

Entre o público e o privado: vínculos e imagens lésbicas em *The Apartment* (1975) e *Lesbianism Feminism* (1974)

Between Public and Private: Lesbian Connections and Imagery in “The Apartment” (1975) and “Lesbianism Feminism” (1974)

Alina dos Santos Nunes,¹ UFJF/SU

Resumo

O artigo aprofunda discussões de minha dissertação de mestrado ao analisar dois videodocumentários de Rita Moreira e Norma Bahia Pontes: *The Apartment* (1975) e *Lesbianism Feminism* (1974). As produções abordaram temáticas ligadas aos debates feministas do período e levaram à tela imagens de mulheres lésbicas, inserindo-as na narrativa histórica. Busca-se compreender, através dos vídeos, como a esfera pública e a privada foram abordadas pelos movimentos de mulheres nos anos 1970. A análise de *The Apartment* evidencia o porquê da construção de “um teto todo seu” ser primordial às lésbicas. Já em *Lesbianism Feminism*, percebe-se como o movimento mobilizou a ocupação do espaço público. O artigo se aproxima teórico-metodologicamente da história das mulheres e da teoria do cinema feminista. Além dos vídeos, também foram usadas entrevistas orais com Rita Moreira.

Palavras-chave: Vídeo lésbico-feminista; Rita Moreira; Norma Bahia Pontes.

Abstract

The article deepens discussions from my master’s thesis by analyzing two video-documentaries by Rita Moreira and Norma Bahia Pontes: *The Apartment* (1975) and *Lesbianism Feminism* (1974). These productions addressed themes linked to feminist debates of the period and brought to the screen images of lesbian women, thus inserting them into the historical narrative. The aim is to understand, through the videos, how the public and private spheres were addressed by the women’s movements of the 1970s. The analysis of *The Apartment* highlights why the construction of “a room of one’s own” was essential for lesbians. In *Lesbianism Feminism*, one can see how the movement mobilized the occupation of public space. The article engages theoretically and methodologically with women’s history and feminist film theory. In addition to the videos, oral interviews with Rita Moreira were also used.

Keywords: Lesbian-feminist video; Rita Moreira; Norma Bahia Pontes.

Introdução

Como se imagina a construção do espaço privado a partir de uma perspectiva feminista? Como são representadas as mulheres lésbicas que ocupam o espaço público? Como

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), bolsista CAPES, e na Escola Doutoral *Civilisations, Cultures, Littératures et Sociétés* da Sorbonne Université (SU). Mestre em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bacharela e licenciada em História pela mesma instituição. É integrante do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC), do Laboratório de História Política e Social (LAHPS/UFJF) e do *Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibéro-américains Contemporains* (CRIMIC/SU). Coordenadora do Grupo de Estudos de História das Mulheres e Teoria Feminista da UFJF. E-mail: alinanunes2@gmail.com.

foi registrada a história e a memória das mulheres lésbicas através das imagens? A partir dessas perguntas, este artigo busca explorar as imagens produzidas sobre mulheres lésbicas em relação às esferas pública e privada sob uma perspectiva feminista através da análise dos videodocumentários *The Apartment* (1975) e *Lesbianism Feminism* (1974), produzidos por Norma Bahia Pontes e Rita Moreira. Este artigo recorta alguns dos temas tratados em minha dissertação de mestrado (Nunes, 2023)², na qual investiguei a história de vida e a produção de vídeos de Rita Moreira na década de 1970. Entendendo como se apresentam as esferas pública e privada em sua produção audiovisual e relacionando esta aos debates feministas e lésbicos do período, busquei elucidar de que forma a trajetória biográfica individual de Rita Moreira se conecta com a trajetória coletiva do movimento de mulheres lésbicas nos Estados Unidos.

No fim da década de 1960, Rita Moreira, nascida em São Paulo em 1944, conheceu Norma Bahia Pontes, nascida em Salvador em 1941. À época, Rita trabalhava como editora de textos na Editora Abril, enquanto Norma, após concluir o colegial, já havia frequentado o curso de Cinema da Associação Social Arquidiocesana (ASA) e, em 1962, recebido uma bolsa para estudar no Institut de Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), em Paris, onde realizou, em 1966, um curso com o diretor Jean Rouch (Nunes, 2023; Perez, 2022). De volta ao Brasil, Norma teve papel central na consolidação do Cinema Novo (Perez, 2020; 2022) e atuou em agências de publicidade como diretora de filmes publicitários³.

O encontro entre Rita e Norma ocorreu no apartamento da jornalista Irede Cardoso (Perez, 2022). Para Rita, conhecer Norma – uma “verdadeira cineasta” – foi marcante: foi em sua casa que assistiu pela primeira vez a um documentário, *Les Antillais*, realizado por Norma durante o período em que esteve em Paris (Nunes, 2023; Perez, 2022). A partir desse encontro, apaixonaram-se e viveram juntas por quase dez anos. Em 1972, decidiram mudar-se para Nova Iorque, escolha motivada tanto pela lesbianidade quanto pelo vídeo. Rita recorda que “uma das razões da Norma escolher Nova Iorque é que ela viu num jornal uma foto de uma mulher carregando um cartaz escrito: ‘*I’m lesbian and I am proud of it*’ [‘sou lésbica e tenho orgulho disso’]” (Moreira, 2019, p. 21). Norma também via a cidade como um lugar

² Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação de Santa Catarina (FAPESC) pelo financiamento da pesquisa de mestrado.

³ As principais pesquisas sobre o Cinema Novo não mencionam o papel de Norma Bahia Pontes como cinemanovista. Nesse sentido, a tese de doutorado de Livia Perez (2022) é extremamente importante. A pesquisa teve como objetivo explorar o percurso artístico e intelectual de Norma Bahia Pontes, destacando sua contribuição ao cinema moderno brasileiro, ao documentário francês dos anos 1960 e ao movimento lésbico feminista estadunidense dos anos 1970. A tese inclui a recuperação e digitalização de seus filmes e ensaios, visando inscrever sua presença na história do audiovisual brasileiro e entender as razões de sua invisibilidade.

estratégico para produção de documentários pois sabia que lá já havia a primeira câmera portátil de vídeo, a Sony Portapak.

Ao chegarem a Nova Iorque, ingressaram na primeira turma de videodocumentário da New School for Social Research. Com uma câmera da escola, realizaram *Lesbian Mothers* (1972). Dois anos depois, Norma recebeu uma bolsa da Fundação Guggenheim para o projeto “Living in New York City”. O prêmio de 10 mil dólares possibilitou a compra de uma câmera portátil e outros equipamentos para dar sequência à série de vídeos que incluía *Lesbianism Feminism* (1974) e *The Apartment* (1975). Norma operava a câmera e Rita realizava a edição. A série foi inspirada pela máxima feminista do período – “o pessoal é político” – e os vídeos buscavam registrar modos de vida lésbicos em Nova Iorque e propunham novas subjetividades que, inclusive, eram vistas como resistentes dentro do próprio feminismo (Perez, 2020, p. 35).

