



Cinema e Sexualidade

Guacira Lopes Louro

RESUMO – Cinema e Sexualidade. Distintas posições-de-sujeitos e práticas sexuais e de gênero vêm sendo representadas, nos filmes, como legítimas, modernas, patológicas, normais, desviantes, sadias, impróprias, perigosas, fatais. Ainda que tais marcações sejam transitórias ou, eventualmente, contraditórias, é possível que seus resíduos e vestígios persistam, algumas vezes por muito tempo, e que venham a assumir significativos efeitos de verdade. Recorro a filmes dirigidos ao grande público para analisar representações recorrentes no cinema (a partir dos anos 1950) e transformações que vêm sendo observadas nas últimas décadas.

Palavras-chave: **Cinema. Gênero. Sexualidade.**

ABSTRACT – Cinema and Sexuality. Sexual and gender subject positions and practices have often been represented in movies as legitimate, modern, pathological, normal, deviant, healthy, inappropriate, dangerous, fatal... Although transitory or contradictory these nominations still persist, now and then, and may have important truth effects. In this article, recurrent representations in the cinema of these positions, and transformations that occurred in the last decades are analysed in mainstream movies.

Keywords: **Cinema. Gender. Sexuality.**

Introdução

Quando digo que sou apaixonada por cinema, não tenho qualquer pretensão à originalidade. Ir ao cinema, comentar filmes, ensaiar críticas ou, simplesmente, tornar-se fã de artistas e diretores são práticas comuns para grandes parcelas da população urbana. A tal “sétima arte” é, efetivamente, bastante popular. Operando sobre outras artes ou misturando-as, chegou a ser chamada de “arte impura” e “parasitária” por Alain Badiou (2004), mas a qualificação provavelmente nada tem de depreciativa, apenas ajuda a observar que o cinema foi eficiente ao se valer de outras formas de arte, tanto que acabou por se tornar uma das mais consumidas. Refletir sobre seu impacto ou sobre seus efeitos nas sociedades pode ser instigante. Articulá-lo à produção da sexualidade, aparentemente, é fácil.

Por um lado, como prática social, o cinema se constituiu, talvez desde sempre, como um espaço propício para encontros. Há algumas décadas, “gloriosas” matinês representavam, para muitos, a atividade central das tardes de domingo. Embalados pelos filmes de faroeste, pelas comédias ou pelos romances açucarados, garotas e garotos tinham ali um dos poucos momentos de proximidade consentida. O escurinho da sala favorecia “pegar na mão” e, não raro, outras iniciativas mais ousadas. Embora alguns custem a acreditar (!), houve um tempo em que não havia televisão e o cinema reinava absoluto como entretenimento. Há que notar que “ir ao cinema” não era uma prática restrita aos jovens. Como atestam estudiosas/os, ao redor dos anos 1940, o hábito era tão popular que, “em cidades de grande porte, como Rio de Janeiro ou São Paulo, 80% da população freqüentava as salas de exibição centrais ou as de bairro pelo menos uma vez por semana” (Meneguello, 1996, p. 11). Mesmo que este tempo tenha passado, o espaço, ainda que transformado, mantém-se como local de encontros afetivos, amorosos e sexuais¹.

Por outro lado, uma das formas mais significativas e persistentes da combinação cinema e sexualidade pode ser examinada nos filmes propriamente ditos, nas idéias que eles nos “convocam a visitar”, como diria Badiou (2004)², ou nas pedagogias culturais que eles exercitam. É dessa dimensão que desejo me ocupar. Estou convencida de que os filmes exerceram e exercem (com grande poder de sedução e autoridade) pedagogias da sexualidade sobre suas platéias (Louro, 2000). Parece pertinente assinalar que tomo a sexualidade como um “dispositivo histórico”, como dizia Foucault (1988); portanto, antes de vê-la como um “dado da natureza”, compreendo-a como um constructo cultural, em que se arranjam linguagens, corpos, gestos, rituais. Assumo que os significados que se atribuem a identidades, jogos e parcerias sexuais são situados e disputados historicamente e, ao longo dos tempos, nos filmes, posições-de-sujeitos e práticas sexuais e de gênero vêm sendo representadas como legítimas, modernas, patológicas, normais, desviantes, sadias, impróprias, perigosas, fatais, etc. Ainda que tais marcações sociais sejam transitórias ou, eventualmente, contraditórias, seus resíduos e vestígios persistem, algumas vezes por muito tempo. Reiteradas e ampliadas por outras instâncias, tais marcações podem assumir significativos efeitos de verdade.

Ingênuas ou Fatais & Heróis ou Canalhas

Os filmes hollywoodianos³ foram particularmente eficientes na construção de mocinhas ingênuas e mulheres fatais, de heróis corajosos e vilões corruptos e devassos. A escolha de atores e atrizes, roteiros, cenários, música, guarda-roupa, recursos de iluminação, som, cortes e tomadas, enfim, toda a parafernália da linguagem cinematográfica era mobilizada para representar tais posições, para dirigir o olhar, construir simpatias e repúdios. As platéias aprendiam a decodificar essa linguagem, torciam pelo sucesso ou pelo fracasso dos personagens, identificavam-se com eles ou os rejeitavam. Essas representações se modificaram ao longo dos tempos, multiplicaram-se e se tornaram, hoje, menos dicotômicas, mais complexas e matizadas. Seria impossível ensaiar um panorama dessa história. Algumas breves referências são suficientes para indicar posições de gênero e sexualidade recorrentes nos filmes.

Os anos 1950 podem ser escolhidos, arbitrariamente, como um momento de inflexão. Segundo alguns, por essa época, constituía-se uma distinta “cultura sexual”, produzida por vários discursos e instâncias sociais – dentre elas, o cinema. Para a estudiosa Ann Kaplan, os filmes dos anos 50 “mostram antigos códigos se desmoronando, prontos para ruir mas ainda se agüentando. A sexualidade respingava por todo lado sem ser entretanto reconhecida [...]” (Kaplan, 1995, p. 19).

Num tempo de pós-guerra, parecia necessário, de algum modo, deter ou reverter o avanço feminino que fora possibilitado pelo longo conflito. O cinema ajudaria a promover a “volta ao lar” e a recomposição da estrutura familiar tradicional. Roteiros de inúmeras comédias, romances ou dramas passavam a tratar daquele que se colocava como o novo dilema feminino: a escolha entre a família (casamento e filhos) ou a carreira profissional. Um *happy end* recompensava as mulheres que escolhiam certo, isto é, o lar, enquanto que as outras, muitas vezes representadas como “masculinizadas”, duras e amargas, terminavam sós e infelizes.

