

## MEMÓRIA E EXISTÊNCIA LÉSBICA NO CINEMA

Camila Macedo Ferreira Mikos<sup>1</sup>

**Resumo:** Em anos recentes, podemos localizar, no campo do cinema brasileiro, um expressivo irrompimento da *existência lésbica*, conforme formulada pela poeta e ensaísta feminista estadunidense Adrienne Rich. Cercando algumas das contingências histórico-políticas que condicionaram essa emergência, neste texto, desenvolvido em diálogo com proposições lesbofeministas e disparado por memórias tanto coletivas quanto autobiográficas, discuto as possibilidades de se autoneostrar “lésbica” a partir de uma história construída por apagamentos, insultos e violências, mas também pelos legados deixados pelas lésbicas que nos precederam, em especial por suas produções teóricas, literárias e cinematográficas. Recorro, finalmente, à figura emblemática e monstruosa da vampira para pensá-la como paradigma da in/visibilidade lésbica no cinema, retomando importantes textos a respeito das nossas presenças em filmes ao longo da história. Com esse movimento de contra-arquivamento, procuro contribuir, finalmente, com a consolidação de um repertório crítico que nos ajude a ampliar os questionamentos e inquietações que se agitam a partir das movimentações lésbicas no cinema brasileiro contemporâneo.

**Palavras-chave:** Cinema. Memória. Lesbianidades.

## MEMORY AND LESBIAN EXISTENCE IN CINEMA

**Abstract:** In recent years, we can identify, in the field of Brazilian cinema, an eruption of *lesbian existence*, as formulated by the American feminist poet and essayist Adrienne Rich. Surrounding some of the historical-political contingencies that have conditioned this emergence, in this text, developed in dialogue with lesbian feminist propositions and triggered by both collective and autobiographical memories, I discuss the possibilities of self-identifying as "lesbian" based on a history constructed through erasure, insults, and violence, but also by the legacies left by lesbians who came before us, especially through their theoretical, literary, and cinematic productions. Finally, I turn to the emblematic and monstrous figure of the vampire to consider it as a paradigm of lesbian in/visibility in cinema, revisiting important texts about our presence in films throughout history. With this counter-archiving movement, I aim to contribute, ultimately, to the consolidation of a critical repertoire that helps us expand the questions and concerns that arise from lesbian movements in contemporary Brazilian cinema.

**Keywords:** Cinema. Memory. Lesbianities.

<sup>1</sup> Doutora e mestra em Educação pela Universidade Federal do Paraná (PPGE-UFPR), bacharela em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná/Universidade Estadual do Paraná (FAP-UNESPAR). Pesquisadora do GILDA - Grupo Interdisciplinar em Linguagem, Diferença e Subjetivação (UFPR/CNPq). Atua nas áreas de curadoria, programação e realização em cinema. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5964684144714173> . E-mail: [docema.lamica@gmail.com](mailto:docema.lamica@gmail.com) .

Outubro de 2021, segundo ano da pandemia de Covid-19. Em uma edição online do festival curitibano *Olhar de Cinema*, estreava o curta-metragem *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, roteirizado e dirigido por Érica Sarmet e protagonizado por importantes figuras da cultura lésbica brasileira, como Zélia Duncan e Bruna Linzmeyer. Em sua narrativa, o filme propõe um encontro entre duas gerações de lésbicas, cartografando no espaço – mais especificamente, em territórios da cidade do Rio de Janeiro e de Niterói - memórias de tempos dispersos, sobrepostos. Mas para além daquilo o que constrói através dos artifícios da ficção, o curta também compõe e reivindica, por meio de um conjunto de escolhas éticas e estéticas, um imaginário para as lesbianidades. Traz, já em sua abertura, fotografias e registros históricos do ativismo lésbico no país, bem como organiza, nos créditos finais, uma lista de referências de pensadoras, artistas e obras que influenciaram sua concepção. *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, desse modo, parece nos dar pistas sobre movimentações de nosso próprio presente.

