

Disidencias sexuales y video documental **feminista** en los años 70

Las cineastas brasileñas Rita Morena y Norma Bahia Pontes pioneras en las denuncias sobre la opresión de las mujeres y la invisibilidad lésbica

SEXUAL DISSIDENCE AND FEMINIST DOCUMENTARY VIDEO IN THE 1970s

THE BRAZILIAN FILMMAKERS RITA MOREIRA AND NORMA BAHIA PONTES ARE PIONEERS IN DENOUNCING FEMALE OPPRESSION AND LESBIAN INVISIBILITY

ABSTRACT

In this article I will analyze three works by filmmakers Rita Moreira and Norma Bahia Pontes, who during the 1970s decided to settle in New York. In this city, they were directly involved with the American Women Liberation Movement, making pieces committed to feminist militancy. In these productions, Moreira and Bahia Pontes reveal the homophobia, the stereotypes of beauty and the gender norms imposed on women. Their documentaries set precedent on the issue of lesbian visibility within the New York movement and within feminist movements in general and Brazilian feminism in particular. Also, these works are pioneers in the field of the *cuir* art. Back in Brazil, at the end of the 1970s, they continued with works of feminist commitment, generating references for the historiography of the independent documentary video of the Southern Cone.

Keywords

Feminist Art, Lesbian Art, Gender Studies, Independent Documentary, Brazilian Filmmakers, *Cuir* Art.

RESUMEN

En el presente artículo analizaré tres trabajos realizados por la dupla de cineastas Rita Moreira y Norma Bahia Pontes, quienes durante los años 70, decidieron establecerse en Nueva York. Allí se implicaron directamente con el Women Liberation Movement, realizando piezas comprometidas con la militancia feminista. En dichas producciones, las cineastas denuncian la homofobia, los estereotipos de belleza y las normas de género impuestas a las mujeres. Sus documentales sentaron precedente en la cuestión de la visibilidad lésbica dentro del *movement* neoyorquino, de los movimientos feministas en general y del brasileño en particular. A su vez, estos trabajos son pioneros en el campo de los estudios *cuir*. De regreso a Brasil, a finales de los años 70, continuaron con obras de compromiso feminista, generando piezas referentes para la historiografía del video documental independiente del Cono Sur.

Palabras Clave

Arte feminista, arte lésbico, estudios de género, documental independiente, cineastas brasileñas, Estudios *Cuir*.

DISIDENCIAS SEXUALES Y VIDEO DOCUMENTAL FEMINISTA EN LOS AÑOS 70. LA DUPLA DE CINEASTAS BRASILEÑAS RITA MOREIRA Y NORMA BAHIA PONTES¹

1 INTRODUCCIÓN

El segundo momento del feminismo en Brasil cuenta con la particularidad de haberse desarrollado en medio de una larga dictadura militar (1964-1984), la cual reestructuró las relaciones políticas y económicas del país durante los veinte años en que se extendió. Pero fue a partir de 1968 cuando se profundizaron las restricciones del régimen de facto, ya que los derechos civiles y políticos de ciudadanas y ciudadanos fueron completamente anulados con el Acto Institucional N°5 (AI-5), que legitimó la censura junto a severas medidas de “seguridad nacional”². Este hecho fue denominado *golpe dentro del golpe*, dada su magnitud. Sin embargo, Paulo Herkenhoff señala: “ Es bueno recordar que, en el período anterior al segundo golpe o golpe dentro del golpe que fue diciembre de 1968, vivimos los años de oro de la cultura brasileña. A pesar de estar en plena dictadura militar, vivíamos una euforia revolucionaria. Copiábamos el modelo del Che, el Cinema Novo nos llevaba gloriosos a Cannes, el teatro movilizaba plateas de jóvenes, los artistas plásticos se radicalizaban y salían a las calles a dejar sentado el poder provocativo de los happenings (...)” (Buarque de Holanda y Herkenhoff, 2006, p. 81)

En ese contexto, las agrupaciones feministas –que venían desarrollándose desde la segunda mitad de los años 60 -aunque hasta hace muy poco se empleaba la fecha fundacional de 1975 por el año internacional de la mujer-, se alinearon con los grupos de izquierda en la lucha contra el autoritarismo. Asimismo, existieron conexiones entre feministas, agrupaciones de izquierda y sectores progresistas de la Iglesia -particularmente la Teología de la Liberación- ya que ésta fue una de las fuerzas más radicales contrarias al régimen militar.

La lucha por la libertad de expresión se vinculó con los reclamos por los derechos de las mujeres y esto impactó en el arte de varias artistas de entonces, como Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Letícia Parente, Wanda Pimentel y Regina Vater, entre otras, quienes sin integrarse en las agrupaciones feministas, llevaron las reivindicaciones de las mujeres a sus obras. Ante la pregunta de si existió un arte femenino de reacción a la dictadura, Paulo Herkenhoff responde: “Son discursos muy sutiles, porque aún era un país que torturaba, en el cual el artista, más allá de hacer obra, tenía que construir un espacio de inscripción social de su obra, y ésta debía incluir la estrategia de sobrevivir, de supervivencia física para no ser encarcelado, ni censurado...”. (Buarque de Holanda y Herkenhoff, 2006, p. 83)

Existen hipótesis que podrían plantearse a la hora de analizar las peculiaridades que presenta el binomio arte-feminismo en Brasil, dado que las investigaciones realizadas hasta el momento no parecen encontrar artistas que hayan emergido de las agrupaciones feministas, ni que se hayan vinculado directamente a ellas. Esto nos llevaría a pensar en otras alternativas de pesquisa, ya que las más frecuentes -buscar artistas militantes feministas- no han dado resultado en Brasil, sin que esto indique que no han existido.