Nesse contexto, é importante considerar como a atuação de Rita e Norma também pode ser compreendida à luz dos debates teóricos do cinema feminista que ganhavam força naquele período. Claire Johnston (2000) inaugurou os debates do cinema feminista em 1973, com o artigo *Women’s cinema as a countercinema*, no qual criticava a estética realista por reduzir a representação das mulheres a mitos patriarcais voltados ao prazer masculino. O contra-cinema feminista, ao dar protagonismo às mulheres e às suas denúncias, poderia romper o efeito ilusório do cinema e expor a opressão feminina. Da mesma forma, Laura Mulvey (2004, p. 1287, tradução minha) observa que a chegada do vídeo foi crucial para o feminismo, pois “o cinema se dobrou como um grande meio de opressão das mulheres através da imagem”, mas também se tornou “um meio de libertação através da transformação e reinvenção de suas formas e convenções” – através dos vídeos, seria possível renovar o cinema estética e politicamente.

Nesse aspecto, Amy Villarejo (2003) considera que o documentário lésbico tem uma proposta social diferente, pois registra a história lésbica e promove sua visibilidade ao mesmo tempo em que se afasta da dinâmica capitalista e lucrativa do cinema comercial. No cinema comercial, a aparição direta de personagens lésbicas muitas vezes pode significar a perda do lucro, o que faz com que a lesbianidade em filmes seja muitas vezes relegada ao subtexto e só possa ser captada em leituras nas entrelinhas. O documentário lésbico, ao contrário, “faz afirmações mais diretas sobre o valor do desejo: a lésbica não precisa ser interpretada em uma leitura ‘a contrapelo’ do filme ou pela ‘decodificação’ de um subtexto, e o crítico não precisa legitimar ou defender tais práticas de leitura complicadas” (Villarejo, 2003, p. 15, tradução

minha). Assim, nos documentários lésbicos, “a lésbica está bem ali, olhando para você, falando, implorando ou contando histórias” (Villarejo, 2003, p. 15).

Nesse sentido, os vídeos de Rita Moreira e Norma Bahia Pontes podem ser entendidos como uma prática de contra-cinema de mulheres, pois colocam as mulheres no centro da narrativa e expõem as formas de opressão que atravessam suas vidas na sociedade patriarcal. Ao mesmo tempo, ao inscrever imagens lésbicas em nome da visibilidade, esses documentários desestabilizam o olhar masculino característico do cinema dominante, que, como analisa Mulvey (2018), reduz a mulher a figura passiva, silenciosa e restrita ao papel de portadora de significados, em vez de produtora de significados.

Tendo em vista essas contribuições teóricas sobre o cinema feminista e o documentário lésbico, o presente artigo está dividido em três seções, além desta introdução e das considerações finais. Na primeira seção, abordo as contribuições feministas para o entendimento da dicotomia entre o público e o privado. Na segunda seção, analiso *The Apartment*, de 1975, vídeo que apresenta Carol e aborda a construção de “um teto todo seu”, onde seja possível materializar um lar lésbico. Na terceira seção, realizo a análise do vídeo *Lesbianism Feminism*, de 1974, que destaca os debates internos sobre a presença de lésbicas no feminismo e documenta marchas e manifestações que ocuparam a esfera pública.

O pessoal é político: feminismo e as fronteiras entre o público e o privado

Se no pensamento político ocidental as esferas pública e privada eram concebidas como domínios opostos, as reflexões feministas demonstraram que ambas se articulam no interior do patriarcado. Entre as autoras que mais se dedicaram a esse tema está Carole Pateman, que em *O Contrato Sexual* (2021) argumenta que a sociedade civil e o direito político se constituem a partir de um contrato que é, ao mesmo tempo, social e sexual. Tal contrato evidencia que a liberdade masculina e a subordinação feminina têm uma mesma raiz: o patriarcado moderno. Nesse sentido, a autora demonstra que a liberdade civil se configura como privilégio dos homens, sustentada pelo direito patriarcal que organiza sua dominação sobre as mulheres. Em contraste com os teóricos contratualistas, que definiam o público e o privado como esferas distintas e atribuíam à primeira o monopólio do interesse político e social, Pateman (2021) afirma que essa narrativa invisibiliza o contrato sexual, responsável por relegar as mulheres ao espaço privado e torná-las “cidadãs passivas”, excluídas da vida pública. O casamento, por ser considerado relativo ao privado, também acabava ignorado dentro do campo político.

As reflexões feministas mostraram que a oposição entre o público e o privado reflete divisões como natural/civil e mulheres/homens: o público é masculino e civil; o privado, feminino e natural. Assim, “o sentido de liberdade civil da vida pública é ressaltado quando ele é contraposto à sujeição natural que caracteriza o domínio privado” (Pateman, 2021, p. 26). Essa lógica contribuiu para a construção histórica da ideia de que as mulheres pertencem naturalmente ao privado, enquanto os homens podem transitar livremente entre as duas esferas. A dicotomia público/privado, portanto, deve ser entendida como uma divisão sexual apresentada como natural, mas que é construída de forma artificial e traz implicações políticas.

As discussões sobre as esferas pública e privada tornaram-se centrais para o feminismo sobretudo a partir da máxima “o pessoal é político”, cunhada por Carol Hanisch em 1969. Um dos lemas do feminismo nos anos 1970, a frase surgiu da crítica à dicotomia liberal entre público e privado. As feministas denunciaram que problemas considerados domésticos eram atravessados por estruturas políticas, sociais e econômicas constituídas na esfera pública (Okin, 2008). Se a história do contrato social não vê a esfera privada como politicamente relevante, a partir da ideia de que “o pessoal é político” as mulheres passaram a politizar o cotidiano e a vida doméstica, expondo como a ideologia do patriarcado está vinculada ao espaço privado e ao que ocorre dentro dele, não sendo limitado à esfera pública.

No campo historiográfico, críticas à dicotomia público/privado repercutiram sobretudo a partir da história das mulheres. Como aponta Michelle Perrot (2009), a narrativa histórica privilegiava os feitos públicos dos homens, negligenciando o mundo privado. A partir da Nova História, esse espaço passou a ser reconhecido como construção histórica (Prost, 2009), ampliando a noção de fonte e a noção de história, englobando, então, o mundo privado (Perrot, 2009). Esse deslocamento trouxe o desafio das fontes: as fontes tradicionalmente aceitas pela história eram produzidas quase exclusivamente por homens, com foco na esfera pública (Perrot, 2009). A história das mulheres, por isso, depende de múltiplas fontes, valorizando especialmente aquelas ligadas ao mundo íntimo e privado.

