filme, Labirinto do Brasil* (depoimento); 2005 – *O Signo do Caos*; 2006 – *Espeto* (CM); 2007 – *Meu Mundo em Perigo*; *Jurando que Viu a Periquita* (CM); 2008 – *Encarnação do Demônio*; *Amarar* (CM); 2009 – *Hotel Atlântico*; 2010 – *Luz nas Trevas – A Revolta de Luz Vermelha*. Helena tornou-se diretora de cinema, dirigiu os filmes *A Miss e o Dinossauro* 2007-*Canção de Baal*; 2010 -*Luz nas Trevas – A Volta do Bandido da Luz Vermelha* 2013-*Feio, eu?*; *Poder dos Afetos*; 2016 - *Ralé* ; 2018 *A Moça do Calendário*; 2019-*Fakir*.<sup>140</sup>

#### 2.4.3. A produtora Belair

É impossível falar em Cinema Marginal e não mencionar a parceria de dois grandes cineastas dessa estética, o catarinense Rogério Sganzerla e o carioca Júlio Bressane. Sganzerla ficou popularmente conhecido pelos seus longa-metragens *O bandido da Luz Vermelha*

---

<sup>140</sup> Silva Neto, **Antonio Leão da Astros e estrelas do cinema brasileiro** / Antonio Leão da Silva Neto – 2. ed. - São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

(1968) e *A mulher de todos* (1969). Bressane tornou-se notório pelos longas-metragens *O Anjo Nasceu* (1969) e *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969). Fernão Ramos ao analisar os filmes de Bressane comenta:

(...) *O Anjo Nasceu* e *Matou a família e Foi ao Cinema* – obras pioneiras onde já se sente o estilo marginal mais característico. Filmados conjuntamente em 1969, possuem um ritmo bastante distinto dos dois primeiros filmes da fase paulista de Sganzerla. Bressane voltava, então de uma viagem ao exterior em 1968 quando, na companhia de Glauber Rocha havia assistido a diversos filmes e a vários festivais. Sua vontade na época era fazer um filme “contra toda a maré”, “uma oitava acima das tendências mais radicais do Cinema Novo”.

*O Anjo Nasceu* retrata a vida de dois marginais que perambulam sem destino pelo Rio de Janeiro. O salto qualitativo com relação às experiências narrativas mais ousadas da primeira fase do Cinema Novo é nítido, assim como o completo abandono da temática das “origens”. Planos longos, extrema rarefação dramática, temática urbana distante de elaborações socialmente abrangentes, acabaram por congelar a ação do filme que não evolui de forma a constituir situações em um crescendo dramático. Exemplo disto é o gratuito da ação na última cena com a câmera voltada fixamente para uma estrada vazia, onde carros passam por acaso.

Em *Matou a família e foi ao Cinema* podemos perceber uma estruturação narrativa parecida, com uma fragmentação curiosa da intriga, estabelecida em torno de vários assassinatos familiares que se acumulam não se articulando de forma causal. A falta de uma teleologia no sentido das ações que se sucedem também é nítida. Não existe a preocupação de articular uma “representação” do universo concreto. Os assassinatos se sucedem de forma arbitrária e gratuita. A imagem do abjeto e do horror- sempre dentro de um certo tom *cool* próprio a Bressane- também está presente: berros, latrinas, muito sangue e uma impressionante e detalhada cena de tortura.<sup>141</sup>

No ano de 1969, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane se conhecem no Festival de Brasília. Sganzerla lançava *A Mulher de Todos* e Bressane *O Anjo Nasceu*. Tal encontro desencadeou a materialização da ideia de construir uma produtora de filmes no ano seguinte, Belair. Júlio ao lembrar o encontro, diz, em uma entrevista:

[Rogério] veio falar comigo na porta do Hotel Nacional, em Brasília. Eu disse “o maior filme do festival é *A mulher de Todos*. Você respondeu: “Não, é *O anjo Nasceu*”.

Esse encontro foi uma surpresa afetiva. Nós nos entendemos com admiração mútua e renovamos o que naquele momento estava completamente desaparecido, que era esse fio de tradição do cinema experimental no Brasil. A Belair foi uma coisa de um entendimento efetivo assim: quisemos aquilo, buscamos aquilo, procuramos dentro do que tínhamos ali. Os seus dois filmes tinham dado dinheiro.

Eu também tinha um dinheiro pessoal, e juntamos e fizemos uma coisa que foi, dentro do cinema brasileiro, não só uma experiência de renovação de uma tradição que já existia, mas também uma experiência pioneira, porque fizemos deliberadamente uma escolha, vamos dizer assim, pelo cinema. Fizemos uma escola camicase. Não imaginei que aquele movimento fosse causar tanta influência, como causou depois. Ele influenciou de maneira às vezes irresolúvel os realizadores. (...) O que houve de raro no negócio da Belair, além de coisa de reviver o cinema experimental foi o fato de ter havido um encontro afetivo, artístico, de dois artistas.

---

<sup>141</sup> RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal*. Op., Cit., p.95-96

Isso é raríssimo. Havia um afeto pessoal, mas o que transcendeu e possibilitou esse sonho foi o que houve, de fato, um afeto criativo. Houve uma mútua antropofagia.<sup>142</sup>

A Belair emerge no início de 1970 e marca o apogeu do Cinema Marginal. Rogério, Júlio e Helena Ignez produziram seis longas-metragens em menos de um semestre. Os filmes dirigidos por Bressane foram *Barão Olavo*, *O Horrível*, *Cuidado Madame* e *A Família do Baralho*; Sganzerla dirigiu *Betty Bomba*, *a Exibicionista*, *Copacabana Mon Amour*, *Sem Essa Aranha* e *Miss e o Dinossauro*. Devido ao AI-5 e a crescente censura instituída pelo governo militar, artistas, intelectuais e ativistas foram forçados a se exilar do país. Os cineastas marginais exilaram-se em Londres. Com relação a produção de filmes da Belair, Fernão Ramos destaca que:

Os filmes da Belair apresentam os traços mais radicais do grupo marginal em termos de um questionamento da narrativa cinematográfica e do próprio ato através do qual a representação cinematográfica se constituiu. São filmes que mantêm entre si uma impressionante coesão estilística. O mundo ficcional se apresenta fragmentado e o tom da representação constantemente se eleva para atingir graus extremos de intensidade dramática. Ação parece ter uma direção única em seu movimento: no sentimento da repetição, da fragmentação e da elevação do tom dramático. Apesar de seus autores haverem pensado na construção a garantir a distribuição e exibição dos filmes- planos estes frustrados pelo momento político extremamente delicado (...) a produção centrada nas possibilidades ilimitadas de expressão do autor e um total desvinculamento com a exibição. O clima de criação coletiva e vivência cotidiana da equipe de filmagem, com influências diretas sobre o produto final, aqui transparece nitidamente.

Esses filmes aparecem desvinculados do esquema industrial e acentuam, de maneira especial, o aspecto tão polêmico da “marginalidade”, própria ao Cinema Marginal. A exacerbação dramática, expressão do horror incomensurável ao desmedido, fecha-se em círculo. Mostra bem a característica de um momento histórico e de uma produção interagindo estilisticamente com as próprias condições de sua feitura.<sup>143</sup>

Cinema Marginal, um rótulo designado por alguns pesquisadores de cinema para caracterizar os filmes que emergiram no final da década de 1960, não é totalmente aceito pelos cineastas que produziram seus filmes neste contexto, tendo sido criados alguns outros rótulos, tais como *Udigrudi* elaborado pelo Glauber Rocha e “cinema de invenção” por Jairo Ferreira, no entanto, Cinema Marginal foi uma “marca” que “pegou”. Como vimos, *A Margem* foi o filme “ponta pé” dessa estética. Rogério Sganzerla, Carlos Reichenback, Julio Bressame, José Mojica Marins, Andrea Tonacci, Neville d’Almeida, João Silvério Trevisan são cineastas comumente associados ao Cinema Marginal.

---

<sup>142</sup> NETO LEITE, Alcino. Cinema como arte: Sganzerla e Bressane. Entrevista realizada em 27 de agosto de 1995. In CANUTO, Roberta (Org.). **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p.150-151.

<sup>143</sup> RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal**. Op., Cit., p. 96-97

## 2.5. O Cinema Marginal brasileiro e descolonização do olhar

Esse cinema é caracterizado por filmes feitos “com ideia na cabeça e câmera na mão”, com baixo orçamento, uma estética que se inspirava na perspectiva teatral do poeta e dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Elaborou a perspectiva de agressão e representação do abjeto e colocou em cena temas que não eram explicitamente trabalhados pelo Cinema Novo, tais como “drogas, feminismo, sexo livre, minorias raciais (...) que foram ignorados- ou não abordados por ser outro momento histórico- pelo Cinema Novo”.<sup>144</sup> Considero que o Cinema Novo e o Cinema Marginal fazem parte de um exercício criativo e crítico para a descolonização cultural, pois colocam em cena os feitos e efeitos do colonialismo, como a fome, a miséria, a violência, o racismo. A proposta desses intelectuais e cineastas foi tão ousada por ter acontecido em meio a Ditadura Militar, que lhe renderam o exílio forçado. Segundo o psiquiatra e filósofo martinicano Franz Fanon:

(...) descolonização, que se propõe mudar a ordem do mundo, é um programa de desordem absoluta. Mas não pode ser o resultado de uma operação mágica, de um abalo natural ou de um acórdio [sic] amigável. A descolonização, sabemo-lo, é um processo histórico, isto é, não pode ser compreendida, não encontra a sua inteligibilidade, não se torna transparente para si mesma senão na exata medida em que se faz discernível o movimento que lhe dá forma e conteúdo. A descolonização é o encontro de duas forças congênitamente [sic] antagônicas que extraem sua originalidade precisamente dessa espécie de substantificação que segrega e alimenta a situação colonial. Sua primeira confrontação se desenrolou sob o signo da violência, e sua coabitação – ou melhor, a exploração do colonizado pelo colono - foi levada a cabo com grande reforço [sic] de baionetas e canhões. O colono e o colonizado são velhos conhecidos. E, de fato, o colono tem razão quando diz que "os" conhece. É o colono que fêz[sic] e continua a fazer o colonizado. O colono tira a sua verdade, isto é, os seus bens, do sistema colonial<sup>145</sup>

Romper com o imaginário que herdamos durante o processo de colonização exige de nós, intelectuais, artistas e ativistas, um trabalho constante de descolonização do inconsciente. Conforme assina-la psicanalista e socióloga brasileira Suely Rolnik:

