



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE  
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**CINEMA E AUDIOVISUAL**

**O OLHAR EM *CAROL* E A CONSTRUÇÃO DO DESEJO ENTRE MULHERES**

**PAULA CAROLINE CASTILHO**

Foz do Iguaçu  
2022



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**CINEMA E AUDIOVISUAL**

## **O OLHAR EM CAROL E A CONSTRUÇÃO DO DESEJO ENTRE MULHERES**

**PAULA CAROLINE CASTILHO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Allan Mendes Ramalho

Foz do Iguaçu  
2022

## RESUMO

Este artigo busca analisar as influências do cinema clássico hollywoodiano sob o código Hays na representação de personagens lésbicas e seus desdobramentos durante a história do cinema. Tendo como base estudos de representabilidade lésbica, leituras desviantes e invisibilidade lésbica no cinema, buscamos traçar quais foram as formas de representação desses corpos na tela e quais as influências narrativas e visuais presentes no filme *Carol* (2015, Reino Unido/EUA) de Todd Haynes.

**Palavras-chave:** carol; cinefilia lésbica; cinema clássico; código Hays.

## RESUMEN

Este artículo busca analizar las influencias del cine clásico de Hollywood bajo el código Hays en la representación de personajes lesbianas y sus despliegues en la historia del cine. Con base en estudios de representabilidad lesbiana, lecturas desviadas e invisibilidad lesbiana en el cine, buscamos rastrear cuales fueron las formas de representación de estos cuerpos en la pantalla y cuales las influencias narrativas y visuales en la película *Carol* (2015, Reino Unido/EEUU) de Todd Haynes.

**Palabras clave:** carol; cinefilia lesbica; cine clásico, código Hays.

*“O cinema é fantasia pública que engaja os roteiros pessoais de desejo e identificação do espectador”*

**Patricia White**

## 1. CINEMA CLÁSSICO E (IN)VISIBILIDADE

*Harold, they're lesbians* é um meme que surgiu em 2015 na rede social Tumblr com o relato de uma usuária que foi ao cinema ver o filme *Carol* (2015). Ela conta brevemente que na sessão da uma e vinte da tarde, na qual estavam presentes vários casais de idosos heterossexuais, uma senhora exclama ao marido lá pelas tantas do filme a frase “*Harold, they're lesbians!*”. Não se sabe se a repentina tomada de consciência da senhora está relacionada apenas com a surpresa da “revelação” que aquelas mulheres são lésbicas, ou se teria ali alguma carga de preconceito e rejeição, e a verdade é que não faz diferença se houvesse, mas chama a atenção – e por isso mesmo vira meme – que demore para que a espectadora cis-hetero se dê conta de que o filme conta a história de amor entre duas mulheres. É evidente que essa surpresa não é por acaso e se dá pela forma como Hollywood moldou a representação de personagens lésbicas durante um longo período de tempo.

Os códigos e censuras do cinema clássico hollywoodiano influenciaram os modos de representação dos corpos na grande tela. A postura a partir dos anos 1930 com o *Motion Pictures Production Code*, também conhecido como código Hays, era de tentar moldar os filmes com uma determinada ética moral, definindo o que era ou não permitido ser retratado no cinema. Com isso, as películas realizadas em Hollywood até 1968 tinham que seguir regras impostas pela própria indústria a fim de serem aprovadas.

Dentre as várias categorias censuradas estava a de *sex perversions*, que abrangia práticas e condutas de qualquer natureza consideradas pervertidas. Essas práticas, porém, estavam subentendidas, uma vez que o código nem se atrevia a especificá-las, além de estabelecer a proibição de qualquer “dedução” dessas práticas, o que, segundo Patricia White, em seu livro *UnInvited: classical Hollywood cinema and lesbian representability* (1999), opera como uma tentativa de controle sobre a observadora e tenta impedir uma leitura homoerótica, o que ao mesmo tempo age de forma inversa, justamente abrindo lugar para leituras *desviantes*: “a própria proibição de determinados assuntos gera códigos visuais e narrativos que estruturam a ‘dedução’ espectral sobre existência, força e significância do desejo entre mulheres, nos filmes e na conformação social” (WHITE, 1999 p.1, tradução nossa).

