



**Universidade Federal de
Pernambuco Centro de Comunicação
e Cultura
Cinema e Audiovisual**

Mariana Souza da Silva

**A ESPECTADORA LÉSBICA: CURADORIA E
FORMAÇÃO NA INVESTIGAÇÃO DO OLHAR**

Recife
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Souza, Mariana .

A espectadora lésbica: curadoria e formação na investigação do olhar /
Mariana Souza. - Recife, 2023.

78 : il.

Orientador(a): Mannuela Ramos da Costa

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Cinema e Audiovisual -
Bacharelado, 2023.

1. Cinema. 2. Curadoria. 3. Crítica. 4. Estudos de Gênero. I. Costa,
Mannuela Ramos da . (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

MARIANA SOUZA DA SILVA

**A ESPECTADORA LÉSBICA: CURADORIA E
FORMAÇÃO NA INVESTIGAÇÃO DO OLHAR**

Trabalho de conclusão de curso (TCC 1)
apresentado ao Departamento
de
Comunicação, da Universidade Federal
de Pernambuco, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do título de Bacharel
em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Mannuela Ramos da
Costa

Recife
2023

MARIANA SOUZA DA SILVA

**A ESPECTADORA LÉSBICA: CURADORIA E
FORMAÇÃO NA INVESTIGAÇÃO DO OLHAR**

Trabalho de conclusão de curso (TCC)
apresentado ao Departamento
de
Comunicação, da Universidade Federal
de Pernambuco, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do título de Bacharel
em Cinema e Audiovisual.

Recife, 28 de Abril de 2023

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Mannuela Ramos da Costa (Orientadora)
Departamento de Comunicação Social
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Luiz Francisco Lacerda Jr.
Departamento de Comunicação Social
Universidade Federal de Pernambuco

Dr^ª. Carol Almeida
Avaliadora Externa

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	4
PRIMEIRA PARTE: A ESPECTATORIALIDADE COMO ESTRATÉGIA	6
SEGUNDA PARTE: ELA DEVE ESTAR VENDENDO COISAS...	19
1 Perigo e Patologia	20
2 Aparições Incidentais	27
3 Da catarse ao final trágico	32
4 As ameaças monstruosas e a lésbica predadora	36
TERCEIRA PARTE: LOCALIZANDO A MULHER LÉSBICA	43
1 Categorias do Corpo	44
2 O corpo indisponível	48
3 Contrabandeando o desejo	52
4 Usos do erótico	57
REIVINDICANDO O PIONEIRISMO	63
- Sobre Lesbian Avengers Eat Fire Too (1993), Janet Baus e Su Friedrich	63
- Possíveis notas sobre Shakedown (2019), de Leilah Weinraub	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
BIBLIOGRAFIA	75

INTRODUÇÃO:

Este ensaio tem um objetivo fundamental: produzir um mapeamento das figurações femininas do cinema a partir dos estudos de gênero, sexualidade e raça. A partir desse mapeamento, pretendo discorrer a respeito de como estas imagens formam ou não uma experiência espectral coletiva e compartilhada, publicamente ou em segredo.

E eu poderia começar este ensaio de várias maneiras. Isto porque não há dúvidas de que os guias para investigar e perseguir a imagem da mulher são inúmeros, mas tenho algumas imagens que carrego comigo e as utilizarei combinadas na construção de uma terceira e que movimentam e se conectam aos filmes que serão trazidos nos capítulos deste ensaio.

A primeira: A cidade de Zobeide, descrita no livro *As Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino. No conto, Zobeide é construída pelo desejo/sonho de possuir e aprisionar a figura de uma mulher que aparece e desaparece sem deixar rastros. “Uma cidade feia. Uma armadilha”¹.

A segunda: a imagem turva de uma silhueta feminina no final de um corredor. A silhueta é estranhamente indecifrável e parece onisciente. Esta figura ameaçadora e misteriosa é comumente reproduzida nos filmes de gênero terror, horror e fantasia.

Por fim, a imagem de Pauline Breedlove - personagem de Toni Morrison em *O olho mais azul* (1970) - numa sala de cinema. Ocultada contra a luz da grande tela à sua frente, encantada pelo artifício. Diante “dos filmes que davam prazer”².

Tendo em vista que o pressuposto fundamental das dinâmicas do olhar se baseia na construção ideal de um interlocutor, de seus interesses, desejos e ponto de vista, proponho-me a imaginar uma cena a partir da combinação dessas figurações femininas. A escolha dessas imagens não é aleatória, mas nos servem de pilar a um pensamento crítico sobre o campo das representações e sobre o que se apresenta enquanto possibilidades iniciais de negociação para as mulheres que ocupam o lugar de espectadoras. Sobretudo, como donas de um olhar que, por vezes, combina desobediências.

Sentadas na plateia, somos apresentadas a dois pólos que conduzem o olhar e

¹ CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. p. 21; São Paulo, Biblioteca Folha, 2003. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/811217/mod_resource/content/1/italo%20calvino%20-%20as%20cidades%20invis%C3%ADveis.pdf. Último acesso em 10 de Ago. de 2021

² MORRISON, Toni. *O Olho mais Azul*. 2ª edição, São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

movimentam desejos nas narrativas cinematográficas - e que estabelecem uma diferença declarada às figurações masculinas - a mulher e o monstro.

O que a mulher e o monstro podem nos dizer a respeito de como organizamos e relaciono com as imagens figuradas e desfiguradas? O objetivo deste ensaio é também tentar responder, ainda que em partes, a essa pergunta.

Como ferramenta de abordagem do assunto, irei utilizar a ementa de um curso que desenvolvi e ministrei em 2020 e 2021. “O Cinema Lésbico e as Práticas de Visibilidade” é desdobramento de um exercício curatorial, que desenvolvi em 2019, para um projeto de cineclube que tinha o objetivo de ser realizado ao final de minha graduação. Contudo, mudanças externas, sobretudo a pandemia do COVID-19, impossibilitaram a organização de encontros presenciais e modificaram o calendário acadêmico do ano de 2020 e, por consequência, o formato do projeto. Entendendo as limitações do contexto coletivo, resolvi reformular o projeto inicial de um cineclube sobre Cinema Lésbico e executá-lo enquanto espaço de formação, o que possibilitou a oxigenação e expansão dessa pesquisa e manteve o contato com o público interessado na discussão que esta pesquisa carrega.

A ementa é baseada na programação já montada para o projeto de cineclube, assim, os filmes continuam sendo o ponto de partida para as discussões e elaborações teóricas que apresento durante o curso. As imagens têm um lugar fundamental no desenvolvimento dos raciocínios que ensejo aqui. Os filmes vêm antes de qualquer texto lido e antes dos argumentos que eu possa ter sobre qualquer dos assuntos que tratarei, porque eles entraram na minha vida antes de eu pensar neles como campo de estudo. Os filmes não encerram o assunto, nem respondem às perguntas. Os filmes são indagações.

Sobre as imagens possíveis a esse estudo, existe um campo infindável delas. Aqui, me detenho aos filmes organizados na programação de três sessões que dão nome aos módulos do curso e igualmente aos capítulos que serão abordados neste ensaio. Sob os temas: “Ela deve estar vendo coisas”, “Localizando a mulher lésbica” e “Reinvindicando o Pioneirismo”, desenvolverei algumas reflexões sobre imagens que atravessam/sobrevivem ao tempo e se instauram enquanto constituintes fundamentais de um imaginário comum a respeito das figuras femininas lidas enquanto desobedientes - monstruosas, inumanas, lésbicas - e suas representações.

Pensando os filmes, encontro as interlocuções teóricas de Laura Mulvey, Teresa de Lauretis, B. Ruby Rich, Bell Hooks, Georges Didi-Huberman e teóricos do gênero, da sexualidade e do pensamento contemporâneo como Hija de Perra, Tanya L. Saunders, Pêdra

Costa, Jota Mombaça e Monique Wittig, dentre outros que se seguirão.

Ao início de cada um dos capítulos acima citados, apresentarei a lista de filmes que construíram a programação das sessões cineclubistas e, posteriormente, os módulos do curso. Assim, será possível construir uma cartografia imagética sobre os assuntos abordados. A partir desta cartografia, busco desenvolver possíveis análises das estratégias espectatoriais utilizadas como forma de negociação que podem estabelecer tensões e desacordos, no sentido do olhar que desobedece; ainda, como essas estratégias se cruzam e são ou não compartilhadas na experiência com as imagens; tento também apontar possíveis contra-narrativas que elaboram outras perguntas a respeito das figurações femininas na cultura visual cinematográfica.

PRIMEIRA PARTE: A ESPECTATORIALIDADE COMO ESTRATÉGIA

Voltemos à cena desenhada na introdução:

Sentadas na plateia, somos apresentadas a dois pólos que conduzem o olhar e movimentam desejos nas narrativas cinematográficas - e que estabelecem uma diferença declarada às figurações masculinas - a mulher e o monstro.

Em seu artigo, Prazer Visual e Cinema Narrativo³ Laura Mulvey discorre sobre como a narrativa cinematográfica clássica hollywoodiana instaura uma dinâmica padrão para as relações entre olhar/desejar e ser olhado/ser desejado, sendo estes os lastros fundamentais do artifício cinematográfico. Daí decorre que, enquanto espectadoras, o lugar das mulheres nunca foi central nas construções cinematográficas, no que se refere ao seu relacionamento com as personagens inseridas naquelas narrativas. Utilizando estudos da psicanálise, a autora elenca três tópicos base presentes nas narrativas fílmicas que emulam as relações de poder do extracampo e atuam na construção de um sujeito espectador ideal. A partir da identificação destas bases, o olhar masculino - male gaze -, assim como a imagem da mulher, assumem lugares determinantes e co-dependentes na estrutura fílmica clássica:

- **Diferença Sexual:** baseada na perspectiva falocêntrica, a diferença sexual - homem/mulher, ou mais precisamente, falo/falta de falo - estabelece uma divisão de posturas em ativo (quem olha/quem deseja) e passivo (quem é olhado/quem é desejado). A partir da perspectiva da diferença sexual, a mulher ocupa o lugar do

³ MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6-27, Autumn 1975.

não-homem, ou do homem castrado. Assim, é possível depositar sobre a imagem da mulher/outro masculino aquilo que a imagem masculina não é capaz de suportar. A saber, a erotização, o desejo, o espetáculo visual.

- **Escopofilia Fetichista/Voyeurismo Sádico:** a escopofilia é uma postura essencialmente ativa na qual o olhar funciona como princípio do instinto erótico e o prazer visual ou a satisfação do desejo por uma imagem prazerosa se concretiza no processo de objetificação do outro através do agenciamento do olhar. Como uma extensão da escopofilia fetichista, o voyeurismo sádico aprecia o processo de punição do outro, fazendo com que este - o outro masculino, o homem castrado, a Mulher - sofra ou necessite da redenção ou amor do protagonista - o homem.
- **Identificação Narcisista:** a identificação com a imagem vista e o aspecto narcisista implica a separação da identidade erótica - alvo da escopofilia, a Mulher - e identificação do ego com o sujeito na tela através da fascinação e reconhecimento próprio. O espectador identifica-se com a representação antropomórfica do ego ideal - representado pelo personagem masculino - e deposita na figura da mulher, através de um processo dicotômico, o desejo sexual reprimido e o medo da castração que ela representa.

A Mulher - ou a bem dizer, o Outro masculino - na estrutura clássica do cinema, torna-se símbolo que pode ser analisado e codificado dentro das expectativas do olhar masculino. Este símbolo pouco diz sobre a mulher. “A mulher como mulher está ausente do roteiro do filme”⁴. O que, então, este símbolo pode nos dizer?

No conto de Italo Calvino sobre a cidade de Zobeide, homens vindos de diversas partes do mundo encontram-se em um mesmo lugar, conduzidos por algo em comum: o desejo de capturar uma mulher com a qual todos eles sonharam. Chegando ao local do sonho e não encontrando a mulher, os homens resolvem construir uma cidade e fazem de suas ruas intermináveis labirintos, no intuito de que se algum dia ela retornasse, não lhe restasse escapatória daquele local. A construção de Zobeide é impulsionada pelo desejo de capturar uma figura que existe apenas no imaginário daqueles homens. O sonho sobre a Mulher nos diz muito mais sobre aqueles que sonham e seus desejos, do que sobre qualquer mulher que algum dia veio a estar naquela cidade.

Quando observamos a cadeia de representações a partir do olhar masculino, nos

⁴ SMELICK, Anneke, Teoria do Cinema Feminista, pt. 01, São Paulo, Revista Usina, 2015. Disponível em: <https://revistausina.com/16-edicao/teoria-do-cinema-feminista-parte-i/> Último acesso em 10.ago.2021

deparamos com uma série de exigências e idealizações que cristalizam a imagem da mulher e a tornam centro do espetáculo visual apresentado pelo cinema. Uma figura impenetrável, sem subjetividade e ao mesmo tempo à disposição de todos os olhares.

Tomemos, por exemplo, o filme *Rear Window* (1954). O filme de Alfred Hitchcock estabelece relações metalinguísticas com o artifício e as relações escopofílicas cinematográficas.

Somos apresentados aos personagens através da ótica e imaginários de L. B. Jefferies (James Stewart), que, numa relação metalinguística, ocupa os lugares de diretor, protagonista e espectador - neste último, é interessante apontar que as personagens femininas, Lisa Fremont (Grace Kelly) e a enfermeira Stella (Thelma Ritter), estão constantemente posicionadas atrás de Jeff, como se enxergassem através dos olhos de Jefferies. E não por acaso, a câmera mostra apenas o que os olhos do protagonista veem, estreitando a relação entre escopofilia e identificação com sua figura. É Jefferies quem tem acesso aos aparatos que facilitam o olhar - a câmera, o binóculo - enquanto as personagens de Lisa e Stella tem seu olhar dificultado pela falta destes e precisam, por assim dizer, acreditar e seguir as direções dadas por Jeff.



Figura 1 - Janela Indiscreta (1954), Grace Kelly (Lisa Fremont) e James Stewart (L. B. Jefferies) em cena.



Figura 2 - Janela Indiscreta (1954), Thelma Ritter (Stella), Grace Kelly (Lisa Fremont) e James Stewart (L. B. Jefferies) em cena.

As duas mulheres tem seu olhar mediado pela perspectiva e narração de Jefferies, não lhes é permitido construir outro ponto de vista. A figura de Jefferies sintetiza todas as autorizações dadas ao sujeito ideal, o homem - autor, protagonista e espelho, por trás das câmeras e em frente à tela . É ele quem decide que rumos a história tomará.

O imaginário e narrativas construídas por esse personagem também são fundamentais para destrinchar o lugar que a figura feminina, interpretada por Grace Kelly, assume na dinâmica fílmica. A personagem desfila a todo momento sob a aura de quase encantamento - com figurinos exuberantes e uma iluminação que sutilmente se modifica ao seu surgimento - mas, por alguma razão, não é capaz de atrair a atenção de Jeff. Em dado momento do filme, porém, Lisa toma a decisão de tornar-se parte da trama que se desenrola do outro lado da janela. Ao assumir um lugar na narrativa formulada por Jefferies, Lisa torna-se parte da dinâmica voyeurística que se desenvolve. Em outras palavras, ela torna-se objeto do olhar e do desejo pelos quais ansiava desde o início.

Como esses códigos funcionam como instrumentos de aprisionamento da mulher?

A relação entre o prazer em olhar e o desejo ou necessidade de ser olhado, impõe uma forma de aparecer. A mulher na “condição para ser olhada”⁵ está fadada a ocupar o lugar passivo, mediado pela enunciação do homem, seu intercessor absoluto, herói e protagonista de sua própria encenação. Nessas situações, a figura feminina estará sempre representada por algumas características que compelem e sustentam a estrutura narrativa e suas polaridades:

⁵ SMELICK, Anneke, Teoria do Cinema Feminista, pt. 01, São Paulo, Revista Usina, 2015. Disponível em: <https://revistausina.com/16-edicao/teoria-do-cinema-feminista-parte-i/> . Último acesso: 16.ago.2021.

1. É sempre sobre ela que se fala;
2. Ela, sozinha ou por vontade própria, não produz um efeito ativo ou mudanças significativas na história;
3. Seu enredo e preocupações fundamentais estarão sempre relacionados com a intenção de conseguir a atenção/aprovação/redenção masculina;
4. Ela vai simbolizar a máxima da posse masculina - sustentando a ideia de “final feliz” a partir da concretização do contrato heterossexual, como o casamento, o beijo catártico, ser salva pelo heróico protagonista;
5. Ela é retratada como a eterna vítima, cuja redenção está nas mãos do protagonista;
6. Ela é antagônica ao homem, ou seja, ela retém tudo o que o masculino teme ou rejeita - fragilidades, medos, erotizações e dificuldades.

É possível escapar desse labirinto de signos mesmo figurando dentro deste espectro de representações?

Em *Dance, Girl, Dance* (1940), Dorothy Arzner lança um tensionamento. A diretora foi a única mulher da “Era de Ouro” do cinema clássico hollywoodiano a conseguir alavancar produções de longa-metragem. Ela enfrentou os retrocessos do período de censuras instauradas pelo Código Hays⁶ e seu trabalho é considerado fundamental para as revisões das personagens femininas da época. Vale lembrar que Arzner era uma mulher assumidamente lésbica.

No filme, as personagens Judy O’Brien (Maureen O’Hara) e Bubbles (Lucille Ball) são dançarinas de um teatro burlesco. A trama inicia-se nos moldes convencionais da época e as duas personagens parecem disputar o centro do espetáculo visual: representado no filme tanto pela presença de Jimmy Harris (Louis Hayward), por quem ambas se apaixonam, quanto pelo lugar de apresentação principal do teatro onde trabalham, o que constrói um antagonismo entre as duas mulheres. Esse antagonismo funciona como ferramenta de tensão sobre o papel que cada uma das figuras femininas ocupa dentro da narrativa.