Em anos recentes, podemos localizar, no campo do cinema brasileiro, um irrompimento expressivo da *existência lésbica*<sup>2</sup>, conforme definida pela feminista e poeta lésbica branca estadunidense Adrienne Rich: a emergência de uma profusão de práticas, desde o âmbito da realização de filmes, mas passando também pela circulação, pela difusão, pela crítica e pelos estudos acadêmicos, que sugerem “[...] tanto o fato da presença histórica de lésbicas quanto da nossa criação contínua do significado dessa existência.” (RICH, 2019, p. 65). Com especial destaque para o cenário curta-metragista, essa efervescência tem despertado inquietações também no âmbito das discussões teóricas, retomando e relançando questionamentos que atravessam obras e produções de cineastas e pensadoras lésbicas precedentes.

---

<sup>2</sup> Localizar no presente tal irrompimento diz respeito à possibilidade de reconhecemos um movimento atual mais vigoroso e politicamente implicado das aparições lésbicas no cinema brasileiro. Não se trata, contudo, do estabelecimento de marcos inaugurais, como se, antes disso, as lesbianidades estivessem completamente ausentes em nossa filmografia. Como se verá melhor adiante, busco, neste texto, justamente contornar algumas das condições históricas que viabilizaram a intensificação de nossas presenças na cinematografia recente.

Desdobrado de uma pesquisa de doutorado<sup>3</sup> disparada por esse contexto, este ensaio aposta em três principais movimentos. De início, busco inventariar o passado recente, produzindo memórias do e para o presente do cinema brasileiro, estabelecendo alguns marcos que nos ajudam a compreender as condições de emergência das lesbianidades na filmografia nacional contemporânea.

Na sequência, escavando memórias de histórias pessoais e coletivas ensejadas pelo encontro casual com um filme, persigo os rastros deixados pelos pensamentos lesbofeministas a respeito de poéticas possíveis para a automeção *lésbica* através das linguagens e produções artísticas, a contrapelo dos insultos, violências e apagamentos que também constituem as palavras que dão contorno às nossas existências.

Por fim, volto-me às discussões sobre a *in/visibilidade lésbica* no cinema (BRANDÃO; SOUSA, 2019) para, em diálogo com importantes textos a respeito da aparição das lesbianidades em filmes de diferentes períodos e origens, propor a vampira como figura paradigmática para a história pregressa das nossas presenças nas imagens cinematográficas. Com isso, busco contribuir com a sedimentação de um contra-arquivo que nos ajude a ampliar os questionamentos e inquietações que se agitam a partir das movimentações lésbicas no cinema brasileiro contemporâneo.

### **Memórias do presente: a *existência lésbica* no cinema brasileiro contemporâneo**

Para situar o momento histórico-político do cinema brasileiro recente, pensado especificamente em suas relações com os marcadores de gênero e sexualidade<sup>4</sup>, ao menos duas linhas de força se fazem incontornáveis. De um lado, os ecos deixados pela emergência de um pânico moral ligado à ideia de “ideologia de

---

<sup>3</sup> Este texto apresenta, de maneira revista e parcial, discussões oriundas da tese de doutorado *Lesbianidades juvenis em filmes coming-of-age: espaços de formação e tempos de amadurecimento entre o cinema e a educação*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná, em 2023. A pesquisa foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

<sup>4</sup> Um aprofundamento dessa análise que contemple mais pormenorizadamente as intersecções entre os marcadores de gênero, sexualidade, étnico-raciais e de classe passaria, necessariamente, também pelo marco da implementação de políticas públicas de ações afirmativas no âmbito do acesso ao ensino superior, por meio das cotas universitárias.