No documentário *The celluloid closet* (Rob Epstein & Jeffrey Friedman, 1995), baseado no livro homônimo do autor Vito Russo, menciona-se que o código não impediu a representação de personagens gays, apenas os tornou mais difíceis de reconhecer, e quando havia reconhecimento era claro que haveria consequências negativas para os dados “atos desviantes”. Gore Vidal, roteirista de Ben-Hur, comenta em entrevista para o filme que, na época, os escritores se tornaram bons em projetar subtextos sem dizer exatamente do que estavam falando. Richard Dyer, por sua vez, afirma que a maioria das expressões de homossexualidade nos filmes dessa época era indireta, pois pessoas gays na vida real só podiam expressar-se indiretamente. Portanto, “as personagens estão no armário, o filme está no armário e nós estamos no armário”.

Mulheres lésbicas foram então, assim como demais espectadores queer, encontrando identificação com o cinema através da prática de busca por esse subtexto, uma leitura nas entrelinhas e completamente contracorrente. Dentre várias práticas de leitura existe o que a autora oportunamente chama de “código” com o qual as lésbicas passaram a identificar, ou justamente deduzir, através da própria proibição, o desejo entre mulheres: “apesar de sua ausência na tela, o lesbianismo<sup>1</sup>, que existia na sociedade como uma identidade emergente, como um tema de debate,[...] estava sendo construído intertextualmente, e em relação paradoxal com a visibilidade” (WHITE, 1999, p.28, tradução nossa).

White (1999) menciona o caso dos filmes *These Three* (William Wyler, 1936) e *The Children's Hour* (William Wyler, 1961), filmes que são uma adaptação da mesma obra pelo mesmo diretor, mas que, para poderem ser produzidos, sofrem algumas modificações, sendo a primeira censurada pela indústria e a segunda sofrendo uma auto-censura. “A composição dos textos fílmicos tem muito que nos dizer sobre como o lesbianismo é produzido discursivamente: mentira, segredo, rumor, confissão, discurso performativo, discurso protegido, dedução proibida, invasão de privacidade e publicidade.” (WHITE, 1999, p.24, tradução nossa). Principalmente no caso de *The Children's Hour*, observa-se a tentativa de falar do lesbianismo sem nomeá-lo, e o que começa com um rumor de uma aluna, torna-se a confissão dolorosa e culposa de Martha (Shirley MacLaine) que diz sentir-se doente

---

<sup>1</sup>Optamos por traduzir a palavra *lesbianism* para lesbianismo e mantê-la durante o texto tendo em vista que a palavra possui uma importância histórica, embora o termo lesbianidade esteja em voga na atualidade.

e suja ao pensar que possui sentimentos pela colega Karen (Audrey Hepburn). Esse desejo é deduzido por uma criança e publicizado sem Martha nem saber que ele existe, e o filme brinca com o que não é dito em voz alta mas fica explícito no discurso de Martha e na culpa que a leva a cometer suicídio.

Aos poucos, os produtores foram desconsiderando o código Hays e tratando de assuntos antes proibidos. Contudo, a categoria de perversões sexuais foi a última a ser rompida, e, apesar do fim do *production code* em 1968, Hollywood manteve por muito tempo a postura de representar, principalmente mulheres lésbicas, de forma a suprimir o comportamento tido como “desviante”.

A cinefilia lésbica é, portanto, responsável desde essa época por, de certa forma, moldar nossa identidade e se mostra chave para entender que existem lugares de leitura próprios das espectadoras lésbicas, mas que essas leituras não partem do nada, há uma construção proposital de signos para dizer o que estava proibido.

White, em seu texto *Sketchy Lesbians: “Carol” as History and Fantasy* (2015), vai mencionar uma representabilidade<sup>2</sup> lésbica, que é diferente da representação, pois não são simplesmente imagens com as quais há uma identificação direta da observadora com a trama ou com as personagens, mas sim onde há a possibilidade de uma leitura na qual essas observadoras se projetam na tela.