⁶ O Código Hays foi um conjunto de normas morais aplicadas aos filmes lançados nos Estados Unidos pelos grandes estúdios cinematográficos. Seu nome deriva de Will H. Hays, advogado e político presbiteriano, presidente da Associação de Produtores e Distribuidores de Filmes da América de 1922 a 1945. O código vigorou até meados dos anos 1960. A aplicação desses códigos influenciou fortemente e especialmente a construção das personagens LGBT no cinema. Para saber mais a respeito, o documentário “The Celluloid Closet” (1995), de Rob Epstein e Jeffrey Friedman, assim como o livro homônimo escrito por Vito Russo, publicado em 1981, trazem uma abordagem didática do assunto.

Enquanto *Bubbles* é sensual e busca a todo custo chamar a atenção de todos no espetáculo de dança e conquistar o amor de Jimmy, Judy questiona seu lugar em toda a encenação da qual é participante. Numa das cenas, num gesto que simula a quebra da quarta parede, no palco do teatro, Judy interpela a audiência à sua frente e questiona o motivo de estarem ali e de se deleitarem com sua imagem. O público da cena, composto quase completamente de homens brancos, desconforta-se com a confrontação. O desfecho do filme rompe a construção ideal do final feliz e, ao invés do casamento com o personagem sem graça, diga-se de passagem, de Louis Hayward, a protagonista segue sua carreira como bailarina profissional. A obra de Arzner utiliza-se dos mecanismos da narrativa clássica hollywoodiana para questioná-la e abre espaço para reflexão sobre a quem se destinam as imagens e as representações construídas pelo cinema e a respeito das mulheres. Este debate se estenderá e se complexificará nas décadas seguintes.

Anos após esse filme, em meados de 1970, o movimento de contra-cinema feminista⁷, carregando como principais provocações as questões de representação e de agência do olhar, propõe uma estratégia: romper com o pacto do prazer visual e olhar para o desconforto que se pode produzir ao apontar uma câmera. São filmes importantes deste momento: *Jeanne Dielman 23, Quai Du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), de Chantal Akerman; *Riddles of the Sphinx* (1977), de Laura Mulvey e Peter Wollen; *Thriller* (1979), de Sally Potter. Um dos gestos mais emblemáticos deste contra-cinema feminista foi o de revelar o artifício cinematográfico, rompendo com a fantasia ficcional. Ao girar a câmera para o espelho e revelar quem estava por trás da imagem que esta exibia, como em *Riddles of the Sphinx* (figura 3), ou deixá-la demoradamente estática ao olhar de quem a acompanha, como acontece em *Jeanne Dielman* (figura 4), e alterar o ritmo e a dinâmica entre espectador e imagem, possíveis desarranjos vão-se produzindo no campo espectral, num desejo não apenas de escapar à armadilha, mas também de denunciá-la.

⁷ “O contra-cinema feminista teve como inspiração o movimento avant-garde no cinema e teatro, como as técnicas de montagem de Sergei Eisenstein, a noção de *Verfremdung* (distanciamento) de Bertold Brecht e a estética modernista de Jean-Luc Godard. Tal como fazia parte do cinema político dos anos setenta.”

Comentário retirado de: SMELICK, Anneke, *Teoria do Cinema Feminista*, pt. 01, São Paulo, Revista Usina, 2015. Disponível em: <https://revistausina.com/16-edicao/teoria-do-cinema-feminista-parte-i/>. Último acesso em 16.ago.2021.



Figura 3 - Laura Mulvey em Riddles of the Sphinx (1977)



Figura 4 - Delphine Seyrig em Jeanne Dielman 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975)

“Heads in hieroglyphic bonnets,
 Heads in turbans and black birettas,
 Heads in wigs and thousand other
 Wretched, sweating heads of humans”⁸
 Heinrich Heine

⁸ Heinrich Heine, O Mar do Norte, trad. Vernon Watkins, Nova York: New Direction Books (1951), p. 77, trecho disponível em <https://publish.iupress.indiana.edu/read/issues-in-feminist-film-criticism/section/dbc6607d-0794-4624-b6d8-a2f851ea952a#fn-2>

Mary Ann Doane, pontuando Sigmund Freud, aponta a compreensão da alteridade feminina como um eterno enigma. Em seu texto *Film and the Masquerade*⁹, a autora relembra que, em uma palestra sobre a “Feminilidade”, Freud utiliza o trecho de Heinrich Heine de forma isolada de seu contexto para introduzir e reiterar a indefinição da natureza feminina. “Ao longo da história, as pessoas têm se deparado com o enigma da natureza da feminilidade.”, segundo Doane, “a afirmação de Freud de que ele está investigando a alteridade da mulher revela-se "um fingimento, assombrado pelo efeito do espelho por meio do qual a questão da mulher reflete apenas as próprias dúvidas ontológicas do homem" (Doane 2000, 496).” .¹⁰



Figura 5 - Venus Urbino (1593), E Deus criou a mulher (1956), Dona Flor e seus dois maridos (1976), Hemafrodita Dormindo (1620), A Grande Odalisca (1814)

Como é possível utilizar-se do “eterno enigma sobre a mulher” para enganar e confundir? No conto sobre a cidade de Zobeide, são os homens quem tornam-se prisioneiros daquele lugar, o labirinto que eles mesmos desenvolveram. Trazendo a metáfora de Italo

⁹ Doane, Mary Ann, ‘Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator’, (1982), reprinted in *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York and London: Routledge, 1991, disponível em português aqui: <https://publish.iupress.indiana.edu/read/issues-in-feminist-film-criticism/section/dbc6607d-0794-4624-b6d8-a2f851ea952a#fn-2>

¹⁰ Trecho extraído de: <https://www.intertheory.org/psychoanalysis2.htm>

Calvino para o contexto da cultura visual contemporânea, o videoclipe *Shahmaran*¹¹ (2019), da artista iraniana Sevdaliza, pode ser uma pista para destrinchar a questão colocada pela crença na eficiência da armadilha e os prisioneiros que esta continua capturando.

No vídeo, vários homens arrastam uma estrutura metálica gigantesca através de uma paisagem desértica. Exaustos, os homens guiam-se por uma imagem que flutua no céu. Ao aproximar-se, a imagem de uma silhueta feminina é percebida e rapidamente se turva, misturando-se à aridez do espaço. Apesar da impermanência de sua forma, sua existência não parece ser questionada e os homens seguem sua jornada até ela. Em determinado momento, um dos homens é conduzido a um espaço camuflado por um jogo de espelhos. O espaço assemelha-se a um acervo museal e dentro dele estão contidos um conglomerado de objetos, dentre eles, a imagem de uma mulher deitada.

Segundo Ana Mery Sehbe de Carli, em seu livro *O corpo no cinema*, a infinidade de representações da Vênus - que remonta desde o Renascimento até o Cinema Clássico Hollywoodiano - nua e deitada carrega a intenção impregnada em estetizar o enigma da Mulher¹². Isto abrandava assim sua estranheza e a torna uma figura vulnerável e inferiorizada, transformando a Mulher em objeto de contemplação. Desapossada de si, a Mulher pode então ser dominada.

A teórica Teresa de Lauretis em seu artigo *Através do Espelho - Mulher, Cinema e Linguagem*¹³ e também rememorando o conto de Calvino sobre Zobeide, descreve a mulher enquanto substrato da representação, objeto e suporte de um desejo intimamente ligado ao poder e à criatividade, a força motriz da cultura e da história.

Assim como o que é descrito pela autora, no clipe, a imagem da *Mulher* está agrupada junto à símbolos de poder como armas, automóveis e dispositivos tecnológicos, o ajuntamento desses símbolos e seu estado de exposição falam tanto sobre relações voyeurísticas, estando estes numa condição “para serem olhados”, quanto sobre o lugar que certos sujeitos devem assumir para que a força de sustentação do mundo permaneça em operação. O desejo de possuir a Mulher está intimamente ligado ao desejo de dominar o

¹¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2uMsLPIpFJo&ab_channel=Sevdaliza. Último acesso em 11.ago.2021

Na mitologia mesopotâmica, Shahmaran é um ser mítico, metade mulher e metade cobra. A palavra vem do persa. "Shah" é um título usado para reis, "mar" significa serpente, mas no plural "mar-an" significa cobras. A imagem de Shahmaran lembra uma sereia, outra figura mítica que associa a feminilidade a algo perigoso e ameaçador, ideias comuns em diversas narrativas de fantasia e terror.

¹² Carli, Ana Mery Sehbe De. *O corpo no cinema: variações do feminino*. 2007. 231 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. p. 84

¹³ DE LAURETIS, Teresa. *Através do Espelho: Mulher, Cinema e Linguagem*, v. 1 n. 1, Estudos Feministas, 1993. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15993>

território. Fazer a Mulher cativa, ou seja, representá-la enquanto objeto, é garantir que esta não represente um perigo à sustentação do mundo, mas faça parte do ideal a ser alcançado.



Figura 6 - Cena do videoclipe Shahmaran (2019), da artista Sevdaliza

No entanto, é importante entender o papel que o homem precisa ocupar. Para se ver enquanto sujeito ideal, o homem precisa acreditar na miragem, e assim seguir sustentando e arrastando-se junto a esta estrutura que ele mesmo criou, assim como a mulher precisa ser colocada como miragem/imagem a ser contemplada, junto ao aparato sócio-histórico capitalista. Acreditar na miragem, porém, é cair na armadilha e o vídeo termina com a culminância da revelação desta ilusão. Assim como a mulher que foi pivô da construção da cidade narrada por Ítalo Calvino, a figura feminina aqui também não pode ser capturada e sua fuga é capaz de fazer a armadilha virar-se contra a estrutura que a impele.

Perceber a armadilha implica um deslocamento crítico de uma perspectiva inerte e passiva para um lugar estratégico que encontra argumentos nas leituras e interpretações que desafiam as convenções dominantes. A associação feita entre a feminilidade e o enigmático, e indecifrável, o 'outro' pode tornar-se e, porventura torna-se, um lugar de elaboração autônoma.

Ao deslocar a perspectiva, é possível deparar-se e relacionar-se com imagens femininas obscenas. Teresa de Lauretis fala sobre as mulheres obscenas - ou fora da cena - no sentido de pensar as sub-representações femininas que não figuram na dinâmica de olhar/ser olhada e desejar/ser desejada, os enigmas, os outros múltiplos. Assim, é fundamental compreender que as mulheres fora da cena não estão necessariamente fora da imagem. Elas estão sempre à borda da representação, exercendo uma força que se sustenta na estranheza de

suas aparições.

Ora em um estranho lugar de protagonismo que impõe uma desconformidade à representação feminina idealizada, como acontece com personagens que incorporam a imagem de “herói sem bigode”, em geral apresentadas enquanto mulheres independentes e, por isso, masculinizadas. As personagens de *Angustias*¹⁴ e *Calamity Jane*¹⁵ sintetizam esse lugar e seu protagonismo e desobediência ao referencial da Mulher produzem a alusão de rejeição ou ameaça aos personagens masculinos, fazendo com que precisem ser convertidas à heterossexualidade compulsória, tendo como desfecho de suas narrativas a adequação ao romântico final feliz, não deixando dúvidas sobre sua sexualidade e aproximando-as do ideal feminino que diminui a iminente ameaça à centralidade masculina.

Ora à sombra da Mulher, dando espaço e suporte para esta que permaneça como centro da dinâmica do desejo, como com as personagens das criadas - geralmente negras e chamadas de mammy - apresentadas em muitos filmes hollywoodianos. São exemplos os filmes *Gone with the Wind* (1939), de Victor Fleming; *Imitation of Life* (1959), de Douglas Sirk; e *The Help* (2011), de Tate Taylor; e num contexto brasileiro, fortemente disseminado pelas novelas e seriados de TV, como o Sítio do Pica-Pau Amarelo e a figura anacrônica da Tia Nastácia. Ao longo da história, esses personagens-apoio aparecem também na imagem da *amiga negra* - Dionne Devenport em *Clueless* (1995), Jolene DeWitt, em *The Queen's Gambit* (2020), e não excluindo as já conhecidas figuras “naturalmente” servis das empregadas super representadas nas tramas novelescas.

Ora incorpóreas e obnubiladas, como a personagem de Oda Mae Brown (Whoopi Goldberg) no filme *Ghost* (1990), que é apresentada num caráter mediúnico e cujo corpo serve de veículo para que o casal de protagonistas - branco, hétero e cisgênero - possa encontrar o final feliz esperado. O papel místico assumido por Oda Mae e a função da incorporação de Sam (Patrick Swayze) faz com que o corpo da personagem desapareça da cena. Visto que sua função encerra-se no intermédio metafísico, Oda Mae Brown tem seu desenvolvimento subjetivo negado e sua existência reduzida ao lugar subalternizante e cômico que é percebido pelas cenas em que esta chama a atenção por suas vestimentas ou causa desconforto e desconfiança nos espaços em que transita desde o contato com os protagonistas.

Ora como um corpo desnaturalizado, exotizado ou monstruoso, como acontece nas

¹⁴ Protagonista do filme mexicano *La Negra Angustias* (1944), de Matilde Landeta. Falaremos mais a respeito na terceira parte.

¹⁵ Protagonista do filme *Calamity Jane* (1953), dirigido por David Butler.

narrativas de gênero terror, horror e sci-fi. Os fantasmas, vampiros, bruxas, ciborgues, extraterrestres e toda uma gama de figurações que mesclam a imagem feminina a distorções sobrenaturais e/ou tecnológicas. Essas representações, em geral, apresentam um perigo tanto à Mulher quanto aos heróicos protagonistas e o desconforto que essas imagens exercem pode ser condensado numa pergunta simples, mas de resposta infinitamente complexa: Porque a silhueta turva de uma mulher no fundo de uma cena causa tanto medo?

As dinâmicas de invisibilidade falham em esconder as diferenças entre a Mulher e as mulheres e acabam por revelar o esforço de perpetuar imagens falsas e o artifício que encobre a armadilha da representação. Essas outras mulheres mostram as rotas por onde talvez seja possível escapar. Olhar para a borda da representação instaura desobediência à estrutura clássica e as expectativas sobre os sujeitos a partir dela representados.

Coloco as dinâmicas de invisibilidade que sustentam os mitos da narrativa hegemônica diante dos trabalhos de Julie Dash em *Illusions* (1982) e Cheryl Dunye, em *The Watermelon Woman* (1996). Em *Illusions*, acompanhamos Mignon Duprée (Lonette McKee), personagem mestiça que precisa esconder-se entre os brancos para exercer seu trabalho na indústria cinematográfica americana do pós-guerra, e Esther Jeeter (Rosanne Katon), personagem afro-americana que é a voz de uma estrela hollywoodiana branca. Ao posicionar as duas personagens no centro da trama, o filme instaura uma dinâmica que não necessita do jogo heteronormativo de *olhar/ser olhada* e *desejar/ser desejada*, ao invés disso, as personagens se olham e desviam sua atenção de toda a encenação que deveria ser central e declaram sua consciência a respeito artifício que planeja mantê-las invisíveis. Em *The Watermelon Woman*, Cheryl Dunye, num movimento que poderia referenciar o filme *Rear Window*, ocupa os lugares de diretora e personagem, subverte as formas documental e fictícia e a partir de seu protagonismo, reposiciona o ponto de vista espectral na busca pela mulher que está na borda, a personagem da criada Watermelon Woman. Este reposicionamento estabelece novas estratégias de identificação, reescrevendo histórias e tomando de volta a agência do olhar e do desejo no jogo cinematográfico.



Figura 7 - Rosanne Katon (Esther Jeeter) e Lonette McKee (Mignon Dupré) em *Illusions* (1982)



Figura 8 - *The Watermelon Woman* (1996)

A quebra do contrato com a espetatorialidade que necessita a identificação com a vítima ou herói e o exame das imagens a partir de relações que desafiam as leituras dominantes encontra-se aqui com o pensamento de Tanya L. Saunders. Tanya é uma sociologue afro-cubane que se interessa pelo estudo crítico das identidades sociais - raça, gênero, sexualidade - e das perspectivas históricas latinas e caribenhas. Elu propõe a epistemologia negra sapatão como vetor de uma prática libertadora¹⁶ que aqui penso ser

¹⁶ SAUNDERS, Tanya L. Epistemologia Negra Sapatão como Vetor de uma Práxis Humana Libertária. v. 1 n. 7: Sapatão é revolução! Existências e resistências das lesbianidades nas encruzilhadas subalternas, 2017. Disponível

fundamental para o desenvolvimento do diálogo junto com as imagens com as quais conversarei.

É fundamental pensar que estes mesmos pilares que sustentam as dinâmicas de poder e negociações nas imagens hegemônicas são os que situam a experiência e imagem do homem branco, burguês, cristão, cis e heterossexual como modelo “Humano” e de *ethos* baseados em práticas de dominação e violenta dívida histórica.

Pensar a episteme negra e lésbica como práxis fundamental de libertação destes moldes implica desafiar a heterossexualidade compulsória e a heteronormatividade que são, ambos, sistemas políticos racializados, imbuídos de colonialidade, por isso sigo seu pensamento unindo-o às estratégias apontadas até então.

O que tento fazer a seguir é organizar as imagens a partir destas estratégias como forma de propor outras leituras e pensar sobre como criar territórios num espaço que historicamente não está disponível a partir da produção e atuação de algumas realizadoras e de sua agência nas imagens produzidas.

SEGUNDA PARTE: ELA DEVE ESTAR VENDENDO COISAS

“Como espectadoras lésbicas, aprendemos com o cinema 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 ser vista com a mais tênue nitidez, para que apenas paire em nossa memória: será que ela estava mesmo lá? Será que a vimos mesmo?”

Ramayana Lira¹⁷

O caráter heterossexual da análise do cinema pelo viés psicanalítico e a dicotomia entre masculino/feminino que reforçam a associam a identificação com binarismos de representação que, por consequência são determinados por uma diferenciação de papéis sociais e cisgeneridade heterossexual, acabam por produzir atrofias e invisibilidades em sua gama de representações.

Segundo Mary Ann Doane, no livro *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*¹⁸, a construção das subjetividades femininas no cinema é caracterizada como uma

em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/22275> . Último acesso em 10.ago.2021

¹⁷ HOLANDA, Karla (Ed.). Mulheres de cinema, pág. 280. Numa Editora, 2019.