A descolonização do inconsciente envolve um trabalho sutil e complexo de cada um e de muitos que só se interrompe com a morte; ela nunca está dada de uma vez por todas. Mas a cada vez que se consegue dar um passo adiante nesta direção é mais uma partícula do regime dominante em nós e fora de nós que se dissolve, e isto tem poder de programação. É nestes momentos que a vida dá um salto e nos proporciona o gozo individual e coletivo de sua afirmação transfiguradora. Desejar este acontecimento de uma vida não cafetinada é o antídoto para a patologia do regime colonial-capitalístico que torna a vida genérica e nos faz desejar o gozo do poder- um gozo próprio de uma subjetividade reduzida ao sujeito, cuja cegueira nos leva a um miserável narcisismo devastador.<sup>146</sup>

<sup>144</sup>Idem., Ibidem., p.100-101

<sup>145</sup> FANON, Franz. **Os condenados**. Op., Cit., p.26

<sup>146</sup> ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**- são Paulo: n-1 edições, 2018. p.145



Como vimos, o cinema novo e o cinema marginal, tiveram um objetivo em comum, o processo de construir uma subjetividade descolonizada, ao construir, por meio das imagens em movimento, o processo de a conscientização dos processos de subalternização, das injustiças, da pobreza, miséria e dos efeitos psicossomáticos do neocolonialismo. A plateia é interpelada à refletir sobre os efeitos devastadores das políticas coloniais. É possível afirmar, com certa margem de segurança, que esse cinema objetivava o processo de descolonização do olhar.

No capítulo a seguir, iremos enquadrar algumas cenas do filme *A mulher de Todos* com o objetivo de identificar a produção discursiva/imagética de gênero e sexualidade.

### CAPÍTULO. 3- “EU SOU SIMPLEMENTE UMA MULHER DO SÉCULO XXI”: A REPRESENTAÇÃO DO GÊNERO E SEXUALIDADE EM *A MULHER DE TODOS*

Neste estudo, o cinema é encarado como uma tecnologia social, que tem o “poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e “implementar” representações de gênero [de sexualidade e raça]”<sup>147</sup>. Nesse sentido, em termos teórico-metodológico, optei pela análise do discurso fílmico, tal como proposta pelas teóricas feministas pós-estruturalistas Teresa de Lauretis<sup>148</sup>, Joan Scott<sup>149</sup> e Judith Butler<sup>150</sup> comumente associadas à teoria queer. O sociólogo brasileiro Richard Miskolci destaca que

Os teóricos *queer* compreendem a sexualidade como um dispositivo histórico do poder. Um dispositivo é um conjunto heterogêneo de discursos e práticas sociais, uma verdadeira rede que se estabelece entre elementos tão diversos como a literatura, enunciados científicos, instituições e proposições morais.<sup>151</sup>

Embora as abordagens das pesquisadoras citadas acima tenham suas peculiaridades, por dialogarem com a perspectiva da filosofia pós-estruturalista<sup>152</sup>, é um consenso entre elas de que o gênero, a sexualidade, raça e classe não são pré-discursivos, ou seja, anteriores aos discursos que os produzem. O gênero, a sexualidade, a raça e classe social são efeitos de práticas linguísticas e discursivas que materializam aquilo que nomeiam, e cuja materialidade é “um processo temporal que atua através da reiteração de normas”<sup>153</sup>. Em sintonia com essa perspectiva, Paul B. Preciado afirma que

O sexo, sua verdade, sua visibilidade, suas formas de exteriorização; a sexualidade e as formas de prazer normais e patológicas; e a raça, em sua pureza ou degeneração, são três ficções somáticas poderosas que obcecaram o mundo ocidental desde o século XVIII, chegando a definir o escopo de toda atividade teórica, científica e política contemporânea. São ficções porque sua existência depende do que Judith Butler denominou de repetição performativa de processos de construção política.<sup>154</sup>

---

<sup>147</sup> LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do Gênero. HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. P142

<sup>148</sup> Idem, ibidem.

<sup>149</sup> SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Trad. Guacira Lopes Louro. **Educação e realidade**. Vol. 16, nº2, jul/ dez 1990.

<sup>150</sup> BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. -11ª edição- Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2016.

<sup>151</sup> MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica Editora: UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, 2012.p

<sup>152</sup> Para uma introdução à filosofia pós-estruturalista, consultar: PETERS, Michel. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

<sup>153</sup> BUTLER, Judith, *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In \_\_\_\_ LOURO, Guacira Lopes (org.), **O corpo educado – pedagogias da sexualidade**. 4ª e.d.- Belo Horizonte, Autêntica, 2018.p.289

<sup>154</sup> PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**: São Paulo: N-1 edições, 2018.p.76

Rogério Sganzerla, ao comentar sobre o filme *A mulher de Todos*, em uma entrevista concedida ao jornalista Alex Viany, publicada no *Jornal do Brasil* dia 16 de maio de 1969, diz: “eu quis fazer um filme que pudesse falar mais sutilmente da psicologia feminina”<sup>155</sup>. A personagem Ângela declara inúmeras vezes ao longo do filme: “Sou Ângela carne e osso, a ultrapoderosa inimiga número um dos homens”. No final do filme ela declara “Eu sou simplesmente uma mulher do século XXI. Sou um demônio anti-ocidental. Eu cheguei antes por isso eu sou errada assim.”. Perguntei-me então, que tipo de “psicologia feminina” Sganzerla apresenta no filme *A mulher de todos*? O que as declarações da personagem significam? O cineasta questiona ou reifica os papéis tradicionais de gênero (masculinidade e feminilidade)?

O presente capítulo tem como objetivo ensaiar respostas à essas perguntas. Num primeiro momento, apresento a sinopse do filme, posteriormente exponho a descrição de algumas cenas para finalmente analisá-las. Com o objetivo de compreender a tecnologia de gênero produzida filme.

### 3.1 Luz, câmera reflex(a)ção: um prólogo sobre *A mulher de todos*

No ano de 1967, Rogério Sganzerla tinha 21 anos, neste ano apresentou seu primeiro trabalho como diretor, por meio do curta-metragem *Documentário*.<sup>156</sup> O mesmo fora premiado como melhor curta-metragem e Sganzerla ganhou uma viagem para o Festival de Cannes na França. Ao longo essa viagem o cineasta começou a elaborar o roteiro de seu primeiro filme de longa-metragem *O Bandido da Luz Vermelha*. O filme foi inspirado em um homem criminoso que apavorava os/as paulistas naquele contexto.

No ano de 1968, *O Bandido da Luz Vermelha* fora exibido no *IV Festival do cinema brasileiro*. O mesmo ganhou a premiação de melhor filme. *O bandido* fora muito bem recebido pela crítica especializada. Ao refletir e escrever sobre o filme, o crítico de cinema Carim Azeddine, alega que

Sganzerla não apenas surge com um filme totalmente novo e genial no cenário algo institucionalizado em que vai se tornando o Cinema Novo. Mais que isso, seu primeiro filme vem apontar para um outro cinema, fatalmente batizado de marginal, descompromissado com construções narrativas e psicológicas. Um cinema do instante, ao mesmo tempo performático e reflexivo.<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> **Rogério Sganzerla- Encontros.** Organização Roberta Canuto.- Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007. p.

36

<sup>156</sup> O curta-metragem *Documentário* pode ser assistindo através do seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=NnSy6VR1wvQ>. Acessado em 10/07/2019.

<sup>157</sup> AZZEDNIDE, Carim. A estética do lixo do bandido Sganzerla. In: **Contracampo**. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/58/bandidodaluzvermelha.htm>. Acessado 20/07/2019

No ano de 1969, Sganzerla exhibe seu novo filme de longa-metragem: *A Mulher de Todos*. O filme foi escrito e dirigido por Rogério Sganzerla. Possui 92 minutos de duração, feito em p&b e no formato 35 mm.<sup>158</sup> Seu roteiro narra “as aventuras sexuais da personagem Ângela Carne e Osso (Helena Ignez)”, como anuncia o narrador *off* no início do filme. A personagem de Ângela carne e osso está prestes a abandonar o Brasil com seu amante Flávio Azteca (Stênio Garcia). No entanto, ela decide ficar no país, dizendo preferir passar o final de semana em uma praia no litoral de São Paulo que ela chama de “Ilha dos Prazeres”. Ângela é uma mulher branca, loura, magra, jovem, libertária, sensual e libidinosa. Ela é casada com Doktor Plirtz (Jô Soares), homem branco, obeso, de meia idade, que se auto define como bitolado e é simpatizante de regimes políticos autoritários (nazifascismo). Plirtz é um poderoso empresário, milionário, dono de um *trust* de histórias em quadrinhos que reproduz os quadrinhos de super-heróis estadunidenses produzidos pela Marvel.

Ao longo do filme, Ângela seduz e tem relações sexuais com vários homens e com uma mulher, sua amiga Luiza. Ângela tenta manter seus relacionamentos extraconjugais em segredo. No entanto, Plirtz desconfia que ela esteja tendo relacionamentos com outros homens e contrata um detetive para vigiar seus passos e ter provas de sua infidelidade. Quando Plirtz descobre que Ângela está tendo um relacionamento com um de seus funcionários, ele planeja uma vingança.