A sexualidade era mais sugerida do que exibida. Pode-se dizer que uma das marcas recorrentes dos filmes dessa época era, exatamente, uma tensão sexual. Conforme Haskell apud Breines (1992, p. 101), eles “eram todos sobre sexo, mas sem sexo”. A virgindade era requisito suposto e indispensável para as mocinhas. As iniciativas amorosas e sexuais deveriam ficar restritas aos homens, que, então, distinguiriam as garotas boas das “fáceis”. Nos filmes hollywoodianos, articulavam-se de um modo especial às marcações de raça/etnia, gênero e sexualidade: mulheres negras e latinas eram, usualmente, representadas como sensuais; mulheres orientais pareciam sempre dóceis e submissas, e as brancas deveriam ser castas ou recatadas, capazes de deter as investidas dos homens.

Nos clássicos de faroeste, os mocinhos eram fortes, corajosos, decentes, por vezes solitários e silenciosos. Invariavelmente brancos, lutavam contra índios, mexicanos e degenerados de todo tipo. Em tais filmes, dirigidos prioritariamente ao público masculino, o final feliz não supunha, necessariamente,

o encontro do par amoroso. Ao encerrar da trama, muitas vezes se via o herói cavalgando sozinho, deixando a cidade e até a mocinha (que antes salvara) e se lançando para o horizonte ilimitado à sua frente. A câmera deslizava, sugerindo aos espectadores que, para esse homem, as possibilidades de aventura continuavam.

Nos filmes *noir*, afinal, a sexualidade feminina aparecia, ou melhor, tornava-se central. A *femme fatale* era, usualmente, o pivô das histórias. Ela era ameaçadora, ambígua, plena de sensualidade. Seu caráter, assim representado, permitia aos espectadores compreenderem os conflitos do protagonista masculino que se debatia, constantemente, entre o desejo de possuí-la e o impulso de destruí-la.

Por volta dos anos 50, embora começasse a ser contestado, o famoso Código Hays de censura cinematográfica, instituído em 1934, ainda assombrava os produtores e demarcava limites para os filmes. A sexualidade, a nudez, o corpo, a dança, o vestuário ali eram minuciosamente tratados e regulados. Enquanto afirmava que “o caráter sagrado da instituição do matrimônio e do lar será mantido”, o Código proibia ou instituía severas restrições para a apresentação de “formas grosseiras de relação sexual”, de “adultério”, de “comportamento sexual ilícito” ou “cenas de paixão” (Hays, 2008). Quando tais cenas fossem consideradas indispensáveis à trama, determinava que elas não podiam, de modo algum, ser “justificadas” ou assumir um caráter atrativo. Explicitamente, prescrevia que se deveria “evitar dar demasiada importância à cama” e estabelecia: “é preferível que os pares casados durmam em camas separadas” (daí a constante presença das mesinhas de cabeceira nos quartos). Antecipando eventuais ressalvas, afirmava que, se fosse impossível evitar a apresentação da cama comum, não permitia, “sob nenhum pretexto, mostrar o par na cama ao mesmo tempo”. Cenas de amor e paixão eram filmadas com cautela: após um beijo mais ardente, a câmera levava o espectador para fora-de-campo e lhe permitia imaginar a continuidade do encontro amoroso. “Perversões sexuais” não podiam sequer ser aludidas. E, para Hollywood, como lembra Boze Hadleigh (1996), a identidade homossexual simplesmente não existia. Em 1959, um filme acabaria por introduzir esse “novo” personagem.

De Repente... o Homossexual Entra em Cena

De Repente, no Último Verão (*Suddenly, Last Summer*, 1959) passou para a história como o primeiro filme americano voltado ao grande público ou ao circuito comercial que traz um personagem homossexual. Baseado numa peça de Tennessee Williams e rodado inteiramente na Inglaterra, o filme precisou de uma licença especial da Igreja Católica para ser produzido. A história centra-se em uns poucos personagens interpretados por famosos astros do momento. Uma rica senhora, Violet (Katherine Hepburn), contrata um neurocirurgião (Montgomery Clift) com o intuito de que ele faça uma lobotomia em sua sobrinha Catherine (Elizabeth Taylor), supostamente acometida de crises de loucura. Violet

teme que Catherine revele a homossexualidade de Sebastian (filho de Violet), que morreu de forma violenta na Espanha. A versão “oficial” do acidente não deve ser desmentida por Catherine, que presenciou a morte do primo. Sua tia deseja, por isso, silenciá-la.

Ainda que se constitua no personagem central da trama, o rosto de Sebastian, efetivamente, nunca é mostrado no filme; quando parte de seu corpo aparece (em *flashback*), é filmado de costas, de longe. Vemos, ou melhor, vislumbramos Sebastian pelos olhos dos outros: de sua mãe, que o descreve como “poeta”, “sensível”, “casto”, “superior”, ou de sua prima, que afirma que “Sebastian era uma vocação, não um homem”. Catherine conta que Sebastian “usava as pessoas como iscas” (especialmente sua mãe e, quando essa ficou mais velha, passou a usar a prima) e descreve algumas de suas idiossincrasias: Sebastian “referia-se às pessoas como a um cardápio”, diz ela, afirmando que alguém era ou não “apetitoso”. Então, “no último verão”, conta Catherine, “ele se cansara de gente morena” e “estava faminto de gente loira”. A homossexualidade do personagem, mais do que propriamente exposta ou nomeada, é sugerida pela descrição de seus traços de caráter, é marcada pela afetação, arrogância, excentricidade e, “naturalmente”, acaba punida pela tragédia. Apesar dessas sinalizações, talvez fosse possível que a alusão à identidade homossexual passasse despercebida para alguns espectadores. Tudo é velado, inconcluso, ambíguo.

Logo no início do filme, percorremos o jardim da casa, um dos recantos preferidos de Sebastian, junto com o médico e guiados por Violet. O espaço ajuda na composição de sua personalidade controversa: enormes plantas exóticas e carnívoras se amontoam por toda parte, esculturas de caveiras ajudam a construir um cenário assustador (mais tarde, tais esculturas são evocadas num pesadelo de Catherine e caveiras reaparecem, outra vez, ao longo da perseguição final)⁴. O ambiente, fortemente associado a Sebastian, agrega-lhe traços sombrios de malignidade.