¹⁸ Doane, Mary Ann, *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press, 1987

“deficiência do olhar” e a espectralidade feminina como a confusão do desejo ou o “desejo de desejar”. Enquanto espectadoras, como percebemos essas dinâmicas? E como, mesmo em situação de atrofia e invisibilidade, essas mulheres ainda figuram e desestabilizam a imagem?

Nesta segunda parte, trataremos de algumas imagens que representam tentativas de ruptura com essa mediação e que por isso terminam por serem retratadas com alguma atrofia em seu arco narrativo. Para apontar essas atrofias, analiso filmes que tematizam implícita ou explicitamente sexualidades desviantes e que são frequentemente relacionadas com recursos narrativos relativos a corporeidade, distorções e descaracterizações, desejo, aparecimento e desaparecimento, morte, sobrevivência e final trágico.

Em cada subtópico comentarei 2 obras audiovisuais pensando pontos e contrapontos entre elas.

1. Perigo e Patologia:

A bissexualidade em *Basic Instinct* (1992), de Paul Verhoeven e *Killing Eve* (2018), de Phoebe Waller-Bridge

Após a dissolução do Código Hays, narrativas sobre personagens sexualmente dissidentes atrelada a tramas de perigo e vilania continuaram sendo amplamente representadas. Aqui apontarei, através de duas produções, o desenvolvimento narrativo de personagens que estão apresentadas como mulheres perigosas - assassinas de aluguel; serial killers - e onde esse comportamento está associado à noções freudianas da base sexual, neuroses, psicopatologias e bissexualidade.

Segundo Ana Mery Sehbe de Carli, o corpo no cinema pode ser destrinchado em algumas categorias de análise. São elas: Gesto, Rosto, Modo e Moda. Gesto e Modo são categorias referentes aos movimentos e comportamentos do corpo que caberia a determinado personagem e que o tornam um arquétipo. O rosto e a moda vão determinar o período histórico em que esse arquétipo aparece ou reaparece, ditando tendências e padrões sociais a serem seguidos¹⁹.

Um dos arquétipos femininos mais populares da cultura visual é o da *femme fatale*. A figura feminina sedutora e traiçoeira que atrai os homens, sempre com segundas intenções. Sua narrativa é envolta em drama, mistério e perigo e seu arco em geral termina em tragédia.

“Você a conhece no momento em que ela aparece na tela: ela tem as melhores falas e

¹⁹ Carli, Ana Mery Sehbe De. O corpo no cinema: variações do feminino. 2007. 231 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

o melhor guarda-roupa. Ela está se divertindo mais do que qualquer outra pessoa ao seu redor - o que geralmente significa que ela terá que ser punida no final do filme. A femme fatale não é um tropo que se originou com o filme noir - você pode fazer fortes argumentos para sombras da femme fatale na Eva bíblica, Ishtar, as Sereias, Medusa e Circe.”²⁰

Halley Sutton

Uma das características exploradas ambigualmente da figura da femme fatale é sua sutil androginia e fluidez sexual, como é o caso de Greta Garbo em *Mata Hari* (1931) e *Rainha Cristina* (1933). O desenvolvimento moralmente ambíguo destas personagens está de alguma forma relacionado com sua ambiguidade sexual? E como essas estratégias narrativas culminam e reiteram a recorrência de desfechos trágicos para estas personagens?

No decorrer da história do cinema contemporâneo, a femme fatale aparece reconfigurada e, por consequência, disseminada também pela cultura pop. A aparição dessa personagem, com frequência, ameaça e distorce o protagonismo masculino, fazendo com que estas precisem ser apresentadas com algumas rachaduras de caráter e tendo sua sexualidade justificada ou associada como patologia. Ou seja:

fluidez sexual = fluidez moral

Começamos analisando o desenvolvimento da personagem Catherine Tramell em *Basic Instinct* (1992). Surgindo como a antagonista principal, Tramell é retratada como uma mulher sem medo, sem moral, com um apetite sexual incontrolável, e isso determina a maneira dementadora e vampiresca como comete seus crimes. A principal arma da personagem é a sensualidade e sua presença desestabiliza homens por onde passa. Destaque para a famosa cena da cruzada de pernas em uma sala repleta de policiais e investigadores - figuras cujo papel é manter a ordem -.

²⁰ “You know her the moment she’s on screen: she’s got the best lines and the best wardrobe. She’s having more fun than anyone else around her—which usually means she’ll have to be punished by the film's end. The femme fatale isn’t a trope that originated with film noir—you can make strong arguments for shades of the femme fatale in biblical Eve, Ishtar, the Sirens, Medusa, and Circe.”

Trecho retirado e com tradução livre: <https://crimereads.com/the-evolution-of-the-femme-fatale-in-film-noir/>.
Visitada em: 17/03/2023



Figura 9 - Sharon Stone como Catherine Tramell, em Basic Instinct (1992)

A trama apresenta Tramell como uma clássica femme fatale: loira, rica, sexualmente livre, com antecedentes misteriosos e mortalmente perigosa. Tramell, porém desequilibra a dinâmica de gênero e surge como uma das primeiras personagens femme fatales abertamente retratada enquanto bissexual. Segundo Delphine Letort:

“Catherine Tramell manipula ambos homem e mulher e sua bissexualidade torna-se um sinal de seu caráter duplo e assassino.”²¹

O perigo que Catherine representa é traduzido em psicopatia, associando sua sexualidade a um padrão patológico e criminoso. Ainda que representada enquanto uma mulher que se desvia do controle masculino, Tramell é mantida na trama a partir desse controle.

Basic Instinct traz fortes características do cinema Noir e do thriller policial, cujas marcas principais são mistério e perseguições “gato e rato”, geralmente impregnadas de teor erótico. Catherine é o cerne do mistério e logo encontra-se com sua principal ameaça, o detetive Nick Curran, interpretado por Michael Douglas.

²¹ LETORT, Delphine. *Women Who Kill: Gender and Sexuality in Films and Series of the Post-Feminist Era*. BLOOMSBURY, 2020.



Figura 10 - Nick Curran (Michael Douglas), Catherine Tramell (Sharon Stone) e Roxy (Leilani Sarelle), em *Basic Instinct* (1992)

Aqui, a clássica ferramenta narrativa utilizada para restabelecer a ordem da dinâmica ativo/passivo é a utilização do olhar masculino. E é através do ponto de vista masculino, do herói, que a narrativa se desenvolve - exemplo disso são os frequentes planos OTS²², onde Curran olha Tramell -. Catherine é uma representação da fantasia heróica de Nick, o exibicionismo e sensualidade atribuídos à personagem são características enquadradas dentro dessa perspectiva. Assim, a figura de Curran funciona como mecanismo que restabelece a ordem e garante que sua antagonista, em algum momento, receberá a punição devida.

Passemos agora a outro exemplo. Em *Killing Eve* (2018), nos deparamos novamente com a figura da psicopata bissexual. Villanelle surge, a princípio, como uma *femme fatale* distorcida, a personagem tem como característica primária a iminência de colapso psicológico e, assim como Tramell, usa a beleza e sensualidade como disfarce para atrair suas vítimas. As bordas de representação e arquétipos dessa personagem, porém, são um tanto quanto opacas e é sobre isso que trataremos.

Criada em 2018, “*Killing Eve* segue a história de Eve Polastri (Sandra Oh), uma agente de segurança do MI5 que vê a sua vida mudar quando aceita um trabalho de espiã numa agência de inteligência externa britânica, e de Villanelle (Jodie Comer), uma assassina de aluguel que trabalha para uma organização misteriosa.”²³. A série apresenta a já conhecida estrutura do thriller “gato e rato”, numa trama de perseguição policial envolta em mistérios, assassinatos, investigações secretas e “*opposite sides*”.

²² Sigla para Over The Shoulder Shot. No mundo cinematográfico Over the Shoulder é um termo em inglês que se refere a um enquadramento de câmera enquanto se filma algo ou alguém a partir da perspectiva ou ângulo da filmadora sobre o ombro de outra pessoa. Fonte: Wikipedia.

²³ Sinopse retirada de: <https://escsmagazine.escs.ipl.pt/killing-eve-um-final-com-sabor-a-injustica/> Último acesso em 19/03/2023



Figura 11 - Jodie Comer como Villanelle, em Killing Eve (2018)

A princípio a narrativa pode parecer tradicional e ter papéis bem definidos. Mas, diferente de *Basic Instinct*, *Killing Eve* engloba características do thriller policial com certa ambiguidade. A começar pela subversão do gênero: os personagens e a trama são repletos de nuances cômicas que satirizam o próprio thriller. Também a ideia maniqueísta de moral é constantemente questionada: a série borra as fronteiras de bom e ruim, vilão e herói, certo e errado. Por fim, se comparamos a personagem Villanelle com Catherine Tramell, é possível observar nuances no que diz respeito aos papéis que estas ocupam.



Figura 12 - Killing Eve (2018), Basic Instinct (1992)

O primeiro indício de diferenciação entre Tramell e Villanelle diz respeito ao ponto de vista que as enquadra. Enquanto Tramell é uma representação oposta da fantasia heróica de Nick Curran, Villanelle tem como “heroína²⁴” a personagem Eve Polastri, cujas nuances de representação são igualmente opacas²⁵.

Um dos motivos pelo qual comparo as narrativas em *Basic Instinct* e *Killing Eve* é a dinâmica de desejo e erotismo presentes nas duas histórias e que é representada direta e indiretamente pela tensão antagônica. Em *Basic Instinct* a atração de Nick Curran por Tramell é um fator de diferenciação entre os dois personagens: Curran é dono do ponto de vista narrativo e do olhar ativo, Tramell assume a posição passiva, o Outro masculino, um substrato da representação, como pontua Teresa De Lauretis. Assim o desejo é o fator da diferença sexual e Tramell torna-se objeto de um erotismo sádico que mistura a satisfação da heterossexualidade fetichista de Curran e ao mesmo tempo o desejo sadista de punição simbolizado pela perseguição policial liderada pelo protagonista.

É importante notar que a bissexualidade de Tramell funciona fundamentalmente como objeto do desejo erótico masculino. Em todos os momentos em que Tramell aparece ao lado de Roxy, a personagem volta o olhar para o extracampo, na maioria das vezes ocupado por Nick Curran.



Figura 13 - Roxy (Leilani Sarelle) e Catherine Tramell (Sharon Stone), em *Basic Instinct* (1992)

²⁴ Uso aspas porque creio que a figura de Eve funciona mais como uma anti heroína. A personagem apresenta rachaduras de caráter e aspectos difusos que vão-se desenvolvendo ao longo da trama. O que complexifica o papel que esta ocupa.

²⁵ Faço referência ao conceito elaborado por Édouard Glissant em: GLISSANT, Édouard; JORGE, Eduardo; VIEIRA, Marcela. *Poética da relação*. Bazar do Tempo, 2021. Segundo o autor, a opacidade constitui-se na impossibilidade de conhecer o outro em sua completude, sendo então impossível categorizá-lo, ou reduzi-lo.

Em *Killing Eve*, por outro lado, as dinâmicas de desejo erótico e tensão antagônica aproxima as personagens. A cena dos espelhos, primeiro encontro de Eve e Villanelle, borra as noções de alteridade e antagonismo. É recorrente na série a referência a essa ambígua alteridade - o interesse e obsessão que tem uma pela outra é sempre justificado pela resposta “ela é como eu” ou “nós somos iguais”.



Figura 14 - Villanelle (Jodie Comer) e Eve (Sandra Oh), em *Killing Eve* (2018)

Esteticamente, a série repetidamente reitera essa opacidade com planos que e diálogos que equalizam as personagens. Narrativamente, em dado momento da trama, as personagens percebem-se enquanto ferramentas de manobra de uma mesma estrutura e isso intensifica sua proximidade. A moralidade tem seus padrões confundidos quando ambas questionam o papel a elas atribuído e demonstram fissuras de caráter, o que reforça a tênue linha que as separa e reforça a agência de ambas nas dinâmicas de desejo e tensão.

Os fatores de opacidade ampliam a gama de identificação entre as personagens e, por consequência, ampliam o leque de interpretações espetatoriais. As personagens cruzam uma jornada de autoconhecimento que encontra força na identificação.

“Killing Eve explora um espaço cultural para a identidade feminina que atravessa a linha entre Um ou Outro... o show demonstra que os desejos de conhecimento de Eve são, na verdade, a fonte de seu poder.

E sua identidade é um refratado mais claramente visto pelas lentes de outra mulher - *another woman* -, em vez da Outra mulher - *the Other woman* -.”²⁶

²⁶ WAITES, Kathleen. *Antiheroines of Contemporary Media: Saints, Sinners and Survivors*. Lexington (2021) Traduzido livremente e disponível em https://www.youtube.com/watch?v=oqlz0oV0OPA&list=LL&index=34&ab_channel=BroeyDeschanel

Através da dinâmica de gato e rato, a estranheza (*queerness*) presente na interação entre as personagens fala sobre uma verdade fundamental: o olhar opositivo não é sobre oposição de papéis, muito menos sobre assumir o ponto de vista masculino, mas sobre desenvolver nuances emocionais despertadas através de reflexões e reinterpretações, ao invés da simples identificação com imagens meramente representativas.

2. Aparições Incidentais

A amiga lésbica em *Girlfriends* (1978), de Claudia Weill e Gardênia (2017), de Isabela Aquino

Conforme introduzido no subtópico anterior, o cinema noir e o gênero policial ganharam interpretações eróticas e homoeróticas através da polarização dos personagens principais. A tensão homoerótica entre protagonistas, no entanto, não era diretamente representada e em diversas situações precisava ser diluída para que a trama se desenvolvesse longe destas interpretações. As lésbicas incidentais são personagens que surgem na história para mostrar que a amizade entre duas mulheres, ou ainda, entre dois homens, não é motivada por desejos sexuais ou amor romântico. É aí que surge a figura da lésbica incidental. Eis algumas características que ajudam a localizá-la:

Por exemplo, em *Girlfriends* (1978), após saber do casamento de sua melhor amiga, Anne Munroe (Anita Skinner), a protagonista Susan Weinblatt (Melanie Mayron), entra em crise. A crise sobre essa separação e o afeto entre as duas são o mote fundamental do filme.

Na tentativa de lidar com a crise da separação, Susan vai em busca de uma nova pessoa para viver e superar a ausência da amiga, Susan encontra Ceil (Amy Wright). A personagem assumidamente lésbica é escalada como uma nova hóspede e carrega em sua narrativa alguns propósitos:

1. Mostrar que amizade entre as duas protagonistas não é “desse tipo”, pelo contrário, que a personagem Susan é bastante heterossexual.
2. Adicionar à trama uma leve excitação, que logo é frustrada pela negação de Susan à sua declaração.

A maneira como Susan lida com a investida de Ceil mostra uma urgência em esclarecer e reiterar sua heterossexualidade, bem como desempenha a função importante de dessexualizar o afeto que tem por Anne. A protagonista declara fortemente que Anne é apenas uma colega de quarto, não sua amante, e recusa a aproximação de Ceil. A narrativa de

Ceil, que surge como agitadora de um problema, termina com a personagem sendo expulsa do apartamento de Susan.

A lésbica incidental não é ambígua, e isso garante que a intensa relação entre dois protagonistas possa se distanciar das interpretações homoeróticas. Despida de qualquer segredo sexual, a lésbica incidental evita associar elementos cruciais da trama ao aparecimento de personagens homossexuais. Ainda assim sua presença representa desconforto que precisa ser neutralizado.



Figura 15 - Anne Munroe (Anita Skinner) e Susan Weinblatt (Melanie Mayron), *Girlfriends* (1978)



Figura 16 - Ceil (Amy Wright) e Susan Weinblatt (Melanie Mayron), *Girlfriends* (1978)

Em alguns casos, além de funcionar como distração e desvio à interpretações homoeróticas, a lésbica incidental aparece como simulacro da impenetrabilidade masculina,

nesses casos ela surge como a melhor amiga ou parceira de trabalho do herói. Essa figuração é uma tentativa de correção do caráter obnubilado e doentio atribuído à sexualidade desviante, como discutido no subtópico anterior. Para entender melhor, falaremos brevemente do filme *Internal Affairs* (1990).

Internal Affairs tem uma estrutura tradicional, “um detetive de polícia habilidoso investiga um caso envolvendo o assassinato estranho e sádico de uma jovem [...]. ao mesmo tempo que tenta descobrir a corrupção nas fileiras da polícia.²⁷”. O filme desenvolve-se a partir da perseguição e estranha atração entre Dennis Peck (Richard Gere) e Raymond Avilla (Andy Garcia). No entanto o filme possui uma característica crucial, a presença da investigadora lésbica Amy Wallace (Laurie Metcalf).

Descritas e representadas como duronas, fora dos padrões de beleza e alheias ou indiferentes à atenção masculina, as lésbicas incidentais não são afetadas emocionalmente pela presença masculina. Como se ocupassem um espaço além da “mente hetero”, fornecem um ponto de vista neutro do qual se observa a narrativa. Em *Internal Affairs* o suspeito está entre as fileiras policiais. Neste caso, “quem poderia 'saber' quais homens heterossexuais são perigosos? A resposta, nesse caso, é A lésbica”²⁸.



Figura 17 - Amy Wallace (Laurie Metcalf) em *Internal Affairs* (1990)

O filme situa a personagem lésbica como ponto de referência para a psique normal. A presença de Amy Wallace é utilizada para fornecer o ponto de vista a partir do qual se observa o jogo da patologia e rivalidade heteromasculina, como se ocupasse um lugar de

²⁷ Sinopse retirada e traduzida livremente de: <https://mubi.com/pt/films/internal-affairs-1988>
Última acesso em 22/03/2023

²⁸ WILTON, Tamsin (Ed.). *Immortal, invisible: Lesbians and the moving image*. Psychology Press, 1995. Pág. 6

reconhecimento entre heróis e vilões justificado por sua indiferença à masculinidade.