De forma similar, percebe-se que a história lésbica deixa traços efêmeros e incomuns por estar ligada à sexualidade e à intimidade – historicamente invisibilizadas por serem associadas à vida privada (Cvetkovich, 2003). Na ausência de arquivos institucionalizados que resguardem documentos para a escrita dessa história, coleções de objetos muitas vezes vistos como íntimos tornam-se extremamente valiosas. Ann Cvetkovich (2003, p. 241, tradução minha) afirma que a história lésbica “exige um arquivo radical de emoções para

documentar intimidade, sexualidade, amor e ativismo – todas as áreas de experiência que são difíceis de narrar através dos materiais de um arquivo tradicional”. No caso dos videodocumentários de Rita e Norma, os audiovisuais acessam intimidades de vidas silenciadas historicamente, constituindo um acervo importante para histórias que destaquem imagens de mulheres lésbicas.

A valorização das fontes privadas também se relaciona à história do vídeo, já que câmeras portáteis como a Sony Portapak foram concebidas para registrar conteúdo da vida doméstica. Embora idealizadas para esse fim, houve um movimento de mulheres que retirou as câmeras do privado e as levou ao público (Nunes, 2023) – contexto em que se inserem os vídeos aqui analisados. Assim, compreendo que a câmera de vídeo foi mais uma ferramenta através da qual as mulheres puderam narrar suas próprias histórias, sobretudo quando colocada em contraste com o domínio masculino da televisão e do cinema. Por isso, a tomada feminista do vídeo pode ser compreendida como mais um gesto de autoinscrição histórica das mulheres, já que levar a câmera para o espaço público representou uma nova ferramenta para romper com o anonimato infligido historicamente, reafirmando a presença das mulheres na narrativa histórica. Ao lado de outras ferramentas, como a imprensa alternativa lésbica e feminista, por exemplo, a produção em vídeo demonstrou tornou-se mais uma forma das mulheres existirem publicamente (Nunes, 2023). E existir na esfera pública e dominar o discurso significa, afinal, apropriar-se do mundo, na tentativa de conduzir a revolução simbólica das mulheres (Perrot, 2005). Como aponta Melinda Barlow (2003, p. 7, tradução minha), retornar à história do vídeo feito por mulheres nos anos 1970 é lembrar “como é difícil nomear o que nunca foi nomeado, como é gratificante encontrar a própria voz e como pode ser totalmente transformador cultivar a própria subjetividade e recusar a objetificação institucionalizada”.

Embora seja fundamental criticar a naturalização da divisão entre o público e o privado, é igualmente importante reconhecer o valor da privacidade para as mulheres. Em *Um teto todo seu*, Virginia Woolf (2014, p. 10) afirma: “uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção”. Mary Beton, narradora criada por Woolf no livro, pôde se libertar dos homens material e simbolicamente ao obter uma herança de uma tia. Por isso, a autora conclui que “é necessário ter quinhentas libras por ano e um aposento com tranca na porta para escrever ficção ou poesia” (Woolf, 2014, p. 73). O trabalho criativo das mulheres depende diretamente de suas condições materiais. É preciso sonhar com um quarto só nosso, uma casa, um espaço ou um tempo para se estar sozinha, independente de

homens, para criar. Como, então, construir um lar que permita esse outro modo de vida, que evidencie a relação entre o pessoal e o político, onde se possa ser e estar como mulher livre, como mulher lésbica? A seguir, a análise do videodocumentário *The Apartment* se debruçará sobre essa questão.

The Apartment (1975): construindo as paredes de um lar lésbico

Realizado em 1975, *The Apartment* é um videodocumentário em preto e branco, de 27 minutos, falado em inglês e sem legendas. A narrativa acompanha Carol Grosberg, uma taxista lésbica de 36 anos que vive em Nova Iorque há 18 anos e que está reformando o próprio apartamento, em busca de “um teto todo seu”. Durante a narrativa, construída a partir de uma longa entrevista, Carol fala sobre sua rotina de trabalho, teatro feminista, feminismo, lesbianidade, a reforma de seu apartamento e a misoginia que enfrenta tanto do proprietário do imóvel quanto de outros taxistas da cidade. A voz de Carol predomina no vídeo, mesmo quando está fora de cena, com poucas intervenções de Rita e Norma.

A maioria das cenas se passa dentro do apartamento, enquanto Carol realiza reformas. O vídeo mostra Carol se movendo pelo apartamento enquanto trabalha, e por isso, como observou Karla Bessa (2015, p. 82), “há poucos cortes, a câmera busca, num mesmo take, diferentes ângulos, aproximação com o lado braçal, com a tentativa de documentar passo a passo o trabalho manual ali realizado”. Nas cenas de abertura, vemos Carol martelando, retirando prateleiras, derrubando paredes. Com cabelos curtos, boné, calças e jaqueta largas, ela responde a Rita, que pergunta em qual fase da reforma ela está, dizendo que ainda levará pelo menos duas semanas, mas que muito já foi feito: derrubou paredes, uniu dois cômodos em um só e reconstruiu as paredes antigas que estavam desmoronando.

As imagens desse vídeo mostram mulher lésbica colocando paredes abaixo, construindo novos muros, moldando, martelando, pintando. Carol constrói seu lar com bases e paredes sólidas, ainda que construir algo novo envolva destruir o que estava antes. Por isso, Carol derrubou as paredes que desmoronavam. Nesse gesto, o documentário apresenta a construção de um lar lésbico como um processo que envolve tanto ruína quanto edificação. Como diz Sara Ahmed (2022), edificar envolve ruir; ao construir, também arruinamos – o que constitui uma esperança feminista lésbica: tornar-se ruína no processo de tornar-se.

Figura 1 – Carol trabalhando na reforma do apartamento



Fonte: *The Apartment* (dir. Norma Bahia Pontes e Rita Moreira), 1975. Acervo pessoal de Rita Moreira.

Em outra cena, Carol caminha em direção ao seu táxi, e, em voz *off*, comenta entre risos que acha que não nasceu para ser motorista. Conta que muitos de seus clientes perguntam se ela não tem medo de dirigir um táxi sendo mulher, e diz que responde que teme mais os outros taxistas do que passageiros. Trabalhar como taxista, Carol diz, é como viver em Nova Iorque: “para simplesmente andar pelas ruas, você tem que se tornar tão cruel e competitivo quanto todos os outros. Ou você perde. Ou você não faz o seu trabalho”. Por ter optado por não fazer isso, ela diz não conseguir lucrar tanto quanto os outros motoristas.

Figura 2 – Carol dirigindo seu táxi



Fonte: *The Apartment* (dir. Norma Bahia Pontes e Rita Moreira), 1975. Acervo pessoal de Rita Moreira.

Quanto a essa cena, Karla Bessa (2015) observa que o táxi funciona como metáfora da disputa por um espaço no capitalismo moderno e misógino: através do para-brisa, Carol enxerga uma cidade que elimina quem recusa a lógica da competitividade. Essa disputa é ainda mais acirrada para a personagem do vídeo, uma mulher lésbica em uma profissão majoritariamente masculina. María Laura Rosa (2018) destaca que, nessa cena, o vídeo questiona os estereótipos de gênero associados ao trabalho, já que Carol assume tarefas vistas como estranhas para as mulheres: martelar, construir, pintar, derrubar paredes e dirigir um táxi, atividades estas historicamente consideradas masculinas (Rosa, 2018). Já o medo que

Carol menciona vem justamente dos colegas de profissão, que a enxergam como uma intrusa, uma mulher ocupando um lugar ilegítimo.