Esses e muitos outros elementos textuais e visuais constroem a representação dos personagens. O filme mantém-se fiel à orientação de tornar não-atraente (ou mesmo repulsiva) a posição-de-sujeito homossexual. A mãe possessiva, autoritária e excêntrica também sugere rejeição. Sua entrada em cena, a partir de um pequeno elevador doméstico, barroco, é ridícula; sua instabilidade emocional e seu caráter dramático insinuam que ela é perigosa; suas referências à estreita ligação com o filho permitem à platéia, eventualmente, repetir o adágio popular que responsabiliza as mães pela homossexualidade dos filhos.

O contraponto é representado pelos personagens da jovem e bela Catherine, dona de uma sensualidade “natural” e, eventualmente, recatada (conforme indica sua relutância em usar um maiô branco transparente quando é forçada pelo primo) e do médico protetor, sóbrio, discretamente elegante. Ao final, a câmera enfoca o par desejado, “sadio” e “bom”. De mãos dadas, os dois se afastam do terrível jardim.

O epicentro dramático e visual do filme é a cena da morte de Sebastian,

narrada por Catherine (induzida por remédios) e mostrada em *flashbacks*. A seqüência é alucinada, combinando *closes* de Catherine e tomadas da perseguição de Sebastian por um bando de jovens maltrapilhos e sujos, numa praia da Espanha. Catherine descreve a praia branca, o vento e o sol escaldante. Os garotos produzem uma espécie de música (uma batida), repercutindo toscos instrumentos de lata e metal. Sebastian corre morro acima para um lugar sem saída. O som contínuo acentua a dramaticidade e o desespero de quem tudo observa (Catherine e, junto com ela, os/as espectadores/as). Cercado e finalmente rendido, Sebastian é, literalmente, dilacerado pelos homens esfomeados.

Fica evidente a analogia com uma cena anterior – a descrição exaltada de Violet sobre tartarugas recém-nascidas sendo devoradas por aves carnívoras nas areias de Galápagos. O horror dos olhos de Catherine pode ser acompanhado pela platéia. Finalmente, ela consegue gritar por socorro ao ver o corpo nu do primo, despedaçado. A música cessa e uma sensação de alívio se segue à descarga de emoções provocada pela narrativa.

É possível afirmar que, embora *De Repente, no Último Verão* tenha introduzido a figura do homossexual, os recursos que o filme põe em ação para representá-lo mantêm a identidade no lugar da abjeção. O filme parece dizer que Sebastian “merece” seu destino. Outros filmes e outros personagens vão reiterar este lugar. Ainda que possam ser (como efetivamente são) múltiplas e distintas as leituras feitas pelas platéias, é razoável assumir que a repetição de um desfecho trágico para quem se afasta das normas regulatórias da sexualidade tenha produzido efeitos.

A temática da homossexualidade deixava de ser ocultada, mas os vestígios da posição desprezível com que fora marcada (certamente não só pelo cinema, é claro!), de um modo ou de outro, persistiriam. É possível estabelecer conexões, por exemplo, entre um filme da década de 60, *Calúnia (The Children’s Hour, 1962)*, que tem como personagens centrais duas professoras de uma pequena escola particular (Audrey Hepburn e Shirley Mclaine) acusadas, por uma aluna, de manterem uma relação “não-natural”, e outro mais recente, *Notas Sobre um Escândalo (Notes on a Scandal, 2006)*, que igualmente enfoca a estreita amizade entre duas professoras (Judi Dench e Cate Blanchett). Em ambos, uma das mulheres descobre ou expressa um amor “impróprio” pela outra (que parece inocente ou, pelo menos, desatenta em relação ao caráter desse afeto). Em ambos, a personagem lésbica “termina mal”, seja apelando para o suicídio (por não suportar se reconhecer nessa posição), seja experimentando a repulsa social e buscando, pateticamente, superar a solidão.

Por certo, outros filmes evitaram o trágico ou o dramático e, eventualmente, apelaram para o ridículo ou o caricato para se aproximar da temática (aliás, uma tendência muito comum em tantos outros espaços, como a televisão ou o teatro). O homossexual foi (e é) representado muitas vezes como o homem *gay* afetado. É o caso de *Dois Tiras Meio Suspeitos (Partners, 1982)* ou *O Casamento do Meu Melhor Amigo (My Best Friend’s Wedding, 1997)*.

Seria uma tola simplificação afirmar que a identidade homossexual continua sendo representada apenas das formas aqui destacadas. Contemporaneamente, muitos filmes vêm apresentando *gays* e lésbicas a partir de outras perspectivas (basta lembrar, por exemplo, do premiado *O Segredo de Brokeback Mountain*, de 2005). Eventualmente, alguns desses filmes se mostram afinados com os discursos construídos no interior dos movimentos sociais ou dos grupos intelectuais das chamadas “minorias” sexuais. Se eles são ou não “bem-sucedidos” no sentido de ecoar os discursos desses grupos (ou melhor, deles participar), se conseguem efetivamente perturbar as “verdades” historicamente assentadas, é impossível saber. Há um mundo de possibilidades e incertezas entre supostas intenções (declaradas e insondáveis) e uma infinidade de respostas das platéias. De qualquer modo, é inegável que se multiplicaram e diversificaram, no cinema e em outras instâncias culturais, as representações sobre a sexualidade (e sobre a homossexualidade).

Muitas Formas de Amar

A pluralidade de identidades e de práticas amorosas e sexuais parece, hoje, mais visível. O que tal visibilidade indicaria? Que os ventos do “novo milênio” terminaram com as diferenças, saudando a multiplicidade? Que se aceita que as posições de gênero e de sexualidade não cabem mais nos esquemas binários? Que agora “vale tudo”? Uma série de questões e de respostas poderia ser ensaiada e, de qualquer modo, a complexidade desses “novos tempos” sempre escaparia. Talvez se possa dizer que, efetivamente, muitos já admitem que as dicotomias homem/mulher, heterossexual/homossexual não dão mais conta das muitas possibilidades de viver os gêneros e as sexualidades. Embaralhamentos desafiam classificações. Fronteiras são, constantemente, atravessadas. Novas posições são nomeadas. Alguns não se contentam apenas em mudar de um “lugar” para outro e escolhem viver *na* fronteira, numa espécie de entre-lugar. Em vez de uma nova posição-de-sujeito, há quem prefira a não-acomodaçã, a ambigüidade e o trânsito (Louro, 2004). Uma série de condições culturais, sociais, políticas, econômicas vem, desde algumas décadas, possibilitando a multiplicação dos discursos sobre a sexualidade, produzindo a visibilidade das muitas formas de ser, de amar e de viver, embora se mantenham, de modo renovado, divisões, hierarquias, diferenciações. O cinema participa, também, deste processo.