[A] representabilidade lésbica supera a mobilização consciente do criador de imagens e tropos lésbicos, voltando-se também para o momento e o modo de recepção. Representabilidade lésbica abrange discursos sociais e históricos, e as estruturas estéticas e narrativas correspondentes, que fazem o desejo entre mulheres e suas consequências reconhecíveis tanto nos textos fílmicos quanto nos sujeitos que o decodificam. (WHITE, 2015, p.10, tradução nossa)

Portanto, segundo essa definição, independente de quem cria os textos fílmicos e com que intenção, a subjetividade das espectadoras lésbicas e, no meu ponto de vista, o desejo em ver-se representadas, combinado com a impossibilidade dessa representação, pode levar a uma leitura lésbica dos mais diversos textos fílmicos<sup>3</sup>. Há evidência teórica de outras autoras que vão mencionar experiências de

---

<sup>2</sup>*representability* é um termo utilizado na psicanálise para se referir a um processo que ocorre nos sonhos, selecionando e transformando pensamentos em imagens visuais. White pega emprestado o termo para apontar em seu livro *UnInnvited* como a imagem da lésbica, apesar da censura, faz uma aparição na linguagem visual do cinema.

<sup>3</sup> Poderíamos falar em uma certa espectadorialidade lésbica, porém Judith Mayne (1990) aponta a dificuldade de falar sobre uma espectadorialidade homogênea ao mencionar observadores gays e lésbicas. Primeiro porque os estudos de espectadorialidade são complexos e conflitantes em termos de definição de quais parâmetros seriam usados para estudar a própria espectadorialidade, e também

leituras semelhantes feitas por mulheres lésbicas no cinema e registradas em seus escritos, na crítica e mais recentemente em comunidades online e redes sociais, que trazem luz a uma experiência que não é universalizada, mas que possui nuances parecidas em termos de identificação.

Como espectadoras lésbicas, aprendemos com o cinema narrativo hollywoodiano, por exemplo, que a lésbica ao mesmo tempo está e não está na imagem, é e não é, aparece e desaparece como uma sombra, uma ameaça, uma deformação a ser escondida, obnubilada, até mesmo morta, se ousar se fazer vista com a mais tênue nitidez, para que apenas pareça como fantasma em nossa memória. (BRANDÃO; SOUSA, 2019, p.280)

Portanto a história contada pelo cinema, tanto de maneira visual quanto de maneira narrativa, cria uma dualidade: narrativamente, as histórias lésbicas eram proibidas, porém estavam subentendidas, escritas nas entrelinhas, pairando de maneira fantasmagórica, criando esse panorama de invisibilidade visível, disponível para a decodificação de uma audiência sedenta por ver-se na tela.

## 2. CONSTRUÇÃO DO OLHAR EM CAROL

*Carol* é um filme de 2015 dirigido por Todd Haynes. Seu roteiro foi adaptado do romance de Patricia Highsmith, *The Price of Salt*, conhecido por seu conteúdo ser explicitamente sobre o amor entre mulheres<sup>4</sup>. A adaptação escrita por Phyllis Nagy demorou anos a ser produzida, principalmente pela falta de interesse dos estúdios em produzir um longa dessa magnitude com uma história sobre lésbicas.

Com sua história na construção do *New Queer Cinema* nos anos 1990 nos Estados Unidos, Haynes retratou muitas personagens queer em seus filmes, englobando estéticas e narrativas próprias do movimento. Emmanuel Levy em seu livro *Gay directors, gay films?* (2015) menciona que Haynes, em sua filmografia, “está mais interessado na construção histórica de homossexualidade que em contar histórias sobre vidas gays” (LEVY, 2015, p.199, tradução nossa). *Carol* aparece e se destaca, dentro da filmografia de seu diretor, conhecido por suas representações de personagens femininas emblemáticas, pela cinematografia sofisticada, pela beleza

---

pela não hegemonia desses grupos em termos de comunidade. Por isso, optamos por partir de evidências fílmicas para fazer essa análise.