Una de estas hipótesis se podría referir a las particularidades políticas por las que atravesó el país, que determinaron que los colectivos feministas quedaran eclipsados por los grupos partidarios de la izquierda, dentro de los cuales numerosas mujeres practicaban la doble militancia. Asimismo, con el regreso de las exiliadas, hacia 1979, los grupos feministas se diversificaron. Así señala la historiadora Joana María Pedro: “Luchar en Brasil por la ‘liberación

de las mujeres' dentro del campo de la izquierda y en plena dictadura militar no permitía que el feminismo brasileño fuera semejante al proyecto que se desarrollaba en Europa o en los Estados Unidos, de donde venían los libros, las ideas y las propuestas." (Pedro, 2006, p. 269)

Otra hipótesis se podría relacionar con el impacto y la recepción de la bibliografía feminista extranjera sobre las feministas brasileñas. Así como en el vecino país de Argentina, la temprana traducción al castellano de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir³ alimentó el resurgir del feminismo de los años 60, hecho que repercutió en la búsqueda y traducción casera de escritos de Kate Millet, Carla Lonzi y Shulamith Firestone por las miembros de la Unión Feminista Argentina (UFA), cuya difusión fue fundamental para los grupos de concienciación; en Brasil no pareciera haber sucedido esto, al menos en los centros urbanos más importantes de entonces -São Paulo, Río de Janeiro, Belo Horizonte-, que contaron tardíamente con traducciones al portugués de textos feministas.

El segundo sexo se tradujo en Brasil una década más tarde de su primera publicación. Con *La mística de la feminidad* de Betty Friedan sucedió lo mismo, siendo traducida hacia 1971. Las brasileñas no se sintieron particularmente atraídas por Simone de Beauvoir, quien fue más reconocida cuando visitó este país en los años 60, momento en que la filósofa promocionó su novela *Los mandarines*. Al ser leída tardíamente, las mujeres establecieron críticas a *El segundo sexo* influenciadas por diferencias temporales y vivenciales. Señala Joana Vieira Borges que les pareció excesivamente psicoanalítica y que no veían sus beneficios. Sin embargo, con su relectura en los años 80, estas interpretaciones fueron cambiando. Así indica: "La repercusión de *El segundo sexo* en Brasil se acerca más al caso argentino que al francés, es decir, se trató de un impacto que se intensificó con el paso del tiempo, lo cual está relacionado con la madurez intelectual y política de las lectoras en relación con los movimientos feministas." (Borges, 2008, p. 6) La recepción de Friedan fue diferente ya que las escritoras Heloneida Studart y Rose Marie Muraro, a quienes nos referiremos a continuación, la leyeron y citaron, propiciando una difusión, si se quiere, más amable de su pensamiento.

Sin embargo, la hipótesis que plantea la difusión del feminismo a través de las publicaciones de tirada masiva y popular, sería la más cercana al campo artístico. Si por un lado, la fuerza de las reivindicaciones feministas se dio gracias a la participación de las mujeres dentro de las agrupaciones de izquierda, por el otro, los procesos de modernización y el desarrollo de los *mass-media* desde los años 60 impulsaron el boom del mercado editorial. Esta situación permitió que tanto escritoras y periodistas locales difundieran distintas líneas del pensamiento feminista internacional, adaptándolas según las necesidades del contexto local. Varias publicaciones reflejaron los vínculos entre marxismo y feminismo, cuyas exponentes más importantes fueron la periodista Heloneida Studart y la editora y jefa de la Editorial Vozes, Rose Marie Muraro⁴.

Asimismo, la relación entre psicoanálisis y feminismo se divulgó a través de la columna de la periodista Carmen da Silva, *A arte de ser mulher*, que durante veintidós años consecutivos (1963-1985) tuvo en la popular revista *Claudia*. (Fonteles Duarte, 2005) La investigadora Rita Fonteles Duarte señala: "En la década de los 60', Brasil asistió a una serie de transformaciones en las publicaciones dedicadas a las mujeres de clase media. Pero ninguna revista incorporó tan bien ese espíritu -el cual tenía que ver con nuevas presentaciones gráficas más dinámicas y coloridas, además de la modernidad de los contenidos-, como *Claudia* del grupo *Abril*." (Fonteles Duarte, 2007, p. 197) Estas tres mujeres jugaron un papel fundamental para la popularización de las luchas feministas, fundamentalmente en temáticas como la maternidad, el divorcio y

la domesticidad. Sin embargo, la enorme popularidad de Carmen da Silva llevó a que algunas investigadoras brasileñas hablaran de posibles influencias sobre las artistas del período, dado que varias de ellas si bien podían simpatizar con las reivindicaciones feministas, no se sintieron atraídas por integrarse en los movimientos de mujeres. Además, como señala Talita Trizoli:

El lenguaje fluido, coloquial e intimista de Carmen permitía la identificación y simpatía de sus lectoras de clase media y/o alta, para con sus argumentos y temáticas. Aunque no cambiara la vida cotidiana de estas mujeres, al menos su columna las inquietaba a tal punto que reflexionaron sobre sus condiciones de existencia e imperativos sociales, los que se extendieron hacia las temáticas artísticas reflejadas en la época (Trizoli, 2012, p. 473).

En el contexto descrito, Brasil contó con artistas que plantearon posiciones críticas sobre la domesticidad y los estereotipos relacionados con la belleza femenina, aunque no formaron parte de la militancia feminista. En el presente artículo me detendré a analizar tres obras de la dupla de cineastas Rita Moreira y Norma Bahia Pontes, quienes durante los años 70, decidieron establecerse en Nueva York. Allí se implicaron directamente con el *Women Liberation Movement*, realizando piezas comprometidas con la militancia feminista. Sus documentales sentaron precedente en la cuestión de la visibilidad lésbica dentro de los feminismos neoyorquinos, de los movimientos feministas en general y del brasileño en particular. De regreso a Brasil, a finales de los años 70, continuaron con trabajos de compromiso feminista, generando piezas de referencia para la historiografía del video documental independiente del Cono Sur.