gênero” que, no Brasil, tem como um de seus momentos cruciais o debate - e as concessões do governo às pressões das bancadas ultraconservadoras no Congresso Nacional - em torno do “kit gay”, termo pejorativamente utilizado para designar o programa *Escola sem homofobia*. A ascensão e o espraiamento dos discursos de ódio em relação às dissidências sexuais e de gênero, fortalecidos por esse pânico moral, desencadearam processos persecutórios de toda ordem, tanto no campo das políticas e práticas educacionais, quanto em áreas afins, como a de produções artísticas e culturais<sup>5</sup>. De outro lado, na contramão do avanço do conservadorismo, a efervescência das discussões ligadas às noções de representação e de representatividade, que incidiram sobremaneira no campo do cinema brasileiro nos últimos anos, ensejando uma série de mobilizações e disputas que culminaram em um processo de transformação do setor, exemplificado, dentre outros modos, pela implementação de ações afirmativas nas leis de incentivo e de fomento ao audiovisual<sup>6</sup>.

Assim, nos últimos anos, tornou-se inevitável que perguntas ligadas às ideias de identidade e diversidade estejam pautadas no campo da realização e da exibição de filmes, em um processo de tensionamento dos pressupostos de “universalidade” e “neutralidade” que constituíam uma hegemonia cinematográfica no país. Uma crise epistêmica que tem impulsionado a revisão das balizas que, até então, orientavam aceções e ofícios no campo cinematográfico.

---

<sup>5</sup> Em 2017, por exemplo, a exposição *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira* (Porto Alegre, 2017) foi prematuramente fechada como consequência da pressão exercida pelos movimentos políticos e populares ultraconservadores, que alegavam que as obras em exibição promoviam a pedofilia, a zoofilia e a humilhação religiosa. Já em agosto de 2019, de modo bastante frontal, o então presidente da República, Jair Bolsonaro, vetou a captação de recursos por meio da Lei do Audiovisual, via Ancine (Agência Nacional de Cinema), a projetos atravessados pelas temáticas das diversidades sexuais, de gênero e étnico-raciais, alegando não ser papel do Estado gastar dinheiro com filmes e séries desse cunho e reafirmando a necessidade de haver “filtros culturais” na Agência (sob ameaça de, do contrário, extingui-la).

<sup>6</sup> Datam, por exemplo, de 2016, as primeiras ações afirmativas (étnico-raciais e de gênero) aplicadas à produção de curtas-metragens através da Spcine (Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo) e, por sua vez, de 2017, as aplicadas pelo Funcultura PE (Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura). A nível nacional, consolida-se em 2010 a primeira ação afirmativa direcionada à população preta e parda, por meio do Edital de Apoio para Curta-Metragem - Curta Afirmativo: Protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual, e, posteriormente, em 2013, o Edital Carmen Santos Cinema de Mulheres, voltado à população de mulheres. A pesquisa “A Cara do Cinema Nacional”, que mapeia o gênero e a cor de profissionais do cinema e de personagens representados nos filmes brasileiros, realizada pelo GEMAA – Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa (UERJ/ CNPq) a partir de 2014, é outro marco importante dessa movimentação.

Se, antes, era comum, por exemplo, que as equipes de curadoria das mostras e dos festivais fossem compostas exclusivamente por homens brancos cis-heterossexuais – que, por sua vez, selecionavam e “chancelavam” majoritariamente filmes também dirigidos por outros homens brancos cis-heterossexuais, que contavam histórias também de (e a partir do ponto de vista de) personagens brancos cis-heterossexuais -, atualmente, os espaços de exibição e difusão têm sido constantemente questionados sobre sua responsabilidade sobre *a quem, como e através de quem* têm dado lugar em suas programações<sup>7</sup>. Em outros termos, esses espaços – que são físicos (auditórios, salas de cinema, centros culturais etc.), mas também discursivos (programações de mostras, festivais, cineclubes etc.) – têm sido chacoalhados pelo reconhecimento de que constituem e instauram pedagogias do/no cinema e que, assim sendo, configuram-se também a partir das relações de poder.