<sup>4</sup>*The Price of Salt* é um livro lançado em 1953, período no qual o gênero *pulp fiction* marcou a literatura com muitas obras cuja relação central era entre mulheres. A autora Ann Bannon conta no documentário *Forbidden Love: The Unashamed Stories of Lesbian Lives* (Lynne Fernie, Aerlyn Weissman, 1992), que “no final do livro uma das mulheres teria que morrer ou ser mandada para fora do país ou passar por alguma calamidade que quebraria seu coração, ou seu espírito ou terminar com a sua vida”, assim como Hollywood sob o Código Hays. A obra de Highsmith já se destaca desde essa época por possuir um final não trágico e favorável para as personagens lésbicas.

dessas figuras desejáveis e que desejam e pela sutileza em contar essa história de amor. Quando comparada a outras obras de Haynes, é muito mais contida em termos estéticos, porém nota-se em *Carol* a potência do uso de elementos do cinema clássico hollywoodiano, com destaque para o olhar construído no filme, como o principal condutor do desejo entre essas mulheres.

O filme retrata uma relação entre Carol Aird (Cate Blanchett), uma mulher em processo de divorciar-se de seu marido, e Therese (Rooney Mara), jovem funcionária de uma loja de departamentos cujo desejo é se tornar fotógrafa profissional.

O filme começa com as protagonistas tomando um café no salão de um hotel. Elas são interrompidas por um homem que pergunta a Therese se ela vai à festa e se quer carona. O que segue é uma reminiscência de Therese, que lembra de sua história com Carol desde o começo. Elas se conhecem quando Carol compra um presente de natal para a filha e esquece as luvas no balcão. Therese as devolve por correio e, como forma de agradecimento pelo gentil gesto, a mais velha a chama para almoçar. Desse encontro nasce o motor da história: o intenso desejo que Therese instantaneamente tem por Carol, o fascínio e a vontade de tê-la por perto.

O olhar é o elemento central da construção do primeiro filme do gênero de romance de Haynes e ele usa o apaixonar-se como ritmo do filme. Há uma prioridade no olhar de Therese: como ela observa Carol de forma curiosa ao vê-la pela primeira vez do outro lado da loja de brinquedos (figura 1), como a observa durante o primeiro almoço e no carro que as leva para a casa de Carol. Essa mirada é mantida por todo o filme e é acompanhada pela intensidade com que Carol olha de volta para ela e lhe faz perguntas. Durante o primeiro almoço, indaga o que ela deseja fazer, quais os planos para o futuro, se mora sozinha, se quer se casar e logo encontra uma maneira de dizer que está se separando do marido. Carol então a convida para passar o domingo com ela em sua casa e Therese prontamente aceita. Os olhares intensos, acompanhados de longos silêncios seguidos de diálogos que parecem ser meio estranhos, ou que “não vão a lugar algum”, são, na verdade, uma forma segura de reconhecer/ decifrar, o que para elas também parece ser difícil colocar em palavras: o desejo, a vontade de viver algo diferente do que estão vivendo.

**Figura 1:** Therese vê Carol pela primeira vez



Fonte: Carol (Todd Haynes, 2015)

Às vésperas do natal, Carol descobre que seu marido entrou com um pedido de guarda da filha alegando uma cláusula de moralidade por um “padrão de comportamento” de Carol. Segundo seu advogado, esse padrão estaria sendo alegado pelo caso que ela teve com sua melhor amiga Abby (Sarah Paulson) anos atrás, e pela atual relação dela com Therese. Essa denúncia moral sobre a homossexualidade de Carol poderia ser associada à cláusula de perversão sexual do código.

Carol já havia comentado com uma amiga a vontade de viajar para as festas de fim de ano e, depois de conhecer Therese, resolve presenteá-la com uma mala de viagem e uma câmera fotográfica e convidá-la para que a acompanhe. As duas mulheres embarcam no carro de Carol rumo ao oeste, mas sem destino definido, como se qualquer lugar fosse melhor do que onde estavam, qualquer lugar em que pudessem estar juntas.