2 EN LA BÚSQUEDA DE LA VISIBILIDAD LÉSBICA

Las guionistas y cineastas Rita Moreira (São Paulo, 1943) y Norma Bahia Pontes (Salvador de Bahia, c.1942- c. 2012) fueron pioneras tanto en el vídeo independiente en Brasil como en el empleo de la cámara portátil Sony Portapack (3400 de 1/2 pulgada, con bobina abierta) (Machado, 2007).

Norma Bahia Pontes se había graduado en Sociología por la Universidad Federal de Río de Janeiro. Luego de ello, según Moreira, viajó a París para formarse en el Institut des Hautes Études Cinématographiques, hacia principios de los años 60. Al regresar a Brasil, fue directora cinematográfica de las agencias publicitarias Mac Erickson y Thompson. Al finalizar dicha década, había alcanzado un importante renombre profesional como crítica de cine. Junto a los críticos Gustavo Dahl y Paulo Perdigão interpretó el nacimiento de una nueva estética cinematográfica, la del *Cinema Novo* (Moreira da Costa, 1966, p. 115). En este contexto escribió una de las primeras críticas en la prensa realizada a un film del director Glauber Rocha⁵. Como miembro del *Partido Comunista do Brasil* (PCdoB), se enfrentó fuertemente contra la dictadura, es por ello que ambas mujeres decidieron marcharse debido al clima político poco favorable para sus intereses, sumado a sus inquietudes personales y formativas. Desde 1970 a 1978 vivieron en los Estados Unidos, asentándose principalmente en Nueva York. Allí estudiaron en la New School for Social Research. En 1974 Bahia Pontes ganó una beca de la Guggenheim Foundation, gracias a ello pudieron fundar la distribuidora independiente *Amazon Media Project*.

Rita Moreira, hasta asentarse en los Estados Unidos, había sido una autodidacta del medio periodístico, formándose en diversos oficios dentro de varias editoriales, entre ellas las del grupo *Abril*. Desde los Estados Unidos trabajó como corresponsal del diario *Opinão* de São Paulo. En

Nueva York se formó como realizadora de vídeos documentales en la New School for Social Research. En dicha ciudad, ambas mujeres se vincularon con el *Women Liberation Movement*, iniciando un momento de fuerte activismo feminista, este hecho influyó en la realización de una serie de documentales en los que reflejaron inquietudes, cuestionamientos y reivindicaciones feministas.

En relación con las hipótesis que esbozamos más arriba, Moreira y Bahia Pontes se enteraron del feminismo gracias a los *mass-media*. Ambas trabajaban dentro de los medios, pero cuando Norma Bahia Pontes vio en un periódico la foto de una mujer estadounidense sosteniendo un cartel en el que aludía a su lesbianismo, decidieron establecerse en ese país. Rita Moreira recuerda:

Antes de viajar, recuerdo que Norma había escogido Nueva York por dos motivos. Primero, por su interés en los nuevos medios, el vídeo portátil que ella descubrió, se estaba desarrollando más en NYC que en el mismo Japón. Utilizamos la primera cámara creada por Sony. Segundo, ella vio en un periódico una foto de una mujer con un cartel que decía 'Soy lesbiana y estoy orgullosa de ello'. Comenzamos inicialmente involucradas con el movimiento gay, que en aquella época era mayoritariamente de hombres. Casi en seguida, vivimos el movimiento feminista, que contaba con un enorme número de lesbianas. Después hicimos algunos viajes a París, donde participamos eventualmente en el Movimiento de Liberación Feminista (MLF), dado que el grupo de nuestras amigas lesbianas eran todas feministas (Moreira, 2017, comunicación personal).

Los documentales realizados por la dupla Moreira-Bahia Pontes, formaban parte de la serie *Living in New York*, organizada por la distribuidora independiente que ambas habían fundado: *Amazon Media Project*. Estos trabajos fueron: *Lesbian Mothers*, 1972; *She has a beard*, 1975; *The Apartment* de 1975/76; *Walking around*, 1976; *On drugs*, 1977. Dichas piezas circularon por universidades, museos, centros culturales y espacios feministas con un claro fin activista de concienciación, al igual que por esos años hacía la argentina María Luisa Bemberg con sus cortos cinematográficos *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978), esto lleva a considerarlas pioneras en el activismo feminista del Cono Sur. En el presente artículo nos detendremos en tres documentales independientes de las cineastas brasileñas: *Lesbian Mothers*, *She has a beard* y *The Apartment*. Primeramente reflexionaremos sobre la importancia de los nuevos materiales fílmicos de entonces y luego analizaremos estas tres piezas a la luz del activismo de las cineastas.

El surgimiento de nuevos equipamientos fílmicos fue uno de los grandes incentivos para que artistas/activistas salieran a la calle a buscar en la vida misma el material de trabajo. Al respecto Rita Moreira señaló:

Esa forma de resistencia, de sostén del arte dentro de la vida que tiene la inmediatez del vídeo (yo hablaría de un videotape humano), es más mágica, más elocuente que cualquier fenómeno electrónico. (...) Otras de las características de la nueva técnica, como lo liviano del equipamiento, la duración de las baterías y la alta sensibilidad de las válvulas (no requieren de luz), permitía una aproximación a la vida que el film no tiene (Moreira, 1985, p. 295).