Ainda que pareça um ato pequeno, estar ocupando esse espaço é construir algo novo, e, como lembra Sara Ahmed (2022, p. 340), “ações que parecem pequenas também podem virar paredes”. Carol constrói as primeiras camadas de um novo mundo, e seu lar torna-se refúgio frente a uma cidade hostil, onde ela considera não se encaixar. Para Sara Ahmed (2022), inventar novas maneiras de existir no mundo significa adquirir o potencial de criar e transformar, e isso resume o feminismo lésbico: afirmar o potencial das mulheres para criar coisas, para habitar em um mundo onde não são bem-vindas.

Logo após o relato sobre a crueldade da vida em Nova Iorque, há uma cena que demonstra ternura: duas gatas são filmadas caminhando pelo apartamento. “Emma!”⁴, chama Carol, “vem cá, apareça no vídeo... você vai ser alimentada, não vai? É por isso que você veio tão rápido!”. Nesta cena, “a delicadeza de gestos invade o vídeo, tanto por conta das gatas quanto no enquadramento das mãos de Carol fazendo carinho em uma das gatas enquanto organiza caixas de livros e papéis” (Nunes, 2023, p. 92). Assim, a montagem do vídeo contrapõe a crueldade do mundo externo à ternura no espaço privado. Ainda que dure menos de um minuto, a cena registra a possibilidade de uma outra forma de existência: um lar lésbico que recusa a lógica da domesticidade heterossexual e coloca no centro outras formas de afeto.

Figura 3 – A mão de Carol encontra a gatinha Emma



Fonte: *The Apartment* (dir. Norma Bahia Pontes e Rita Moreira), 1975. Acervo pessoal de Rita Moreira.

Nas cenas seguintes, Norma e Carol conversam sobre teatro feminista. Carol afirma que o *Women's Liberation Movement* tem uma dimensão espiritual e criativa, e que deseja fazer um teatro feminista do qual todas as mulheres possam participar. Ela diz que quanto mais fundo as mulheres exploram a si mesmas, mais tocam em uma força de cura “encoberta há 5 mil anos”. Dessa forma, Carol associa a prática criativa a uma dimensão espiritual,

⁴ Segundo Rita Moreira, a gata de Carol foi batizada em homenagem à filósofa anarquista Emma Goldman.

entendendo o teatro como um espaço ritualístico importante para as mulheres. Essa ideia dialoga com Audre Lorde (2020), para quem “a poesia não é um luxo”, mas uma necessidade vital para as mulheres, uma estratégia de esperança e de sobrevivência, abrindo caminhos para a ação ao nomear o que ainda não tem nome. A poesia, nesse sentido, pode ser pensada como metáfora para a criatividade feminina – seja no teatro, na literatura ou nas artes visuais (Nunes, 2023).

Se no patriarcado, como lembra Sara Ahmed (2022), as mulheres são ensinadas a permanecer na imanência, ligadas ao ciclo repetitivo do trabalho doméstico, criar, portanto, significa romper esse círculo de aprisionamento e abrir a possibilidade de transformação. Virginia Woolf, por sua vez, compara o trabalho criativo com uma teia de aranha, frágil, mas ainda assim presa à vida. Quando a teia é puxada de lado ou rasgada na metade é que lembramos que “essas teias são o resultado do sofrimento de seres humanos e estão inteiramente presas a coisas materiais, como saúde, dinheiro e a casa onde se mora” (Woolf, 2014, p. 34). Assim, o trabalho criativo das mulheres só se torna possível quando existem, ou são conquistadas, condições materiais mínimas. A reflexão de Virginia Woolf, nesse sentido, ajuda a compreender a fala de Carol: ao associar criatividade e libertação, ela indica que a prática artística das mulheres não é apenas expressão subjetiva, mas também forma de resistência diante das restrições materiais e simbólicas impostas pelo patriarcado.

Nas cenas seguintes, Carol segue elaborando sobre arte e libertação das mulheres. Ela conta que conhece especialistas em teatro que deslegitimam o teatro feminista por ser demasiadamente pessoal ou político. Para ela, isso revela uma recusa do teatro em lidar com a realidade, pois o real ameaça as bases sobre as quais muitas vidas foram construídas – vidas moldadas pela subjugação das mulheres. Mas as mulheres, diz Carol, estão prontas para romper com essa cultura inventada pela imaginação masculina, prontas para explodir a cultura patriarcal e inventar um sistema próprio. E é assim que se constrói um novo mundo.

Em seguida, Carol relembra o conflito interno que viveu por perceber sua atração por mulheres quando adentrou na luta anticapitalista. Naquele tempo, provavelmente no início dos anos 1960, nem a esquerda e nem o resto do mundo compreendiam a lesbianidade. Carol temia o isolamento caso assumisse que era lésbica, e lembra que viver fora dos valores patriarcais parecia, à época, abdicar do pertencimento – e o isolamento, para ela, era tão devastador quanto a morte. Carol, com a câmera captando em plano detalhe seus olhos, diz:

Eu sempre quis pertencer, e sempre me senti uma *outsider*, sabe? Eu acho que muito disso vem de ser judia e ter dentro do meu consciente e inconsciente o legado dos judeus de serem sempre *outsiders*, então sempre

existe aquele desejo de pertencer, mas na verdade, eu nunca pertenci. E esse é um dos motivos que fez com que sair do armário tenha sido muito mais difícil para mim, foi reconhecer que eu me colocaria ainda mais longe de qualquer comunidade. Eu ainda não me via como pertencente a outra comunidade – o que é, a propósito, a razão pela qual eu acho que *a comunidade lésbica é tão importante, nós precisamos pertencer, nós precisamos nos sentir parte de algo maior do que nós mesmas ou uma ou duas amigas próximas* (The Apartment, 1975, tradução minha, grifo meu).

A fala de Carol – “precisamos pertencer, nós precisamos nos sentir parte de algo maior do que nós mesmas ou uma ou duas amigas próximas” – evidencia a importância dos vínculos de amizade nos movimentos lésbico-feministas dos anos 1970. A compreender a amizade como parte de uma política das emoções, podemos entender a dimensão política desses vínculos: a amizade resiste à opressão ao oferecer esperança em um projeto coletivo de mundo, construindo formas coletivas de existência onde se possa exercer a criatividade, a liberdade e o afeto como parte de uma transformação radical (Nunes; Zacchi, 2021).

Quase no fim do vídeo, Carol confessa que gostaria de morar em outro lugar, diferente do apartamento que está reformando. Em um *zoom in*, vemos seus olhos enquanto a ouvimos relembrar o verão que passou no interior. Ela expressa o desejo de viver entre pessoas queridas, plantas, natureza, água, onde haja vida e espaço, e admite: “o espaço é algo terrivelmente importante, torna muito mais possível sobreviver. É disso que os seres humanos precisam, e a cidade nos fecha em quatinhos”. Embora empolgada com o fim da reforma, Carol reconhece a ironia de estar feliz com um espaço tão pequeno, “com paredes que me separam das outras pessoas, e aqui se torna minha pequena cela, meu pequeno refúgio da cidade”. Assim, o lar que constrói é, ao mesmo tempo, prisão e refúgio (Nunes, 2023).