Até recentemente, personagens não-heterossexuais raramente se constituíam em protagonistas das tramas cinematográficas ou, quando isso acontecia, sua representação era, quase que invariavelmente, construída a partir da ótica dominante. Recursos fílmicos, usualmente, levavam a platéia a perceber tais personagens como “o outro” e não como alguém que desejasse ser ou com quem pretendesse parecer. Pouco a pouco, contudo, alguns filmes passam a representar os/as “desviantes” de um modo “positivo”, desejável, e/ou a desenvolver a narrativa a partir da ótica desses sujeitos.

*Desejo Proibido (If These Walls Could Talk 2, 2000)*⁵, por exemplo, lida com questões significativas para o movimento lésbico. O filme é constituído por três histórias curtas de mulheres que vivem numa mesma casa em diferentes épocas (1961, 1972 e 2000). As cenas de abertura já sinalizam a ótica do filme, na medida em que apresentam, numa espécie de colagem, imagens de mulheres em situações “tradicionais” (dona-de-casa, esposa atenciosa, *miss*, etc.) e imagens de marchas feministas e do movimento lésbico.

O primeiro segmento enfoca duas companheiras que vivem juntas por muitos anos. O afeto e o preconceito que experimentam são mostrados em cenas expressivas, como, por exemplo, em uma sessão de cinema, na qual assistem a *Calúnia*, emocionam-se e, imediatamente, devem conter gestos de carinho face ao riso dos outros espectadores. A morte súbita de uma delas interrompe a vida partilhada. Edith (Vanessa Redgrave) se vê obrigada a sofrer silenciosamente a perda da companheira Abby (Marian Seldes). Nas cenas da hospitalização de Abby e da notícia de sua morte, o filme faz um contraponto entre o tratamento que enfermeiras e médico dão a uma mulher que perde seu marido e a essa que é “apenas” uma “amiga” da morta. O silêncio sobre a parceria amorosa prolonga-se para além da morte. Incompreendida pelos parentes de Abby, Edith vê ser arrancado de suas mãos (para ser herdado por um sobrinho distante e por sua ávida esposa) tudo o que as duas haviam construído juntas.

O segundo segmento enfoca os anos 70, época do ativismo feminista nos Estados Unidos. A mesma casa é partilhada por quatro jovens amigas lésbicas em conflito com o grupo feminista da faculdade do qual fazem parte. Algumas das fissuras internas do movimento de mulheres são apresentadas nessa história. Inicialmente, é mostrada a recusa das ativistas em incluir as lésbicas em suas discussões, com a afirmativa de que, “primeiro”, seria importante dar conta das lutas feministas para “depois” pensar sobre as reivindicações das mulheres lésbicas. As garotas se afastam, revoltadas. A seguir, a ação se volta para o interior do pequeno grupo homossexual e permite observar a rejeição que as amigas impõem a uma das companheiras da casa (Linda, interpretada por Michelle Williams) quando esta se apaixona por uma *butch* (Amy, interpretada por Chloë Sevigny). As garotas deboçam do comportamento de Amy, fazem-na trocar seu terno e gravata por uma camisa feminina e despenteiam seu cabelo. Quando Amy decide ir embora, Linda pergunta: “Sabem por que vocês agiram assim? Porque não são capazes de aceitar alguém que não seja igual a vocês”. Ao final, Linda assume publicamente seu relacionamento com Amy.

No último episódio, ambientado nos tempos atuais, a questão central é a da maternidade como desejo do casal de lésbicas (interpretado por Sharon Stone e Ellen DeGeneres). Nessa história, salientam-se as peripécias das duas mulheres para conseguir um doador de sêmen e, ao mesmo tempo, manter o filho como só delas. O episódio assume quase um tom de comédia, o que contrasta com o caráter dramático e tenso dos episódios anteriores. Risadas, música e manifestação pública de afeto sugerem que alguma coisa mudou e que, eventualmente, a afirmação dos direitos pode ser feita, agora, de forma menos penosa.

O filme foi lançado em VHS/DVD no Brasil e praticamente não entrou no circuito comercial, sendo exibido em festivais ou salas especiais. No entanto, pelo fato de trazer no elenco algumas atrizes famosas, é possível que sua platéia tenha se ampliado. São as vozes das mulheres lésbicas que se ouve nos três episódios, e o modo como são apresentadas suas histórias parece invocar a simpatia da platéia para com os seus dramas, conflitos e desejos. Contrapondo-se a esta característica “inovadora”, a publicidade produzida para promover a fita manteve uma perspectiva bastante tradicional, ao acenar para a oportunidade que teriam os fãs de Sharon Stone (considerada um símbolo sexual, especialmente após sua atuação em *Instinto Selvagem – Basic Instinct* – 1992) de vê-la fazendo amor com outra mulher⁶.

A multiplicidade de identidades e práticas amorosas e sexuais parecia ter conquistado a tela dos cinemas⁷ quando foi anunciada a película irlandesa *Todas as Cores do Amor (Goldfish Memory*, 2003). A suposta legitimação de “todas” as formas de amar sugerida pelo título, contudo, talvez fique apenas por conta do tradutor. O título original remete à “tese” de um dos personagens (um professor universitário conquistador), que sustenta que a memória dos peixinhos dourados de aquário dura apenas três segundos e que ela pode ser vista como uma metáfora da atitude humana diante do amor. Incapazes de reter ou de lembrar nossas experiências amorosas anteriores, viveríamos à semelhança dos peixinhos, ou seja, a cada nova relação começaríamos tudo outra vez. Esta é a “tese-cantada” do professor, repetida a cada nova conquista e perturbada, em dado momento, por outra personagem, com a pergunta: “Mas como se testa a memória de um peixe?”.

O enredo do filme pode ser lido como uma ciranda amorosa que lembraria, de algum modo, *Quadrilha*⁸, poema de Carlos Drummond de Andrade. À diferença do poema, contudo, nesse filme, o círculo de amantes é mais embaralhado e o sexo dos parceiros parece não se constituir em critério significativo para as escolhas. Homens e mulheres trocam de pares sem preconceitos. Aparentemente, a heteronormatividade não rege as combinações.