En efecto, la introducción del Portapak tuvo gran influencia en el desarrollo del video arte y del activismo, ya que varios colectivos se valieron de dicha tecnología para documentar los

movimientos contraculturales de aquellos años, así como también para explorar formas alternativas de comunicación. Asimismo, indica Gilberto Sobrinho:

Históricamente, desde el punto de vista tecnológico, el vídeo surgió después de la televisión y antes de los llamados nuevos medios, al mismo tiempo en que su desarrollo auspiciaba de bisagra entre esos medios y el cine. La cámara Sony Portapack, lanzada al mercado en 1965, parece ser más un punto de inicio didáctico que un lugar que define un origen (Sobrinho, 2014, p. 1).

Sin embargo estos avances técnicos fueron el estímulo necesario para toda una generación de activistas, que como Moreira-Bahia Pontes, precisaban documentar los cambios históricos que las mujeres estaban viviendo.

La obra *Lesbian mothers*, de 1972, representó a la New School for Social Research en el Primer Festival de Vídeo de Tokio. La misma trató sobre la cuestión de la maternidad asumida por una pareja de lesbianas, quienes se separaron de sus respectivos maridos para convivir juntas, hecho que desencadenó la disputa por la custodia de los hijos. La metodología que empleaban las cineastas era la de las entrevistas, así el vídeo comenzaba interrogando a transeúntes neoyorquinas y neoyorquinos sobre sus opiniones respecto de la maternidad entre lesbianas, pero al ir avanzando la cinta, las artistas fueron incorporando imágenes de mujeres que entrelazaban sus cuerpos a la vez que se besaban, todo ello al ritmo de la música de Nina Simone. Según Karla Bessa: “La presencia de Nina Simone en la banda sonora con música de Bob Dylan, “Just like a woman”, grabada en 1971 (LP *Here comes the sun*, RCA) y su conocido apoyo a la lucha de los derechos civiles de los negros en los Estados Unidos, refuerza el tono de irreverencia y de adhesión radical del documental.” (Bessa, 2015, p. 81). La música era cuidadosamente seleccionada por Moreira (Moreira, 2017, comunicación personal).

Estas representaciones, de gran sensualidad, se interrumpían para dar voz a otras lesbianas que declaraban ser perseguidas y tener miedo por la patologización de la homosexualidad. Así, el vídeo iba entretejiendo cuerpos con discursos, exhibiendo opiniones homofóbicas entre escenas amorosas y temores. De esa manera, se desvelaba aquello que, años más tarde, Adrienne Rich llamó heterosexualidad compulsiva.



Figura 1. Rita Moreira, Norma Bahia Pontes *Lesbian mothers*, 1972, fotograma.

La temática abordada en *Lesbian mothers* fue de avanzada en su tiempo dada la fuerte invisibilidad que sufrían las lesbianas dentro de los movimientos de mujeres. Sin embargo, Rita Moreira destacó que esta situación no era padecida por las feministas de New York, así expresó: “En New York nosotras contactamos con las protagonistas de nuestros videos, las lesbianas circulaban abiertamente dentro del *Women Liberation Movement* de allí. Norma y yo pudimos trabajar con las amigas que hicimos dentro del movimiento.” (Moreira, 2016, entrevista). El documental iba exhibiendo a la familia nuclear heterosexual y a la maternidad como constructos patriarcales. A ello se sumaba la denuncia de la homofobia y el racismo de la sociedad estadounidense de entonces.

Unos años después de que *Lesbian mothers* fuera filmada, en 1975, la antropóloga estadounidense Gayle Rubin, en su ensayo *El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo*, definirá a la familia como una unidad de poder que protege el capital de los hombres y establecerá a la heterosexualidad como la economía política dominante para ambos sexos. En este sentido, el sistema de sexo-género será un mecanismo cultural regulado para convertir a hombres y mujeres biológicos en géneros diferenciados y jerarquizados, definido a través de las instituciones e impuesto por medio de las leyes que articulan e impelen el desarrollo psíquico individual. Así indicaba: “El parentesco y el matrimonio siempre forman parte de sistemas totales, y siempre están ligados a ordenamientos económicos y políticos (Rubin, 1974, p. 101).

Lesbian mothers mostraba, a partir de las entrevistas, cómo operaba la familia nuclear, heterosexual, delimitando deseos e identidades, demarcando comportamientos enfermos y sanos. Así indicaba una de las entrevistadas en el documental:

Creo que por haber crecido en los Estados Unidos, fui informada por mi familia y por otros, que las personas cumplen papeles diferentes y que quien no se ajusta dentro de una de esas categorías de masculinidad y de feminidad, es malo y está equivocado. Por tanto uno termina teniendo miedo de cualquier cosa diferente (Bahia Pontes y Moreira, 1972, 5'46'')

Ante esta opinión de una mujer lesbiana negra, las cineastas contrastaban con una mujer adulta blanca, a quien le preguntaron en la calle qué opinaba respecto de la crianza de los niños por una pareja de lesbianas. La mujer respondía que eso no era una familia normal y que ese tipo de relaciones podían tener consecuencias graves en las niñas y los niños pequeños. Varios transeúntes expresaron temor por la anormalidad de ese tipo de relaciones y se alarmaban ante tal situación.

Aunque las cineastas coincidieron en los Estados Unidos con un proceso de visibilidad del colectivo lésbico, este se había mantenido en los márgenes del discurso y la práctica artística hasta prácticamente los años 70. Fue por entonces que emergieron voces, reclamando derechos para este colectivo. Señala Laura Cottingham: “No es sorprendente que la historia del lesbianismo haya emergido en los estudios académicos sólo en 1970, después de que las lesbianas, aparentemente por primera vez en la historia, se asuman como grupo y, por tanto, como gente que podría tener una historia propia.” (Cottingham, 2000, p. 182).