A experiência de Carol remete ao que Sara Ahmed descreve como a construção de abrigos diante da dureza do mundo: “quando precisamos nos abrigar da dureza do mundo, construímos abrigos” (Ahmed, 2022, p. 365). Assim, para Carol, mesmo que o isolamento possa ser pior que a morte, ainda é preferível ter um refúgio diante da hostilidade da cidade e da sociedade patriarcal. É justamente nesse ponto que a experiência individual se articula ao coletivo: dentro de sua prisão, que é também seu refúgio, Carol reafirma a importância da vida compartilhada entre pessoas que dividam a criatividade, a arte, a sexualidade e o feminismo. Por isso, o feminismo lésbico fornece “as ferramentas para construir um mundo onde nos transformamos nos blocos de construção umas das outras” (Ahmed, 2022, p. 366).

The Apartment termina com Carol exausta, rindo enquanto empurra com o pé o fio da enceradeira e desabafa: “Merda, eu não aguento mais esse trabalho!”. A cena revela o cansaço diante da difícil tarefa que é construir um lar. Embora cansada, Carol continua a construir

paredes que contem sua história. Para Sara Ahmed (2022), é preciso continuar tentando. Queremos que as paredes venham abaixo, mas, se permanecerem de pé, que ao menos contem nossas histórias: “talvez o tec, tec, tec do martelo possa ser transformado em um martelo: se ele é uma lasca do bloco velho, nós fazemos tec, tec, tec no bloco. Tec, tec, tec, quem sabe, eventualmente pode desmoronar” (Ahmed, 2022, p. 349). Com martelo, espátulas, tinta e pincéis, Carol constrói não só as paredes de seu lar, mas também uma narrativa da existência lésbica em Nova Iorque, 1975.

***Lesbianism Feminism* (1974): a lésbica é a fúria de todas as mulheres condensada até o ponto da explosão**

Lesbianism Feminism é o segundo vídeo da série *Living in New York City*, realizado em 1974. Em preto e branco, com 29 minutos de duração, o documentário investiga aproximações e tensões entre o movimento lésbico e o feminista, aproximando-se da corrente conhecida como lesbianismo feminista, que dá título ao vídeo. Assim como *The Apartment*, a narrativa se constrói a partir de entrevistas. São entrevistadas feministas brancas, como Ti-Grace Atkinson, Jean O’Leary e Bertha Harris, e feministas negras da *National Black Feminist Organization* (NBFO), como Margaret Sloan-Hunter, Jacqueline Mitchell Lubell, Ernestine Eppenzer e Lori Sharpe. Parte do vídeo também mostra imagens de uma comuna lésbica separatista, onde mulheres falam sobre a vida no campo. As realizadoras do vídeo não interferem; ouvimos a voz Rita apenas uma vez no início, e sabemos da presença de Norma porque Ti-Grace Atkinson cita seu nome. Logo no início do vídeo, ouvimos a pergunta, em inglês: “o que você acha das lésbicas no movimento feminista?”, que guia toda a narrativa.

A abertura do vídeo é composta por três respostas distintas à pergunta central do vídeo. Uma mulher branca, de cabelos longos cobertos de neve, diz achar ótimo e que chegaram tarde demais. Em seguida, uma mulher branca mais jovem e de cabelos curtos afirma que é “nada a ver”, pois lésbicas não provariam nada ao ficarem com outras mulheres. Por fim, uma terceira entrevistada, mulher branca de óculos e cabelos longos, diz: “por que não? Quem melhor para trabalhar no movimento das mulheres?”. A montagem dessas falas iniciais contextualiza e exemplifica as disputas internas que marcavam as relações entre feminismo e lesbianismo nos anos 1970⁵. Ainda que o vídeo não associe essas mulheres a

⁵ Os embates dentro do *National Organization for Women* (NOW) e a “Ameça Lavanda” que as lésbicas causavam dentro do feminismo, batizada assim por Betty Friedan, bem como a fundação e atuação dos principais grupos lésbicos do período e as diferenças entre o lesbianismo político, lesbianismo separatista e feminismo lésbico foram trabalhados no terceiro capítulo de minha dissertação de mestrado (Nunes, 2023), mas não serão abordados aqui.

grupos, organizações e correntes específicas, essa montagem inicial remete a esse contexto de pluralidade dentro do movimento de mulheres do período.

Em seguida, o vídeo apresenta uma sequência de cenas de uma passeata nas ruas de Nova Iorque, cuja trilha sonora é *Sisters O Sisters*, de Yoko Ono (1972). Mulheres de diferentes idades ocupam as ruas: algumas carregam crianças no colo ou nos ombros, outras fumam, dançam, cantam, enquanto muitas interagem com a câmera de Norma, olhando diretamente para a lente, sorrindo e acenando. Cartazes, faixas e bandeiras demonstram uma disputa pelo espaço público (Nunes, 2023). Em uma das cenas dessa sequência (**Figura 4**), sete mulheres caminham de braços dados; vestem jeans e camisetas sem sutiã, com cabelos curtos, exibindo uma estética que desafia a imposição da feminilidade. Ao ocuparem juntas, de braços dados, as ruas da cidade, transformam a amizade em ato político.

Figura 4 – Mulheres juntas em passeata do movimento lésbico em Nova Iorque, 1973



Fonte: *Lesbianism Feminism* (dir. Norma Bahia Pontes e Rita Moreira, 1974). Acervo pessoal de Rita Moreira.

A sequência traduz o redirecionamento da atenção das mulheres para outras mulheres: os olhares voltam-se para elas mesmas. Contra a heterossexualidade compulsória e contra as instituições patriarcais que insistem em afirmar que as mulheres são inimigas umas das outras, as mulheres representadas neste documentário encontram formas de existirem coletivamente por meio de seus vínculos. No manifesto das *Radicalesbians* (1970, p. 4, tradução minha), elas afirmam: “nossas energias devem fluir para nossas irmãs, não para trás, para nossos opressores”. Essa ideia aponta para algo que ganharia força no período: o lesbianismo político, que concebia o redirecionamento da energia das mulheres para outras mulheres como uma estratégia de ruptura com a heterossexualidade compulsória.

Nesse sentido, o vídeo traz, em seguida, cenas da feminista Ti-Grace Atkinson, que defendia o lesbianismo político como estratégia de ação. Nos anos 1970, a noção de “lésbica política” não se restringia ao desejo sexual por outras mulheres, mas significava um

compromisso radical com a ruptura da ordem heterossexual e patriarcal (Navarro-Swain, 2002). Essa perspectiva entende a heterossexualidade como regime compulsório que organiza a sexualidade feminina, propondo que a atenção e a energia das mulheres sejam redirecionadas a outras mulheres. Nesse mesmo sentido, Adrienne Rich (2010) argumenta que a heterossexualidade deve ser entendida como uma instituição política, e não como simples escolha individual, convocando também as mulheres não-lésbicas a questioná-la. Ao sugerir que as feministas interroguem sua própria heterossexualidade, Rich evidencia que tanto as relações entre mulheres quanto outros aspectos da vida cotidiana são moldados pela compulsoriedade da instituição da heterossexualidade.