É nesse contexto que podemos localizar, no campo do cinema brasileiro, o irrompimento da *existência lésbica* (RICH, 2019). A fim de melhor cercar essa agitação, ainda que certa da impossibilidade de esgotá-la nessas poucas linhas, listo, abaixo, algumas breves, porém expressivas, memórias desses tempos:

Em 2017, a CAIXA Cultural Rio de Janeiro produz a *Mostra Barbara Hammer - um cinema experimental lésbico*, exibindo, pela primeira vez no país, uma reunião de mais de 20 obras da artista e cineasta estadunidense, considerada precursora na realização de um cinema declaradamente voltado às imagens de corpos lésbicos. No mesmo ano, em São Paulo, iniciam-se as atividades do *Clube Lesbos*, um clube de leitura que, além de livros, também exhibe e discute filmes de cineastas lésbicas e/ou com personagens lésbicas, chegando a realizar programações de encontros mensais em outras dez cidades do país (Brasília, Curitiba, Florianópolis, Goiânia, Guarulhos, Salvador, São Carlos, Porto Alegre, Rio de Janeiro e Recife). Em 2018, um grupo de jovens de São Paulo se reúne e funda o *Cine Sapatão*, cineclube voltado à exibição de

---

<sup>7</sup> O debate após a exibição do longa-metragem de ficção *Vazante* (dir: Daniela Thomas, 2017) durante a programação do 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em setembro de 2017, é um dos momentos emblemáticos desse processo. O filme – que se passa em uma fazenda mineira no século XIX, propriedade de um português envolvido no comércio de escravizados - suscitou uma intensa e polêmica discussão a respeito das marcas raciais que constituem o ponto de vista narrativo da obra (roteirizada e dirigida por pessoas brancas), em especial no que diz respeito ao enquadramento ali oferecido a personagens negras. As questões disparadas pelo filme, pelas críticas que ele recebeu, bem como pelo modo como a diretora respondeu a tais críticas, ecoaram para muito além do espaço e do tempo daquela edição do festival.

filmes dirigidos por mulheres e que abordem a temática lésbica. No mesmo ano, em Recife, surge também a coletiva audiovisual lesbofeminista *Charque Attack*. Um ano depois, em Belo Horizonte, outro grupo cria a coletiva-laboratório-cineclube *Claquete Lésbica*, voltada tanto à exibição, quanto à realização de filmes. No mesmo ano, também em Belo Horizonte, surge outra coletiva, a *Fanchecléticas*, com proposta multiáreas, contemplando expressões artísticas como teatro, música, poesia e também cinema. Em 2020, são anunciados três cursos *online*<sup>8</sup>, coincidentemente no mesmo mês de setembro, sobre as representações e figurações das lesbianidades no cinema, cada um deles ministrado por diferentes professoras sediadas em distintas cidades e regiões do Brasil (desde Florianópolis até Recife, passando por Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro).

No ambiente acadêmico, de acordo com o resultado da busca pelo termo “cinema lésbico” no catálogo de teses e dissertações da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), datam também do mesmo período os primeiros registros disponíveis de pesquisas brasileiras, em nível de pós-graduação, que se propõem a pensar as lesbianidades no cinema: *Mulheres lésbicas no cinema europeu contemporâneo: uma análise fílmica das obras* [sic] *Azul É A Cor Mais Quente* [e Carol]<sup>9</sup> (2016) – dissertação de Lidiane Nunes de Castro, defendida no Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Cultura e Artes da Universidade do Grande Rio; *O cinema interseccional de Adélia Sampaio* (2021) – dissertação de Barbara Brognoli Donini, defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina; e *Proposições de cinema lésbico em Barbara Hammer* (2021) – dissertação de Débora Zanatta Borgonovo, defendida no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná. Como resultado da mesma busca na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), somam-se a elas: *A visibilidade lésbica nas pedagogias do cinema* (2019) – tese de Alessandro Garcia Paulino, defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos; *A importância de se ver nas telas:*

---

<sup>8</sup> São eles: *Figurações Lésbicas no Cinema*, ministrado por Alessandra Brandão, Carol Almeida, Dri Azevedo, Érica Sarmet, Ramayana Lira e Tatiana Carvalho; *O Cinema Lésbico e As Práticas de Visibilidade*, por Mariana Souza; e *Cinema Lésbico*, por Débora Zanatta e Camila Macedo.