Originalmente o livro conta a história do ponto de vista de Therese e desse desejo que ela descobre sentir por Carol, porém Phyllis Nagy, ao escrever o roteiro, expandiu para cenas também da visão de Carol, suas amigas e seu processo de divórcio. As aspirações profissionais de Therese também mudam na adaptação e ela passa a querer ser fotógrafa, o que também indica a vontade de explorar essa característica da personagem, potencializando o lugar do olhar de Therese para

Carol, que, ao apresentá-la com uma câmera, abre um espaço permitindo e incentivando essa mirada.

De início, palavras quase não são usadas para descrever esse desejo e as intenções das personagens, porém, uma série de códigos visuais, como toques sutis, gestos e olhares, bem como o subtexto nos diálogos das personagens, faz com que elas não chamem atenção das pessoas ao seu redor e passem quase despercebidas pelo público desavisado, mas que toquem em lugares comuns para as observadoras que sempre tiveram que lidar com o não dito e, como já citamos acima, essa ausência presente da lésbica no cinema.

Mariana Baltar e Érica Sarmet, em seu artigo *Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo* (2016), falam sobre uma virada no foco do cinema *queer*, que antes estava marcada por uma pedagogia sociocultural, e que na contemporaneidade não parece ter que estar na tela a qualquer custo, mas sim mostrar ou “ensinar” através do cinema marcado pelo desejo. As autoras exploram as maneiras como o cinema contemporâneo deixa de lidar com questões de descoberta e saída do armário como centrais e passa a colocar os corpos no centro, como passam a colocar o desejo, a atração das personagens no foco da tela, e como “as câmeras aproximam-se mais intensamente dos corpos e conduzem o olhar do espectador a passear por suas texturas, formas e gozos” (BALTAR; SARMET, 2016, p.55).

Observamos essa virada em *Carol* quando o foco da narrativa não é necessariamente a sexualidade das personagens, mas sim o desejo e a história de amor entre elas. Os realizadores entendem a potência da representação desse romance de forma a evidenciar o desejo, e através de toda a narrativa o toque está presente, inicialmente de maneira sutil, que nos remete aos modos do cinema clássico, mas que vai se intensificando e que resulta na cena de sexo das personagens em Waterloo. Baltar e Sarmet (2016) colocam que

A hipervalorização do toque é central para a pedagogia dos desejos. São momentos em que há uma corporalização do desejo na tela a partir do uso concomitante de recursos como câmera lenta, trilha sonora, hiperdimensionamento do som da respiração e close-ups. (BALTAR; SARMET, 2016, p.61)

A cena em que as personagens agem conforme seus desejos, se beijam e transam pela primeira vez usa dos recursos citados, principalmente a trilha sonora, que no caso de *Carol* foi criada para o filme, e a câmera que acompanha de perto os

corpos dessas duas mulheres se despindo, se beijando, se tocando e é seguida por um desfoque e um *fade out*. Embora mais que isso não seja mostrado na tela, o desejo está ali e toda a tensão e antecipação gerada pelos toques sutis e aproximações dos corpos é finalmente liberada.

No filme de Haynes, a fotografia usa a película como marcador de tempo, uma vez que o super 16mm foi escolhido por possuir grãos aparentes, que, segundo o diretor de fotografia Ed Lachman, possui textura muito parecida com os negativos da época retratada.

Além da escolha do negativo ter relação com os anos 1950, Lachman contou em uma entrevista para a *Cooke Optics*<sup>5</sup>, que foi inspirado pelo estilo de algumas fotógrafas de rua de Nova York que, nos anos 1950, estavam experimentando com películas coloridas, sendo Vivian Maier uma delas. Ele conta que ela foi uma inspiração para a personagem de Mara, que no filme explora essa visão própria na fotografia. Maier explorou seu olhar, brincando com os reflexos, os vidros e as texturas, e registrou a Nova York da época em seu trabalho (figura 2).