“It is only because of her distance from heterosexuality that the dyke investigator (Laurie Metcalf) can suggest without irony or innuendo: ‘Why don’t you [Andy Garcia] and Dennis [Richard Gere] just take them both out and I’ll judge which one is the biggest.’”²⁹

“É apenas por causa de sua distância da heterossexualidade que a investigadora sapatão (Laurie Metcalf) pode sugerir sem ironia ou insinuação: 'Por que você [Andy Garcia] e Dennis [Richard Gere] simplesmente não tiram os dois para fora e eu julgarei qual é o maior.'”.

As lésbicas incidentais nem sempre estão agrupadas nos papéis de apoio ou coadjuvantes. Em *Gardênia* (2017), curta metragem brasileiro dirigido por Isabela Aquino, temos uma lésbica incidental como protagonista. No filme a protagonista, Keyla, é convidada para ser madrinha de casamento da melhor amiga, Valéria, por quem é secretamente apaixonada.

A notícia do casamento abala a personagem e ela passa a ter sonhos constantes e vomitar flores de *Gardênia* que, no filme, é descrita como “a flor do segredo”. Ainda que abalada, Keyla aceita o convite do casamento, mas é assombrada pela ideia de amar a própria amiga. Com os preparativos do casamento chegando, Keyla vai sendo sufocada pela universo heterossexual em que está inserida. Os assuntos, os planos, os ambientes que frequenta passam a atormentá-la e a personagem é vista de forma estranha pelas mulheres que a cercam.

“... o termo “heteroterrorismo” refere-se ao modo como o regime político da heterossexualidade, ao produzir no máximo dois gêneros inteligíveis, lança continuamente os corpos fora desse cálculo num mundo de exclusões e violência ...”

Berenice Bento

“Na medida em que a mulher se torna realidade apenas em relação a um indivíduo da classe oposta - os homens - e em particular do casamento, as lésbicas, porque não se enquadram nesta categoria, não são “mulheres”. Além disso, não é como "mulheres" que as lésbicas são oprimidas, mas porque não são "mulheres". E não são as "mulheres" (vítimas da

²⁹ WILTON, Tamsin (Ed.). *Immortal, invisible: Lesbians and the moving image*. Psychology Press, 1995. Pág. 8

heterossexualidade) que amam e desejam lésbicas, mas lésbicas (indivíduos que não são mulheres ou homens).”

Monique Wittig



Figura 18 - Cena do filme Gardênia (2017)

Em *Gardênia*, o desejo lésbico é representado como um objetivo inalcançável, sem possibilidade de concretização. Ainda que seja a protagonista, Keyla é uma lésbica incidental, ela surge na história como um acidente, um erro, como se não devesse estar ali. Por não ser como as outras mulheres, a personagem é compelida pelo sistema que a cerca a esconder seu desejo, pois só assim será aceita como “normal”, como mulher.

A sexualidade de Keyla, ainda que explorada, é reservada a esferas íntimas e impedida de qualquer agência. A narrativa lésbica de *Gardênia* é similar ao papel que Whoopi Goldberg ocupa em *Boys on the Side*. Jane, interpretada por Whoopi, é a tradicional melhor amiga gay: engraçada - muitas vezes ocupando a posição de alívio cômico - desprovida de qualquer agência sexual e cuja opinião sobre o par romântico escolhido pela amiga heterossexual é fundamental.

A mensagem carregada por essas personagens é clara: o desvio à heterossexualidade compulsória é a solidão e/ou a culpa. Essas personagens funcionam como elemento que reforça o padrão heterossexual, suas histórias sempre terminam com elas sozinhas. Apesar de ter sua sexualidade revelada, estas personagens não realizam seu desejo e são, por vezes, censuradas e incentivadas a voltar para o armário.



Figura 19 - Jane (Whoopi Goldberg), Holly (Drew Barrymore) e Abe (Matthew McConaughey) em *Boys on the Side* (1990)

3. Da catarse ao final trágico

Comentando *The Children's Hour* (1961), de William Weiller e *Thelma and Louise* (1991), de Ridley Scott

Seguindo a análise de filmes onde a amizade feminina é a força motriz e fonte de inspiração da história - e, por consequência, onde as relações hetero-românticas são colocadas em segundo plano - é possível discutir o tensionamento resultante desse protagonismo e as ferramentas e desfechos narrativos surgem como mecanismos de reequilíbrio. Aqui falaremos fundamentalmente sobre o subtexto lésbico e como ele é silenciado.

The Children's Hour e *Thelma and Louise*, filmes separados por um intervalo de 30 anos, tem algo que os aproxima fortemente: o protagonismo de duas mulheres que compelem uma à outra a construir a vida de forma independente à instituição social tradicional. Solteiras ou divorciadas, por escolha ou trauma, essas mulheres são representadas sob certa desconfiança. O protagonismo dessas personagens desinteressa-se ao papel feminino normativo: admiração platônica ou mediação das vontades e ações por um personagem masculino ideal. Pelo contrário, impõe a tentativa de desobediência em busca de autonomia e, por isso, a mera sugestão à afetividade entre elas é severamente contaminada pela culpa ou, muitas vezes, pelo desfecho trágico.

Começemos com o filme de 1961, *The Children's Hour*. As personagens Martha Dobie (Shirley MacLaine) e Karen Wright (Audrey Hepburn) são professoras e administram

um internato para garotas e, após um boato de que mantém romance homossexual secreto, tem suas vidas arruinadas e são perseguidas pela comunidade tradicionalista. A trama que se segue é repleta de acusações, desconfiança e uma descoberta carregada de culpa.

Descobrimos que Martha guarda um segredo. Assim como em *Gardênia*, ela nutre um amor secreto pela melhor amiga, Karen. O sentimento ocultado até mesmo de Martha é recebido com preconceito e vergonha pela personagem e a revelação desencadeada pela incriminação, transforma a catarse da descoberta numa saga dolorosa e condenatória que culmina no trágico suicídio da personagem.

O filme foi produzido e lançado ainda sob as consequências do período de censura do Código Hays e ganhou destaque como o primeiro filme hollywoodiano a abordar abertamente a lesbianidade. Ainda que tenha sido um marco, sua narrativa é impregnada por ideais patriarcais judaico-cristãos e isso impõe às duas protagonistas uma ideia de moralidade que precisa de redenção. No caso de Karen, interpretada por Audrey Hepburn - ícone dos anos 1950 e 1960 e cujo padrão de feminilidade ditou regras para toda uma geração e além - a redenção surge personificada pelo par romântico, Dr. Joe Cardin (James Garner), que defende sua honra, afirma sua heterossexualidade e afasta a personagem da acusação infame e, por consequência, a afasta de Martha.



Figura 20 - Cena do filme *The Children's Hour* (1961)

“Na economia narrativa clássica hollywoodiana, qualquer alusão a uma sexualidade desviante precisa ser dissolvida e a personagem punida ou convertida, para que não haja

dúvida sobre sua sexualidade, que deve ser compulsoriamente heterossexual.”

Ramayana Lira

Por outro lado, Martha, a personagem que percebe o amor pela melhor amiga, assume a descoberta como acusação e se culpa pela própria sexualidade - ainda que inexplorada - como um pecado vergonhoso. Em uma das últimas sequências do filme, onde Karen sugere que ambas fujam da cidade, Martha protagoniza um monólogo que é síntese do discurso de toda a trama:

“[...] I do love you. But maybe I love you the way they said I love you. I don't know. Listen to me! I've loved you the way they said. There's always been something wrong. Always as soon as I can remember. I'm guilty. [...]

I've been telling myself since the night I heard the child say it. I lied in bed night after night praying it wasn't true. But I know it's there. I don't know how, I don't know why, but I did love you, I do love you. I resent your plans to marry maybe because I wanted you, maybe I wanted you all these years. [...] She found a lie with an ounce of truth, don't you see? I can't stand, don't you touch me. I can't stand, don't look at me. It's all my fault. I've ruined your life and I've ruined my own. I feel so damn sick and dirty, I can't stand it anymore.”³⁰

O final trágico da personagem tem culminância no seu suicídio. A morte discursiva e física infligida por si mesma, a solidão e apagamento como consequências de uma diferença que precisa ser controlada antes mesmo de se manifestar. Em *The Children's Hour*, as amarras da censura, ainda que após o período de vigência, ditavam punições representadas que eram claras sobre o lugar de mulheres desobedientes na sociedade.

³⁰ “[...] eu te amo. Mas talvez eu te ame do jeito que eles disseram que eu te amo. Não sei. Escute-me! Eu te amei do jeito que eles disseram. Sempre houve algo errado. Sempre assim que me lembro. Eu sou culpada.

[...]

Venho dizendo a mim mesma desde a noite em que ouvi a criança dizer. Deito na cama noite após noite rezando para que não seja verdade. Mas eu sei que está lá. Não sei como, não sei por que, mas eu te amei, eu te amo. Eu me resenti pelos seus planos de casar talvez porque eu quisesse você, talvez eu quis você todos esses anos. [...]

Ela encontrou uma mentira com um pingote de verdade, você não vê?

Eu não aguento, não me toque. Eu não aguento, não olhe para mim. É tudo culpa minha. Arruinei sua vida e arruinei a minha.

Eu me sinto tão doente e suja que não aguento mais.”

Monólogo retirado e traduzido livremente do filme *The Children's Hour* (1961).

Dando um salto de 30 anos, temos *Thelma and Louise*. Dirigido por Ridley Scott e estrelado por Susan Sarandon (Louise) e Geena Davis (Thelma), o roadmovie conta a história de duas mulheres que decidem fazer uma viagem juntas. Em uma das paradas, numa lanchonete à beira da estrada, as duas se envolvem num assassinato a um homem que tenta violentar Thelma. Com medo de serem desacreditadas pela polícia, as duas entram em fuga até o México pelas estradas do Arkansas.

Em meio à perseguição do FBI, as personagens vão se mostrando e descobrindo a própria rebeldia frente às expectativas da sociedade. Desde a capacidade de dizer não até à autodefesa, as duas encontram no afeto e apoio uma da outra o lugar negado às mulheres que querem ser livres. Nas estradas e fronteiras - lugares de passagem e não lugares - as personagens constroem territórios de existência onde exercem o poder de escolha sobre a própria vida.

Ao longo de sua fuga pelos Estados Unidos, as personagens vão assumindo um visual menos feminino, os lenços e vestidos românticos do início do filme vão dando lugar a peças de visual mais andrógico, com jeans, camisas rasgadas e óculos esportivos, também os tons claros e amenos da fotografia vão dando lugar a tonalidades mais escuras e terrosas. Assumem também uma postura que confunde a feminilidade padrão. O jeito de sentar e falar, o uso de armas e a alta velocidade, vão transformando o que parecia ser um roadmovie de autodescoberta em um gênero que brinca com elementos do Western, conhecido e consolidado pelo protagonismo masculino.



Figura 21 - *Thelma and Louise* (1991)



Figura 22 - Cena do filme *Thelma and Louise* (1991)

Talvez estes signos sejam fundamentais para entender o porquê de *Thelma and Louise* ser interpretado enquanto um filme de subtexto lésbico. Mas será que esse subtexto é representado com a mesma finalidade narrativa que acontece em *The Children's Hour*?

Ao contrário do filme dos anos 1960, *Thelma and Louise* conta a história de duas mulheres que decidem, de maneira proposital e consciente, negar e abandonar os papéis sociais a elas impostos. O amor que ambas constroem funciona enquanto instrumento de negação ao sistema de controle patriarcal.

Na sequência final, em meio à perseguição do FBI, as duas mulheres, paradas em frente ao abismo do *Grand Canyon*, decidem continuar em fuga, ainda que essa fuga signifique sua morte. Num momento catártico, as duas se beijam e aceleram o carro em direção ao abismo. Mas, ao contrário da morte solitária de Martha, em *Thelma and Louise*, essa decisão pode funcionar como um vislumbre para alcançar novos lugares de existência.

4. As ameaças monstruosas e a lésbica predadora

Medo e mistério em *The Haunting* (1963), de Robert Wise e *The Hunger* (1983), de Tony Scott

“É uma recorrência do gênero horror que o interesse sexual reside mais frequentemente no monstro e não nos suaves heróis ostensivos”, ou “claramente o poder do monstro é uma diferença sexual do homem normal.”

Linda Williams³¹

³¹ WILLIAMS, Linda, "When the Woman Looks," in *Re-Vision*, ed. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, and Linda Williams (Frederick, MD: University Publications of America and the American Film Institute, 1984), 87.

Segundo Patrícia White no texto *Female Spectator, Lesbian Specter*³², é possível perceber que, nos filmes de terror, as figuras monstruosas e sobrenaturais se constroem em antagonismo e diferença à heróica figura masculina. Esse antagonismo descaracteriza as dinâmicas de gênero - longe do homem e da mulher, o monstro constrói uma estranha forma de identificação.

Neste último subtópico falarei a respeito da identificação da espectadora lésbica com as figuras desviantes e monstruosas dos filmes de terror e sobre como essa identificação nos faz retornar às discussões sobre dinâmicas do olhar, desejo e sobre como o monstro - representação do desconhecido, estranho, *queer* - pode ser a síntese da transferibilidade do desejo.

“A escopofilia feminina é uma pulsão sem objeto... o que a mulher realmente vê, após um processo prolongado e temeroso de olhar, é um signo ou representação de si mesma deslocada para o nível do não-humano.”³³.

Ao longo dos anos, os filmes de gênero horror e mistério consolidaram um imaginário que relaciona a figura feminina ao sobrenatural: as fantasmagóricas silhuetas femininas que assombram mansões abandonadas, misteriosas vampiras que saem à noite para seduzir e saciar a fome, bruxas que vivem escondidas em florestas tenebrosas e à noite perseguem inocentes desavisados. Essa infinidade de representações predatórias, no entanto, é apontada por Patrícia White como aquilo que aproxima espectadoras da experiência da escopofilia no cinema. A autora levanta a hipótese de que, através da descaracterização do monstro - que extrapola a humanidade e estabelece um ponto de vista aquém das dinâmicas do olhar ativo/passivo - é possível para as espectadoras organizarem a agência e prazer visual.

Segundo White, os melhores filmes de terror hollywoodianos - *Curse of the Cat People* (1944), *The Uninvited* (1944), *The Innocents* (1961), *The Haunting* (1963), para citar alguns - também são, por alguma estranha coincidência, filmes com estranhas conotações lésbicas.

Em *The Haunting*, considerado até hoje como um dos maiores clássicos do gênero, podemos observar como a atmosfera sobrenatural é construída e como a aproximação de duas personagens fornecem recursos para que o terror se manifeste. O filme conta a história de

³² WHITE, Patrícia. *Female Spectator, Lesbian Specter: "The Haunting"*. Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories. cap. 6, p. 142-172. 1991

³³ WHITE, Patrícia. *Female Spectator, Lesbian Specter: "The Haunting"*. Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories. cap. 6, p. 142-172. 1991

uma estranha casa assombrada que faz com que todas as mulheres que ali tenham vivido morram de forma misteriosa. Dr. Markway (Richard Johnson) realiza uma pesquisa para provar a existência de fantasmas e, interessado pela velha mansão *Hill House*, convoca um grupo de médiuns para investigar os acontecimentos em torno do lugar. Assim conhecemos Eleanor Lance (Julie Harris) e Theodora Crain (Claire Bloom) e a partir disso vamos também conhecendo as facetas do filme que o tornam estranhamente *queer*.

Retornando a Patrícia White, filmes de terror mascaram o excesso de sexualidade feminina através de recursos sobrenaturais. No caso de *The Haunting*, a homossexualidade feminina se manifesta na personagem de Claire Bloom. “Claire Bloom aparece como o que talvez seja o menos censurável dos estereótipos sáficos - a lésbica predadora³⁴, bonita e sofisticada.”. Mas seria isso suficiente para entendermos o caráter *queer* de *The Haunting*?

Sendo um dos primeiros a apresentar uma personagem lésbica, o filme também conta com recursos fotográficos e narrativos que valem apontar e que, talvez, indiquem muito mais o caráter *queer* e a estranha identificação escopofílica que produz. Começando pela mediunidade, as únicas personagens afetadas pelas manifestações sobrenaturais de *Hill House* são Theodora e Eleanor. As duas ouvem vozes e se perdem juntas diversas vezes, enquanto os homens, Dr. Markway e Luke (Russ Tamblyn), de maneira recorrente, surgem após os acontecimentos sobrenaturais. Os ângulos distorcidos da fotografia confundem o objeto do olhar e questionam o ponto de vista, indagando a espectralidade. As distorções dos ângulos fotográficos muitas vezes fazem alusão ao plano e contraplano como se, de alguma forma, também compartilhasse a agência do olhar, ainda que com dificuldade, com as duas personagens.



Figura 23 - *The Haunting* (1963)

³⁴ O conceito ou, a bem dizer, a gíria “lésbica predadora” - predatory lesbian - se refere à categoria de lésbicas que se interessam e tentam seduzir mulheres aparentemente heterossexuais.



Figura 24 - The Haunting (1963)

Assim, ao passo que o filme nos aproxima - como espectadoras - do monstro, também aproxima o monstro das duas personagens. Como se, ao transpor as barreiras do mistério, fôssemos unidas pelo mesmo desejo. Nessa ambiguidade entre medo e desejo, que torna o filme tão assustador, talvez seja onde o filme também se torna um pouco *queer*.

Em *The Haunting*, a figura do monstro é ambígua, não a vimos, apenas o imaginamos e acompanhamos seu misterioso percurso. Em *The Hunger* (1983), no entanto, conhecemos o monstro. Catherine Deneuve interpreta a vampira Miriam Blaylock que, com séculos de idade, vive infinitas noites em Nova York em busca da juventude eterna. Na imagem vampiresca, é recorrente a representação enquanto personagens que se assemelham às *femme fatales*. Eróticas e traiçoeiras, essas personagens atravessam a história como as mais perigosas predadoras. E, diferente de *The Haunting*, este é um filme assumidamente *queer*.