### 3.2. O que dizem sobre *A mulher de Todos*?

O crítico de cinema Carlos Frederico, ao escrever sobre filme, destaca que *A mulher de Todos* é endereçado ao que ele chama de classe C e que faz críticas à classe média brasileira. Segundo ele

*A Mulher de Todos*, portanto, jamais seria um bom filme: é excessivamente anárquico e excessivamente cafona; não analisa o cafonismo e a anarquia, mas envolve-se com eles e torna-se neles próprios. É um filme por demais classe C. É um filme debochado e, o que é pior, o deboche no caso atinge mais que qualquer outra a classe dita "intelectual", exatamente por ser realizado fora dos padrões por ela consagrados. É um filme que atinge e, à sua maneira, se comunica barbaridades, com um público também classe C (de pouca ou nenhuma preocupação intelectual e também de menor poder aquisitivo), podendo mesmo dizer-se que é dirigido ele (já viram maior desaforo!?). Imagino o sucesso incrível dessa *A Mulher de Todos*

---

<sup>158</sup> <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002166&format=detailed.pft> . Acessado em 13/02/2017.

quando vier a ser exibido nos Cineacs e adjacências! Vai ser a glória! – como bem poderia dizer a Helena Ignês. E vai ser mesmo!<sup>159</sup>

A historiadora feminista Karla Bessa, ao analisar o filme, destaca que o mesmo propõe uma representação de gênero subversiva em algumas cenas. Ela analisa a performance da personagem Angela carne e osso escreve:

A insaciável e voraz Ângela Carne e Osso (Helena Ignês), do filme de *A mulher de todos* (Rogério Sganzerla, 1969), é uma personagem ímpar no nosso cinema brasileiro. Representa ao meu ver um chamado importante para o debate sobre o quanto a sexualidade pesa na constituição de valores morais prescritos na noção de ordem e progresso. A estratégia cênica, simples e sem grandes torções metafóricas, consistiu no uso do charuto como objeto fálico, que dimensiona o apetite sexual desenfreado de Ângela na ordem de sua virilidade. Sua masculinidade libidinal a torna um ser andrógino, perigosa porque indomável e, ao mesmo tempo, uma travesti sem que essa travestilidade ganhe visibilidade em termos de gênero ou de orientação do desejo. A fantasiosa ilha dos prazeres permite o jogo entre gênero e sexualidade. No entanto, para meu desgosto, a única cena (rápida) lésbica do filme veio marcada por um óbvio travestimento, enquadrada em tom de orgia. Alegoria política ou não, as aventuras sexuais de Ângela carne e osso, além de provocarem os limites de idealizações de feminilidades e masculinidades, tanto corpóreas quanto simbólicas, abrem-se para uma apreciação sobre fetiche (a primeira cena é um selo nesta direção) e voyeurismo. As tomadas e sua respectiva edição surpreendem, quando, por exemplo, a personagem encara a câmera/espectador, como quem diz “eu sei que estou sendo vista”, quebrando o clímax, insistindo na performatividade de suas experiências. Destitui assim, a onisciência do narrador em *off* que conduz o sentido do que se dá a ver de Angela. Sua força vibrante repousa exatamente nesse complemento: carnal, sem sentimentalismos, essencialismos, sem se aprisionar a categorizações.<sup>160</sup>

A sua análise me inspirou quando foi assistir ao filme, e servirá como chave de análise neste capítulo.

### 3.3. Dr. Plirtz : “Um marido nacional do século XXI ou do século XVI?”

O filme inicia com a cena de um balão preto flutuando sobre a água do mar, em plano geral. Na sequência, é enquadrado um homem branco, obeso, trajando um uniforme militar, de cor preto, caminhando pela praia com as mãos atrás das costas, aparentemente desconfiado, ele gira o corpo duas vezes em um ângulo de 360º, observando seu entorno. Ao perceber que está sozinho na praia, ele corre em direção ao mar, onde se encontra o balão, e ao se aproximar do mesmo, ele o agarra e começa a lambê-lo e em seguida mordê-lo. O narrador em *off* diz: “Será esse o marido nacional do século XXI, do XVI ou do XXI?”. Nessa

<sup>159</sup> FREDERICO, Carlos. **A Mulher de todos.** In **Contracampo.** [http://www.contracampo.com.br/58/art\\_dossiempulhertodos.htm](http://www.contracampo.com.br/58/art_dossiempulhertodos.htm). Acessado dia 30/07/2019

<sup>160</sup> BESSA, Karla . A Teoria queer e os desafios às molduras do olhar. **Revista Cult**, Sao Paulo, 03 ago. 2014.

cena é apresentado o personagem Dr. Plirz. Algumas questões podem ser colocadas. Quais motivos levaram esse homem caminhar pela praia atrás de um balão? Porque Dr. Plirtz está usando uma farda militar? O que ele representa? O que o narrador *off* quer dizer com frase citada acima? Por hora, essas perguntas ficaram em aberto. Tentaremos responder ao longo da análise.



### 3.4. Ângela carne e osso “a mulher de todos”

A segunda cena do filme, a personagem Ângela Carne e Osso aparece com um de seus amantes, Flávio Azteca. A cena se passa em um aeroporto. Ambos estão prontos para viajar de avião e sair do país. A sequência se inicia com um *close up* nas pernas de Ângela e Flávio. Os dois estão em uma escada rolante, que se movimenta de baixo para cima. Ângela o agride fisicamente com vários chutes. Ela o empurra e ele faz o mesmo. Ângela está irritada. A câmera movimenta-se das pernas à cabeça dos personagens e assim podemos vê-los. Ângela é uma mulher branca, magra, possui cabelos louros e lisos que se estende até os ombros. Ela está trajando um macacão preto, um colar, botas de cano alto e uma bolsa. Flávio Asteca é possui cabelos pretos, ondulados e estendem até os ombros, está trajando um paletó preto, camisa branca, gravata e porta um jornal no bolso do paletó. Enquanto a escola rolante movimenta-se para o andar de cima, o casal discute.

**Ângela:** *Aleijado, Paulista.*

**Flávio Azteca:** *Loira de farmácia.*





A agressão é mútua e em público. Em seguida há um corte. Em seguida um som de violino invade a cena transformando-a, por alguns segundos, em um clima lúdico. A câmera enquadra em plano médio. Ângela pega um charuto e em seguida o acende, os dois caminham rumo a um elevador. Ao entrarem, ela volta a chutá-lo.

**Ângela:** *O que você quer Flávio Maia?* Ela fala irritada.

**Flávio Azteca:** *Vai ou não?... Maia, não. Asteca. E o seu marido debiloide?*

Eles saem de dentro do elevador. Ângela bafora fumaça no rosto de Flávio. Eles caminham em direção a um parapeito e se escoram. Ela fita o rosto dele. Ela fala em tom afável. Ele a fita e ambos começam a caminhar. O narrador *off*, com voz masculina, semelhante a um locutor de rádio diz: “As aventuras sexuais de Ângela Carne e Osso. Uma das dez mais megalomaniacas”.

**Ângela:** *Você me quer? Quer Ângela Carne e Osso só para você?*





Na sequência, Ângela sai do cubículo de um banheiro público feminino, arrumando sua roupa. Flávio também está no banheiro, ele abre um jornal e começa a ler em silêncio. A câmera enquadra Flávio Azteca segurando o jornal. A manchete do *Jornal de São Paulo*: “Delfim Neto: 1969 será o ano de ouro”. Ângela dá uns tapinhas em sua bolsa, que está pendurada no ombro e diz:

**Ângela:** *Aqui estão as passagens. A sua e a minha. Mas, eu não vou mais. Vou ficar no Brasil.*

**Flávio Asteca:** *Isto aqui está impraticável.*

**Ângela:** *Você tem que se mandar para fora do país.*

Ela se posiciona atrás dele, apoia seus braços sobre seus ombros e diz entusiasmada:

**Ângela:** *Vou passar o final de semana na Ilha dos Prazeres.*

**Flávio Maia:** *De novo essa depravação? Só dá louco e imbecil lá.*

**Ângela:** *Depois de você, não dá pé. Não quero mais homem bacana. Só dá trabalho.*

*Neste fim de semana, eu vou me dedicar aos boçais. É mais fácil*

Ângela o beija com voracidade. Uma mulher aparece no banheiro e se espanta, “Um homem, no banheiro das mulheres”. Ao verem a mulher espantada, os dois encaram a câmera e começam a gargalharem, em seguida, o casal entra em um cubículo no banheiro.



Na cena seguinte, Ângela e Flávio começam a caminhar pelo pátio do aeroporto. Ao passarem por uma vitrine de uma loja, é possível ver um anúncio colocado na vitrine: “carnaval de 1969”. A música *You Won't Let Me Go* do cantor de Blues, Ray Charles<sup>161</sup>, começa a tocar, criando um clima romântico. A música narra a história de alguém que está partindo, mas que deseja que o/a amante não o deixe partir. Em seguida, Flávio começa a ter devaneios e diz:

**Flávio Asteca:** *“Mulher dá à luz um peixe”. “Quinta guerra mundial à vista”. “Antropófagos invadem Guanabara”.*

Ângela interrompe os devaneios e diz

**Ângela:** *Você sabe Flávio, que eu não sou de ninguém.*

**Flávio Asteca:** *Eu não quero que você fique só.*

---

<sup>161</sup> “I want you , I need you , I'm all packed up to go/ But darlin , if you love me , you won't let me go/ a love's a true love , it never runs smooth you/ Know/ So if your love is a true love , you won't let me go/ If you don't say you love me , I'm gonna walk right/ Out the door/ And Ill hope that you'll stop me , so I can hear you/ Call me darlin once more/ I tell you I love you , yes I love you With all...”. A letra da música está disponível no site: <https://www.letras.mus.br/ray-charles/you-wont-let-me-go/>



Eles caminham pelo pátio e vêem um homem negro fumando um charuto. Esse homem está vestido de terno e gravada. Ao se aproximarem do homem, Ângela pega o charuto dele e acende o seu. O charuto de Ângela é visivelmente maior do que o do homem negro. Assim que acende o seu charuto ela joga o charuto do homem negro fora. Em seguida Ângela e Flávio voltam a caminhar pelo pátio do aeroporto. Ele caminha segurando o jornal à frente do rosto.

**Flávio Asteca:** *Você não vai, eu vou me mandar.*

**Ângela:** *Fugir não dá pé, Flávio Asteca.*



Rogério Sganzerla, nesta cena, por meio da personagem Ângela carne e osso, critica a sociabilidade paulistana, ao tornar o gentílico “paulista” como um enunciado performativo que produz um insulto. E por que o cineasta apresenta essa crítica? Qual prática cultural que Sganzerla critica? O diretor crítico a micropolítica fascista que atuante no Estado de São Paulo no contexto de produção do filme. Ficará mais nítido, quando analisarmos a passagem do filme em que um casal heterossexual é enquadrado discutindo em uma praia no litoral paulista. Esse casal serve como contraste em relação ao modo como Ângela e seus amantes se comportam.

Nesta cena, é notório a relação de poder que Angela estabelece com o homem negro. Quando ela aproxima dele e toma o charuto abruptamente, visivelmente menor que o dela, é perceptível a expressão de racismo com relação a ele. A superioridade da uma mulher branca heterossexual sobre um homem negro heterossexual é enquadrado nesta cena.