O filme é uma comédia romântica, que se passa numa ensolarada Dublin, protagonizada por jovens estudantes, saudáveis e bonitos. Declarando-se uma apaixonada pelo Brasil, a diretora (Liz Gill) escolheu composições de Tom Jobim para constituir a trilha sonora. Não há violência nos conflitos amorosos e pessoais e tudo parece sugerir “leveza”. Numa crítica, Pedro Butcher (2004) afirma que o filme se constitui “numa tentativa de dar forma, de maneira simplificada, ao ‘amor líquido’ descrito por Zygmunt Bauman”. Com tal expressão, Bauman (2004) pretende acenar para a idéia de que os relacionamentos contemporâneos acontecem num “mundo líquido”, ou seja, um mundo em que todos os laços sociais se estabelecem, movem-se e escapam rapidamente. Articulando sua análise à globalização e à pós-modernidade e desenhando um quadro de intensa mobilidade e rapidez, Bauman supõe que, mais do que falar em parceiros e relacionamentos, agora se falaria em redes e conexões às quais é possível se ligar e se desligar facilmente. Sua reflexão contempla, também, os contatos feitos à distância e no anonimato (no mundo virtual). Incerteza, fragilidade, velocidade seriam algumas características de tal “amor líquido”.

Sem descartar um certo tom de “nostalgia”⁹ que parece acompanhar esse tipo de reflexão, vale lembrar que as possibilidades e as impossibilidades de aproximações e de estabelecimento de laços afetivos e sexuais têm “tudo a ver” com as possibilidades e os limites que uma determinada época e sociedade asseguram ou impõem aos sujeitos. Se *Todas as Cores do Amor* apresenta uma ciranda amorosa em que as parcerias deixam de lado as barreiras de gênero e sexualidade, isso é sugestivo das condições de possibilidade da contemporaneidade. Essa constatação, contudo, não implica, absolutamente, supor que os novos relacionamentos aconteçam fora de redes de poder.

Uma cena do filme permite desenvolver essa idéia. Duas garotas conversam num bar. Tentando dar a impressão de que está fazendo uma pergunta desinteressada, Angie diz pra Clara: “Você tem um namorado?” e, logo em seguida, emenda: “Ou uma namorada?”, acrescentando, imediatamente: “Desculpa, eu não quis supor que você fosse heterossexual. Quer dizer, se não for, isso não tem importância... Você é?”. E a resposta de Clara: “Não sei”. Para justificar sua dúvida, Clara lembra uma experiência adolescente, e pergunta: “Mas isso não conta, não é?”. Ao que a outra replica: “Depende”. Na seqüência, as duas aparecem “transando” num quarto.

A cena pode ser apreciada como uma aproximação casual entre duas pessoas. No centro, como uma espécie de imperativo, a indagação sobre a sexualidade. O diálogo entre as duas jovens “descoladas” do século XXI renova e confirma a necessidade de saber e de confessar a sexualidade. A indagação pode parecer “leve”, mas nada tem de desinteressada. Angie, assumidamente lésbica, sente-se atraída por Clara e testa suas possibilidades de avançar na conquista. Ainda que a resposta esperada ou desejada não seja a convencional (afinal, Angie está “torcendo” para que Clara se disponha ao encontro com ela), a lógica heteronormativa permanece implícita. Os discursos autorizados repetem a norma regulatória que supõe o alinhamento entre sexo-gênero-sexualidade; as práticas cotidianas reafirmam e naturalizam, ecoam e ampliam, em múltiplos espaços e situações, a seqüência que supõe que a identificação de um sujeito como macho ou como fêmea deve determinar seu gênero, masculino ou feminino, e também seu desejo pelo sujeito de sexo/gênero oposto. A norma encontra-se entranhada no tecido social, no cotidiano, no banal. Ainda que Angie pareça desapegada desse discurso (quando diz “Desculpa, eu não quis supor que você fosse heterossexual”), por certo ela habita essa mesma sociedade (é “habitada” por esta norma) e, mesmo se desculpando, também faz referência à lógica que, em sua vida, busca renegar.

O diálogo entre as duas garotas mexe, também, com a noção de que haveria um tempo na vida dos indivíduos (a adolescência ou a juventude) para experimentações da sexualidade (posteriormente, espera-se que, afinal, eles “assumam” uma identidade sexual). É em consonância com esse entendimento que Clara supõe ou sugere que a sua experiência juvenil “não conta”. Não conta para “definir” sua identidade. De algum modo, repete-se aqui a noção de que a sexualidade diz a “verdade” do sujeito; daí porque parece indispensável “definir”

qual é, enfim, *de uma vez por todas*, sua identidade. Mas essa definição sempre escapa, já que as identidades estão sempre em construção, precisam ser constantemente reafirmadas ou refeitas. Angie parece afinada com essa noção quando diz “Depende”, sinalizando que a experiência homossexual de Clara pode ou não contar para dizer dela, ou melhor, para definir sua posição naquele momento, diante daquele encontro.

A questão da definição da identidade sexual é recorrente no filme e é, também, várias vezes perturbada pelos deslizamentos dos pares. Casais heterossexuais desfazem-se e, logo depois, ela ou ele assume um relacionamento homossexual. Alguém se proclama bissexual e, em seguida, surge um *gay* que tem uma “teoria” sobre tudo isso. Resumidamente, para esse personagem, “todo mundo é bi”. Sua fala sugere uma das representações contemporâneas da bissexualidade, aquela que a desenha como a identidade do futuro, a identidade de “vanguarda” ou da liberdade.