Já na primeira sequência, acompanhamos Miriam e seu amante John (David Bowie) numa memorável cena onde os personagens tem um encontro com um casal numa boate gótica. A atmosfera de mistério e vampirismo em torno dos personagens é potencializada pelo erotismo chique das noites nova-iorquinas. O casal protagonista usa a noite para seduzir e saciar a fome e, nesse primeiro momento, ainda não sabemos que Miriam tem mais poder que John. Porém, logo percebemos que é ela quem o transformou e mantém vivo. Nas sequências seguintes vemos o personagem definhando enquanto Miriam vai em busca de sua próxima conquista.



Figura 25 - Catherine Deneuve como Miriam Blaylock em The Hunger

O poder de Miriam a coloca acima e em oposição à masculinidade - características clássicas de uma *femme fatale* -. O surgimento de Sarah Roberts (Susan Sarandon) acentua os contornos homossexuais da trama e é em Sarah que Miriam deposita suas investidas de conquista. Sarah é uma cientista que pesquisa as nuances da longevidade e isso desperta a curiosidade de Miriam. O interesse de Miriam por Sarah faz com que a narrativa retorne à ideia que liga o vampirismo à homossexualidade abordada em diversos outros filmes com a mesma temática. “Sua sede de sangue realmente os torna parceiros dispostos para qualquer tipo de coisa sexual, e para eles a alimentação e a sexualidade são combinadas.”³⁵.

³⁵ HYUM KIM, Michelle. Why Are We Still So Obsessed With Lesbian Vampires? 31 de Outubro de 2019. Disponível em: <https://www.them.us/story/lesbian-vampire-horror-movie-trope>
Último acesso em 14/04/2023



Figura 26 - Interview with the Vampire (1994), Blood And Roses (1960), Les lèvres rouges (1971), Bram Stoker's Dracula (1992)

Destaco rapidamente a produção de 1936, *Dracula 's Daughter*, que conta a história de uma misteriosa vampira que após a morte de Drácula, rouba seu cadáver e sai em busca da cura para sua maldição. Em uma das cenas mais emblemáticas do filme, vemos a Condessa Marya (Gloria Holden), filha de Drácula, seduzir uma jovem e devorá-la. Na cena, a jovem se despe, enquanto é observada por Marya.

Em *The Hunger*, temos uma cena parecida. Antes de transformar Sarah em vampira, Miriam a seduz: a elegante vampira francesa seduz a americana mais masculina. Não admira o filme ser um dos favoritos da década e um dos clássicos favoritos entre cinéfilas lésbicas³⁶. Da mesma maneira como acontece na produção de 1936, Sarah se despe, sob o olhar atento de Miriam que, por sua vez, permanece completamente vestida enquanto a observa.

A construção visual destas duas cenas remonta a infinidade de cenas no cinema onde mulheres aparecem despidas ou seminuas sem nenhuma justificativa aparente, enquanto os homens, vestidos as observam. Esta construção é uma das bases das dinâmicas do olhar pautadas no voyeurismo e na objetificação das imagens femininas. Nesse caso, pode funcionar como elemento de diferença sexual entre a vampira e a mulher. O vampiro, ainda que sob o disfarce humano, é uma criatura sobrenatural, um monstro que nasce fora das denominações homem/mulher, mas pode transitar entre eles. Esse recurso, ao mesmo tempo

³⁶ HYUM KIM, Michelle. Why Are We Still So Obsessed With Lesbian Vampires? 31 de Outubro de 2019. Disponível em: <https://www.them.us/story/lesbian-vampire-horror-movie-trope>

que afasta a vampira da Mulher, a coloca mais perto do ato de desejar.



Figura 27 - Dracula's Daughter (1936), The Hunger (1983)



Figura 28- 007 Goldfinger (1964)

“O arquétipo da vampira lésbica ganhou destaque no exato momento em que o conceito de identidade lésbica começou a entrar no discurso público generalizado, ou seja, no início dos anos 1970. De fato, aquela imagem particular da vampira lésbica representou um deslocamento da ansiedade sobre o potencial do movimento feminista lésbico.”³⁷

Andrea Weiss

As figuras vampíricas apresentam-se de forma ambígua e complexa, ensejando desejo

³⁷ Weiss, Andrea. "Vampires and Violets: Lesbians in the Cinema." London: Jonathan Cape (1992).

e repulsa, fascinação e medo. A princípio, o monstro nos ensina que desviar das normas leva à exclusão e ao extermínio, porém, a desobediência do monstro é incapturável. O monstro foge porque carrega algo que não pode ser contido. A lésbica-monstro contrabandeia o desejo e a fascinação indo de encontro à demonização. Desejar o monstro é, de alguma forma, “desejar o desejo lésbico”³⁸.

TERCEIRA PARTE: LOCALIZANDO A MULHER LÉSBICA

“Lésbica é o único conceito que conheço que está além das categorias de sexo (mulher e homem), porque o sujeito designado (lésbica) não é mulher, nem economicamente, nem politicamente, nem ideologicamente. Pois o que faz uma mulher é uma relação social específica com o homem, (...) uma relação da qual as lésbicas escapam recusando-se a se tornar ou permanecer heterossexuais.”

Monique Wittig

Seguindo o pensamento de Wittig, podemos entender que a categoria Mulher é socialmente construída. Para a autora, a suposta predisposição biológica que embasa a diferenciação de “homens” e “mulheres”, funciona como uma máscara para esconder e racionalizar a aprovação implícita do relacionamento social obrigatório dos homens sobre as mulheres, que ela chama de “contrato heterossexual”³⁹. Transpondo a afirmação de Wittig ao estudo das representações no Cinema, como localizamos figurações e perspectivas que se distanciam do contrato heterossexual?

Através da oposição ao sistema binário de representação e interpretação, algumas realizadoras elaboram narrativas que desestabilizam organizações heteronormativas no Cinema. Neste capítulo, localizo imagens e narrativas a respeito do desejo, da identificação e da sexualidade lésbica em filmes de autoria de mulheres e pessoas LGBTQIA+. De Matilde Landeta, no melodrama mexicano, a Barbara Hammer no cinema experimental, aqui pensaremos a respeito da possibilidade de construção de um corpo individual e coletivo e o contrabando do desejo que atua na construção de imagens emancipadas.

1. Categorias do Corpo

Analisando corporeidades em *La Negra Angústias* (1949), Matilde Landeta e *Gender Trouble: The Butches* (2016), Lisa Plourde

³⁸ HOLANDA, Karla (Ed.). Mulheres de cinema, cap. A In/Visibilidade Lésbica no Cinema pág. 279. Numa Editora, 2019

³⁹ AMBER, Zhu Wenqian. A Brief Analysis of Monique Wittig's Claim “Lesbians Are Not Women”.

Segundo B. Ruby Rich, “se o *queer* reside fundamentalmente nas interpretações de quem vê e em intenções implícitas, seria então tentador apontar o marco de *La Negra Angústias* como o primeiro personagem *queer* do cinema latino-americano.”⁴⁰

Começamos pela elaboração de Rich sobre o melodrama mexicano de 1949. *La Negra Angústias*, baseado numa figura real, conta a história de uma mulher negra que decide lutar como coronel do exército zapatista pelos direitos dos pobres e pela justiça das mulheres agredidas. Rejeitando as imposições de gênero da vila onde vive, a personagem lidera um grupo de homens montada em um cavalo. Apesar do pioneirismo da personagem, os códigos narrativos da época a representaram por uma atriz branca em *black-face* e a compelem ao arco da heterossexualidade compulsória - Angústias apaixonou-se por um personagem que surge ao final do filme - . Sobre o filme, Rich escreve:

“Como em outros filmes popularizados aqui a espectadora lésbica também está livre para se afastar do lapso horrível da interpretação menestrel e do romance heterossexual e, em vez disso, investir no espetáculo desafiador de uma mexicana forte, corajosa e mestiça, que literalmente veste as calças no filme e a quem falta apenas uma namorada para completar a fantasia.”

(B. Ruby Rich, 2013, p. 157)

Quando li esse texto pela primeira vez, me perguntei: O que faz um corpo ser lido enquanto *queer*/estranho?

Entendendo que as bases sociais sexo/gênero são as primeiras que orientam o corpo, podemos chegar a:

- Corpo como dado biológico: uma matéria orgânica estruturadora da pessoa humana e do animal, com toda a sua lógica ou dinâmica de funcionamento.
- Corpo como local simbólico: sobre o qual são inscritas as significações de sujeitos, pessoas, grupos e a partir das quais este adquire formas, volumes e torna-se uma imagem aceita no tempo e no espaço.

Tentarei localizar os possíveis marcadores que a personagem de Landeta desobedece tendo a corporeidade como local de inscrição simbólica. Voltando à afirmação de Wittig:

⁴⁰ RICH, B. Ruby. Mexico in the Forties. In *New Queer Cinema - The Director's Cut*. 2013

“Lésbica é o único conceito que conheço que está além das categorias de sexo (mulher e homem), porque o sujeito designado (lésbica) não é mulher, nem economicamente, nem politicamente, nem ideologicamente. Pois o que faz uma mulher é uma relação social específica com o homem.”

Angústias deliberadamente rejeita as normas e expectativas sociais de sua comunidade, saindo rumo à revolução e sendo a única mulher em meio a um batalhão masculino - que ela mesma lidera. A desobediência da personagem atua como primeiro indício de um possível pioneirismo *queer*. Ainda que, ao final do filme, seja compulsivamente direcionada ao desfecho romântico, este tampouco convence de que a personagem obedece inteiramente ao contrato heterossocial.



Figura 29 - La Negra Angustias (1949)

A castração que sua presença e liderança narrativa representam na esfera simbólica - como já comentado no capítulo introdutório - é também transposta à esfera representativa. Como coronel, Angústias ordena a castração de um bandido que, aparentemente, a violentou, e ri ao ouvir os gritos do homem durante sua punição. A ameaça Freudiana da castração é realizada em meio à comemoração e aprovação de outros homens. Seria isso mais um recurso de afastamento da personagem à idealização feminina? A castração investida por Angústias faz a personagem menos Mulher?

Por fim, penso num elemento que reúne desobediências: a mestiçagem. Angústias não é branca e, talvez por isso, a compulsão heterossexual imposta à personagem não seja suficiente para abrandar o caráter *queer* de sua figuração. Nos estudos sobre feminismo e interseccionalidade, a dupla alteridade da mulher negra é um cruzamento recorrente. Os sistema sexo/gênero e raça são apontados como fatores que conferem à mulher negra uma

condição social semelhante ao que aponta Wittig.

“Além de ser considerada hiperssexual, [...] , se impôs à mulher negra um discurso que a masculinizou: ela é compreendida como uma mulher forte, mais forte que a mulher branca, em pé de igualdade com o homem negro. Para bell hooks (1982), a razão pela qual a mulher negra é associada à força, independência e dominação estaria conectada a um processo de desumanização dos negros, de modo geral, e , em particular, às funções sociais impostas às escravas negras.”

Danubia de Andrade Fernandes⁴¹

A dupla alteridade da mulher negra a aproxima de uma figuração *queer* porque as mulheres negras, assim como a lésbica, não figuram dentro do pacto do amor heterossexual e capitalista branco. Enquanto mulheres e negras, a experiência social e histórica também é de afastamento e desobediência à norma colonial que define humanidades em homens e mulheres.

“Na epistemologia e ontologia ocidentais, é o corpo lésbico negro, o pervertido feminino negro, e no caso do Brasil, a bruxa negra, que serve de sustentação para as definições do "não-humano", enquanto o cisgênero masculino, branco, rico, heterossexual, cristão e burguês (também conhecido como Homem) continua a servir como sustentação para o "humano", um processo enraizado na América colonial.”

Tanya L. Saunders⁴²

No filme *Gender Troubles*, retornamos à essa conversa. O documentário de 2016 reflete, na perspectiva das lésbicas caminhoneiras (*butchs*), sobre a maneira como o imaginário em torno das mulheres lésbicas é construído de maneira a reiterar e seguir alimentando padrões de feminilidade colonial - branca e cisgênera - e fantasias hetero masculinas.

No filme, as entrevistadas falam abertamente que: “ao contrário do estereótipo, lésbicas não feminilizadas não estão “tentando ser femininas” e falhando. Elas não estão passando por uma fase rebelde ou imitando homens. Em vez disso, são mulheres que, enquanto estão sendo verdadeiras consigo mesmas, podem parecer ou agir de formas que a

⁴¹ FERNANDES, Danubia de Andrade. O gênero negro: apontamentos sobre gênero, feminismo e negritude. Revista Estudos Feministas, v. 24, p. 691-713, 2016.

⁴² SAUNDERS, Tanya L. Epistemologia negra sapatão como vetor de uma práxis humana libertária. Revista periódica, v. 1, n. 7, p. 102-116, 2017.

sociedade decidiu que é apropriado apenas para homens. E algumas pessoas têm problemas com isso.”⁴³

Assim como acontece em *La Negra Angústias*, as mulheres nesse filme abrem uma conversa sobre como a representação no cinema transpõe pressões sócio-históricas de adequação a padrões rígidos de gênero e performatividade que inclui a representação lésbica no cinema e na cultura visual. Em dado momento, a tela é tomada por sequências de filmes de temática lésbica que apresentam repetidamente mulheres dentro de um mesmo padrão estético e de representação.



Figura 30 - Chasing Amy (1997), Bloomington (2010), Blue Is The Warmest Color (2013), Elena Undone (2010)

A super representação de mulheres lésbicas femininas (*femme lesbians*) ocorre porque essa imagem suaviza a estranheza das relações *queers*. O que observamos então é a idealização de um corpo lésbico convencionalmente desejável e consumível dentro de um padrão relacionado às mulheres heterossexuais. A *femme* é super-representada porque, na verdade, ela não é realmente considerada uma mulher homossexual, por isso sua imagem torna-se desejável, sobretudo, pelo ponto de vista masculino.

Isso leva a algumas perguntas importantes: As mulheres lésbicas são consideradas “*queer*” demais para interpretar papéis no Cinema? Que relações de prazer construímos quando vemos mulheres fora dos padrões femininos na tela de Cinema? Conseguimos elaborar dinâmicas de identificação e prazer ou continuamos buscando o mesmo padrão estético que recria dinâmicas desiguais?

⁴³ Retirado da Sinopse do filme, disponível em: <https://filmow.com/gender-troubles-the-butches-t260659/>
Último acesso em 27/04/2023



Figura 31 - Gender Troubles: The Butches (2016)

2. O corpo indisponível

Analisando *Taboo Parlor* (1994), de Monika Treut e *Stud Life* (2012), de Campbell X

Segundo Judith Butler em seu livro *Bodys that Matter*, a performatividade é constituída por uma série de regulações, um conjunto de normas que, através do tempo e por conta da repetição, se naturalizam, escondendo e dissimulando as convenções que reproduz. “Toda repetição, [porém], carrega em si a potência de subversão (esquisitice/*queerness*)”⁴⁴.

No que diz respeito à performatividade sexual, que figurações observamos quando pensamos o sexo lésbico? A partir da análise desses filmes, pensarei sobre as modulações da performance sexual e disputas de poder a partir das agências dos sujeitos lésbicos e como a inversão das posturas ativo/passivo produzem efeitos dramáticos nestas narrativas.

Começando por *Taboo Parlor*, de 1994. O filme faz parte de uma coletânea de curta-metragens que discutem o erótico e suas subversões e é dirigido pela realizadora

⁴⁴ BUTLER, Judith. *Bodys that matter*. New York: Routledge, 1993. Edição brasileira: *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. São Paulo: Ed. N-1 / Crocodilo, 2019.

lésbica Monika Treut. No filme, um casal lésbico decidindo realizar uma fantasia erótica, escolhe um homem para passar uma noite. Alguns signos iniciais correspondem à idealização masculina erotizada das relações lésbicas: duas mulheres brancas, femininas, deitadas em lençóis de seda procuram um homem felizardo para uma noite “especial”. O erotismo latente, em alguns momentos, chega a ser constrangedor, como na sequência inicial em que o casal é interrompido por uma visita inesperada e, de forma sensual e provocativa, permanecem seminuas na cama.

A representação feminina no filme, chega a lembrar as *femme fatale* já comentadas ao longo deste trabalho. *Parloo Taboo*, porém, dá e toma de volta o prazer visual ao tensionar o espectador idealizado e explorando o limite da linguagem audiovisual hegemônica (Oxenberg). Colocando o espectador em meio ao fetiche do casal lésbico e modulando constantemente agências sexuais e imaginário erótico.

As personagens não só sabem, como não poupam esforços para conseguir exatamente o que desejam, inclusive usando de força e violência. Falam abertamente sobre sua sexualidade e desejos eróticos, divertem-se enquanto discutem a respeito do homem - ou cobaia - que fará parte de sua aventura e, quando finalmente o elegem, satisfazem a própria pulsão e ainda frustram a expectativa masculina. No ápice do filme, numa cena de sexo a três, uma das mulheres penetra o homem com um dildo, causando revolta e ira ao personagem que sai de cena fragilizado. Segundo Ann Cvetkovich:

“No contexto da sexualidade, a penetração pode, é claro, estar associada ao prazer, mas como ato sexual, muitas vezes também é interpretada como violenta, senão traumática. O trauma está presente na associação da penetração com a dominação, ao pressupor que a penetração envolve não apenas a emasculação, mas também o aniquilamento de si, [...]”⁴⁵

A penetração, então, deixa de representar prazer porque o sujeito penetrado - e por consequência posicionado na condição vulnerável - é o sujeito masculino. Voltando rapidamente ao tópico dos filmes policiais e o subtexto homoerótico, em diversos casos, o corpo feminino funciona como elemento de transferência do desejo erótico entre os personagens masculinos. Isso acontece, por exemplo, em *Internal Affairs* - comentado no subtópico **Aparições Incidentais** -. A tensão homoerótica existente entre Dennis Peck (Richard Gere) e Raymond Avilla (Andy Garci) é transferida à figuras femininas no filme.