Flávio Azteca, ao retrucar o insulto, diz: “loira de farmácia”, esse enunciado performativo tem por objetivo injuriar e “marcar” a mulher à qual se dirige, apontando-a como uma mulher “fabricada” ,“artificial”. A crítica poderia ser lida no sentido de que Ângela, ao colorir o seu cabelo, teria “mexido em sua essência, em sua “natureza”, seria então uma farsa. Neste movimento, podemos refletir sobre o caráter prostético do gênero, ou seja, sua construção e apropriação subjetiva. Por exemplo, a escolha da atriz Helena Ignez, uma mulher branca, magra e loira para ser a protagonista do filme, coloca em circulação um

modelo de produção performativa do gênero feminino, ou seja, uma feminidade branca que interpela as mulheres a assumirem esse biocódigo de gênero e interpela os homens heterossexuais e mulheres homossexuais à desejarem as mulheres que possuam esses atributos. Ela seria o modelo estético de feminilidade.

### 3.4. Star System no cinema marginal?

Percebo que Rogério Sganzerla coloca em circulação o biotipo da mulher branca, magra e loura e heterossexual em seu filme. Mas, o filme *A mulher de Todos* não é criador desse arquétipo da mulher branca, magra, loura e heterossexual, ele cita esse esse arquétipo de outros filmes. É nítido a influência dos filmes estadunidenses e europeus.

O sociólogo francês Edgar Morin, destaca que os Estados Unidos produziram, por meio do *Star System*, atrizes e atores que tem uma influência contundente no comportamento dos/as expectadores/as em que suas imagens circulam. Os astros e estrelas, na maioria das vezes são, usados como modelos a serem seguidos pelos/as expectadores/ras. Segundo ele

O papel das estrelas transcendeu amplamente a tela de cinema. Em 1937, elas eram "madrinhas" de 90% dos grandes programas de rádio americanos, e hoje praticamente não existe um programa de televisão do qual não participe uma *guest star*. Estrelas continuam a anunciar produtos de higiene, cosméticos, concursos de beleza, competições esportivas, lançamentos literários, campanhas de caridade e eventualmente eleições: nos Estados Unidos, as estrelas participam ativamente das campanhas políticas.<sup>162</sup>

A atriz estadunidense Marilyn Moore (1926-1962) e o ator James Den (1931-1955) são efeitos da tecnologia de gênero do *Star System*. As historiadoras feministas, Ana Paula Spini e Carla Miucci Ferraresi de Barros, afirmam que “O conjunto de personagens criados pelo *star system* dava a oportunidade, entre outras coisas, de reforçar e compartilhar valores e comportamentos (...).”<sup>163</sup>. Ao analisarem produção do *Star System*, Spini e Barros ressaltam o

(..) poder das imagens de atores e atrizes na constituição do desejo do consumo, as fans magazines multiplicaram-se nas primeiras décadas do século XX. Essas revistas não só faziam a divulgação dos filmes – através de sinopses, posters e matérias – como tratavam de toda sorte de assunto que envolvesse a vida privada das estrelas por meio de entrevistas, fotos posadas, *cards* e simulações de flagrantes envolvendo atividades corriqueiras. todo esse material era disponibilizado pelos agentes dos estúdios, que por sua vez, mantinham seus próprios departamentos de publicidade, cuja principal missão era contribuir para a construção e manutenção do star system, um complexo que englobava o circuito da produção, distribuição e exibição das imagens de atores e atrizes como seres divinizados, ricos, glamorosos, saudáveis e

<sup>162</sup> Morin, Edgar, 1921- As estrelas: mito e sedução no cinema/Edgar Morin; tradução [da 3. ed. francesa] Luciano Trigo.- Rio de Janeiro: José Olympia, 1989. P. xv.

<sup>163</sup> SPINI, Ana Paula.; BARROS, Carla. M. F. Star system, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood (1931-1934). *Artcultura*, v. 17, n. 30, 17 jun. 2016.p.14

belos, alimentando o mito em torno de seus nomes. o apelo do marketing porém, não se restringia à promoção dos filmes. o crescimento da economia do consumo, durante a década de 1920, foi intensificado por campanhas publicitárias capitaneadas pelas estrelas de cinema, que anunciavam toda sorte de produtos: de perfumes, xampus, cremes e xaropes, passando por sapatos, chapéus, cigarro etc. com os produtos, vendiam-se também novos comportamentos: modos de sentar, segurar o cigarro, caminhar, flertar, beijar. As estrelas serviam a um extenso receituário de modos, comportamentos e estilo de vida, cujos valores estavam ancorados na vida saudável, na liberdade e no individualismo.<sup>164</sup>

### 3.5. Dispositivo amoroso e amor romântico

Voltando ao filme, em termos de sexualidade, a heterossexualidade é produzida e encenada performativamente ao longo do filme, nas cenas em que Ângela se encontra com seus amantes do gênero masculino. Os abraços, os beijos, a troca de afeto entre a personagem Ângela e seu amante Flávio Azteca, produzem o desejo heterossexual como uma forma de expressão legítima. Judith Butler argumenta que

O fato de a realidade do gênero ser criado mediante *performances* sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter *performativo* do gênero e as possibilidades *performativas* de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculina e da heterossexualidade compulsória.<sup>165</sup>

Em termos de gênero, Sganzerla coloca em cena uma subversão do gênero feminino, ao enquadrar a personagem Ângela expressando agressividade por meio da *performance* da personagem Ângela Carne e osso, através ato de chutar o seu amante, de pegar o charuto do homem negro, sem o consentimento do mesmo, e em seguida descartá-lo no chão. Sganzerla ao comentar sobre a personagem diz: “Pela primeira vez em nosso cinema, uma mulher canta, berra, bate, dança, deda, faz o diabo”.<sup>166</sup> Neste sentido, Ângela carne e osso, se opõe a construção de feminilidade de outros filmes, como o cinema hollywoodiano e o Cinema Novo. Segundo o diretor, as mulheres, nos filmes de outras vertentes cinematográficas, parem ser representadas como doces, agradáveis, passivas e vítimas de violência perpetradas pelos homens.

A cineasta e escritora feminista Virginie Despentes, ao refletir sobre a produção cinematográfica elaborado por homens, afirma que “quando os homens se imaginam como

<sup>164</sup> SPINI, Ana Paula.; BARROS, Carla. M. F. Op. Cit. p.13

<sup>165</sup> BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Op. Cit. p.244

<sup>166</sup> SGANZERLA, Rogério. Apud. CANUTO, Roberta (org.) **Rogério Sganzerla- Encontros**. Rio de Janeiro: Belo Azongue, 2007. p.59

mulheres, se projetam mais facilmente como putas excluídas e livres em seus movimentos do que como mães de família preocupadas com a limpeza do lar”.<sup>167</sup>

Ângela diz a Flávio: “Você sabe Flávio, que eu não sou de ninguém”. Através desse enunciado performativo, Sganzerla, enquadra a questão da emancipação feminina por meio da recusa ao amor romântico. Ao longo do filme é possível ver várias passagens no qual o cineasta critica essa forma de relacionamento. Acredito que umas das maiores críticas que o cineasta realiza neste filme é em relação amor romântico.

Para a psicanalista feminista Regina Navarro Lins, “O amor romântico não é construído na relação com a pessoa real, que está do lado, e sim com a que se inventa de acordo com as próprias necessidades. Esse ideal amoroso, que só existe no Ocidente, é calcado na idealização.”<sup>168</sup> Nessa perspectiva, a monogamia é tida como expressão afetiva e sexual natural, normal, saldável e desejável. É excluída qualquer possibilidade de amor e/ou sentir desejo sexual por mais de uma pessoa.

A historiadora feminista e teórica *queer*, Tânia Navarro-Swain, falando sobre o dispositivo amoroso e o processo de subjetivação:

(...)o feminino é moldado em termos de um dispositivo amoroso, com a mesma amplitude e força contidas na significação dada por Foucault à categoria dispositivo. Enquanto mecanismo de construção do humano, o *dispositivo amoroso* institui o feminino, dotado de um destino biológico que ordena, no imaginário social, que seu corpo sexuado se volte incontornavelmente para outrem, para o cuidado, para o dom e, sobretudo, para a necessidade do “amor”, vórtice da relação heterossexual para as mulheres. Nesse feminino, “diferente” do masculino, não apenas a procriação, mas também a maternidade, que contém um sentido cultural específico à reprodução, são o objetivo maior. A maternidade compõe, dessa forma, a “natureza” feminina, completada pela companhia de um homem, que dá a essas mulheres presença, existência, força, vida e status.

A naturalização da heterossexualidade é parte das estratégias e da produção do saber na construção do feminino no dispositivo amoroso. De fato, edificados e representados pelo e no discurso amoroso, os excessos cometidos na relação heterossexual aparecem como “naturais”, e aí estão as raízes do perdão, da aceitação e do assujeitamento a situações inenarráveis de abuso e de violência física e psicológica<sup>169</sup>.

Seguindo os *insights* propostos pelas feministas lésbicas Adrienne Rich, Monique Wittig e Judith Butler, Navarro-Swain concorda que a heterossexualidade compulsória é um regime político que objetiva dividir os humanos de forma binária, dois sexos, dois gêneros e uma sexualidade legítima, a heterossexualidade, em sua expressão reprodutiva. Para a

<sup>167</sup> DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. Trad. Márcia Bechara- São Paulo: n-1 edições, 2016.p.73

<sup>168</sup> Lins, Regina Navarro, **O livro do amor, volume 2: do Iluminismo à atualidade**[recurso eletrônico] / Regina Navarro Lins. - Rio de Janeiro : Best Seller, 2012. [s/n]

<sup>169</sup> NAVARRO-SWAIN, Tânia. Desfazendo o “natural”. A heterossexualidade compulsória e o *continuum* lésbico. **Bagoas**. n. 05 | 2010 | p. 49



historiadora, o dispositivo amoroso, por meio de discursos e representações sociais, sustentariam o funcionamento da heterossexualidade, produzindo mulheres passivas, submissas, dóceis, afetuosas, abnegadas, maternas. No caso dos homens, as interpelações à atividade, agressividade, virilidade e hiperssexualidade, são constante neste sistema.

Em algumas cenas do filme *A mulher de todos*, Rogério Sganzerla parece querer questionar o dispositivo amoroso. Mas, será que ele realmente consegue?

### 3.6. O triângulo amoroso: Plirtz, Ângela e Armando

A cena inicia com a câmera movimentando verticalmente de cima para baixo, enquadrando uma Igreja. Sons de sinos tocam. A câmera enquadra um homem branco que está vestido de terno. Ele de pé, na calçada, fumando, ao lado de uma banca de revistas e jornais, defronte da entrada da Igreja. Ele fita a catedral. Ao ouvir os sinos, ele faz sinal da cruz. Em seguida consulta o relógio. Parece estar preocupado e ansioso. Em seguida aparece Ângela. Ela o cumprimenta.