Hacia 1977, en Los Ángeles, gracias a la idea de la historiadora del arte Arlene Raven (Estados Unidos, 1944-2006), se conformó el *Lesbian Art Project* (LAP) dentro del *Women's Building*, colectivo que se dedicó tanto a la creación como a la investigación sobre artistas lesbianas e historia del arte. Al respecto, Terry Wolverton señala:

En una temprana reunión de LAP, Arlene había observado que, como colectivo, nosotras necesitábamos emplear nuestras propias vidas como material de investigación, nuestras propias experiencias como lesbianas para la conformación de nuestra teoría. Nosotras aceptamos la premisa ya que estábamos bien entrenadas en que ‘lo personal es político’ (Wolverton, 2002, p. 61).

Fue por entonces cuando las artistas investigaron sobre las particularidades del deseo lésbico a través de varios performances y de la pieza de teatro experimental *Femina: An IntraSpace Voyage* (1978), entre otros trabajos. Con ello adelantamos que la escena feminista estadounidense, poco tiempo después que las realizadoras brasileñas, comenzó a trabajar en el campo artístico especificidades del colectivo lésbico.

Sin embargo en Brasil, a principios de la década del 70, la situación no era muy diferente a la de Estados Unidos, en relación con la visibilidad lésbica. Gilberta Santos Soares y Jussara Carneiro Costa indican:

La historia del lesbianismo es una historia clandestina, ignorada y marcada por invisibilidades, contradicciones y discordancias entre las historiadoras que asumieron la tarea de recuperar sus fragmentos. Se cuenta con insuficiente disponibilidad de fuentes, de documentación que confirmen las relaciones amorosas y sexuales entre mujeres. Por eso, el trabajo de rearticulación de la historia lésbica no puede ser considerada apenas un trabajo histórico, antropológico o político, sino también arqueológico (Santos Soares y Carneiro Costa, 2012).

En medio de la dictadura, las lesbianas brasileñas vivían una situación más amenazante que las estadounidenses: a la patologización de la homosexualidad se sumaba que varias de ellas eran activistas contrarias al régimen. A pesar de todo, hacia el final de la dictadura brasileña y en los primeros momentos democráticos, la situación de invisibilidad se mantuvo. Santos Soares y Carneiro Costa indican:

Los feminismos se resistieron a incorporar las problemáticas de las lesbianas en su producción teórica y en su agenda política. Buena parte de los movimientos se dejaron intimidar por la presión social de la coyuntura de la época que exigía a los feminismos el silencio sobre el lesbianismo y su invisibilidad pensando que así serían, mínimamente respetados por la intelectualidad académica, la Teología de la Liberación, los medios de comunicación, por la sociedad en general, durante la post dictadura en Brasil (Santos Soares y Carneiro Costa, 2012).

Empero, a finales de los años 70 se inició en Brasil el movimiento politizado en torno a la homosexualidad. Dicha situación se dio bajo el inicio de un proceso de apertura política. La organización lésbica data del año 1979, cuando este colectivo destacó en presencia y visibilidad dentro del primer grupo de afirmación homosexual del país: *Somos* de São Paulo. Esta situación se puso de manifiesto en la publicación que el movimiento homosexual tuvo por entonces, *O Lampião da Esquina*, el cual circuló a nivel nacional entre los años 1978 y 1981. Débora de Souza Bueno Mosqueira señala que luego de un año de haber salido el periódico, recién las lesbianas decidieron manifestarse:

El artículo *Nós também estamos aí* representó el grito de llegada de un grupo de mujeres homosexuales que decidieron aparecer al año de existencia del periódico. Justificaron su ausencia debido al miedo a la represión que las cercó. Ellas pautaron objetivos para ser discutidos en el periódico, como temas relacionados con la homosexualidad femenina, el orgasmo y la reproducción, todas cuestiones que se trataron (de Souza Bueno Mosqueira, 2015, p. 32).

Por el contrario, respecto de la producción de documentales y vídeos desde una mirada que problematizaba cuestiones de género, las brasileñas venían trabajando en extenso desde la segunda mitad de los 70. Según la presentación de la exposición *Mulheres de Cinema/Brazilian Women in the movies*, organizada para el Filmforum Nairobi en 1985, dado el marco de la conferencia mundial de cierre de la década de la mujer, los años 70 reflejaron el aumento de la participación femenina en todos los segmentos de las actividades cinematográficas de este país. Así indicaban las organizadoras en el catálogo de la exhibición: “A partir de la amplia reflexión sobre la realidad, las cineastas brasileñas se lanzaron en iniciativas que dieron como resultado filmes, muestras, publicaciones y que marcaron un movimiento de búsqueda de una expresión cinematográfica rica, significativa, femenina.” (Foro Nairobi, 1985, p. 7) Este evento dio cuenta de los trabajos de las cineastas: María Helena Saldanha, Suzana Amaral, Ana Maria Magalhães, Odacy Costa o Helena da Rocha, quienes venían desarrollando trabajos con miradas críticas hacia las cuestiones de género que vivía el país. Muchas de ellas denunciaron en su producción la violencia de género, la pobreza femenina y cómo el machismo afectaba la educación, el trabajo y la vida de las mujeres.