Enquanto Amy Wallace funciona como distração e desvio de interpretações

⁴⁵ CVETKOVICH, Ann. Un archivo de sentimientos: trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas. Edicions Bellaterra, 2018.

homoeróticas, a personagem Kathleen Avilla - a mulher mais bonita, sexualmente fiel do filme e esposa de Raymond - é alvo do desejo incontrolável de Dennis, que faz sexo com a esposa de seu amigo em um típico deslocamento do desejo homoerótico para o sexo heterossexual. Em uma das cenas de enfrentamento entre os personagens, Dennis diz a Raymond que descobriu a chave para sua satisfação sexual: “Eu comi a bunda dela” - referindo-se a Kathleen -, ele grita, confundindo a direção da declaração e o gênero da analidade como uma metonímia sexual.

Supondo as posturas ativas sendo baseadas nas concepções freudianas de interação, “podemos nos perguntar como a penetração passa a significar dominação ou trauma sem supor que essas são conexões naturais, e como estas podem materializar não apenas formas de poder marcadas pelo gênero e sexualidade, mas também hierarquias de raça e nação (Cvetkovich)”.

Diferente de filmes de temática lésbica dirigidos por homens que se apoderam das relações entre mulheres como se só eles tivessem essa capacidade particular de “traduzir” de maneira “autêntica” o sexo lésbico para a forma cinematográfica, Monika Treut usa o sexo lésbico como ferramenta de aniquilação da masculinidade. Assim como o medo da castração relega a figura da mulher o medo e rejeição masculina, o medo da penetração representa a tomada de poder da figura feminina nas dinâmicas do prazer - visual e sexual -.

Assim, os desejos explícitos que as cenas de sexo carregam, ao invés de fornecer a justificativa para uma trama de amor em um filme com um público heterossexual substancial, constrói uma estranheza que ganha força, não só na representação de uma relação *queer*, mas também em dar à agência a essas personagens.



Figura 32 - Taboo Parlor (1994)

As relações de penetrabilidade simbólica também podem ser observadas como

tensionadores das próprias representações *queer*. Por exemplo, no filme *Stud Life* (2012), o fenômeno da intocabilidade/impenetrabilidade butch torna-se uma forma de disputa política de gênero e raça.

No filme vemos a protagonista JJ (T’Nia Miller), lésbica negra, acordar ao lado de seu melhor amigo, Seb (Kyle Treslov), um homem gay branco. A personagem é fotógrafa e logo nas primeiras cenas, põe-se a fotografar o apartamento, direcionando sua câmera para a câmera do filme, num gesto que interpela à plateia e nos torna objeto de seu olhar (Lira). A relação entre JJ e Seb encena uma disputa de narrativas LGBTQ no cinema narrativo. Enquanto as figuras lésbicas - sobretudo negras - mostram-se de maneira acanhada ou sob infinitos disfarces narrativos, a visibilidade do homem gay e, predominantemente, branco é uma presença hegemônica no cinema *queer*.



Figura 33 - Seb (Kyle Treslov) e JJ (T’Nia Miller) em *Stud Life* (2012)

Stud Life põe em disputa narrativas *queer* ao colocar como protagonista uma lésbica butch negra. Dentro do já limitado campo de representações *queer*, o filme retrata, através da comédia romântica, as ambiguidades territoriais para figurações LGBTQ. Através dos dilemas da protagonista, nos deparamos com a complexidade da sexualidade contaminada por vestígios da heteronorma. Enquanto JJ lida com a própria desobediência às convenções sociais, vestindo uma feminilidade que dá as costas à hegemonia binária do gênero, ainda precisa lidar com uma crise moralista em relação à sua namorada, que ganha a vida como dominatrix.

Em outra situação, quando Seb faz uma piada sobre JJ estar querendo usar seu pau, a

personagem responde com ênfase: “Pau? Paus, cara, sapatonas tem paus!”⁴⁶, fazendo alusão ao uso de dildos, colocando em jogo a masculinidade hegemônica pautada na centralidade do falo masculino cisgênero - aqui representado pelo amigo gay, homem cisgênero e branco -.

Sobre o falocentrismo cisgênero, Paul B. Preciado escreve que “o dildo antecede o pênis, este não é um protótipo daquele e aquele não é uma imitação deste”⁴⁷. Judith Butler concebe também a ideia de “falo lésbico”, que indica a transferibilidade do falo como significante do desejo. Butler discute a qualidade metonímica do falo de Freud e sugere, em vez disso, que o “falo não pertence a nenhuma parte do corpo”.



Figura 34 - Stud Life (2012)

O filme não levanta dúvidas sobre a sexualidade da personagem, pelo contrário, ao protagonizar seu desejo, abre um leque sobre os conflitos e multiplicidades das existências LGBTQ. E questiona o espectador a respeito do seu próprio entendimento e aceitação da representação lésbica.

3. Contrabandeando o desejo

O caráter inflamável em *Fire* (1996), de Deepa Mehta e *Nirate Kisses* (1992), de Barbara Hammer

“Qualquer teoria ou criação cultural/política que trate a existência lésbica como um

⁴⁶ “Dick? Dicks, dude, dykes have dicks!”

⁴⁷ PRECIADO, Paul B. Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2022.

fenômeno marginal ou menos “natural”, como mera “preferência sexual”, como uma imagem espelhada de uma relação heterossexual ou de uma relação homossexual masculina seria profundamente frágil, independente de qualquer contribuição que ainda tenha.”
Adrienne Rich

O cinema hegemônico, parte da ampla gama de linguagens que constroem a cultura visual, consolidou o erotismo da mulher como algo à disposição do olhar e prazer masculino, ao mesmo tempo que o coloca como um tabu, um segredo a ser escondido, um mistério a ser desvendado. Ao longo deste ensaio, observamos uma série de desvios realizados por espectadoras e realizadoras na tentativa de ruptura de uma cadeia representativa que reserva ao corpo feminino sempre a mesma função: estar à mercê da agência do olhar masculino.

Ao buscar possíveis representações femininas desobedientes, nos deparamos com desvios que vão desde a construção do corpo até seu comportamento, narrativas e desfechos. O erotismo feminino, quando enquadrado nos moldes hegemônicos, fornece uma forma convencional de retratar o prazer. Colocando o corpo e a nudez feminina como centro de um espetáculo visual, como uma paisagem a ser dissecada. Seguindo as mesmas orientações performáticas, as figurações do sexo lésbico construídas pelo olhar masculino seguem o mesmo padrão de repetição que hora emulam a dinâmica heterossexual, hora fantasiam a respeito de como os homens imaginam a relação entre duas mulheres.

Por exemplo, em *Below Her Mouth*, somos apresentadas ao estereótipo da lésbica predadora Dallas (Erika Linder), que destrói a instituição do casamento tradicional ao seduzir uma personagem, até então, heterossexual. Apesar de ser dirigido e produzido por uma equipe de mulheres - cisgêneras e brancas -, o filme faz uso de ferramentas narrativas que remetem à representação masculina da relação entre mulheres. A começar pela escolha das atrizes que reiteram o imaginário padrão de lesbianidade: a mulher ultrafeminina e a modelo que interpreta uma lésbica tomboy, ambas magras e brancas. A estetização do casal é parte do processo de capitalização do corpo da mulher⁴⁸ e, ainda que emulem uma sexualidade desviante, esse desvio não acontece. Ao contrário, seguimos observando os mesmos corpos definidos como desejáveis. Durante as cenas de sexo, o que se observa são sequências onde as personagens repetem modulações de uma performance heterossexual e onde o uso do dildo funciona como elemento central do sexo e do desejo entre as personagens. Como se Dallas, personagem tomboy, fosse diretamente substituir o lugar masculino na vida de Jasmine

⁴⁸ Que nesses casos é sempre, ou quase sempre, cisgênero, branco e magro.

(Natalie Krill).

A concepção do falo lésbico elaborada por Butler e comentado no subtópico anterior não diz respeito a um elemento fixo e, ainda que o dildo encapsule muitas subversões, reduzir as dinâmicas de desejo e prazer ao uso desse elemento como substituto do pênis - e numa perspectiva masculina de cisgeneridade - é, codificar o sexo a convenções e performatividades inteligíveis no letramento heteronormativo.

Em *Blue is the Warmest Color* (2013), o suposto protagonismo de um casal lésbico, novamente, dá lugar a um espetáculo visual de estetização e esvaziamento do sexo entre corpos femininos. Dirigido por Abdellatif Kechiche e protagonizado por duas mulheres heterossexuais, magras, brancas e, por que não dizer, parecidas entre si, o filme, que em dado momento representou um marco no “cinema lésbico”, acaba por resumir-se a longas cenas de sexo entre personagens que, mais uma vez, retornam ao estereótipo popularizado a respeito das representações lésbicas: mulher hétero seduzida por lésbica tomboy.

A câmera invasora e obsessiva do diretor adentra a relação e o corpo das atrizes de maneira quase claustrofóbica. Como se nos dissesse que aquele território, que deveria ser íntimo, houvesse agora sido descoberto e pertencesse completamente ao olhar masculino.

Volto ao texto de Ítalo Calvino sobre a cidade de Zobeide e penso a respeito da representação do sexo lésbico nesse filme como tentativa de aprisionamento. Como se, ao representá-lo de maneira excessiva, fosse possível aprisionar numa série de labirintos e becos sem saída o desejo que escapa à norma.

Como nos relacionamos com a figuração do sexo e prazer lésbico compreendendo as implicações políticas de representar a relação entre prazer e o corpo feminino⁴⁹? Que possibilidades encontramos e podemos dialogar? Da representação política à imagem representativa em si, o sexo entre corpos femininos desconstrói a morfologia heteronormativa e aqui chegamos dois filmes que podem nos ajudar a pensar sobre o assunto.

O filme *Fire* (1996), da diretora indiana Deepa Mehta, conta a história de duas mulheres que, unidas pelos casamentos arranjados, encontram afeto e prazer na companhia uma da outra e força para lutar juntas contra opressões e tradicionalismos religiosos. A insatisfação sexual dos casamentos arranjados é algo abordado com frequência pelo cinema indiano. “Ao imaginar a possibilidade de uma relação afetiva e sexual entre duas mulheres que não corresponde aos valores tradicionais da sociedade indiana, [o filme] problematiza a

⁴⁹ E mais, o que entendemos enquanto um corpo feminino?

universalização da experiência lésbica”⁵⁰.

“Curiosamente, Fire consegue evitar tanto o discurso patriarcal indiano sobre a sexualidade das mulheres como a conceitualização euro-americana da homossexualidade, tratando a sexualidade das mulheres como não estritamente lésbica.”⁵¹



Figura 35 - Fire (1996)

A questão da lesbianidade no filme, abordada numa via de escolha que busca satisfação sexual mútua como resposta à frieza do casamento arranjado, faz pensar sobre uma série de manifestações e relações de lesbianidade que existem fora do conceito e organização social e cultural ocidentais.

Segundo a diretora, a ambigüidade em torno da sexualidade e sua manifestação e o incrível peso das figuras (principalmente femininas) das antigas escrituras que definem a mulher indiana como piedosa, obediente, sacrificada, enquanto o cinema popular indiano, também conhecido como “Bollywood”, retrata a mulher como objeto sexual. Deepa Mehta constrói uma narrativa centrada no protagonismo e desejo de suas personagens e isso funciona como elemento de desconstrução de estereótipos sobre mulheres indianas, mas também sobre a concepção do desejo numa esfera de binarismos e nomeações.

⁵⁰ HOLANDA, Karla (Ed.). Mulheres de cinema, cap. A In/Visibilidade Lésbica no Cinema pág. 294. Numa Editora, 2019

⁵¹JIVKOVA, Kat. The Portrayal of Female Desire and Lesbianism in Deepa Mehta’s Fire. Disponível em: <https://retrospectjournal.com/2022/03/20/the-portrayal-of-female-desire-and-lesbianism-in-deepa-mehtas-fire/> Último acesso em: 01/02/2023

A sexualidade acaba por tornar-se um agente emancipador, uma forma de libertação política. O ambiente doméstico é o catalisador dos desejos eróticos e amorosos das personagens. O desejo consome o espaço na impossibilidade de ser contido, como o fogo da cena final. O sexo entre as personagens não se converte em elemento de aprisionamento simbólico, pelo contrário, o desejo sexual, assim como o fogo, é incapturável. Desejo inflamável.

Os discursos produzidos a partir do afeto lésbico possibilitam refazer vínculos a respeito das relações sexuais e românticas, mas também num espectro histórico e coletivo reivindica e relembra a presença deste sujeitos, mesmo diante dos incansáveis aparatos de apagamento. Em *Nitrate Kisses* (1992), Barbara Hammer elabora a dificuldade em traçar uma linha histórica da experiência gay e lésbica. No filme, através da reutilização fragmentária de imagens de arquivo e da performance de corpos nus em atos sexuais, a diretora constrói um distinto mosaico de experiências e vivências hetero-desviantes.

O título do filme faz referência às substâncias inflamáveis dos rolos de nitrato onde os filmes eram gravados no início do século XX e que, por consequência, ocasionaram a perda de diversos arquivos da época. “É a partir desse material delicado, sempre à beira da desapareição, que a cineasta coloca a questão central do filme: de que outros modos podemos inscrever os tempos da memória quando a historiografia tradicional insiste em nos deixar de fora das narrativas oficiais?”⁵².

“A memória como fragmento, em sua precariedade, se apresenta também como modo-de-saber, possibilidade de criação, onde não há forma final ou narrativa definitiva. Neste mosaico de imagens aparentemente desconexas, cada fragmento torna-se um achado precioso no esforço quase arqueológico da cineasta para trazer à tona aquilo que, por décadas, se manteve latente, ainda que escondido sob a pele da história.”

Susana Amaral

⁵² Barbara Hammer: Um cinema experimental lésbico / Juliana Pamplona e Marina Pessanha (organizadoras). Tática sapatão: achados, fragmentos e aparições | Susana Amaral, p. 17. Rio de Janeiro: Firula Filmes, 2017.



Figura 36 - Nitrate Kisses (1992)

Uma das características fundamentais aos filmes de Hammer é o registro e representação do sexo e do toque físico. Como uma ode ao toque e ao encontro dos corpos, Hammer volta-se ao registro e observação sensíveis de casais gays e lésbicos fora de um padrão físico hegemônico. Um casal idoso se beija de forma apaixonada por um longo tempo diante de suas câmeras, como se abrisse um espaço no tempo presente para uma história obliterada no passado. A companheira trapezista que ensaia confortavelmente, as amigas que saem em debandada pelas ruas como se anunciassem uma presença retirada do registro oficial. A sutil observação dos detalhes presentes em seu trabalho nos lembra que “não há fragmento sem corpo, assim como não há história sem sujeito”⁵³.

Ao contrário de representações que esvaziam o sujeito, tornando o corpo e o desejo numa imagem plástica e capitalista, o sexo no trabalho de Hammer subjetiva sujeitos e materializa histórias que tornam-se singulares pelo protagonismo dos corpos que habitam as imagens. A pulsão erótica torna-se elo entre os tempos, como se o desejo desobediente, ainda que ameaçado pelo apagamento, sempre ressurgisse entre as cinzas, no fragmento. Assim o prazer sexual e o erotismo deixam de servir somente a fins visuais e estéticos e tornam-se ferramentas historiográficas de engajamento com o passado. Nitrate Kisses é uma ode ao fragmento que existe porque queima.

Segundo Elizabeth Freeman, “a história não é apenas o que dói, mas o que desperta,

⁵³ Barbara Hammer: Um cinema experimental lésbico / Juliana Pamplona e Marina Pessanha (organizadoras). Tática sapatão: achados, fragmentos e aparições | Susana Amaral, p. 17. Rio de Janeiro: Firula Filmes, 2017.

inflama, aguça ou coça⁵⁴”, sugerindo um modo de olhar para a história *queer* como uma história essencialmente erótica”. Escolhi aproximar esses filmes porque sinto que, desde suas polaridades geográficas e culturais opostas, são capazes de evocar o fogo como companheiro de caminhada. É o fogo o agente principal da emancipação, seja de forma simbólica, seja materialmente, é ele quem caracteriza a singularidade dos desejos representados e da escolha narrativa de cada um desses filmes.

O fogo compreende a natureza e a força da desobediência. Como utilizar os mecanismos usados para desmerecer e objetificar as mulheres em potências emancipadoras de beleza e prazer?

4. Usos do erótico

O poder do erótico em *Go Fish* (1994), Rose Troche e *Women I love* (1976), Barbara Hammer

“Há muitos tipos de poder: os que são utilizáveis e os que não são, os reconhecidos e os desconhecidos. O erótico é um recurso que mora no interior de nós mesmas, assentado em um plano profundamente feminino e espiritual, e firmemente enraizado no poder de nossos sentimentos não pronunciados e ainda por reconhecer.”

“O medo de nossos desejos os mantém suspeitos e indiscriminadamente poderosos, já que suprimir qualquer verdade é dotá-la de uma força insuportável.”

Audre Lorde

Em *Usos do Erótico*, Audre Lorde elabora uma série de questões a respeito da relações entre poder e erótico e como estes são retirados da agência feminina em prol da supremacia patriarcal. Segundo ela, de um lado, a superficialidade do erótico foi fomentada como símbolo da inferioridade feminina. Por outro lado, as mulheres foram induzidas a sofrer e se sentirem desprezíveis e suspeitas em virtude de sua existência.

O adormecimento e a repressão do desejo feminino funcionam como tática patriarcal de manutenção do controle do corpo da mulher. Ao longo da História, somos ensinadas que o erotismo nos faz, enquanto mulheres, seres inferiores e vulneráveis. Desde a relação cristã que relaciona a proximidade do divino à pureza do corpo, até a negação psicanalítica do clítoris; de restrições contra a masturbação (Rich, 2010) que relacionavam o erotismo

⁵⁴ “History is not only what hurts but what arouses, kindles, whets, or itches” FREEMAN, Elizabeth. *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Duke University. 2010.

feminino pela via da loucura clínica, aos estudos científicos investidos sobre o corpo de Saartjie Baartman⁵⁵. O corpo e prazer feminino sempre foi coisificado e suprimido.