**Armando:** *Como vai, amor?*

**Ângela:** *E você, flor?*

**Armando:** *Olha, eu vou te dizer de cara! Não posso ir à praia contigo, a Ilha dos Prazeres.*

**Ângela:** *Você só pensa em dinheiro...ficar nesta cidade horrorosa.*

**Armando:** *É que eu prometi fazer a capa do “cavaleiro negro” ... para segunda-feira.*





Um menino branco é enquadrado. Ele está com um cigarro na mão, fuma, sorri e chama Ângela: “mamãe, mamãe”. Ela diz para Armando que vai deixar seu filho com a babá.

Na cena seguinte, Ângela e Armando estão em um quarto, deitados sobre a cama, fumando. A cena parece sugerir que os dois acabaram de ter uma relação sexual. Armando está usando uma cueca de cor preta e começa a calçar uma meia. Ângela está apenas de calcinha preta.

**Ângela:** *Você acredita em Deus?*

**Armando:** *Claro!*

**Ângela:** *Plirtz também.*

**Armando:** *Aquele boçal?*

**Ângela:** *Não fale assim do meu maridiho. Você sabe que eu gosto dele.*

Ângela assenta sobre a cama e em seguida aproxima o rosto do pescoço de Armando e crava seus dentes no mesmo, enquanto aperta o charuto contra o corpo dele, queimando-o. Ele grita de dor e em seguida, diz para ela não o queimar com o charuto. Ângela diz: “*Minha paixão por você aumenta de treze em treze minutos*”. Em seguida ela sorri e fita câmera, encarando o expectador, enquanto exhibe sua boca cheia de sangue.

A cena nos mostra Angela encontrando Armando defronte de uma Igreja Católica. Não é possível saber se foi ela ou ele quem marcou o encontro neste lugar. Mas, é perceptível que a cena faz uma crítica à moralidade judaico-cristã. Na perspectiva dessa prática religiosa, o relacionamento moralmente aceitável seria entre um homem e uma mulher, no qual a sexualidade deveria ser exercida dentro de um casamento, com finalidade de reprodução humana. A cena faz uma crítica com relação a hipocrisia da classe hegemônica. Angela é representada como uma vampira, uma mulher que suga toda vitalidade do seu amante, uma mulher fatal, ou seja, que usaria a sedução como forma de obter privilégios.



Na cena seguinte, Ângela se encontra dentro uma cabine telefônica, de vidro. Ela segura o telefone enquanto beija o vidro. Armando do lado de fora da cabine, faz o mesmo. Em seguida ele se direciona até à rua, onde está estacionando seu carro, um fusca. Entra no carro, acelera e sai de cena. Em seguida, Ângela fala com Plirtz ao telefone.

**Ângela:** *Alô! Sou eu, amor. Eu estou acabando de chegar da fazenda. O administrador mandou dizer que anda muito preocupado com o fantasma que aparece lá quando você não está. Estou com a Glorinha, aquela professora de italiano que você detesta. Eu ainda vou deixa-la em casa. Saudade de você. Morrendo de saudade.*

Plirtz fala com Ângela pelo telefone. Está deitado debruço sobre a mesa, em escritório.



- **Plirtz:** *A minha paixão por você aumenta de quinze em quinze minutos. Se não fosse por você eu largava uma bomba aqui dentro. Eu não posso nem ver cara de banqueiro suíço.... Me chama de bitolado. Vai, B.i.to..*

*Você vai indo para a Ilha que eu te encontro lá. Eu vou ter que levar um funcionário aqui do escritório. Ele é meio intelectual, mas tem valor.*

Armando abre a porta do escritório lentamente. Ao vê-lo, Plirtz o convida para entrar e pergunta se ele conhece a sua esposa. Armando entrega ramalhete de flores para Plirtz e deseja feliz aniversário. Ele fica feliz e meio constrangido. Em seguida, outros funcionários e funcionárias adentram o escritório, e em coro, começam a cantar a música de parabéns. Ele olha para Armando e diz que todos/as estão liberados do trabalho. Uma funcionária aproxima de Plirtz, o cumprimenta e o presenteia com uma garrafa de vidro do refrigerante Coca-Cola. Ele diz a ela “*o que vale é a intenção*”, e lhe rouba um beijo. Em seguida, Plirtz morde a tampa de metal e abre a garrafa, pega a tampa e tenta extrair a película de plástico que fica dentro da tampa. O narrador *off* diz: “*Será esse o brasileiro do século vinte e um? Do século dezesesseis ou do vinte e um?*”

Plirtz: “*É o tal negócio. Eu procuro cultura e só me sai dinheiro. Eu sei que sou um bitolado. Mas, o que eu posso fazer?*”



Plitz é enquadrado é beijando outra mulher e posteriormente ele paga para que o seu detetive particular passe a seguir sua esposa, Angela. A cena faz uma crítica a hipocrisia da burguesia e as normas de gênero que são elaboradas dentro dessa perspectiva, no qual o homem pode ter relacionamentos extraconjugais e a mulher não pode.

Na cena seguinte, Plitz está no dentro do elevador com seu capanga Polenguinho. Ele está comendo chocolate e oferece algumas migalhas para o capanga. Ele diz para o mesmo que terá um trabalho a ser feito. Plitz encomenda à Polenguinho que siga sua esposa. Polenguinho saca uma arma, fazendo alusão que irá assassina-la. Ao saírem do elevador,

Plirtz joga a embalagem com um pouco de chocolate no chão e sai andando. Polenguinho se abaixa para poder pegar e come.

Em outra cena em que Plirtz aparece, ele está em seu escritório. Ao lado de três jovens e belas mulheres. Uma delas coloca uma coroa na cabeça de Plirtz enquanto ele abre uma capa de um violão e tira algumas garrafas de vidro de dentro, possivelmente de uma bebida. O narrador *off* diz: “*idade: ignorada, profissão: todas, identidade: Dr. Plirtz, proprietário do trust das histórias em quadrinhos do país, das minas de prata do Guarujá e da rádio emissora El dólar; colecionador de pessoas, psicanalista amator. Segundo certas más línguas, teria uma paixão por semi-írgens adolescentes e traidoras fatais*”.

Enquanto o narrador *off* caracteriza a personalidade de Plirtz, ele distribui algumas revistas para as mulheres ao seu lado. E seguida, ele fixa o olhar para a câmara encarando o espectador e diz: “*sou eu mesmo, Dr. Plirtz. É com ele que vocês estão falando. Plirtz, o grande bitolado. É assim que meus amigos costumam me chamar*”. Em seguida ele atende o telefone para falar com Polenga. “Polenga... não fale com a boca cheia. E olhe, vá caindo fora que seu trabalho começa amanhã. Hoje é folga obrigatória nas corporações Plirtz. Eu disse “Plirtz””. Ele coloca o telefone no gancho, pega um brinquedo e sorri. As mulheres que estão ao seu lado, aproximam-se dele para beijá-lo.



Nesta cena, o cineasta enquadra as relações de classe social. Ele faz uma crítica contundente à elite brasileira. Plitz representa os empresares brasileiros. Por meio do narrador *off*, Sganzerla caracteriza o personagem, destaca que ele é um empresário milionário, bitolado, pedófilo, que só pensa em dinheiro. Plitz é proprietário de uma rádio e de uma empresa que produz história em quadrinhos, ele detém os meios de produção e também os meios de comunicação. O que mantém os empresários no poder econômico e político do país é o efeito da produção cultural e ideológica da classe dominante. Conforme assina-la o filósofo francês Louis Athusser, “nenhuma, classe pode duravelmente deter o poder de Estado sem exercer simultaneamente a sua hegemonia sobre e nos Aparelhos Ideológicos de Estado.”<sup>170</sup>

### 3.7. Alegoria sobre casais heterossexuais de classe média paulista



Aproximadamente no meio do filme, Sganzerla enquadra um casal heterossexual em uma praia. O narrador *off* pergunta: “*Como se diverte o paulista no fim de semana?*”. O casal está sentado sobre um lençol estendido na areia, ao lado deles há um rádio, uma garrafa de

---

<sup>170</sup> Althusser, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Lisboa: Presença Martis Fontes. 1980. P.49

vidro e uma cesta de comida. O homem usando chapéu, uma camisa e uma bermuda enquanto come. A mulher diz “*Paga uma cuba, bem*”, solicitando uma bebida. E ele diz: “*nunca mais eu volto para São Paulo. Com aqueles comunistas, com aquelas passeatas. Nunca mais...*”. Ele pega um pastel e começa a comer com voracidade. Ele morde o pastel, e ao perceber que o mesmo é de carne, reclama. A mulher continua pedindo uma bebida. Em seguida ele começa a agredir ela. “*Você queria uma batida, então toma*”. Ela começa chorar e ele diz “*Deus fez e o homem que aproveita*”.

Pode-se deduzir que casal heterossexual na praia, seja uma caricatura da classe média paulista. Representada por um homem machista e fascista e uma mulher submissa. O casal serve de contraste em relação à Ângela e seus relacionamentos.

### 3.8 Vampirizando a masculinidade

Ângela resolve ir para a Ilha dos Prazeres de carro, sozinha. No caminho, ela encontra um homem. Oferece carona e o leva para a ilha. Neste cenário a personagem consegue estabelecer relações afetivas com vários homens e uma mulher. Um desses homens é o toureiro espanhol, um homem branco, barbado, que traja uma roupa de toureiro.

O toureiro espanhol chega à estação de trem. Ao descer do mesmo, é abordado por uma mulher que lhe pede um autógrafa. Ele assina o papel e em seguida direciona até Ângela Carne-e-Osso. Ele *performa* o masculino. Ela o aguarda, de pé, na porta do carro, enquanto segura uma penca de bananas. Em seguida, ela o leva até a praia e o despe deixando-o apenas de cueca. Ela o abraça por detrás e ele começa a gritar histericamente enquanto *performa* o feminino. Ele começa a gritar “vampira, vampira”, “você roubaram minha grana seu cafajeste. Como é que eu vou pagar meu curso de cabelereiro”.