Em outra cena, a feminista Bertha Harris afirma que a transformação virá quando as mulheres deixarem de priorizar os homens e se organizarem com suas irmãs. Logo depois, o vídeo mostra uma comuna rural de mulheres lésbicas. Em primeiro plano, uma mulher jovem negra, de cabelos raspados e óculos, compartilha seu sentimento de pertencimento: “eu sei que se eu for para qualquer lugar [...] eu vou encontrar mulheres que sei que vão me entender; [...] vou encontrar um grupo de mulheres que me entendem e não vou me sentir isolada”. Nesse mesmo sentido, as *Radicalesbians* (1970) afirmam que, muitas vezes, quando as mulheres se percebem lésbicas, podem acabar vivendo isoladas e sozinhas, mas que isso pode ser revertido a partir de uma nova perspectiva: “a libertação de si, a paz interior, o verdadeiro amor por si e por todas as mulheres, é algo a ser compartilhado com todas as mulheres” (*Radicalesbians*, 1970, p. 1, tradução minha). Assim, superar o isolamento ao investir nos vínculos entre mulheres era entendido como algo libertador pelo movimento lésbico-feminista, temática que também aparece em *The Apartment* – a recorrência do tema nos dois vídeos evidencia que a construção de laços entre mulheres era um eixo central do movimento.

Em seguida, o vídeo apresenta outra sequência de cenas acompanhada por uma trilha sonora. A música, composta por violão e voz feminina, celebra a vida das *country dykes* – as sapatonas do campo – e descreve um cotidiano partilhado entre mulheres. A letra fala em abandonar modos de vida patriarcais e abrir novos caminhos, ao mesmo tempo em que celebra os rituais diários, como aprender artes, praticar o artesanato, criar e viver juntas. As imagens reforçam a letra da música: vemos a paisagem rural, um caminhão cruzando a estrada de terra com mulheres na caçamba, além de momentos íntimos de convivência, como preparar refeições e comer coletivamente. A montagem nos conduz para a esfera privada de mulheres lésbicas que, afastadas da cidade, constroem uma vida coletiva e criativa.

Essas cenas foram gravadas em uma comuna lésbica separatista, parte de um movimento transnacional que se expandiu entre lésbicas a partir dos anos 1970. O separatismo buscava romper com o modelo de vida patriarcal por meio da criação de comunidades exclusivas de mulheres, nas quais a presença masculina era vetada, incluindo meninos a partir dos dez anos de idade (Valentine, 1997). Se cidade era entendida como um produto do patriarcado, o campo era idealizado como espaço distante da lógica patriarcal (Valentine, 1997). Permanecer somente entre mulheres era visto como condição para afirmar uma identidade feminista lésbica e experimentar novos modos de vida e de relação com a natureza, permitindo a formulação de alternativas sociais radicais (Valentine, 1997). O lesbianismo separatista, influenciado por experiências de separatismo negro como as propostas por Malcolm X, era uma estratégia para reaprender a viver sem dominação masculina.

Todavia, o separatismo lésbico foi alvo de críticas, especialmente por parte de feministas negras. Audre Lorde (2020), por exemplo, reconhecia a importância de espaços exclusivos para mulheres, mas questionava a exclusão de meninos acima dos dez anos. Para ela, mãe de um menino, esses garotos também representavam a esperança de um novo mundo, e sua presença nesses espaços era fundamental. De modo semelhante, Barbara Smith, em conversa com a irmã Beverly Smith (1983), observou que o separatismo parecia viável apenas para mulheres com privilégios branco e de classe. Mulheres racializadas, afirmou Barbara Smith, não poderiam simplesmente abandonar tudo para viver no campo. Além disso, afirmava que o racismo não atingia só as mulheres, mas todas as pessoas racializadas, o que torna necessário formar alianças, inclusive com homens que partilham da mesma opressão (Smith; Smith, 1983).

De volta ao vídeo, a sequência das *country dykes* é bruscamente interrompida por imagens e ruídos da cidade de Nova Iorque: homens de terno e chapéu cruzam as ruas, buzina, caminham diante de letreiros como “*Girls! Girls! Girls!*” – possivelmente um clube de *strip-tease*. O contraste entre os dois mundos – o mundo privado idílico e idealizado feminino e o mundo público barulhento e sujo masculino – é nítido e intencional. O cotidiano ideal das lésbicas separatistas é colocado em oposição à sujeira e ao barulho da metrópole, traçando um embate visual e político entre o público e o privado.

Em outra cena, várias mulheres estão sentadas em roda em uma sala, fumando e conversando. A bioquímica Joanne Steele, mulher branca de óculos, diz que o patriarcado começou quando os homens descobriram sua participação na reprodução humana, retirando

das mulheres o poder espiritual associado ao “dom” de gerar a vida. Em seguida, ela menciona a partenogênese – a possibilidade de reprodução a partir dos óvulos, sem a necessidade dos espermatozoides – e vislumbra a existência de uma sociedade sem homens. Nessas cenas, o clima é descontraído e íntimo. Ainda que se trate de uma conversa no espaço privado, o registro em vídeo já projeta essas ideias para a circulação no espaço público.

Em uma sequência de cenas distinta, o vídeo evidencia o diálogo entre o movimento lésbico e o movimento negro. Em uma das cenas, quatro mulheres negras conversam sentadas à mesa, sob o intertítulo “*National Black Feminist Organization*” (NBFO)⁶. Margaret Sloan-Hunter explica que a NBFO busca lembrar às mulheres negras que sua opressão não é apenas racial, mas também de gênero. Segundo ela, embora compreendessem o racismo, muitas mulheres relutavam em reconhecer a violência do sexismo por se afastarem do movimento feminista. O objetivo central da organização é justamente afirmar que racismo e sexismo atuam ao mesmo tempo. Em outra entrevista, também na sede do NBFO, uma jovem chamada Lori Sharpe aprofunda esse debate ao refletir sobre a sexualidade, especificamente sobre o amor entre mulheres: para ela, a lesbianidade não se trata apenas de sexualidade, mas de vínculos e cuidados sistematicamente negados às mulheres. “Não se junte com mulheres, não ame mulheres, não ame a si mesma – é isso que eles estão dizendo”, afirma.

Essa compreensão permite entender o feminismo lésbico como projeto que ultrapassa as fronteiras da sexualidade. Cheryl Clarke (1983) argumenta que o feminismo lésbico se constitui como uma luta de libertação mais ampla contra o patriarcado, o racismo e o heterossexismo, mas também contra todas as formas de dominação. Para a autora, o feminismo lésbico tem o potencial de transformar a vida de todas as pessoas: “Se o feminismo lésbico radical significa ter uma visão antirracista, anticlassista e anti-ódio às mulheres [...] então todas as pessoas que lutam para transformar o caráter dos relacionamentos dessa cultura têm algo a aprender com as lésbicas” (Clarke, 1983, p. 134, tradução minha).