“Como mulheres, temos desconfiado desse poder que emana de nosso conhecimento mais profundo e irracional. Durante toda nossa vida temos sido alertadas contra ele pelo mundo masculino, que valoriza sua profundidade a ponto de nos manter por perto para que o exercitemos em benefício dos homens, mas ao mesmo tempo o temem demais para sequer examinar a possibilidade de vivê-la por si mesmos.”

Audre Lorde

Audre Lorde defende a ideia de que no erótico residem potências de criação e conhecimento que emancipam as mulheres. “Porque o erótico não é sobre o que fazemos; é sobre quão penetrante e inteiramente nós podemos sentir durante o fazer. E uma vez que saibamos o tamanho de nossa capacidade de sentir esse senso de satisfação e realização, podemos então observar qual de nossos afãs vitais nos coloca mais perto dessa plenitude.”⁵⁶

Os filmes apontados aqui mostram como o amor entre os corpos femininos pode ir além de idealizações românticas heterossexuais e da reprodução de comportamentos heterossexuais. E como o desejo erótico reconfigura práticas coletivas e se dispõe a construir relações baseadas no agenciamento político do amor.

Começamos por *Go Fish* (1994), filme que integra a onda do que Ruby Rich chama de Novo Cinema Queer⁵⁷. Dirigido por Rose Troche, já no início observamos um grupo de mulheres lésbicas numa espécie de sala de estudos, onde discutem e especulam a respeito de personalidades históricas lésbicas - numa conexão direta com o exercício de unir fragmentos feito por Hammer em *Nitrate Kisses* -. O filme faz uso de clichês narrativos associados à

⁵⁵ Mulher originária do Povo Khoi, escravizada na atual África do Sul, levada para a Europa, exibida e estudada publicamente na Grã-Bretanha e França do século XIX onde ela ficou conhecida como “Vênus Hotentote”.
Fonte: Biografia de Mulheres Africanas / NEAB UFRGS e disponível em: <https://www.ufrgs.br/africanas/sara-baartman-1789-1815/>
Último acesso em 25/04/2023

⁵⁶ Use of the Erotic: The Erotic as Power, in: LORDE, Audre. Sister outsider: essays and speeches. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. p. 53-59. Tradução feita por Tatiana Nascimento dos Santos – Dezembro de 2009, retirada do Zine “Textos escolhidos de Audre Lorde”.

⁵⁷ Termo utilizado inicialmente por Ruby Rich para falar sobre um momento cinematográfico que se refere a um grupo de filmes e cineastas gays e lésbicas que, no começo dos anos 1990, estavam produzindo um novo modo de fazer cinema e vídeo que era revigorante, ousado e inventivo, com estilísticas provocantes mesmo dentro de orçamentos baixíssimos.

comédias românticas para contar histórias e retratar existências não normativas. O que vemos é uma série de mulheres lésbicas que figuram fora de um padrão de aparência e performatividade convencionalizado pelo cinema hegemônico, mas também diferentes entre si. Brancas, negras, gordas, magras, solteiras e tímidas, populares e não-monogâmicas. A multiplicidade das personagens nos fala sobre existências múltiplas e das diferenças políticas e sociais dentro do próprio movimento lésbico.



Figura 37 - Go Fish (1994)

Num coro grego, as personagens comentam a trama do filme e as implicações políticas e sociais dos acontecimentos, criando tensões e ambivalências e mostrando que, ainda que façam parte de uma coletividade, esta não é homogênea. O uso do coro funciona como um dispositivo de produção discursiva que coloca as personagens como participantes ativas na narrativa que se produz, mas nos lembra de que sujeitos históricos distintos relacionam-se com o desejo e existência lésbica.

“Um modo de vida pode ser partilhado por indivíduos de idade, estatuto e atividade sociais diferentes. Pode dar lugar a relações intensas que não se pareçam com nenhuma daquelas que são institucionalizadas e me parece que um modo de vida pode dar lugar a uma

cultura e a uma ética. Ser gay é, creio, não se identificar aos traços psicológicos e às máscaras visíveis do homossexual, mas buscar definir e desenvolver um modo de vida.”⁵⁸

Michael Foucault

A autonomia erótica se converte em uma prática de autonomia social e coletiva e desfaz a ficção hetonormativa que orienta os desejos do corpo e, por consequência as diretrizes sociais: a economia, a lógica jurídica, os discursos públicos, as formas cotidianas. Se voltamos à Wittig e sua declaração de que a lésbica não é mulher sob o prisma da emancipação erótica desenvolvida por Audre Lorde, entendemos melhor que existe uma epistemologia sapatão⁵⁹ e esta produz outros lugares de sociabilidade, conectando existências através do prazer.

Na epistemologia sapatão, as esferas íntima e coletiva estão imbricadas uma na outra. Imaginar e criar mundos pela pulsão emancipadora do poder erótico é o que nos leva ao nosso segundo filme. O curta experimental *Women I Love*, de Barbara Hammer, nos transporta a um mundo etéreo e extremamente tátil. Em frente à câmera, vemos a diretora posar nua, sozinha ou ao lado de suas companheiras. O toque e o olhar parecem figurar no mesmo sentido.

Segundo Brodie Crellin em um ensaio escrito para a revista britânica *Another Gaze*, “é impossível subestimar o significado do toque (e da mão) nos filmes de Hammer dos anos 70: sua sensibilidade tátil desconstrói a distância entre a lente da câmera e o corpo, criando uma experiência visual corporal.”⁶⁰. No ensaio, a autora discorre a respeito da relação entre as mãos e o erotismo presente nos primeiros trabalhos de Hammer. Para Hammer, a mão é indiscutivelmente sexy.

“Embora aparentemente nuas, expostas e supostamente isentas de implicações amorosas, as mãos abrigam uma riqueza de significados ocultos, dentro da cultura lésbica.

Imagens e representações cinematográficas de mãos envolvidas em sexo afirmam a existência de desejos e práticas queer, participam de uma circulação subcultural de

⁵⁸ FOUCAULT, Michel. De l'amitié comme mode de vie. *Gai pied*, v. 25, n. 1987, p. 8-20, 1981.

⁵⁹ Aqui faço uso da expressão elaborada por Tanya L. Saunders já citada nos capítulos introdutórios e sobre a qual retornarei no último capítulo.

⁶⁰ Locating The Lesbian Hand In Barbara Hammer's Early Works, Brodie Crellin. May 15, 2020, *Another Gaze*. Disponível em: <https://www.anothergaze.com/locating-lesbian-hand-barbara-hammers-early-works/>
Último acesso em 25/04/2023

conhecimento e falam diretamente a uma rede de mulheres queer. As mãos encapsulam a expressão sexual entre mulheres queer e lésbicas, ao mesmo tempo em que minam a unidade entre heterossexualidade e sexo 'real' e estabelecem formas alternativas de dar e receber prazer.”

Brodie Crellin

Segundo Crellin, conceber a mão enquanto um instrumento de autonomia erótica desconstrói a morfologia heterossexual e o conceito limitante do coito e cria uma afirmação do sexo entre corpos fora da heteronormatividade. Barbara Hammer posiciona e dá às mãos o status de falo lésbico, desviando do dildo a atenção e o caráter de substituto de um falo original, aludindo às ilimitadas configurações sexuais que podem ocorrer quando as lésbicas “fazem com as mãos”.



Figura 38 - Women I Love (1976)

Num caráter político, o posicionamento das mão na centralidade do ato sexual opera na redistribuição de vantagens e privilégios e a dispersão do poder fálico. Ainda seguindo a argumentação de Crellin, observamos que o trabalho de Barbara Hammer reconhece o potencial sexual do corpo em sua completude. Hammer cria um mundo de possibilidades de

prazer que, em sua plenitude, parece onírico. Os dias parecem ser de completude e alegria, nadando, caminhando entre árvores, escrevendo declarações umas às outras. A alegria do encontro dos corpos e a conexão com a natureza parecem quase suspender o real. A agência na produção de imagens, a liberdade do corpo, seja ele como for, a conexão entre corpo e natureza figuram juntas numa experiência visual/corporal e uma ode ao amor, sobretudo.

REIVINDICANDO O PIONEIRISMO

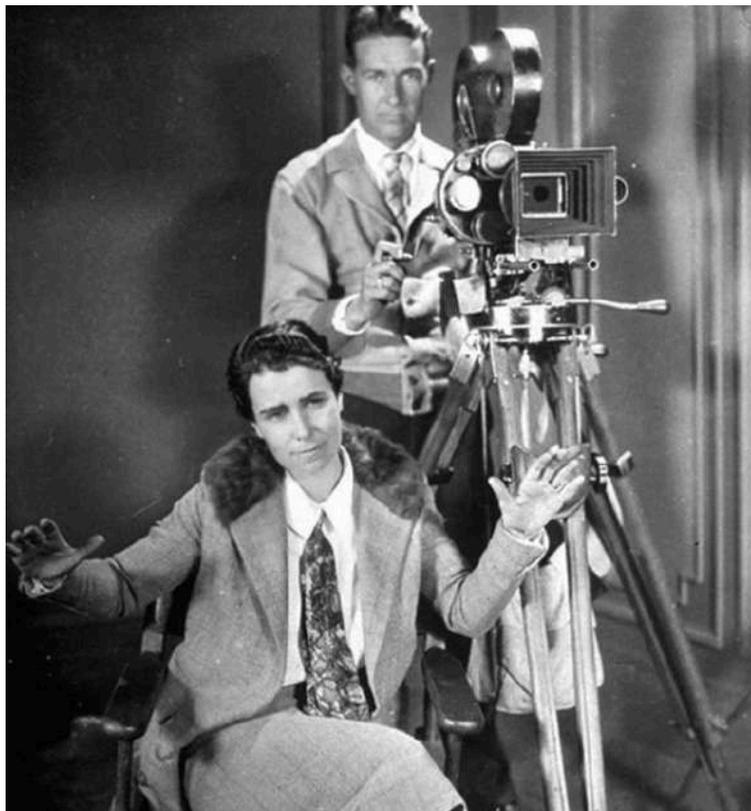


Figura 39 - Dorothy Arzner no set de “Fashions for Women” (1927)

“Adrienne Rich escreve que a existência lésbica tem sido vivida sem acesso a qualquer conhecimento de tradição, continuidade e esteio social. Segundo a autora, a destruição de registros, memória e cartas documentando as realidades da existência lésbica é uma estratégia histórica de manutenção da heterossexualidade compulsória para as mulheres, que coloca “à parte de nosso conhecimento a alegria, a sensualidade, a coragem e a comunidade, bem como a culpa, a autonegação e a dor” (RICH, 2010, p. 36)⁶¹.

Segundo Rich, a heterossexualidade compulsória funciona como um fenômeno, sem

⁶¹ Retirado de SARMET, Erica. ROMPENDO COM A HETEROSSOCIABILIDADE – A EXISTÊNCIA LÉSBICA E A POTÊNCIA DA ALEGRIA EM TEMPOS SOMBRIOS. Texto sobre o filme *Aimée & Jaguar* (1999), de Max Färberböck, publicado no catálogo da Mostra New Queer Cinema: Segunda Onda (2016).

dizer como uma ideologia, um elemento social estruturante que tem a sexualidade e o modo de vida hetero como modelo absoluto e dominante. Para ela, a experiência lésbica reconstrói as relações sociais, criando um modo de vida gerido por uma ética própria que desconstrói a heterossociabilidade entre os corpos.

Na brecha criada por esse outro modo de vida observamos a existência fora da norma social. A existência e sociabilidade lésbica, para além da sexualidade, recriam relações que, permeadas pelo poder do erótico, carregam consigo uma carga eletrizante de energia que provém, justamente, do “compartilhamento de alegria, seja física, seja emocional, seja psíquica” (LORDE, 1984). Segundo Érica Sarmet, “ser lésbica não é ser livre. A sexualidade faz parte da forma de estarmos no mundo, ela faz parte da liberdade, mas reside em compreender como, por meio da sexualidade, podemos criar novas formas de relações, novas formas de amor, novas formas de criar. É nisso que reside a experiência política da amizade e da alegria na existência lésbica.”⁶²

Neste último capítulo me detenho à obra de 2 realizadoras que reconfiguram imagens e narrativas cinematográficas criando territórios possíveis para uma existência que vai além das práticas sexuais e estabelecem relações de comunidade e família que se desprendem das noções heterossociais.

O primeiro, documentário realizado por Janet Baus e Su Friedrich, *Lesbian Avengers Eat Fire Too*, de 1993, conta a história de um grupo de ativistas novaiorquinas que tomaram as ruas no ano de 1992 na luta por direitos, ações de sobrevivência e visibilidade lésbica. As *Lesbian Avengers* usavam estratégias visuais e performáticas para atrair a atenção para suas reivindicações. Em seguida, o documentário de 2019, *Shakedown*, de Leilah Weiraub sobre o clube lésbico homônimo localizado em Los Angeles, EUA. Retrata os bastidores e arquivos do clube, um sistema que funciona como uma família, posto em movimento por todos os motivos pelos quais as pessoas precisam de uma família, apoio financeiro e emocional e um lugar de autocrescimento.⁶³

Tomo a liberdade de usar uma escrita fora dos moldes deste ensaio pois desejo também criar um espaço entre estas linhas para uma partilha sensível sobre estes filmes que me atravessaram e possibilitaram um lugar de partilha coletiva em meio ao isolamento da pandemia. Os textos serão compostos por trechos de conversas que aconteceram durante a realização do curso “O Cinema Lésbico e as Práticas de Visibilidade”, e um dos braços mais

⁶² SARMET, Erica. ROMPENDO COM A HETEROSSOCIABILIDADE – A EXISTÊNCIA LÉSBICA E A POTÊNCIA DA ALEGRIA EM TEMPOS SOMBRIOS. Texto sobre o filme *Aimée & Jaguar* (1999), de Max Färberböck, publicado no catálogo da Mostra New Queer Cinema: Segunda Onda (2016).

⁶³ Alguns trechos foram retirados da sinopse do filme em inglês. Disponível em: <https://shakedown.film> Último acesso em 18.ago.2021

importantes desta pesquisa. Adoto o tom coloquial da comunicação virtual e a ficcionalização como forma de elaboração a respeito desses filmes.

Sobre Lesbian Avengers Eat Fire Too (1993), Janet Baus e Su Friedrich

“Estou interessada em [...] outros assuntos também: o primeiro, como e por que a escolha por parte das próprias mulheres de outras mulheres como grandes amigas, suas parceiras e colegas de trabalho, suas amantes, e até sua própria comunidade, tem sido esmagada, invalidada, forçada a se esconder ou encobrir;”

Adrienne Rich



Figura 40 - Cartaz de recrutamento Lesbian Avengers (1992)

Eu tenho essa imagem na minha cabeça.

Quero começar falando dela. Da imagem de uma casa em chamas.

É noite e a única coisa que me permite enxergar é a luz que vem dessa casa. Estou na rua e os meus olhos estão abertos, vidrados na imagem à minha frente. E lá está ela, cercada por outras casas intactas, sendo consumida pelas chamas.

Acho que o fogo começou de forma lenta, como uma vela deixada acesa e esquecida pouco antes de se apagar.

O símbolo do elemento fogo é um triângulo virado para cima. Desejo de subir e engolir o ar.

Aparentemente inofensiva e vulnerável, a pequena chama espera silenciosa pelo seu combustível. O vento entra pela janela aberta e alimenta o fogo, fazendo com que ele cresça e se rebata nas cortinas.

Eu fico olhando com toda a minha atenção enquanto a luz amarela se torna mais forte.

Em poucos minutos já é possível ver a luz tomando todas as janelas, enquanto a fumaça preta escapa e denuncia o que acontece lá dentro.

E eu permaneço olhando com toda a atenção.

O fogo sobe as paredes, deixando a marca de sua passagem na estrutura.

Do lado de fora, o ar quente e seco entra pelas minhas narinas, o calor queima os meus olhos e gotas de suor escorrem pela minha pele.

Eu fico olhando com toda a minha atenção.

O brilho das chamas refletido nos meus olhos. Meu corpo arde como as paredes da casa. Sinto meu pulso firme, percebo que está assim há algum tempo. Desvio os olhos da casa e, só então, percebo o fogo em minhas mãos.

Em 1992 um grupo de ativistas pelos direitos, ações de sobrevivência e visibilidade lésbica passa a tomar as ruas de Nova Iorque. As lesbian avengers usavam estratégias visuais e performáticas para atrair a atenção para suas reivindicações.

Em um de seus atos mais importantes, que aconteceu em protesto pela violenta morte de Hattie Mae Cohens e Brian Mock por um grupo de skinheads, o grupo engoliu fogo e saiu em marcha pela 5ª Avenida. Hattie e Brian morreram queimados em Salem, Oregon, depois que um coquetel molotov foi jogado no apartamento que compartilhavam.

Engolir fogo se tornou o gesto mais emblemático desse grupo. Uma forma de lembrar e tomar de volta o poder.