### 3.9 A experiência lésbica de Ângela carne e osso

Enquanto Ângela se diverte seduzindo os homens, o detetive Polenguinho contratado pelo seu marido a fotografa. O mesmo entra em contato com ela e tenta conseguir algo em



troca. Ela o leva para a Ilha dos Prazeres. Ele tenta dominá-la, mas ela se mune de uma vara de madeira e após deixá-lo seminu, passa a chicoteá-lo.

Na cena seguinte Ângela encontra Luiza na Ilha. Ângela está trajando um paletó, uma camiseta e uma gravata. Ela está tomando cerveja e fumando seu charuto. Luiza é uma mulher branca, magra, seus cabelos são pretos e sua voz é doce, traja um biquíni branco.

**Ângela:** *Aí eu disse para ele, você é um boçal. Palhaço para cima de mim, não.*

**Luiza:** *O que você esperava. Até agora não vi um homem que não me decepcionasse. Eu já desisti.*

**Ângela:** *No começo eu não sabia. Mas, eu preciso de boçais. Ah, Não ria, Luiza. É sério Por isso, foi muito difícil para mim encontrar um marido. Tinha que encontrar o mais boçal de todos*

**Luiza:** *Seu marido é maravilhoso. Boçal, mas padre de rico.*

**Ângela:** *Boçal perfeito. Não me incomoda em nada. Eu nasci para os boçais.*





Ângela se decepciona com o toureiro espanhol, pois ele era *gay*. O toureiro entre em cena expressando uma *performance* bem máscula. Ângela o intimida ao despi-lo e abraçá-lo por detrás, ela movimentava o quadril para frente em uma rápida simulação de penetração. O toureiro tem um surto histérico. Seria o falo de Ângela que o assustou? Essa inversão de papéis de gênero seria como um espelho para o toureiro, ou seja, refletiria uma “farsa” pela qual ele estava tentando convencer Ângela, se passando por um homem heterossexual? A vampira teria lhe subtraído sua masculinidade? O toureiro estaria mais interessado no dinheiro Ângela, para pagar seu curso de cabelereiro do que, do nela? O toureiro é representado como

o um *gay* caricato ou só seria através do exagero da *performance* “feminina” que poderíamos notar que ele é *gay*?

Na cena em que Ângela se encontra com Luiza, na Ilha dos Prazeres, elas discutem sobre a relação de Ângela com Plirtz. Ângela ressalta que é dos boçais que ela gosta, pois acaba podendo ser mais livre. Seu marido é um bitolado. Aparentemente só tem olhos para os quadrinhos. O que Ângela não sabe é que seu marido contratou um detetive para segui-la. Luiza insinua para ela que havia desistido de homens. Ângela se aventura em um breve relacionamento lésbico com Luiza. Nesta cena podemos notar que está na Ilha dos Prazeres usando uma roupa social considerada masculina.

### 3.10. O falo de Ângela carne e osso

Ângela tinha se preparado para ir embora do Brasil com Flávio, mas decide ficar e se dedicar aos boçais, como ela mesma afirma.

Um fato notável é o uso de elementos psicanalíticos que constroem imagetivamente a personagem Ângela Carne e Osso. Na perspectiva da psicanálise as mulheres carecem de falo. Segundo Rubin:

Na terminologia de Freud, o complexo de Édipo apresenta duas alternativas a uma criança: ter um pênis ou ser castrada. Em contrapartida, a teoria lacaniana do complexo de castração abandona qualquer referência à realidade anatômica.

(...) Castração é não ter o falo (simbólico). A castração não é uma verdadeira “falta”, mas um significado atribuído aos genitais de uma mulher.

O falo é, por assim dizer, um traço distintivo que define “castrados” e “não-castrados”. A presença ou ausência do falo acarreta diferenças entre dois status sexuais, “homem” e “mulher”. Visto que estes não são iguais, o falo também significa a dominação dos homens sobre as mulheres, e pode-se inferir que a “inveja do pênis” é um reconhecimento disso.<sup>171</sup>

Ângela passa boa parte do filme com um charuto. Na cena em que ela se aproxima do homem negro e lhe toma o charuto para acender o seu e em seguida jogá-lo ao chão, pode ser pensado como uma forma de castrá-lo. O charuto de Ângela é seu falo. Ele representa seu poder simbólico de dominação. Pode-se notar que nas cenas descritas, ela se põe detrás dos seus amantes e abraça-os. É uma característica da *performance* de masculinidade. Ângela tem um falo. Na perspectiva psicanalítica, ela possui o poder.

---

<sup>171</sup> RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres: notas sobre a “Economia Política” do sexo**. Tradução SOS Corpo, 1993. (1975). P. 40-41



Se com o primeiro amante de Ângela ela pode estabelecer uma relação de agressão e poder baseada em gênero, subvertendo as normas vigentes à época, com o seu segundo amante, o

Vampiro, ela estabelece uma dupla relação de poder, tanto em termos de gênero ao assumir um papel “masculino”, quanto de raça. Vampiro diz que é o único negro milionário do Brasil. Ao afirmar isso, Vampiro quer dizer que está no mesmo patamar, em termos de classe social, que Ângela e evoca a situação de miséria da população negra, “os outros”. Pode ser que ela não ligue para isso, pois pelo que parece, ela só quer seduzi-lo e levá-lo para a Ilha dos Prazeres. Ao perceber que Vampiro estava tentando se equiparar a ela, Ângela pergunta se o jipe pertencia a ele. Vampiro estava preocupado com seu *status*. Ele diz “Dizem que cantar mulher de dia dá azar. Mas, eu estou aqui com uma sensacional. Uma das mulheres do país. Nunca se sabe, pode ser uma das dez mais.” Na cena seguinte ela diz que ele deveria estar em uma senzala, estabelecendo mais uma vez uma relação de poder em relação a ele, agora em termos raciais.

### 3.11. A castração de Ângela

Ângela decide ir para a *Ilha dos Prazeres* sozinha. Ela se relaciona com vários homens ao longo do percurso. Seu marido contrata Polenga para poder segui-la e conseguir provas de que ela está tendo relacionamentos extraconjugais. Polenga segue Ângela e consegue fazer vários registros fotográficos atestando sua infidelidade. Ele tenta chantageá-la. Ela o seduz e em seguida o agride. Ângela avisa seu marido e diz que o detetive estava tentando seduzi-la. Plirtz demite Polenga.

Enquanto isso, no banheiro de seu escritório, Plirtz veste um uniforme nazista, endireita o corpo, ficando esguio, fita o espelho, coloca as mãos para trás e começa a dizer palavras de ordem em alemão. Ele suspira, admira o quepe e o uniforme e diz “*É, bons tempos*”.



Plirtz e Armando decidem ir para a *Ilha dos prazeres*. Ângela e Armando continuam mantendo seu relacionamento extraconjugal. Seu marido descobre e resolve drogá-los. Em seguida os amarra de ponta cabeça em um balão. Ângela diz “*Eu sou simplesmente uma mulher do século XXI. Sou um demônio anti-ocidental. Eu cheguei antes por isso eu sou errada assim.*”

Na cena seguinte, Plirtz é enquadrado no meio da praia, dentro da água segurando um quadrinho. Ele diz “*mas, quem ela pensa que é? Afinal de contas, existe uma ordem, ninguém pode fazer o que quer, assim sem mais nem menos. Ela era muito perigosa. O Armando vivia dizendo que queria subir. Que queria ter o mundo a seus pés. Agora, eu sou um homem de ideias .Correto? Eu sou um bitolado. Antigamente eu queria dinheiro e mulher, hoje os balões tripulados me dão tudo.*” O filme termina com Plirtz caminhado sobre a beira da praia, assim como o filme iniciou.

*A mulher de Todos* é produzido em meio à intensas mudanças sociais no Ocidente. O movimento de contracultura lançava críticas à cultura ocidental por ser patriarcal, racista e capitalista. Tenho como hipótese que as ideias feministas estavam circulando no Ocidente, tendo em vista a publicação dos livros *O segundo sexo* da filósofa Simone de Beauvoir e *A mística Feminina* (1963) da psicóloga Betty Friedan. As mulheres neste contexto lutavam contra a violência machista que as assujeitava à passividade, doçura, a repressão da sexualidade. Penso que Rogério Sganzerla tenha captado essa atmosfera para construir a personagem Ângela carne e osso. Uma mulher que em virtude de sua classe social, impõe seu

direito de expressar a sua sexualidade ativamente, e que ao fazer tal movimento é punida por seu marido que representa uma masculinidade necropolítica, ou seja, que é soberano, que detém poder de vida e morte de sua esposa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O primeiro capítulo intitulado de “Teoria queer: notas teórico-metodológicas para o estudo do cinema” apresentei o percurso teórico dos Estudos da Mulher, dos Estudos de Gênero e dos Estudos *Queer*, destaquei as reflexões de pensadoras/res feministas como Simone de Beauvoir, Gayle Rubin, Teresa de Lauretis, Joan Scott, Judith Butler e Paul B. Preciado e do filósofo e historiador francês Michel Foucault, com o objetivo de apresentar os conceitos que foram articulados na análise filmica.

O segundo capítulo, tem início com a apresentação do contexto da década de 1960, descrevendo e analisando tal período em termos macropolíticos, com a Guerra Fria e o Golpe Civil-Militar, com destaque às micropolíticas de resistência construídas por meio do cinema, em que também é apresentada uma genealogia do Cinema Novo e do Cinema Marginal. Considerei que ambas as estéticas contribuem para a descolonização do olhar e do inconsciente do/a espectador.

O terceiro capítulo “Eu sou simplesmente uma mulher do século XXI”: a representação de sexo/gênero e sexualidade no filme *A mulher de todos*”, apresentei uma sinopse do filme *A mulher de todos*, descrevi algumas cenas do filme e ensaiei uma análise com o objetivo compreender a construção da representação de gênero e da sexualidade filme. Considerei que o filme representa uma subversão da representação de gênero e sexualidade, ou seja, coloca em cena uma representação da feminilidade branca heterossexual que ousa sair do arquétipo de mulher passiva e submissa.

No ano de 2014 assisti ao filme *A Mulher de Todos* pela primeira vez, indicado pela professora e historiadora Dra. Angela Aparecida Teles. No contexto, fazia graduação em História, cursava a disciplina “História do Brasil V”, discutíamos sobre o Golpe e a Ditadura Militar em nosso país, neste ano faria 50 anos do Golpe. Na aula, discutíamos sobre política, ativismo e arte. Teles conduziu a discussão sobre o cinema brasileiro e apresentou o Cinema Novo e Cinema Marginal, como uma estudiosa deste último, fora bem enfática sobre a produção dessa estética. Em uma das aulas assistimos o filme *O Bandido da Luz Vermelha*, enquanto o filme era reproduzido, Angela o analisava, clarificando aquele filme totalmente

anárquico. No final desta aula ela me indica *A mulher de todos*, eis que inicia a minha jornada como pesquisador do cinema brasileiro.