Esse horizonte de transformação radical do mundo, que Clarke associa ao feminismo lésbico, é materializado na última sequência do vídeo. A trilha sonora das cenas seguintes é *Woman Power*, de Yoko Ono, música lançada em 1973 cuja letra fala do nascimento de um novo mundo pautado no poder das mulheres. Assim como as músicas de Yoko Ono, ao longo de todo o vídeo mulheres convocam, com palavras e imagens, um novo mundo possível.

⁶A *National Black Feminist Organization* (NBFO), fundada em 1973, em Nova Iorque, tinha como principal objetivo abordar a dupla opressão do racismo e do sexismo para as mulheres negras. Apesar da organização ter acabado em 1976, algumas células seguiram funcionando até 1980.

Vemos cenas de marchas lésbicas e feministas nas ruas: juntas, mulheres dançam, cantam e riem.

Em uma das entrevistas realizadas com Rita Moreira, perguntei se ela e suas companheiras lésbicas sentiam raiva. Ela respondeu que sim, mas explicou que, quando estavam juntas, essa não era a emoção predominante – e sim a vontade de resistir, o planejamento, a impulso para a ação. Se a raiva nasce das opressões cotidianas vividas pelas mulheres, da violência, da invisibilidade, da exclusão, por outro lado, a emoção que emerge da luta é outra, e se manifesta como energia, como alegria que nasce do movimento, do compartilhamento, da construção coletiva de um novo mundo (Nunes, 2023):

A gente dançava quase que toda a noite num bar chamado *Duchess*⁷. Nós íamos no metrô, já sempre em três ou quatro, e nós já íamos planejando... e a gente dançava já planejando a passeata. Tinha uma música que era assim: “*an angry woman is a beauty*”. A emoção principal é a vontade, é a resistência, a vontade de resistir, mais do que a raiva. Não raiva! Na hora que a gente estava naquele grupo [...], não tinha raiva, tinha planejamento. A raiva é no dia a dia. Na hora que levava um fora, na hora que o emprego era dado para o homem e não para a mulher, na hora que aconteciam todas aquelas coisas, na hora em que as mulheres eram botadas para trás, sempre tendo que trabalhar mais. Aí é que dava raiva. Agora, a emoção da ação... É uma espécie quase de alegria, no trabalho. A emoção boa mesmo da luta é a alegria! (Moreira, 2020, p. 29).

Sara Ahmed (2022) propõe que esse momento de ruptura – quando a raiva acumulada finalmente encontra expressão – seja compreendido como um “estalo feminista”. Um estalo não é uma simples reação ao que está acontecendo no presente, mas também uma resposta ao passado: “a todas as experiências passadas que teve que aturar. Estalar é dizer não a essa história, a sua perpétua encenação” (Ahmed, 2022, p. 317). O estalo é, portanto, um ponto de virada, pois rompe com a repetição da violência e inaugura novas possibilidades. A autora ainda destaca que o estalo pode ser individual ou coletivo. E, no caso do feminismo lésbico, ele se manifesta como um despertar político, uma ação coletiva e planejada (Ahmed, 2022).

No feminismo lésbico, esse estalo é alimentado pela raiva acumulada e pela vontade de transformação. A primeira frase do manifesto *The Woman-Identified Woman* (1970), das *Radicalesbians*, afirma: “A lésbica é a fúria de todas as mulheres condensadas a ponto de explosão”. A lésbica é, aqui, o ponto de ruptura: ela carrega em si a fúria coletiva de todas as mulheres, a condensa e explode em um estalo. Mas essa fúria lésbica não se resume à raiva:

⁷ O *Duchess* (Duquesa) foi um bar de mulheres lésbicas fundado em 1972, localizado no Greenwich Village, em Nova Iorque, que teve mais de 20 anos de história. Entre 1972 e 1982, foi frequentado por grande parte da comunidade lésbica nova-iorquina, principalmente por quem fazia parte do movimento de mulheres. Ver: <https://www.nyclgbtsites.org/site/the-duchess-the-grove-pandoras-box/>. Acesso em 14 jun. 2025.

ela é também energia, impulso de transformação. Sara Ahmed (2022, p. 354) afirma que “tornar-se lésbica é um tornar-se enérgica”, redirecionando a atenção e a energia das mulheres que passam a priorizar a si mesmas e umas às outras, e não mais os homens como centro das relações. O estalo feminista atravessado pela fúria lésbica fornece energia para a ação, para o movimento. As lésbicas ocupam as ruas em manifestações e substituem a raiva pela ação.

Rita viveu com alegria com suas amigas em Nova Iorque, mas a alegria que ela enfatiza foi originada na ação. Como ela mesma afirma, “a melhor emoção é a alegria do movimento, a alegria da ação. A palavra é: alegria da ação. Às vezes o jornal falava “*Women's Lib*”, e nunca foi; a gente sempre chamou “*The Movement*”. É a alegria do movimento, estar em movimento” (Moreira, 2020, p. 30). O movimento, para ela, não era apenas um nome, mas uma prática. Essa alegria coletiva, vivida por mulheres em espaços antes privados transbordava para a esfera pública. O pessoal era, de fato, político. É nesse deslocamento, em que a vida pessoal se converte em ação política, que o feminismo lésbico se fez movimento.

Considerações finais

Este artigo teve como principal objetivo compreender, através dos vídeos *The Apartment* (1975) e *Lesbianism Feminism* (1974), de Rita Moreira e Norma Bahia Pontes, como a esfera pública e a privada foram abordadas pelos movimentos de mulheres da década de 1970. Os vídeos trataram de temas centrais dos debates feministas da época e trouxeram à tona imagens de mulheres lésbicas, registrando na narrativa histórica a memória dessas experiências.

A construção do espaço privado em uma perspectiva feminista, sublinhando as possibilidades da criação de um lar onde se possa viver, alcançar conhecimento e criatividade, foi pensada por meio da análise de *The Apartment*. O vídeo demonstra a possibilidade de construir “um teto todo seu”, um espaço onde seja possível existir independentemente dos homens, distanciando-se das imposições patriarcais da heterossexualidade e dos estereótipos de gênero associados a ocupações e profissões. Carol, a personagem principal, reforma seu apartamento em Manhattan, e constrói materialmente um lar lésbico que é, ao mesmo tempo, refúgio e prisão. Ela expressa sentir que a cidade onde vive é cruel, mas que no lar que constrói é possível ser livre. Ela sublinha a importância da vida compartilhada entre mulheres e afirma que o isolamento é pior que a morte. Entretanto, em meio à cidade e à sociedade patriarcal, ela prefere ter um refúgio, mesmo que solitário, onde possa construir um lar à sua maneira.