**Figura 2:** Fotografia em cores de Vivian Maier



Fonte: MAIER, 1979

---

<sup>5</sup> Entrevista disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=hyCZfiHiboU&t=1s&ab\\_channel=CookeOptics](https://www.youtube.com/watch?v=hyCZfiHiboU&t=1s&ab_channel=CookeOptics). Acesso em 16/11/2022.

O vidro em *Carol* é muito usado como recurso visual que fica entre a espectadora e as personagens (figura 3). Através dessas superfícies embaçadas, molhadas pela chuva, sujas ou obstruídas pela luz que reflete nelas, cria-se uma espécie de ruído na imagem que serve para ajudar a construir a atmosfera do filme, evidenciando a tensão sensual entre as personagens. Espelhos também são usados para criar uma camada a mais em como elas vêem a si mesmas e como nós as vemos. Essas superfícies reflexivas sugerem que as olhamos através de algo, talvez da heteronormatividade, da censura histórica do cinema clássico, ou através das distintas formas com que o patriarcado tentou e segue tentando censurar mulheres, principalmente as que amam outras mulheres.

**Figura 3:** Therese espera Carol no restaurante



Fonte: Carol (Todd Haynes, 2015)

Em Waterloo, minutos antes das protagonistas terem a primeira aproximação sexual, há uma quebra desse olhar através do espelho. É uma noite de ano novo e, após brindarem, Carol se posiciona atrás de Therese, que estava sentada em frente ao espelho penteando os cabelos, e elas conversam enquanto se olham pelo reflexo (figura 4). Conversando sobre como geralmente passam as viradas de ano, Therese comenta que costuma passá-las sozinha, mas que esse ano é diferente: está com Carol. Elas então deixam de se olhar através do espelho e se viram uma para a outra (figura 5), se beijam e a jovem pede para que Carol a leve para a cama. Agora, não estamos no não-dito, não dependemos mais apenas de leitura nas entrelinhas e

dos olhares com duplo sentido. Essas mulheres agora deixam de se olhar pelo reflexo do que poderiam ser para se olharem nos olhos e viver seu desejo.

**Figura 4 e 5:** Carol e Therese se olham através do espelho; Carol e Therese se beijam



Fonte: Carol (Todd Haynes, 2015)

As visões através das janelas, por sua vez, também dão a impressão de que talvez não sejamos os únicos a observá-las. Existe um sistema de opressão que as vigia e o filme o traduz na figura do detetive contratado por Harge para segui-las. Apesar de encontrá-las e delatá-las, esse sistema opressivo não opera mais impedindo que essa história de amor aconteça. Apesar dessas provas resultarem em uma briga judicial ainda mais pesada entre Carol e Harge pela guarda da filha e em um isolamento social dessa mulher, temos um final que indica um novo começo para ela e Therese.

**Figura 6 :** Carol sorri ao ver Therese do outro lado do salão



Fonte: Carol (Todd Haynes, 2015)

White (2015, p.11) afirma que *Carol* é uma “história de amor suspense no tempo mas localizada na história”, o que indica que, apesar de narrativamente e visualmente serem usados elementos que reafirmam uma estética da Nova York de meados do século XX, o filme é mais que nada uma fantasia lésbica, como indica o título do artigo de White de 2015. As “entrelinhas” que servem para deixar algumas coisas subentendidas também operam no campo do desejo, fazendo com que a espectadora se coloque no lugar das personagens, que sinta o que elas sentem, que se conecte com essa história da maneira mais profunda. Já não deduzimos mais a sexualidade das personagens, nem seu interesse uma pela outra, pois essa relação é mostrada na tela. As personagens se beijam, transam e finalmente declaram seu amor através de palavras. Carol diz que ama Therese, quando elas voltam a se encontrar depois de alguns meses, e Therese diz um sim simbólico no final, ao aceitar o convite de Carol para um jantar com seus amigos.