A transitoriedade e a pluralidade das identidades parecem ser tema do filme, já que a história se desenrola apoiando-se nas trocas de parceiros e nos conflitos ou confusões que, eventualmente, essas trocas provocam. Mas representar-se como heterossexual e, em outro momento, reconhecer-se como homossexual provavelmente não é tão simples como o filme faz crer. Embora teóricos/as culturais contemporâneos/as enfatizem o caráter provisório e múltiplo das identidades, eles/elas também reconhecem as dificuldades que os sujeitos têm para assumir e viver essa tal transitoriedade. Nesta comédia romântica, no entanto, esses e outros conflitos não se aprofundam. A música de Jobim sugere sofisticação e leveza, e as múltiplas trocas amorosas são apresentadas como algo “moderno”, talvez até mesmo desejável. Apesar disso, o ciúme se mantém como ingrediente que acompanha cada declaração de amor. O filme não chega a subverter a noção consagrada da monogamia e sugere que a fidelidade, mesmo que “provisória”, precisa ser mantida. Ao final, tudo se arranja: o professor conquistador deixa de perseguir as jovens alunas e acaba casando com uma colega professora, formando um casal mais “ajustado” aos padrões etários. Angie descobre que engravidou de seu fiel amigo *gay* e consegue que sua nova parceira supere ciúmes e dúvidas. As duas vão viver felizes com o bebê, que ganha como padrinhos o pai biológico e seu companheiro. A ciranda amorosa parece mais otimista do que a do poema de Drummond.

O tom de “naturalidade” adotado na representação dos novos arranjos amorosos não impede que o filme seja, ao mesmo tempo, “bem-comportado”, afinado com padrões culturalmente legitimados. Em parte, essa legitimidade parece assegurada pelo fato de todos os personagens serem de classe média, mais ou menos intelectualizados, brancos e jovens (os que poderiam escapar dessa classificação, isto é, o professor, acusado de velho por uma aluna, talvez tenha 40 anos, e a colega que será seu par mostra-se preocupada por já estar na casa dos trinta!). Aparentemente, há uma espécie de “moratória” moral que permite a esses sujeitos experimentações da sexualidade (por um “certo” tempo), mas no fim (como sugere o filme) isso deve “passar”. A monogamia permanece

como um valor. Não há desafios de parcerias inter-raciais e étnicas, intergeracionais ou entre pessoas portadoras de deficiências. Se o título brasileiro (*Todas as Cores...*) pretendia aludir, de algum modo, ao arco-íris símbolo da diversidade sexual, o filme não dá conta de tal pretensão. A diversidade, no caso, fica reduzida a umas poucas situações e identidades, deixando de contemplar o leque das possibilidades de sujeitos e práticas contemporâneas. Ao fim, todos os personagens são “certinhos”, enquadrando-se (ou buscando se integrar) de um modo ou de outro, nos padrões de normalidade da sociedade. A estranheza ou a ambigüidade que marca outras identidades, como as de travestis, transgêneros, transexuais, *drag queens* ou *kings* não aparece aqui, ainda que essas também se constituam em possibilidades da sexualidade contemporânea. A disposição desses sujeitos para a excentricidade talvez os torne mais perturbadores e mais difíceis de encaixar no “final feliz” apresentado: um final em que ninguém fica “sem par”, todos se integram e todos são, aparentemente, aceitos.

Travessias

A idéia de travessia entre os territórios dos gêneros e das sexualidades incita curiosidade, medo, inquietude, aversão, fascínio... Muitos filmes já lidaram com esta temática. Comédias, em especial, têm usado o travestimento de homens ou de mulheres para criar situações insólitas e engraçadas. O riso revela-se fácil, especialmente, quando são enfatizadas dificuldades ou trapalhadas de alguém que se esforça por realizar uma performance de gênero oposta à sua “natureza”. Filmes de grande sucesso de bilheteria como *Quanto Mais Quente Melhor* (*Some Like it Hot*, 1959), *Vitor ou Vitória* (*Victor/Victoria*, 1982), *Tootsie* (*Tootsie*, 1982), *Uma Babá Quase Perfeita* (*Mrs. Doubtfire*, 1993) são exemplos disso. A platéia, em tais casos, é colocada na posição de cúmplice do personagem e “sabe” que ele ou ela não é o que está fingindo ser; em outras palavras, a platéia “sabe” que o personagem não transgrediu ou não atravessou “pra valer” as fronteiras de gênero e, ao final, irá retornar à “normalidade”. Há, portanto, um caráter provisório nesse (suposto) atravessamento e, provavelmente por isso, a situação não parece ser, efetivamente, subversiva.

Alguns filmes tratam de outras formas a questão. Em *Traídos pelo Desejo* (*The Crying Game*, 1992), por exemplo, o enfoque é dramático. Aqui, um militante do IRA percebe-se apaixonado pela namorada de um soldado que havia sido morto sob sua responsabilidade. A visão de um pênis no corpo que, de resto, traz as marcas da mulher desejada provoca no protagonista choque e repúdio. A cena é inusitada e tensa. A platéia não é “avisada” e, junto com ele, é tomada de surpresa. O nu frontal da personagem transexual provoca e perturba. Talvez perturbe especialmente porque ela se assume tal como é: “Não posso deixar de ser o que sou” (“*I can’t help what I am*”), declara Dill (Jaye Davidson). Seu “estranho” corpo parece um obstáculo para o amor do militante

Fergus (Stephen Rea) ou, pelo menos, para a expressão do amor por que Dill anseia. A impossibilidade de definir esse corpo em um dos dois gêneros torna-o ininteligível. Dill habita uma espécie de entre-lugar.

As personagens centrais de *Priscilla, a Rainha do Deserto* (*The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, 1994) vivem, também, nesse espaço de fronteira, assumindo riscos e prazeres de desafiar as normas sociais. Em vez do drama, este *road-movie* (filme de estrada) narra a aventura de três *drag queens* numa longa viagem de ônibus através da Austrália. Suas figuras exuberantes, roupas bizarras, maquiagem exagerada, acessórios, sapatos e perucas extravagantes parodiam a feminilidade. Em suas performances, aproximam-se e, simultaneamente, subvertem o gênero. Expõem, espetacularmente, seu caráter construído. Como outros *road-movies*, *Priscilla* também faz da viagem o eixo da narrativa. A estrada nunca é meramente cenário, e sim integra a trama. Associam-se a ela noções de passagem, trânsito, deslocamento, mudança. São viagens sempre pontuadas por obstáculos, provas, encontros, transtornos que, conseqüentemente, devem transformar ou afetar os/as viajantes. Nesse caso, ao longo do trajeto, as três *drag queens* cruzam com outros personagens, sacodem pequenos vilarejos, perturbam ingênuos nativos, sofrem agressões, ganham amigos, cantam, dançam e seduzem. É possível pensar que perambulam não apenas através do deserto australiano, mas também pelos territórios dos gêneros, ocupando um lugar usualmente inabitável, confundindo e tumultuando. Como viajantes pós-modernos, encarnam a transitoriedade; como *drags*, são propositalmente ambíguas e excessivas em seus gestos e em sua sexualidade (Louro, 2004).