<sup>9</sup> Apesar de o filme “Carol” (2015) não constar no título do trabalho, no resumo, a autora o apresenta como uma das duas obras analisadas na pesquisa.

*lesbianidade no cinema brasileiro (1990 – 2010)* (2019) – dissertação de Camila Nadedja Teixeira Barbosa, defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco; e *Construções de lesbianidades no cinema brasileiro pós retomada, 1995-2018* (2020), dissertação de Naiade Seixas Bianchi, defendida no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia.

Nessa esteira, entre 2017 e 2022, foram realizados e lançados ao menos 30 curtas-metragens, entre documentários, ficções, animações e filmes experimentais, muitos deles produzidos em contextos universitários, que engendram lesbianidades em suas imagens e narrativas – e que são, na maioria das vezes, também dirigidos por cineastas que se declaram lésbicas, sapatões e/ou sáficas<sup>10</sup>. Além do próprio *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* (dir: Érica Sarmet, 2021, Rio de Janeiro), anteriormente mencionado, entre eles, encontram-se: *Fragmentos* (dir: Karen Antunes, Nyandra Fernandes e Viviane Laprovita, 2017, Rio de Janeiro), *Ainda não* (dir: Julia Leite, 2017, São Paulo), *Para costurar folhas secas* (dir: Day Rodrigues, 2017, São Paulo), *Sair do Armário* (dir: Marina Pontes, 2018, Bahia), *Lésbica* (dir: Marina Pontes, 2018, Bahia), *O mistério da carne* (dir: Rafaela Camelo, 2018, Distrito Federal), *A felicidade delas* (dir: Carol Rodrigues, 2018, São Paulo), *Vó, a senhora é lésbica?* (dir: Larissa Lima e Bruna Fonseca, 2018, Rio de Janeiro), *MC Jess* (dir: Carla Villa Lobos, 2018, Rio de Janeiro), *Lirion* (dir: Camila Macedo, 2018, Paraná), *Quebramar* (dir: Cris Lyra, 2019, São Paulo), *Peixe* (dir: Yasmin Guimarães, 2019, Minas Gerais), *Rebu - a egolombra de uma sapatão quase arrependida* (dir: Mayara Santana, 2019, Pernambuco), *Colômbia* (dir: Manuela Andrade, 2019, Pernambuco), *E o que a gente faz agora?* (dir: Marina Pontes, 2019, Bahia), *Perifericu* (dir: Nay Mendl, Rosa Caldeira, Stheffany Fernanda e Vita Pereira, 2019, São Paulo), *Minha história é outra* (dir: Mariana Campos, 2019, Rio de Janeiro), *Glicerina* (dir: Xulia Doxágui, 2019, Pernambuco), *Ada* (dir: Rafaela Uchoa, 2019, Bahia), *À beira do planeta mainha soprou a gente* (dir: Bruna Barros e Bruna Castro, 2020, Bahia), *Sapatão: uma racha/dura no sistema* (dir: Dévora MC, 2020, Minas Gerais), *Trópico de Capricórnio*

<sup>10</sup> Denominações que procuram abarcar tanto as experiências de mulheres cis ou trans que se identificam como lésbicas, bissexuais ou pansexuais, quanto as experiências de pessoas transmasculinas ou não binárias que se identificam como sapatões.