A cena final do filme nos brinda com um olhar compartilhado entre Carol, Therese e as espectadoras. Therese busca por Carol entre as mesas do restaurante e sorri quando a vê, e Carol, ao olhar para ela, olha para nós também. Blanchett encara a câmera e sorri levemente. Olhando as espectadoras nos olhos, ela confirma a vontade de seguir vivendo a história de amor que haviam começado.

Assim, torna-se evidente a escolha de contar essa história com características identificáveis para seu público alvo, utilizando de códigos do cinema hollywoodiano conservador e, com isso, propondo com essa inversão do código uma espécie de resposta do cinema queer para a censura de tantos anos.

### **3. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O propósito deste artigo foi entender quais processos visuais e narrativos foram utilizados para criar identificação nas espectadoras lésbicas durante a história do cinema, quais suas consequências, e se esses processos teriam relação com a identificação espectral que percebemos no filme *Carol* (2015).

Procuramos apontar como a invisibilidade lésbica esteve e está presente no cinema e como a censura durante o código Hays gerou códigos visuais que sugerem uma presença lésbica. A partir da própria proibição de temas como o lesbianismo, passam a ser usadas ferramentas narrativas que moldam como as observadoras

consomem filmes e a dedução do lesbianismo na tela estaria presente no subtexto de diálogos e no uso de recursos visuais, principalmente os olhares.

Ao analisar o filme *Carol* procuramos estabelecer quais as suas semelhanças em termos narrativos e visuais às obras lançadas durante o código, e percebeu-se então a presença de pontos-chaves de identificação que fizeram parte do cinema clássico hollywoodiano e que reverberam na forma como recebemos o filme. Entendemos que os olhares trocados entre as protagonistas e o subtexto dos diálogos são utilizados ativamente por seus criadores para expressar o desejo entre as personagens principais. Também percebemos que, por se tratar de uma obra queer contemporânea, o toque vai se tornar, no decorrer da narrativa, parte importante dessa expressão de desejo.

## Referências bibliográficas

11 memes that captured the decade, Vox. Disponível em: <https://www.vox.com/the-highlight/2019/12/11/20991671/memes-decade-doge-baby-yoda>. Acesso em 21/07/2022

Ed Lachman. *Case Study – Carol (2015)* para Cooke Optics. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=hyCZfiHiboU&t=1s&ab\\_channel=CookeOptics](https://www.youtube.com/watch?v=hyCZfiHiboU&t=1s&ab_channel=CookeOptics) acessado em 16/11/2022.

BALTAR, Mariana; SARMET, Érica. Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo. *Textura*, v. 18, n. 38, p. 50-66, 2016.

BRANDÃO, Alessandra; SOUSA, Ramayana Lira de. A in/visibilidade lésbica no cinema. In: HOLANDA, Karla. (org.). *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

LEVY, Emmanuel. *Gay Directors, Gay Films? Pedro Almodóvar, Terence Davies, Todd Haynes, Gus Van Sant, John Waters*. Nova York: Columbia University Press. 2015.

MAYNE, Judith. *Cinema and Spectatorship*. Londres: Sightlines. 1993.

*Todd Haynes on David Bowie, 'Carol', and Falling In Love*, Vice talks film s01 e26. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vMoe1hK37LU>. Acessado em 10/05/2021.

WHITE, Patricia. *Sketchy Lesbians: "Carol" as History and Fantasy*. *Film Quarterly*, v. 69, n. 2, p. 8-18, 2015.

\_\_\_\_\_. *Uninvited: Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

Fotografia Vivian Maier. Disponível em:

<http://www.vivianmaier.com/gallery/color-1/#slide-10>. Acesso em 01/09/2022

## **Filmografia**

CAROL. Direção: Todd Haynes. Prudução: The Weinstein Company. Estados Unidos: The Weinstein Company, 2015.

FORBIDDEN LOVE: *The Unashamed Stories of Lesbian Lives*. Direção: Lynne Fernie e Aerlyn Weissman. Produção: National Film Board of Canada. Canadá: National Film Board of Canada, 1991.

THE CELLULOID CLOSET. Direção: Rob Epstein e Jeffrey Friedman . Produção: HBO. Estados Unidos: Sony Pictures Classics, 1995.