Outro *road-movie*, *Transamérica* (*Transamerica*, 2005), também permite pensar o trânsito nos territórios dos gêneros e das sexualidades. Em tal filme, a personagem central é uma transexual que, às vésperas da cirurgia que irá completar sua mudança de sexo, descobre que tem um filho adolescente, resultado da única relação heterossexual que tivera nos tempos de faculdade, quando ainda era homem. Bree (Felicity Huffman), ansiosa por livrar-se do pênis, precisa lidar com o passado para conseguir a autorização de sua terapeuta e efetivar a tão desejada cirurgia. Encontra, então, o filho Toby (Kevin Zegers), um garoto “problemático”, encrencado por uso de drogas e prostituição, que sonha conhecer o pai. Sem revelar sua identidade, Bree se lança junto com o garoto numa viagem através dos Estados Unidos, de Nova York a Los Angeles. Ambos seguem em busca de seus sonhos e experimentam, durante o percurso, situações e emoções inesperadas, confrontam-se com seus passados e com eventuais futuros, descobrem-se, separam-se e reencontram-se.

Um dos principais eixos do filme é, precisamente, o intenso desejo de Bree de se tornar uma “verdadeira” mulher, conforme sua representação ideal do feminino. Para dar conta de cruzar a fronteira de gênero, Bree se constrói como uma mulher conservadora e recatada. Seus gestos, roupas, comportamento e idéias sugerem a feminilidade “clássica” dos anos 1950. Trajes cor-de-rosa bem-comportados, delicadeza e recato são suas marcas. Uma cena exemplar é seu encontro à noite com o caubói índio que dá uma carona para ela e Toby.

O homem toca violão e canta para Bree, que, enlevada, ouve atentamente e movimentada com suavidade a cabeça para demonstrar apreciação. Todo o seu corpo expressa sua imersão no território feminino – Bree é praticamente um estereótipo de mulher! Como alguém que se encontra em terra estrangeira, como se fosse uma espécie de forasteiro ou exilado que teme ser expulso de um território que não é o seu, Bree segue à risca as normas do “novo” lugar. Sua “travessia” é cercada de minuciosos cuidados. Para ser legitimada como mulher, entende que precisa encontrar uma voz “feminina”, controlar movimentos e gestos, acentuar a docilidade e aceitar a posição secundária diante do homem.

Quando, junto com Toby, a platéia vê Bree urinando, na estrada, seu “estranho” corpo fica exposto: o pênis se mostra incoerente com a figura feminina que ela reitera continuamente. Um corpo *queer*¹⁰, considerando a ambigüidade que tais marcas sugerem. Contudo, afora essa estranheza, Bree mostra-se muito pouco (ou nada) *queer*. Ela não tem qualquer disposição para a ambigüidade e para o estranho. Ela não se recusa à normatividade e à integração. Muito pelo contrário, empenha-se, fortemente, para se adaptar e se ajustar ao território feminino.

Se é possível associar os sujeitos *queer* à figura do nômade, ou seja, à figura daqueles que se caracterizam “pela renúncia e desconstrução de qualquer senso de identidade fixa”, como diz Rose Braidotti (2002), então Bree não é *queer*. Ela aspira a uma identidade estável. Ela pretende atravessar, efetivamente, a fronteira dos gêneros; quer adotar o novo território e ser por ele adotada. Sua maior ambição é ser tomada por uma mulher “autêntica”. “Eu não sou uma travesti, eu sou uma transexual”, proclama, rejeitando o traje extravagante e exagerado que sua irmã lhe sugere em determinado momento. Bree deseja alcançar toda a legitimidade possível em sua travessia. Não quer, de modo algum, ser considerada “esquisita”; não quer ficar errando à toa entre os territórios masculino e feminino e sim estabilizar-se, tornar-se uma mulher “normal” e “respeitável”. E ela consegue, afinal, seu intento, bem como Toby, que “descobre” seu pai/mãe e, após o choque, acaba indo para Hollywood para realizar o sonho de ser artista de cinema pornô. Na última cena, o filme mostra o reencontro dos dois. Gestos cautelosos, frases interrompidas, pequenas concessões podem ser vistos como indícios de que os personagens irão se entender e se aceitar mutuamente, em suas “novas” assumidas identidades. Ou não será assim? A história permanece aberta. Como acontece em muitos filmes contemporâneos, em vez do *happy end* ou do final conclusivo, a platéia se vê diante de interrogações e possibilidades.

O “final” deste artigo talvez deva ser semelhante. Antes de construir um argumento decisivo ou buscar algum tipo de “arremate” para estas notas sobre cinema e sexualidade, parece mais promissor assumir a impossibilidade de concluir. Na contemporaneidade, o cinema, como tantas outras instâncias, pluraliza suas representações sobre a sexualidade e os gêneros. Por toda parte (e também nos filmes) proliferam possibilidades de sujeitos, de práticas, de arranjos e, como seria de se esperar, proliferam questões.