Regresando a la obra de Moreira-Bahia Pontes en los Estados Unidos, en 1975 realizaron el video documental *She has a beard*, filmado en la ciudad de New York, gracias a una beca Guggenheim que había recibido Norma Bahia Pontes. El mismo trató sobre Forest Hope, una joven bailarina feminista que decidió no depilar más su vello facial, lo que le generó el crecimiento de barba. Forest iba preguntando a mujeres de diversas edades y clases sociales -transeúntes de Manhattan- su opinión ante la cuestión de la depilación facial, a la vez que las confrontaba ante su propio vello. Según Moreira, la obra versó sobre cuestiones vinculadas con la política de las apariencias y con la imagen femenina construida para el deseo masculino, temática que por entonces estaba en el candelero del feminismo internacional⁶ (Moreira, 2016). Cabe destacar que Forest, en vez de ser tratada como una figura exótica –o freak diríamos hoy- era quien entrevistaba a las mujeres con quien se encontraba en la calle. Ni ocultaba su decisión de dejar a la vista el vello facial, ni dejaba de ocupar un lugar activo, tomando el micrófono e interrogando a las mujeres. En esta obra las cineastas realizaron una operación subversiva, es decir, fue la mujer cuestionada por sus apariencias quien se hacía con el micrófono e interpelaba a las mujeres que cumplían con la norma -de la depilación- establecida. Al respecto, Machado señala:

Aquí, en una vuelta perturbadora, el objeto de investigación pasa por detrás de las cámaras y se torna sujeto de investigación, impidiendo cualquier abordaje ridiculizante. Esa forma de abordaje es bastante querida por los jóvenes realizadores de video y se puede decir que hasta llega a constituir una de sus conquistas más importantes (Machado, 2007, p. 40).

Forest Hope se aproximaba muy amablemente a un grupo de mujeres que estaban caminando por las calles de Manhattan, así se dirigía:

- “-Con permiso, ¿puedo hacerles algunas preguntas?
 -¿Qué tipo de pregunta?
 -Estamos haciendo un film sobre mujeres y apariencias y hoy estamos hablando sobre mujeres y vello facial. ¿Ustedes hablarían con nosotras sobre eso?
 -Sí. ¿Por qué no?
 - Lo primero que me gustaría preguntarles es si ustedes saben que las mujeres tienen vello facial? ¿Lo sabían antes de verme?
 -Sí.
 -¿Por sus propias experiencias o de amigas?
 -(Una de ellas indica) Por mi propia experiencia.
 -¿Usted tiene vello facial?
 -Sí tengo.
 -¿Qué piensa de las mujeres con vello facial? ¿Lo cree normal?¿ O es un problema hormonal?
 -Tiene que ser un problema hormonal... pero realmente... estamos acostumbrados a ver mujeres sin vello y acostumbrados a ver hombres con vello.
 -Por su experiencia, ¿son muchas las mujeres con vello facial? ¿Pocas?¿Una en cien?
 -No sé porcentajes, pero creo que cada vez son más las mujeres que admiten tener vello facial.” (Bahia Pontes-Moreira, 1975, 3’15’’) ”

La cuestión del vello facial evidenciaba las construcciones de género, lo permitido, lo prohibido, aquello que rompe contra lo establecido, generando rechazo, y hasta asco. Se planteaban inquietudes relacionadas con la indeterminación de los sexos, con la atracción por el sexo opuesto y con el deseo lésbico. Una de las entrevistadas preguntaba a Forest Hope: “ ¿Usted cree que atrae a los hombres? ¿Qué algunos hombres la van a encontrar más sexi así?¿Y las mujeres la encuentran más sexi?” (Bahia Pontes-Moreira, 1975, 8’20’’) ”



Figura 2. Rita Moreira, Norma Bahia Pontes, *She has a beard*, 1975, fotograma.

En *She has a beard* hay una investigación sobre la construcción de los géneros a través de las normas de belleza pero también sobre la atracción sexual, ¿qué es lo que nos lleva a sentirnos atraídas/os por una/un otra/o? ¿Puede una normativa de belleza intervenir en la atracción sexual? En definitiva, ¿es la atracción sexual un constructo regulado por el sistema sexo-género y por el mercado? ¿La liberación femenina consiste también en romper contra las normativas de belleza que se le imponen al género? Estas y otras reflexiones pueden surgir a partir de las entrevistas que realizaba Forest Hope. Sin embargo, ella no buscaba masculinizar su aspecto, ni asociarlo con una identidad de género, sino lo planteaba como una elección libre que le permitía romper el corsé de los mandatos de belleza.

Las cineastas presentaron otro acercamiento hacia el lesbianismo en el documental independiente *The Apartment* de 1975/76, cuya fecha es coincidente con el texto escrito por Gayle Rubin, el cual ya citamos, del feminismo radical estadounidense. Allí retrataron la vida de Carol, una dramaturga feminista que trabajaba de taxista para sobrevivir. Ella relataba su vida cotidiana en el taxi, los escenarios de actuación y sus actividades diarias como mujer que buscaba sostener su autonomía, desvelando el sexismo de la sociedad estadounidense. Las cineastas se detuvieron en la cuestión del lesbianismo de la protagonista y la lesbofobia imperante. De esa manera, a través de Carol, reflexionaban sobre la heterodesignación y la heterosexualidad compulsiva como opresiones condicionantes en la vida de las mujeres, mostrando las dificultades para la supervivencia cotidiana de quienes se salen del sistema sexo-género establecido.

El documental comenzaba con la protagonista, de fuerte porte viril, quien narraba su vida a medida que iba realizando trabajos asociados, por entonces, con lo masculino: obras de albañilería y carpintería en su nuevo departamento, lijado de pisos, pintura de paredes, reparaciones de armarios, etc., a lo que se sumaba su mismo trabajo de taxista. Ya, desde el inicio, las/os espectadoras/es eran desestabilizadas/os, a la vez que las cineastas y la protagonista cuestionaban la supuesta 'naturaleza' de los roles de género. De ese modo, la búsqueda de *un cuarto propio* y de llevar a cabo su deseo de actuación eran defendidas por la protagonista, quien diariamente sobrevivía gracias a su taxi. Así, las cineastas mostraban la construcción de los roles de género y su permanente puesta en jaque por Carol, tanto a través de su imagen como de la organización de su vida cotidiana. Imagen y vida cotidiana eran elementos perturbadores de las reglas del sistema.



Figura 3. Rita Moreira, Norma Bahia Pontes, *The Apartment* 1975/6, fotograma.