Já a análise do vídeo *Lesbianism Feminism* permitiu desdobrar questões relacionadas à ocupação da esfera pública pelo movimento lésbico, diluindo as fronteiras entre público e privado, entre o pessoal e o político. O vídeo reforça a importância do redirecionamento da energia das mulheres para outras mulheres, e argumenta em favor da priorização dos vínculos entre elas, evidenciando a recusa do isolamento como um dos eixos centrais do movimento, tal como em *The Apartment*. Ao mesmo tempo, tanto em *Lesbianism Feminism* quanto em *The Apartment*, a valorização da criatividade aparece como estratégia de sobrevivência e de transformação, seja na reforma de um apartamento, na poesia, no teatro ou nos rituais cotidianos de uma vida compartilhada. Essa recorrência mostra que, nos dois vídeos, amizades e criatividade dentro do movimento lésbico-feminista constituem práticas de resistência e horizontes para a construção de um novo mundo.

Poder falar e ser ouvida na esfera pública possibilita que as mulheres reiterem sua humanidade, desafiando o silenciamento imposto historicamente pelo patriarcado. A tecnologia do vídeo contribuiu para que vozes fossem ouvidas e reconhecidas, deslocando as mulheres da posição de objeto à de sujeito. Tal tecnologia, especialmente por meio dos videodocumentários, permitiu às mulheres apresentarem as realidades de sua opressão, protagonizando e narrando suas próprias histórias. As imagens de mulheres lésbicas nos vídeos de Norma Bahia Pontes e Rita Moreira favorecem a escrita de uma história lésbica, já que produzem outras formas de memória. Ao ampliar a visibilidade lésbica, esses videodocumentários subvertem enquadramentos e apagamentos impostos pela heterossexualidade compulsória que, historicamente, regulou e restringiu o conhecimento público sobre a existência lésbica – ainda que o amor entre mulheres tenha sido vivido e nomeado de maneiras diversas ao longo do tempo.

Fontes

LESBIANISM Feminism. Direção: Norma Bahia Pontes e Rita Moreira. Nova Iorque, 1974. 29 min.

MOREIRA, Rita. Entrevista concedida à autora. Florianópolis e São Paulo (*online*): Acervo pessoal. 13 jun. 2020. 34 p.

MOREIRA, Rita. Entrevista concedida à autora. São Paulo: Acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC). 02 abr. 2019. 25 p.

RADICALESBIANS. *The Woman-Identified Woman*, 1970. Disponível em: <<https://repository.duke.edu/dc/wlmpc/wlms01011>>. Acesso em 14 jun. 2024.

THE Apartment. Direção: Norma Bahia Pontes e Rita Moreira. Nova Iorque, 1975. 27 min.

Referências

- AHMED, Sara. **Viver uma vida feminista**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- BARLOW, Melinda. Feminism 101: The New York Women's Video Festival, 1972-1980. **Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies**, v. 18, n. 3, dez. 2003, p. 3-38.
- BESSA, Karla. "Um teto por si mesma": multidimensões da imagem-som sob uma perspectiva feminista-queer. **Artcultura**. Uberlândia, v. 17, n. 30, jan-jun. 2015, p. 67-85.
- CLARKE, Cheryl. Lesbianism: an act of resistance. In: MORAGA, Cherríe; ANZALDUA, Gloria (org.). **This bridge called my back: Writings by radical women of color**. Boston: Kitchen Press, 1983, p. 128-137.
- CVETKOVICH, Ann. **An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures**. Duke University Press, 2003.
- JOHNSTON, Claire. Women's cinema as counter-cinema. In: JOHNSTON, Claire (org.), **Feminism and Film**. New York: Oxford University Press, 2000, p. 22-33.
- LORDE, Audre. **Irmã outsider: Ensaaios e conferências**. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- MULVEY, Laura. Looking at the Past from the Present: Rethinking Feminist Film Theory of the 1970s. **Signs**. Boston, v. 30, n. 1, Special Issue: Beyond the Gaze: Recent Approaches to Film Feminisms, 2004. p. 1286-1292.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- NAVARRO-SWAIN, Tania. Feminismo e Lesbianismo: quais desafios? **Labrys, estudos feministas**. Florianópolis, n. 1-2, jul./dez. 2002.
- NUNES, Alina. **Um gato sem rabo e outras histórias lésbicas: a história de vida e a produção de vídeos de Rita Moreira**. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.
- NUNES, Alina; ZACCHI, Lara. "As pessoas não podem resistir sozinhas": memórias, amizade e gênero na resistência às ditaduras no Cone Sul. In: WOLFF, Cristina (org.). **Políticas da Emoção e do Gênero nas Ditaduras do Cone Sul**. Curitiba: Brazil Publishing, 2021, p. 12-32.
- OKIN, Susan. Gênero, o Público e o Privado. Tradução de Flávia Biroli. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 2, 2008, p. 305-332.
- PATEMAN, Carole. **O Contrato Sexual**. São Paulo: Paz e Terra, 2021.
- PEREZ, Livia. Do Cinema Novo ao vídeo lésbico feminista: a trajetória de Norma Bahia Pontes. **Rebeca**, v. 9, n. 2, jul./dez. 2020, p. 20-45,
- PEREZ, Livia. **Encontros e reencontros com Norma Bahia Pontes: realizações, deslocamentos e interlocuções de uma cineasta, videomaker e ensaísta**. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2022.
- PERROT, Michelle. Introdução. In: PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. São Paulo: EDUSC, 2005, p. 9-26.
- PERROT, Michelle. Introdução. In: PERROT, Michelle (org.). **História da vida privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009, p. 7-12.

PROST, Antoine. Fronteiras e espaços do privado. *In*: PROST, Antoine; VINCENT, Gerard. (org.). **História da vida privada, 5**: Da Primeira Guerra a nossos dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 13-17.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica (1980). **Bagoas: estudos gays, gêneros e sexualidades**. Natal, v. 4, n. 5, jan./jun. 2010, p. 17- 44.

ROSA, María Laura. Disidencias Sexuales y video documental feminista en los años 70: las Cineastas brasileñas Rita Moreira y Norma Bahia Pontes Pioneras en las denuncias sobre la opresión de las mujeres y la invisibilidad lésbica. **Arte y Políticas de Identidad**. Murcia, v. 16, n. 16, jan. de 2018, p. 37-54.

SMITH, Barbara; SMITH, Beverly. A Sister-to-Sister Dialogue. *In*: MORAGA, Cherríe; ANZALDUA, Gloria (org.). **This bridge called my back**: Writings by radical women of color. Boston: Kitchen Press, 1983, p. 113-127.

VALENTINE, Gill. Making space: Lesbian separatist communities in the United States. *In*: CLOKE, Paul; LITTLE, Jo (ed.). **Contested countryside cultures**: Otherness, marginality, and rurality. London: Routledge, 1997, p. 109-122.

VILLAREJO, Amy. **Lesbian rule**: cultural criticism and the value of desire. Durham; Londres: Duke University Press, 2003.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.