Notas

1. Entre as transformações, algumas podem ser observadas na localização das salas e nos gêneros de filmes que exibem: diminuem os cinemas de rua e há uma notável concentração de salas nos *shopping centers*. Os grupos de freqüentadores desses espaços também apresentam diversidades sociais. Há ainda salas que se dedicam exclusivamente a filmes pornôs e as que se caracterizam especificamente como espaço de encontros sexuais, como os chamados “cinemas de pegação” do universo *gay* (Terto, 1989).
2. Para Alain Badiou (2005), o cinema seria “a visitação de uma idéia que permanece enquanto passa”. Nessa perspectiva, falar de um filme poderia significar demonstrar como ele nos chama ou nos convoca para uma idéia, sempre com o caráter de incompletude, de movimento e de passagem que são característicos do cinema.
3. O cinema americano teve (e ainda tem) um impacto cultural expressivo em quase todo o mundo e, particularmente, na sociedade brasileira. Neste artigo, os filmes escolhidos para análises um pouco mais detalhadas são, em sua maior parte, norte-americanos ou, de qualquer modo, filmes dirigidos ao chamado “grande público”.
4. Conforme alguns críticos, seria possível identificar, na obra de T. Williams, elementos do gênero literário conhecido como “gótico sulista” – que utiliza arquétipos góticos clássicos ou cenários fantasmagóricos para discutir questões culturais do sul norte-americano. O filme mantém estes traços.
5. O anterior *If These Walls Could Talk*, de 1996, foi um filme feito para a televisão, também premiado, que igualmente tratava de três histórias de mulheres, em diferentes épocas, envolvidas todas com a questão da gravidez indesejada. No Brasil, teve como título *O Preço de uma Escolha*.
6. A publicidade lançava mão, aparentemente, de um apelo comum dos filmes pornográficos dirigidos ao público masculino. Nesses filmes, em que os corpos das mulheres e a sexualidade feminina são enfocados à exaustão, a relação sexual entre mulheres é, freqüentemente, apresentada para o prazer visual dos homens. Um “ingrediente” adicional para provocar a curiosidade e a excitação das platéias seria o fato de que, nesse caso, tratava-se de atrizes “sérias”, isto é, não ligadas à indústria da pornografia cinematográfica.
7. Pode-se dizer que esta visibilidade vem crescendo desde meados da década de 1980. Basta lembrar das películas dirigidas por Pedro Almodóvar, que, pelo menos desde *A Lei do Desejo (La Ley del Deseo, 1987)*, vêm conquistando um público expressivo para além das salas ou festivais especiais.
8. “João amava Teresa que amava Raimundo, que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili que não amava ninguém. João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento, Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia, Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes que não tinha entrado na história”.
9. Não podemos negar que as relações amorosas dos antepassados mantinham-se por muitos anos, freqüentemente por toda a vida. No entanto, mesmo sem perguntar se os protagonistas destas histórias eram ou não mais felizes, é possível afirmar que essas uniões (sacramentadas e legalizadas) produziam e reproduziam as relações de poder entre homens e mulheres então vigentes. Portanto, há que se reconhecer que, entre as

condições que possibilitavam que as uniões fossem duradouras, estava posição de subalternidade que se esperava ou se supunha ser inerente às mulheres. Ainda que essa não fosse a única condição, por certo ela sustentava, em muitos casos, a permanência e a longevidade dos relacionamentos.

10. A palavra inglesa *queer* pode ser traduzida por estranho, esquisito, excêntrico e é, também, um termo pejorativo usado para designar sujeitos de sexualidade “desviante”, isto é, não-heterossexuais. Por volta dos anos 1990, o caráter depreciativo da expressão foi revertido e *queer* passou a ser assumido, afirmativamente, por um grupo de militantes e intelectuais para marcar uma posição teórica e política antinormalizadora (Louro, 2004).

Referências

- BADIOU, Alain. **Imágenes y Palabras**: escritos sobre cine y teatro. Buenos Aires: Manacial, 2005.
- BAUMAN, Zigmunt. **Amor Líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BRAIDOTTI, Rosi. Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômada. (Tradução de Roberta Barbosa). **Labrys**: estudos feministas, Brasília, n. 1-2, jul./dez. 2002. Disponível em: <<http://www.unb.br/ih/his/gefem>>. Acesso em: 20 jan. 2008.
- BREINES, Wini. **Young, White and Miserable**: growing up female in the fifties. Boston: Beacon Press, 1992.
- BUTCHER, Pedro. “Todas as Cores” trata do “Amor Líquido”, Mas Evita Angústia. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 6 ago. 2004. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46483.shtml>>. Acesso em: 10 mar. 2008.
- DRUMMOND, Carlos. **Quadrilha**. Disponível em: <<http://memoriaviva.digi.com.br/drummond/poema006.htm>>. Acesso em: 10 mar. 2008.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1998. Vol. 1.
- HADLEIGH, Boze. **Las Películas de Gays y de Lesbianas**. Mexico: Paidós, 1996.
- HAYS, Will e outros. **Código de Censura Cinematográfico de 1930**. Disponível em: <http://www.academiadelapipa.org.ar/cod_hays.htm>. Acesso em: 20 jan. 2008.
- KAPLAN, Ann. **A Mulher e o Cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LOURO, Guacira. O Cinema Como Pedagogia. In: LOPES, Eliana e outros (Orgs.). **500 Anos de Educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- _____. **Um Corpo Estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MENEGUELLO, Cristina. **Poeira de Estrelas**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- TERTO, Veriano. **No Escurinho do Cinema**: sociabilidade orgiástica nas tardes cariocas. 179 f. + Apêndices. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1989.
- WEEKS, Jeffrey. **Invented Moralities**: sexual values in an age of uncertainty. Nova York: Columbia University Press, 1995.

Filmes:

- ALMODÓVAR, Pedro. **A Lei do Desejo** [La ley del Deseo]. Espanha, 102min, 1987.
- ANDERSON, Jane; COOLIDGE, Martha; HECHE, Anne. **Desejo Proibido** [If These Walls Could Talk 2]. Estados Unidos, 96 min, 2000.
- BURROWS, James. **Dois Tiras Meio Suspeitos** [Partners]. 93 min, 1982.
- COLUMBUS, Chris. **Uma Babá Quase Perfeita** [Mrs. Doubtfire]. Estados Unidos, 125 min, 1993.
- EDWARDS, Blake. **Vitor ou Vitória** [Victor/Victoria]. Estados Unidos, 132 min, 1982.
- EYRE, Richard. **Notas sobre um Escândalo** [Notes on a Scandal]. Reino Unido, 92 min, 2006.
- GILL, Liz. **Todas as Cores do Amor** [Goldfish Memory]. Irlanda, 85 min, 2003.
- HOGAN, P.J. **O Casamento do Meu Melhor Amigo** [My Best Friend's Wedding]. Estados Unidos, 105 min, 1997.
- LEE, Ang. **O Segredo de Brokeback Mountain** [Brokeback Mountain]. Estados Unidos, 134 min, 2005.
- MANKIEWICZ, Joseph L. **De Repente No Último Verão** [Suddenly, Last Summer]. Estados Unidos, 114 min, 1959.
- POLLACK, Sydney. **Tootsie** [Tootsie]. Estados Unidos, 116 min, 1982.
- TUCKER, Duncan. **Transamérica** [Transamerica]. Estados Unidos, 103 min, 2005.
- WILDER, Billy. **Quanto Mais Quente Melhor** [Some Like It Hot]. Estados Unidos, 120 min, 1959.
- WYLER, William. **Calúnia** [The Children's Hour]. Estados Unidos, 107 min, 1962.

Guacira Lopes Louro é professora do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS.

Endereço para correspondência:
Av. Mariland, 156/401
90440-190 – Porto Alegre – RS
guacira.louro@gmail.com