Karla Bessa señala al respecto:

Si en *Lesbian mothers* lo que incomoda es ver los niños entre intercambios de caricias de mujeres, en *The Apartment* el desplazamiento visual en relación con el cuerpo no viene de la desnudez, sino de la actitud masculina y viril de la mujer autosuficiente. Aunque sobre la sexualidad sólo se hará referencia en los momentos finales del film, lo incómodo respecto de Carol es su desorden en relación con lo femenino, aquello que es apropiado gestual y moralmente para su género (Bessa, 2015, p. 83).

Con esto último Bessa alude a que Carol encarna roles socialmente indeseables para su género: realizar labores de carpintería, pintura, trabajar de taxista, no eran actividades asociadas con las construcciones de lo femenino, establecidas por entonces. A ello se suman los movimientos corporales toscos de la protagonista, fuertemente asociados con lo masculino.

En uno de los pasajes que creemos más interesantes de *The Apartment*, ante la pregunta a Carol sobre si siente temor de la gente que sube a su taxi, o si vivió alguna situación difícil al respecto, ella responde que situaciones amenazantes y de acoso las vivió por parte de los colegas taxistas varones, que sienten que una mujer no puede estar conduciendo un taxi. De esa manera el vídeo también deja en claro los estereotipos de género coercitivos, ligados a los diferentes oficios o profesiones.

Con estos trabajos, Moreira-Bahia Pontes, evidenciaron los cambios que exigen, no sólo las integrantes del *Women Liberation Movement*, sino también muchas de las entrevistadas que circulaban por la ciudad de New York, las que sin adherirse a la militancia feminista, expresaban en sus respuestas urgencias de cambios y aquella diferenciación que, simultáneamente a la producción de estos trabajos, estaba siendo teorizada por Gayle Rubin: “Pero es importante -aún frente a una historia deprimente- mantener la distinción entre la capacidad y la necesidad humana de crear un mundo sexual, y los modos empíricamente opresivos en que se han organizado los mundos sexuales.” (Rubin, 1975, p. 13).

3 CONCLUSIONES

Pioneras en la experimentación a través del vídeo documental independiente, Rita Moreira y Norma Bahia Pontes decidieron autoexiliarse en los Estados Unidos hacia 1970, debido a la dictadura brasileña en donde corrían riesgos por sus elecciones sexuales y políticas, además de sus intereses formativos. Allí se vincularon directamente con las lesbianas que formaban parte del movimiento feminista de la ciudad de New York. En ese contexto realizaron una serie de documentales en donde ponían en evidencia la homofobia existente y realizaban una crítica mordaz a los roles de género, al ideal de belleza femenino, entre otros constructos del sistema sexo-género.

Tanto *Lesbian Mothers*, como *She has a beard* y *The Apartment*, manifiestan una labor de singular importancia en el camino para la visibilidad lésbica y en la deconstrucción del género, resultando trabajos pioneros para el arte feminista estadounidense y brasileño. Su activismo feminista las condujo a denunciar el sistema sexo-género con anticipación, primero, y en paralelo, luego, a destacadas teóricas del movimiento, como ser Gayle Rubin o Adrienne Rich. Con ello queremos destacar que estos trabajos anuncian tanto la lucha por una voz propia como por el derecho

a una historia propia (*lesbian herstory*) que llevarían a cabo las lesbianas estadounidenses y brasileñas a finales de los años 70 y durante los 80. Por tanto, consideramos a sus obras un antecedente importante para los estudios *cuir*⁷ de nuestro continente latinoamericano.

Con el debilitamiento de la dictadura en Brasil, Moreira-Bahia Pontes regresaron a su país, dos años antes de concluir la década del 70. Aunque continuaron con la realización de documentales en los que denunciaron situaciones políticas y sociales, esta vez cada una hizo su propio recorrido individual, siendo Moreira la que llevó una constante actividad que se extendió hasta los años 90. En 1978 realizó el documental *Mulher e Raça*, rodado en Río de Janeiro, que trató sobre el prejuicio sexual y racial que pesaba sobre las mujeres de color. Ese mismo año también filmó *A dama do Pacaembu e a comida típica para os deuses*, en donde documentó la vida de una mujer mendiga, quien vivía en la calle de uno de los barrios más ricos de São Paulo. Ya en los 80 realizó varios documentales que trataron sobre la homofobia y el aborto en Brasil. Norma Bahia Pontes realizó en los 80 un documental que se llamó *A cor da terra* (1984) y luego dejó la producción fílmica.

La recuperación y el estudio de estas cineastas y de sus trabajos es fundamental para poner en valor las artes feministas creadas en Brasil, a la vez que para ubicar a dicho país en un lugar que le es propio en el ámbito de los discursos teóricos y las historias de las artes feministas latinoamericanas. A su vez, dicha labor debe formar parte de una investigación más amplia sobre el patrimonio artístico de los feminismos latinoamericanos, ricos en diferencias y matices, en donde las lesbianas y los homosexuales levantaron sus voces muy tempranamente, conformando una historia *cuir* anterior a la existencia de este término. Dicha tarea está en proceso, falta aún mucho por descubrir.



Figura 4. Rita Moreira y Norma Bahia Pontes en 1977, fotografía. Archivo Rita Moreira

Bibliografia

Bessa, K. (2015). Un teto por si mesma. Multidimensões da imagem-som sob uma perspectiva feminista-queer. *ArtCultura*, 30, 67-85.

Borges, J. V. (2008). Leituras feministas no Brasil e na Argentina: circulações e apropriações. En C. Scheibe Wolff (Ed.) *Fazendo Gênero 8. Corpo, Violência e Poder* (1-7). Florianópolis: Universidade de Santa Catarina.

Buarque de Holanda, H. y Herkenhoff, P. (2006). *Manobras radicais*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.