2016. 52 anos do Golpe. A primeira presidenta da história do Brasil, Dilma Rousseff (Partido dos Trabalhadores), sofre um processo de *Impeachment*, em seu segundo mandato (2011-2016), por meio de um golpe parlamentar, sob acusação de ter desrespeitado a lei orçamentária.<sup>172</sup> A oposição suspeita que a mesma possui envolvimento em corrupção no caso de investigações da “Operação Lava Jato”, no entanto, pouco tempo depois foi provado que essa acusação não procede<sup>173</sup>. Com a saída de Rousseff, seu vice assume, Michel Temer (Movimento Democrática Brasileiro).<sup>174</sup> Neste contexto caótico, concluo a monografia “Cinema e Subversão: a representação de gênero no filme *A Mulher de Todos* (1969), que se trata de um ensaio preliminar da análise do filme supracitado.

2017. Início o mestrado e a pesquisa necessária para a construção da presente dissertação. Neste contexto as forças reativas, os neoliberais e neoconservadores acentuam sua aliança provisória. Neste ano, o ex-parlamentar e militar Jair Messias Bolsonaro é eleito. O mesmo defende um “nacionalismo” branco e heterossexual e interpela as massas ao fascismo. Acentua a produção discursiva de misoginia, homofobia, transfobia, racismo e xenofobia que desencadeia no aumento da violência contra mulheres, LGBTQI+, negros e indígenas.<sup>175</sup>

---

<sup>172</sup> **Impeachment de Dilma Rousseff marca ano de 2016 no Congresso e no Brasil.** In “Senado Notícia”. Disponível em <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/12/28/impeachment-de-dilma-rousseff-marca-ano-de-2016-no-congresso-e-no-brasil>. Acessado 21/03/2020.

<sup>173</sup> **PF isenta Dilma e ministros do STJ em investigação sobre obstrução de Justiça**. In Folha. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2017/08/1912179-pf-isenta-dilma-e-ministros-do-stj-em-investigacao-sobre-obstrucao-de-justica.shtml>. Acessado dia 20/03/2020.

<sup>174</sup> O livro “Golpe en Brasil : genealogía de una farsa” traz ótimos artigos de estudiosos que fazem uma análise do golpe parlamente, Cf. **Golpe en Brasil : genealogía de una farsa** / Perry Anderson ... [et al.] ; coordinación general de Pablo Gentili ; Víctor Santa María ; Nicolás Trotta. 1a ed . Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO ; Buenos Aires : Fundación Octubre ; Buenos Aires : UMET, Universidad Metropolitana para la Educación y el Trabajo, 2016.

<sup>175</sup> A psicanalista guararriana e socióloga brasileira Suely Rolnik produziu uma ótima análise deste contexto no ensaio “A nova modalidade de Golpe: Um seriado em três temporadas”. Cf. ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**- são Paulo: n-1 edições, 2018. A filósofa feminista Marcia Tiburi tem refletido sobre esse cenário. Cf. Tiburi, Marcia, **Como conversar com um fascista** [recurso eletrônico] / Marcia Tiburi. - 1. ed. -Rio de Janeiro : Record, 2015; ~ Tiburi, Marcia. **Ridículo político** [recurso eletrônico]: **uma investigação sobre o risível, a manipulação da imagem e o esteticamente correto** / Márcia Tiburi. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Record, 2017.



Em 20 de janeiro de 2018, durante as férias de verão, enquanto caminhava pelo Centro da cidade de Ituiutaba, sou injuriado, cuspidado e agredido por um rapaz homofóbico.<sup>176</sup> (falar do Jean Willis) (Marielle Franco)

Com relação à produção artística, inicia-se um processo de censura às artes com perspectiva feminista e *queer*. Em 2017, a exposição artística intitulada “Queermuseu — Cartografias da diferença na arte brasileira”, apresentada pelo Santander Cultural e exposta na cidade de Porto Alegre foi censurada.<sup>177</sup> Alguns filmes também foram “censurados” tais como *Aquarius* (2016) de e *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça Filho, o segundo conta com parceria na direção de Juliano Dornelles. Ao analisar esse contexto, Suely Rolnik escreveu:

Certas práticas artísticas- as que trazem à tona questões de gênero, sexualidade e religião- passam a ser desqualificadas, perseguidas e criminalizadas. Nesta operação mata-se dois coelhos numa cajadada só: demoniza-se igualmente a dignidade ética da arte em seu exercício ativo da pulsão criadora, neutralizando assim sua potência micropolítica. Tal potência consiste em tornar sensíveis as demandas da vida ao ver-se sufocada nas formas vigentes de existência individual e coletiva, quando estas perderam seu sentido pelos efeitos que os encontros com a alteridade mutante do entorno produziram nos corpos. Materializadas em obras, essas demandas vitais teriam o poder de polinização dos públicos que a elas têm acesso, o que tenderiam a mobilizar a força coletiva de transfiguração das formas da realidade e de transvaloração de seus valores. Atacar a arte é atacar a possibilidade de irrupção social de tal força dificultando ainda mais sua reapropriação pela subjetividade.<sup>178</sup>

Destaco esses fatos com o objetivo de situar contextualmente a produção dessa dissertação. E como se pode notar, é possível fazer uma analogia com a década de 1960. O golpe e o estabelecimento do fascismo, tanto no passado quanto agora.

Como vimos, na década de 1960, intensas transformações sociais, econômicas e culturais ocorreram no mundo. A Guerra Fria entre os Estados Unidos e a União Soviética desencadeou a polarização entre os defensores do capitalismo e os defensores do comunismo. Neste contexto emerge os movimentos de Contracultura (hippie, negro, feminista, gay [hoje LGBT]) que passaram a questionar a moralidade cristã, o capitalismo e o colonialismo. No Brasil, as elites militares consumaram o Golpe de Estado que desencadeou um Estado de Exceção país. Instaurou-se uma Ditadura Militar. Passou-se a defender um ideal de nação a lá *American Way Of Life*, que valorizava uma feminilidade doméstica e uma masculinidade laboral dentro da lógica da heterossexualidade compulsória e da branquitude. O capitalismo

---

<sup>176</sup> **Ativista LGBT relata agressões e alega ter sido vítima de homofobia em Ituiutaba, MG** <https://g1.globo.com/mg/triangulo-mineiro/noticia/ativista-lgbt-relata-agressoes-e-alega-ter-sido-vitima-de-homofobia-em-ituiutaba-mg.ghtml>.

<sup>177</sup> “Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo”. In *El País*. Disponível em [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425\\_555164.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html). Acessado dia 20/03/2020.

<sup>178</sup> ROLNIK, Suely. Op., Cit., p.167-168

financeirizado fora defendido por meio da violência militar. Passou-se a censurar artistas, intelectuais e ativistas com perspectiva política de esquerda.

Como vimos, o cinema foi uma expressão usada em que os cineastas passaram a refletir sobre a política. O Cinema Novo ousou elaborar uma pedagogização das massas, construindo uma consciência de classe social. Esse cinema criticou o fascismo e o populismo.

O Cinema Marginal recusou o paternalismo do Cinema Novo, usou outras estratégias, tais como o deboche e a agressão ao espectador. Uma forma de gerar incomodo e forçar o/a espectador/a refletir sobre a animalidade humana.

Rogério Sganzerla e Helena Ignez criam *A mulher de Todos* neste cenário. Como vimos, o filme tece crítica a moralidade judaico-cristã, ao capitalismo e a masculinidade militarizada e fascista encarnado pelo personagem Dr. Plirtz. O filme critica o amor romântico e levanta a reflexão sobre a monogamia, bissexualidade e sobre as *performances* de gênero que define o que seria ideal e adequado para um homem e para uma mulher exercer. A personagem Angela Carne e Osso se definem como uma mulher do século XXI, uma mulher que se projeta como estando à frente do seu tempo, uma mulher que exerce sua sexualidade com equivalência à dos homens de sua época. Considero que a personagem Angela Carne e Osso, representa, em certa medida, algumas demandas da segunda onda do movimento feminista, que reivindica do direito ao uso pleno do espaço público sem sofrer violência, o direito a exercer sua sexualidade sem pudores. No entanto, a personagem é castrada pelo seu marido, o fascista Dr. Plirtz. Cabe-nos perguntar, como o feminismo dinamitará o fascismo no século XXI?

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é Feminismo**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- ANDREW, James Dudley. **As Principais Teorias do Cinema- Uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- BERNADET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane e Sganzerla**. São Paulo. Brasiliense: 1990., Cit., XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicália e Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BORDWELL, David. Estudos do cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. IN\_\_RAMOS, Fernão. **Teoria Contemporânea do cinema Vol.1**. São Paulo: Editora Senac, São Paulo, 2005.
- BESSA, Karla . A Teoria queer e os desafios às molduras do olhar. **Revista Cult**, Sao Paulo, 03 ago. 2014.
- Berenice. Bento. **A (re)invenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. Rio de Janeiro: GARAMOND/CLAM, 2006.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: Fatos e Mitos**. 4ª edição. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1970.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: A experiência vivida**. 4ª edição. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1970.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. -11ª edição.- Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016.
- BUTLER, Judith, Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. in LOURO, Guacira Lopes (org.) **O corpo educado – pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte, Autêntica, 2000.
- CAMPO, Mônica B.. O Desafio: filme reflexão no pós-1964. In: Maria Helena Capelato; Eduardo Morettin; Marcos Napolitano; Elias tomé Saliba. (Org.). **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. 2a.ed.São Paulo: Alameda, 2011 CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema novo brasileiro. In **História do cinema mundial**/Fernando Mascarello (org.). - Campinas, SP: Papyrus, 2006. - (Coleção Campo Imagético).p.291-292
- CARDOSO, Flamarion Silva; VAINFAS, Ronaldo (orgs.) **Domínios da história : ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARNEIRO, Maria Elisabeth Ribeiro. Com os olhos de quem foram feitos meus olhos? Uma reflexão feminista sobre corpos negros e tecnologias da visualidade. In **História e teoria queer**/ Miguel Rodrigues de Sousa Neto; Aguinaldo Rodrigues Gomes (orgs.) 1ª ed./ Salvador, BA: Editora Devires, 2018.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema novo brasileiro. In **História do cinema mundial**/Fernando Mascarello (org.). - Campinas, SP: Papyrus, 2006. - (Coleção Campo Imagético).