"O fogo não vai nos consumir. Nós o pegamos e o fazemos nosso. "

cê quer mesmo falar sobre isso?

porque, sei lá... esse assunto é tão polêmico

eu sinto que passei boa parte da minha vida legitimando o meu desejo através do meu próprio sofrimento. da minha dor

é quase como se sofrer fosse a condição do meu amor

até nos filmes, parece que quando tá tudo de boa, uma parte de mim fica esperando que dê tudo errado

o que são essas posturas né?

acho muito louco

ativo, passivo... pode ser tanta coisa

e nada contra também, ainda mais nesse momento da minha vida. mas acho que a gente não precisa disso como referencial, sabe

o que são essas posturas se a gente parte de uma experiência que não se relaciona com a cisgeneridade?

porque parece que é sempre um processo que precisa se localizar nessas definições.. uó

até que ponto a gente consegue escapar dessas modulações, né? assim, de verdade

eu fico pensando nas pessoas que eu conheço, nas minhas próprias relações

amiga, fala da mão lésbica kkkkkkkkk

kkkkkkk ai sei lá, gente

eu tenho esse ritual, né, de pintar as unhas das boyzinhas e isso pra mim ganha muitos significados

tenho lembranças belas sobre isso das mãos tb

acessa outro lugar né... acho que é sobre agências plenas do próprio corpo

ou o quanto possa ser

quando as coisas fazem sentido no corpo

eu lembro desse filme que eu vi adolescente que tinha essa senhora e ela falava sobre a primeira vez que beijou a pessoa que amava e que isso levou mais de 50 anos pra acontecer e que quando finalmente aconteceu, ela entendeu tudo

eu fiquei passada né, porque quando eu pensei pela primeira vez na possibilidade de não ser hétero, na real eu fiquei bem feliz⁶⁴

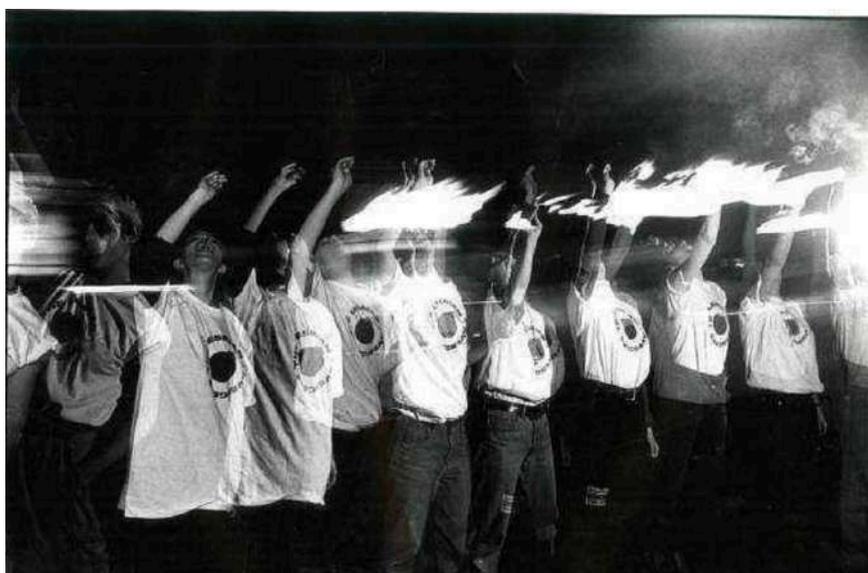


Figura 41 - Lesbian Avengers Eat Fire Too (1993)

Possíveis notas sobre Shakedown (2019), de Leilah Weinraub

⁶⁴ Publicado pela primeira vez em 2021 na plataforma Salivas, como parte da coletânea de textos curatoriais convidados.

“O que nos for proibido, é o que desejaremos.”

Geoffrey Chaucer

Não há placas ou banners e na rua, o prédio do *Shakedown* é muito simples. De boca a boca, a boate é conhecida por ser um lugar onde se pode ir para a primeira experiência na vida noturna lésbica.

“Se você é hétero, não precisa ficar no front. Ponto.”

“Eu não quero assustar ninguém, mas esta é uma boate gay.”

Tela vermelha, os nomes piscam aparecendo um a um:

egypt

jazmyne

harmony

blaze

I-Dallas

mocha

Mss Mahogany

Música eletrônica toca ao fundo, primeiro vemos o chão, algumas vezes tomado por notas de dinheiro. O plano aberto nos mostra uma casa noturna lotada de mulheres. Algumas esperam, tímidas, o início das apresentações, outras parecem mal poder esperar para as performances. Uma mulher vestindo um traje de couro rosa entra em cena, ela dança enquanto seduz o público. À sua entrada, gritos e euforia tomam o espaço. A música adquire tons sensuais para sua apresentação. E uma após uma, vemos ela tirar peças de seu figurino cor de rosa. As curvas fortes, o cabelo comprido e os movimentos decididos de seu corpo capturam toda a atenção.

Assisti *Shakedown* pela primeira vez no início de 2020 numa exibição realizada no

Pornhub⁶⁵. Estávamos no início da pandemia e me lembro que o filme despertou em mim um desejo imenso de partilha. E assim, contei pra algumas pessoas sobre o que na época dizia ser o meu novo “achado” preferido. Talvez ali, na solidão isolada da pandemia, eu tenha experimentado, ainda que numa fração mínima, o sentimento de descoberta compartilhado pelas pessoas que entraram naquele lugar pela primeira vez.

A festa segue noite adentro e vemos várias mulheres negras performando. Como *studs*, *burlesques*, sadomasoquistas, tranjando roupas masculinas ou seminuas. A radicalidade me fazia pensar que aquelas imagens eram únicas, não conseguia conectar com nenhuma referência prévia, ainda que internamente, despertassem uma familiaridade profunda e indecifrável.

Numa das primeiras sequências do filme, Egypt, uma das dançarinas do clube, nos conta em *voice over* que vestida em seu alter ego, pode ser tudo o que Aisha nunca conseguiu ser:

“Ser Egypt é um aspecto totalmente diferente da minha vida. É um jeito completamente diferente de ser uma pessoa. Como se pudesse ser eu o tempo todo.

Posso ser barbie, posso ser uma gatinha. Posso ser sadomaso, posso bater na sua bunda. Posso fazer tudo o que eu quiser.”⁶⁶

Egypt

“Em contato com o erótico, eu me rebelo contra a aceitação do enfraquecimento e de todos os estados de meu ser que não são próprios de mim, que me foram impostos, como a resignação, o desespero, o auto-aniquilamento, a depressão, a auto-negação.”

Audre Lorde

Seria esse o desejo que manifestei ao encontrar com essas imagens?

Shakedown conta a história de um clube lésbico localizado em Los Angeles, EUA, e

⁶⁵ O principal destino on-line para entretenimento adulto. O Pornhub criou uma página especial de exibição em pornhub.com/art/shakedown para a estréia on-line de SHAKEDOWN, o documentário de arte aclamado pela crítica da cineasta e artista de vanguarda Leilah Weinraub. O filme foi exibido durante o mês de março de 2020, via pornhub.com/art/shakedown

Shakedown teve sua estreia on-line realizada após circular em festivais como a Whitney Biennial em 2017, o 68º Festival Internacional de Cinema de Berlim, Tate Modern, MoMA e a primeira exposição individual de Weinraub na galeria Gavin Brown's Enterprise, Harlem, NY.

⁶⁶ Entrevista de Egypt, disponível em: <https://shakedown.film/watch>

Último acesso em 28/04/2023

retrata um sistema que funciona como uma família, posto em movimento por todos os motivos pelos quais as pessoas precisam de uma família, apoio financeiro e emocional e um lugar de autocrescimento. As comunidades LGBT e, sobretudo as negras, nascem do ato de desobediência e da insistência na presença. Enquanto estruturas históricas apontam caminhos para a solidão e a vergonha que são vistos como fruto da diferença e estranheza à norma, observamos nossas comunidades crescerem num movimento de acolhimento à existências vistas de forma renegada pela estrutura dominante.

Quando penso no percurso deste ensaio, falar desse filme me parece incontornável. Usá-lo como encerramento, parece certo. As noites da boate *Shakedown* ficaram famosas na Los Angeles dos anos 2000. A pré adolescente que eu fui nos anos 2000, passava horas pensando sobre a sensação de ser diferente, ainda que sem entender como descrever essa diferença. Me lembro de ter visto um videoclipe onde duas mulheres se beijavam e ter guardado o DVD como um segredo de estado. Sempre que podia, revia todos os vídeos, esperando ansiosamente o momento daquele que era o meu segredo particular reprisar na tela.

Numa mescla entre entrevistas documentais e materiais de arquivo do clube noturno e cartazes das festas, *Shakedown* constrói um trabalho minucioso de arqueologia e uma cápsula do tempo que retrata com carinho as dissidências e familiaridades que ali existiram. A vida e o amor ensaiados no filme de forma radical são reflexo da radicalidade e do desejo de plenitude das mulheres que frequentaram e trabalharam em *Shakedown*. A direção, longe de ocupar um lugar de alteridade frio, é também parte dos sujeitos transformados pela existência do clube.

Quando penso nas motivações desta pesquisa, me recorro daquela pré-adolescente. Que ficava feliz em ser vista como diferente na escola, mesmo com medo de descobrir o motivo daquelas impressões. Que amava andar de mãos dadas com a melhor amiga, mesmo sabendo que aquele sentimento talvez não fosse o mesmo que ela sentia. Que escondia o DVD de vídeos como um segredo precioso.

O contato com esse filme me reconectou com aquele desejo inicial de criar espaços para que o meu corpo, individual e coletivo, existisse em plenitude.

Alguns lugares são difíceis de encontrar, mas é importante não esquecer que eles existem.



Figura 42 - Shakedown (2019)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os desafios de desenvolver e partilhar uma pesquisa, sem reduzir os filmes e suas implicações a uma mera temática, foram as minhas maiores tarefas. Tanto na escrita deste ensaio, quanto no curso que ministrei ao longo de quase 2 anos. Todos os filmes citados, foram pensados e apresentados inicialmente no viés da curadoria e foram eles o elo temporal entre o antes e o depois desse texto.

A ideia de definir um Cinema Lésbico sempre me pareceu uma armadilha, uma dificuldade em si. O que eu entendia enquanto cinema lésbico? O que a cultura pop e o cinema forneciam como referência? O que os estudos de Cinema podiam englobar pensando um imaginário tão fragmentado?

Por isso, a partir dos fragmentos, desenvolvo uma lista de filmes que, de alguma forma, me fizeram pensar sobre as questões levantadas. Figurações fantasmagóricas, aparições acidentais, catarses, desvios infinitos até articular um pensamento em torno dos filmes. Lembrar e esquecer textos que outrora habitaram estudos solitários: bell hooks, Audre Lorde, Ceiça Ferreira, Tanya L. Saunders, Teresa de Lauretis, Toni Morrison, entre tantas outras que conheci em consequência da partilha. Em dado momento, percebi que esta havia se tornado minha primeira e mais antiga pesquisa acadêmica. E me vem a pergunta: Como dar um propósito ao estudo?

Inicialmente veio o desejo de combinar os filmes, realizar um exercício curatorial e, quase como um plano e contraplano, as sessões vão sendo desenhadas. Como se os filmes estivessem conversando. Cada um dos subtópicos deste ensaio surge primeiro como um

desenho curatorial, mais uma vez a imagem provoca o texto. Percebo que desenho um percurso que não se preocupa com a cronologia mas que, de alguma forma, constrói uma certa narrativa que se desenvolve e complexifica no tempo.

Durante a pandemia, precisei pausar a ideia de difusão que antes dava motivo a esse exercício e então surge a ementa para um curso de 12 horas dividido entre os temas aqui apresentados. Cada encontro combinava a análise fílmica a imersão teórica em alguma autora que, de alguma forma, estabelecia uma conexão com os filmes apresentados. Sempre no intuito de despertar o interesse pelos filmes, por conhecer mais filmes, descobrir novos e redescobrir os antigos. Ao longo de 2020 e 2021, 6 turmas e mais 80 pessoas presentes. Os filmes iam mudando a cada edição, a bibliografia também. O que antes era solitário, agora fluía coletivamente.

Na minha rebeldia antiforma, me descobri educadora, mas também ouvinte, estudante.

Finalizo este trabalho com exaustão, porém, mais aprendiz do que nunca e com a certeza de que a minha afetividade pelo estudo das imagens me mantém fiel à minha rebeldia, que encontra, ainda que com dificuldade, na forma de dividir uma pesquisa e uma amplitude de referências teóricas, a possibilidade de escrever uma cartografia afetiva que nasceu da minha admiração pelos filmes. E desobedecer.

Este ensaio é um convite à pesquisa. À tentativa constante de preencher lacunas que, enquanto sujeito sensível e corpo marcado por atravessamentos históricos, percebo que me ausentam, mas também me fazem mantenedora de ausências. Um convite à percepção coletiva da necessidade de um letramento não cisgenero e territorializado, no que diz respeito aos estudos do corpo, do gênero e da sexualidade. Um convite à reflexão crítica das nomenclaturas das quais nos apropriamos. Um convite à construção de epistemologias decoloniais para nossa existência que desobedece.

Finalizo este trabalho com as indagações de Hija de Perra, pensadora e historiadora de arte chilena. Um convite para pensarmos epistemes a partir do nosso cone Sul e abraçarmos a imundice e a rebeldia.

“Raciocinando pluralmente oprimida e desorientada entre tanta nova erudição que mescla e desestabiliza o que para alguns é coerente e para outros está sujeito a mudanças constantes segundo os devires sexuais da vida, somente me gera arrepios o tratar de me identificar nessas novas caixinhas.

Atualmente:

Serei uma travesti sodomita lésbica ardente metropolitanizada?

Serei uma bissexual afeminada em pecado com traços contra sexuais e delírio de transgressão à transexualidade?

Serei uma tecno-mulher anormal com caprichos ninfómanos multissexuais carnavais?
Serei um monstro sexual normalizado pela academia dentro da selva de cimento?

Serei uma vida castigada por Deus por invertida, torta e ambígua?

Serei um homossexual ornamentadamente empetecada, feminina, pobre, com inclinação sodomita capitalista?

Serei uma travesti penetradora de buracos voluptuosos dispostos a devires ardentes?

Ou serei um corpo em contínuo trânsito identitário em busca de prazer sexual?

Existindo múltiplas opressões e dispositivos de controle já não está claro se você é homem, mulher, gay, lésbica, travesti, transgênero, andrógino ou bissexual. Hoje, a classe social, a raça, a educação, a localização, incidem dentro do conceito de gênero, ainda que alguns apaixonados pela heteronorma não queiram abrir seus olhinhos conservadores e ver a realidade exposta em seus próprios narizes. Por que alguns não entenderão essa simples premissa?

Às vezes me esmaga o paradigma de estar presa a um estreito modelo de dois sexos.”

Hija de Perra, 2014

BIBLIOGRAFIA

- MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6-27, Autumn 1975.
- SMELICK, Anneke, *Teoria do Cinema Feminista*, São Paulo, Revista Usina, 2015.
- MORRISON, Toni. *O Olho mais Azul*. 2ª edição, São Paulo, Companhia das Letras, 2019.
- SAUNDERS, Tanya L. *Epistemologia Negra Sapatão como Vetor de uma Práxis Humana Libertária*. v. 1 n. 7: Sapatão é revolução! Existências e resistências das lesbianidades nas encruzilhadas.
- DOANE, Mary Ann, *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- WHITE, Patrícia. *Female Spectator, Lesbian Specter: "The Haunting"*. *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. cap. 6, p. 142-172. 1991.
- BUTLER, Judith. *Bodys that matter*. New York: Routledge, 1993. Edição brasileira: *Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"*. São Paulo: Ed. N-1 / Crocodilo, 2019.
- CHEN, Pei-Ching. *LESBIANISM IN MAINSTREAM CINEMA*. Diss. SIMON FRASER UNIVERSITY, 2006.
- CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. p. 21; São Paulo, Biblioteca Folha, 2003.
- RICH, Adrienne. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*. *Bagoas-Estudos gays: gêneros e sexualidades*, v. 4, n. 05, 2010.
- HEINE, Heinrich. *O Mar do Norte*, trad. Vernon Watkins, Nova York: New Direction Books (1951), p. 77.
- DOANE, Mary Ann, 'Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator', (1982), reprinted in *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York and London: Routledge, 1991.
- DE LAURETIS, Teresa. *Através do Espelho: Mulher, Cinema e Linguagem*, v. 1 n. 1, *Estudos Feministas*, 1993.
- CARLI, Ana Mery Sehbe De. *O corpo no cinema: variações do feminino*. 2007. 231 f. Tese

(Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

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

LETORT, Delphine. Women Who Kill: Gender and Sexuality in Films and Series of the Post-Feminist Era. BLOOMSBURY, 2020.

WAITES, Kathleen. Antiheroines of Contemporary Media: Saints, Sinners and Survivors. Lexington (2021).

WILTON, Tamsin (Ed.). Immortal, invisible: Lesbians and the moving image. Psychology Press, 1995.

WILLIAMS, Linda, "When the Woman Looks," in Re-Vision, ed. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, and Linda Williams (Frederick, MD: University Publications of America and the American Film Institute, 1984.

HYUM KIM, Michelle. Why Are We Still So Obsessed With Lesbian Vampires? 31 de Outubro de 2019.

WEISS, Andrea. "Vampires and Violets: Lesbians in the Cinema." London: Jonathan Cape (1992).

AMBER, Zhu Wenqian. A Brief Analysis of Monique Wittig's Claim "Lesbians Are Not Women".

RICH, B. Ruby. Mexico in the Forties. In New Queer Cinema - The Director's Cut. 2013.

FERNANDES, Danubia de Andrade. O gênero negro: apontamentos sobre gênero, feminismo e negritude. Revista Estudos Feministas, v. 24, p. 691-713, 2016.

CVETKOVICH, Ann. Un archivo de sentimientos: trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas. Edicions Bellaterra, 2018.

PRECIADO, Paul B. Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2022.

Barbara Hammer: Um cinema experimental lésbico / Juliana Pamplona e Marina Pessanha (organizadoras). Rio de Janeiro: Firula Filmes, 2017.

FREEMAN, Elizabeth. Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories. Duke University.

2010.

LORDE, Audre. *Sister outsider: essays and speeches*. New York: The Crossing Press Feminist Series, 1984. p. 53-59. *Use of the Erotic: The Erotic as Power*. Tradução feita por Tatiana Nascimento dos Santos – Dezembro de 2009, retirada do Zine “Textos escolhidos de Audre Lorde”.

FOUCAULT, Michel. *De l’amitié comme mode de vie*. *Gai pied*, v. 25, n. 1987, p. 8-20, 1981.

Locating The Lesbian Hand In Barbara Hammer’s Early Works, Brodie Crellin. May 15, 2020, *Another Gaze*.

SARMET, Erica. *ROMPENDO COM A HETEROSSOCIABILIDADE – A EXISTÊNCIA LÉSBICA E A POTÊNCIA DA ALEGRIA EM TEMPOS SOMBRIOS*. Texto sobre o filme *Aimée & Jaguar* (1999), de Max Färberböck, publicado no catálogo da Mostra New Queer Cinema: Segunda Onda (2016).

DE PERRA, Hija. *Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma*. *Revista Periódicus*, v. 1, n. 2, p. 291-298, 2014.