Cottingham, L. (2000). *Seeing through the Seventies. Essays on Feminism and Art*. Amsterdam: G+B Arts International.

de Fáveri, M. (2014). 'O mundo é das mulheres'. Heloneida Studart e o feminismo na revista Manchete. *Ártemis*, 1, 103-115.

de Souza Bueno Mosqueira, D. (2015). 'Então chegamos': representações do feminino nas páginas d'O Lampião da Esquina (1978-1981). *Albuquerque – revista de história*, 13, 25-43.

Filmforum Nairobi/ Embrafilme/Ministério de Cultura.Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora.

Fonteles Duarte, A. R. (2005). *Carmen da Silva: O feminismo na imprensa brasileira*. Fonteles Duarte, A. R. (2007). A escrita feminista de Carmen da Silva. *Caderno Espaço Feminino*, 17, 197-217.

Foro Nairobi (1985). *Brazilian Women in the Movies/Mulheres de Cinema*. São Paulo,

Machado, A. (Ed.). (2007). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras.

Peccinini, D. (1985). Moreira, Rita. En *Arte. Novos meios / multimeios. Brasil '70 | '80* (pp. 295-296). São Paulo: Museu de Arte Brasileira.

Pedro, J. M. (2006). Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978). *Revista Brasileira de História*, 52, 249-272.

Moreira (2016). Entrevista realizada por la autora a Rita Moreira en São Paulo.

Moreira (2017). Comunicación personal de la autora con Rita Moreira.

Muraro, R. M. (1966). *A mulher na Construção do Mundo Futuro*. Petrópolis: Vozes.

Rubin, G. (1975). The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of sex. En Reiter, R. (Ed.) *Towards an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press.

Santos Soares, G. y Carneiro Costa, J. (2012). Movimento lésbico e Movimento feminista no Brasil: recuperando encontros e desencontros. En *Labrys études féministes/ estudos feministas*. Revisado el 3 de mayo, 2017, de <https://www.labrys.net.br/labrys20/brasil/gilberta%20jussara.htm>

Sobrinho, G. (2014). Vídeo e televisão independentes no Brasil e a realização de documentários. *Lumina*, 8, 1-23.

Studart, H. (1975). O mundo é das mulheres. En *Manchete* (5 de julho). 10-11.

Studart, H. (1975). Ano Intenacional da Mulher. En *Manchete* (18 de janeiro). 26-27.

Studart, H. (1976). *Mulher. Objeto de Cama e Mesa*. Petrópolis: Vozes.

Trizoli, T. (2012). Crítica de arte e feminismo no Brasil dos anos 60 e 70. En Monteiro, R. H., Rocha, C. (ed.) *Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura* (pp. 467-481). Visual Goiânia. Goiânia: UFG.

Wolverton, T. (2002). *Insurgent Muse. Life and Art at the Woman's Building*. San Francisco: City Lights.

NOTAS

1. Quiero agradecer el humor, la generosidad y calidad humana de Rita Moreira, quien sin su archivo y sus recuerdos e información sobre Norma Bahia Pontes, hubiera sido inasequible escribir este artículo.
2. Además del AI-5 (13 de diciembre de 1968), se había dictado una nueva Constitución (1967), una nueva Ley de Prensa (N° 5.250 del 9 de febrero de 1967) y la Ley de Seguridad Nacional (N° 898 del 29 de septiembre de 1969).
3. El ensayo de Simone de Beauvoir llegó a la Argentina en 1954 con traducción de Pablo Palant y publicado por la editorial Psique. Ver: Nari, M. (2013). No se nace feminista, se llega a serlo. Lecturas y recuerdos de Simone de Beauvoir en la Argentina, 1950 y 1990. En Halperin, P., Acha, O. *Cuerpos, género e identidades. Estudios de historias de género en Argentina*. Buenos Aires: Ediciones del siglo.
4. Muraro, R. M. (1966). *A mulher na Construção do Mundo Futuro*. Petrópolis: Vozes; Studart, H. (1976). *Mulher. Objeto de Cama e Mesa*. Petrópolis: Vozes. Es importante el papel que jugó para la difusión del feminismo de influencia marxista la columna *Leitura Dinâmica* de Heloneida Studart en la renombrada revista *Manchete*. La misma salió entre los años 1970 y 1978. Particularmente ver: Studart, H. (1975). O mundo é das mulheres. En *Manchete* (5 de julho). 10-11; Studart, H. (1975). Ano Internacional da Mulher. En *Manchete* (18 de janeiro). 26-27; de Fáveri, M. (2014). 'O mundo é das mulheres'. Heloneida Studart e o feminismo na revista *Manchete*. En *Ártemis* (1). 103-115
5. Ver: Bahia Pontes, N. (1968). Cine y realidad social. En *Pensamiento Crítico* (13). 161-184.
6. Las artistas plásticas brasileñas, localizadas en Brasil, también estaban trabajando este tema. Nos referimos a Wanda Pimentel, Regina Vater o Letícia Parente, entre otras, quienes sin integrar las filas de ningún movimiento feminista, sí parecen haber tomado contacto con esta cuestión gracias a los medios de comunicación, especialmente a través de las revistas femeninas de tirada masiva, como ya mencionamos más arriba.
7. Aunque el filósofo español Paul B Preciado ha señalado que el movimiento *queer* es una posición crítica a toda exclusión y marginalidad que determinan las ficciones identitarias de la sociedad heterosexual dominante; la filósofa, artista y poeta mexicana, Sayak Valencia, propone desplazar el término *queer* a *cuir* para contextualizar geopolíticamente en el sur, los debates que al respecto se han situado en Estados Unidos y Europa, ignorando las polémicas latinoamericanas, entre otras. A esa posición ideológica adherimos con el término *cuir*.