CHARTIER, Roger: **A história cultural entre práticas e representações**; tradução de Maria Manuela Galhardo. -Rio de Janeiro : Bertrand Brasil ; 1990;

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estud. av.** [online]. 1991. Disponível: <https://www.scielo.br/j/ea/a/SZqvSMJDBVJTXqNg96xx6dM/>

Cozzolino, Paula de Maio Iglecio. O figurino no cinema marginal : Rogério Sganzerla / Paula de Maio Iglecio Cozzolino ; orientadora, Isabel Cristina Italiano. – São Paulo, 2016

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe** .1.ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DE LAURETIS, Teresa. **Alicia ya No: Feminismo, Semiótica e Cine**. Ediciones Cátedra. Universitat de València Instituto de la Mujer. Madrid.1984.

DE LAURETIS, Teresa. A Tecnologia do Gênero. In HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco,1994.

DE LAURETIS, Teresa. “Imaginação,” **Caderno de Pesquisa e Debate do Núcleo de Estudos de Gênero** [Universidade Federal do Paraná, Brazil], no. 2 (dezembro 2003).

DE LAURETIS, Teresa. **Teoría queer: sexualidades lesbiana y gay**. Trad. Mauricio Sáenz Ramirez. In **FLORILEGIO DE DESEOS**, ed. by Mauricio List Reyes and Alberto Teutle López. Mexico City: Ediciones Eón y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. Trad. Márcia Bechara- São Paulo: n-1 edições, 2016.

FABRIS, Mariarosaria. Neorealismo italiano. In História do cinema mundial/Fernando Mascarello (org.). - Campinas, SP: Papyrus, 2006. - (Coleção Campo Imagético)

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Civilização. Rio de Janeiro: Brasileira, 1968.

FEDERICI, Sílvia. **Calibã e a Bruxa- Mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Coletivo Syrax. São Paulo: Elefante, 2017.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). **História: novos objetos**. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: A vontade de Saber**. Vol I. Editora Paz e Terra, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**; tradução de Raquel Ramalhete. 42. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

**Golpe en Brasil : genealogía de una farsa** / Perry Anderson ... [et al.] ; coordinación general de Pablo Gentili ; Víctor Santa María ; Nicolás Trotta. 1a ed . Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO ; Buenos Aires : Fundación Octubre ; Buenos Aires : UMET, Universidad Metropolitana para la Educación y el Trabajo, 2016.

HARAWAY, Donna. “Gênero” para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. **Cadernos Pagu** (22) 2004. Disponível:

<https://www.scielo.br/j/cpa/a/cVkJRgkCBftnpY7qgHmzYCgd/?format=pdf&lang=pt>

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In\_\_\_SILVA, Tomaz Tadeu da.(Org.) **Antropologia do ciborgue : as vertigens do pós-humano** .2. ed., Belo Horizonte : Autêntica, 2009.

HARAWAY, Donna. Raça. In\_\_\_ LESSA, Patrícia; GALINDO, Dolores Org. **Relações Multiespécie em rede: feminismos, animalismos e veganismos**. ---Maringá: Eduem, 2017.

Hobsbawm, Eric J. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991** / Eric Hobsbawm; tradução Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli. — São Paulo: Companhia das Letras, 1995

LESSA, Patrícia. Mulheres testosteronadas: adictas, malditas, transgressoras bombásticas? **Estudos Feministas**, Florianópolis, 19(1): 283-300, janeiro-abril/2011.

LINS, Regina Navarro, O livro do amor, volume 2: do Iluminismo à atualidade[recurso eletrônico] / Regina Navarro Lins. - Rio de Janeiro : Best Seller, 2012.

Leopoldo, Rafael. **Teoria Queer e Micropolítica**. 1. ed. Rio de Janeiro: Multifoco, 2017.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista**. 16. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. tradução de Helen Marcia Potter Pessoa. - Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1940>

- MANEVY, Alfredo. NOUVELLE VAGUE. In: História do cinema mundial/Fernando Mascarello (org.). - Campinas, SP: Papirus, 2006. - (Coleção Campo Imagético)
- MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**/Fernando Mascarello (org.). - Campinas, SP: Papirus, 2006.
- MISKOLCI, Richard. Estranhando as Ciências Sociais: notas introdutórias sobre Teoria Queer. **Revista Florestan Fernandes. Dossiê Teoria Queer**, Vol. 1 no. 2, 2014.
- MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História. Questões e Debates**, Curitiba, v. 20, n.38, p. 11-42, 2003. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2713>
- Morin, Edgar, 1921- **As estrelas: mito e sedução no cinema** Edgar Morin; tradução.o [da 3. ed. francesa] Luciano Trigo.- Rio de Janeiro: José Olympia, 1989
- MULVEY, Laura. Prazer Visual e cinema narrativo. In\_\_\_ XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983
- NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2003.
- NAPOLITANO, Marco. **1964- História do Regime Militar Brasileiro**. 1ª ed., 6ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2018.
- NAVARRO-SWAIN, Tânia. Desfazendo o “natural”. A heterossexualidade compulsória e o continuum lesbiano. **Bagoas**. n. 05 | 2010
- Oliveira, Megg Rayara Gomes de. **O diabo em forma de gente: (r) existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação**. – Curitiba, 2017
- PESAVENTO, Sandra J. **História & história cultural**. -2.ed. - Belo Horizonte : Autêntica, 2004.
- PETERS, Michel. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- PINTO, Célia Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo. 2003.
- PRECIADO [Paul] Beatriz. Multidões queer: notas sobre uma política dos "anormais". **Estudos Feministas**, Florianópolis, 19(1): 11-20, janeiro-abril/2011. Disponível: <https://www.scielo.br/j/ref/a/yvLQcj4mxkL9kr9RMhxHdwk/?format=pdf&lang=pt>
- PRECIADO, Beatriz [Paul]. **Manifesto Contrassexual: Práticas subversivas de identidade Sexual**. Tradução de Maria paula Gurgel Ribeiro. São Paulo:n-1 edição.2014.
- PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**: São Paulo: N-1 edições, 2018.

- RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968-1973): A representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense. 1987
- ROCHA, Glauber. Uma Estética da Fome. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, junho de 1965
- Rogério Sganzerla- **Encontros**. Organização Roberta Canuto- Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**- são Paulo: n-1 edições, 2018.
- RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- RICH, Adrienne. Heterossexualidade Compulsória e a existência lésbica. **Bagoas** n. 05 | 2010 | p. 17-44. Disponível: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>
- SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia. A trajetória de um objeto historiográfico. **História da historiografia • ouro preto • número 8 • abril • 2012 •** Disponível: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/270/261>
- Silva, Gilmar Alexandre da, **Dançando com o cinema, filmando a história: a trajetória crítica de Rogério Sganzerla** / Gilmar Alexandre da Silva / Gilmar Alexandre da Silva. - 2008.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da. A história das mulheres no Brasil: tendências e perspectivas. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros** (27), São Paulo, 1987. Disponível: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69910>
- Silva Neto, Antonio Leão da. **Astros e estrelas do cinema brasileiro** / Antonio Leão da Silva Neto – 2. ed. - São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Tradução de Guacira Lopes Louro. **Revista de Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 15, n. 2, 1990. Disponível: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721> .
- SCOTT, Joan W. Prefácio a Gender and Politics of History. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 3, p. 11-27, jan. 2007. Disponível: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1721>
- SCOTT, Joan W. História das mulheres. In: BURKE, Peter. (org.) **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo, Unesp, 1992
- SORLIN, Pierre. **Sociologia del Cine: la apertura para la historia de mañana**. México: Fondo de Cultura Económica, 1985;
- SPINI, Ana Paula.; BARROS, Carla. M. F. Star system, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood (1931-1934). **Artcultura**, v. 17, n. 30, 17 jun. 2016

TELES, Angela Aparecida. **Ozualdo Candeias na Boca do Lixo: a estética da precariedade no cinema paulista**. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2012.

Tiburi, Marcia, **Como conversar com um fascista** [recurso eletrônico] / Marcia Tiburi. - 1. ed. -Rio de Janeiro : Record, 2015;

Tiburi, Marcia. **Ridículo político** [recurso eletrônico]: uma investigação sobre o risível, a manipulação da imagem e o esteticamente correto / Márcia Tiburi. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Record, 2017.

VILELA, Fabrício Marçal. **Cinema e subversão: a representação de gênero em A mulher de todos** (1969). Ituiutaba: Universidade Federal de Uberlândia, 2017. Monografia de conclusão de curso em História.

WITTIG, Monique. **El pensamiento heterossexual y otros ensayos**. Traducción de Javier Sáez y Paco Vidarte. Editorial EGALES, S.L, 2006.

XAVIER, Ismail. **O cinema moderno brasileiro**. São Paulo: Paz e Terra, 2001

YORK, Sara Wagner. Tia, você é homem? Trans da/na educação: Des(a)fiando e ocupando os "cistemas" de Pós-Graduação. 2020. 185 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Sara Wagner York– Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

## FONTES

### FILMES

A MULHER DE TODOS. Dir. Rogério Sganzerla, p&b, 93 min, 1969.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. Dir. Rogério Sganzerla, p&b, 92 min, 1968.

### ENTREVISTAS

CANUTO, Roberta (org.) Rogério Sganzerla- Encontros. Rio de Janeiro: Belo Azongue, 2007.

Helena Ignez, musa do cinema de vanguarda brasileiro. Entrevistada por Maria Noemi de Araujo. *Latusa Digital* Ano 9 – N. 49 – Junho de 2012. Disponível em: <[http://www.latusa.com.br/pdf\\_latusa\\_digital\\_49\\_a2.pdf](http://www.latusa.com.br/pdf_latusa_digital_49_a2.pdf)>



## **MINISTÉRIO DA JUSTIÇA**

Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. Parecer do censor Paulo Leite de Lacerda, datado de 15 de setembro de 1969, acerca da liberação (ou não) da exibição do filme A mulher de todos nas salas de cinema. Disponível em: <<http://www.memoriadacensura.com.br>>; Acessado em 13 de fevereiro de 2017.

Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. Parecer do censor Constâncio Montebello, datado de 06 de outubro de 1969. <<http://www.memoriadacensura.com.br>>; Acessado em 14 de fevereiro de 2017.