(dir: Juliana Antunes, 2020, Minas Gerais), *Aonde vão os pés* (dir: Débora Zanatta, 2020, Paraná), *Ausência* (dir: Alexia Araujo, 2020, Santa Catarina), *Amizades Particulares* (dir: Laira Tenca, 2020, São Paulo), *Letícia, Monte Bonito, 04* (dir: Julia Regis, 2020, Rio Grande do Sul), *Sintomático* (dir: Marina Pessato, 2021, Rio Grande do Sul), *Tempo* (dir: Rafaela Uchoa, 2021, Bahia), *O Último Bramido* (dir: Enoe Lopes Pontes, 2021, Bahia) e *Tá fazendo sabão* (dir: Ianca Oliveira, 2022, Bahia).

Diante dessas características histórico-políticas incontornáveis, ensejadas, por um lado, pelo pânico moral da “ideologia de gênero” e por outras expressões da ascensão neo (ou ultra) conservadora no nosso país nos anos recentes, quanto, em direção oposta, pelo surgimento de uma efervescência cultural das lesbianidades em várias esferas, em especial, como visto, no cenário do cinema de curta-metragem, todo um campo de interrogações parece se agitar e avivar. A fim de contribuir com a consolidação de um repertório crítico que possa impulsionar e expandir novas articulações e análises a respeito dessas movimentações recentes, a seguir, retomo algumas ideias e discussões oriundas dos lesbofeminismos dos anos 1980 e 1990, bem como dos estudos ao redor das presenças e ausências de lésbicas em filmes.

### **Um contra-arquivo lesbofeminista: poéticas para a automeação**

Abril de 2022. Pandemia ainda em curso, a sensação de retomada se mistura à certeza de que tudo mudou para sempre. *Híbrido* se torna um termo corriqueiro. Recebo uma mensagem inusitada no WhatsApp, *acho que você vai se interessar por esse filme*, e consigo assistir a uma das últimas exibições *online* da 27ª edição – uma edição híbrida - do *É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários*. O filme em questão, vencedor de uma menção honrosa na competição internacional de longas e médias-metragens, era o documentário francês *Ultravioleta e a Gangue das Cuspidoras de Sangue* (2021), dirigido por Robin Hunzinger e inspirado na história do primeiro amor de sua avó. Trata-se de um filme de arquivo, um filme de montagem, construído a partir da apropriação de imagens e de palavras de outros tempos, lançadas ao mundo por outras pessoas, com outros propósitos.



A partir de trechos de cartas escritos por ela mesma, a história contada é a da jovem Marcelle, em sua passagem de aluna da Escola Normal, no interior da França, para professora da educação infantil, tornando-se, posteriormente, paciente de um sanatório e, enfim, líder de uma gangue de moças acometidas, assim como ela, pela tuberculose, na década de 1920. Como nos explica o diretor, em seu vídeo de apresentação do filme, contar essa história só foi possível graças ao desejo arquivista de Emma, mãe de sua mãe, a quem as cartas foram originalmente endereçadas. Emma e Marcelle se apaixonaram quando eram colegas na escola de formação de professoras, o relacionamento não perdurou para além desse período, mas Emma organizou e guardou as cartas e fotografias enviadas por Marcelle por toda sua vida.

Detenho-me por um tempo nesse encadeamento de gestos. O de um neto que decide fazer um filme das cartas recebidas e deixadas por sua avó. O de uma mulher que preserva, ao longo de décadas, com cuidado e obstinação, os registros do amor sentido por outra mulher. E o dessa jovem que, através de cartas e retratos, insistentemente se põe a narrar a própria história, a escrever a si mesma, oferecendo sua memória à construção de um *arquivo de sentimentos* (CVETKOVICH, 2011)<sup>11</sup>.

Faço, então, o caminho contrário. Penso nessa jovem escrevendo cartas de amor a outra jovem. Penso nessa destinatária as recebendo, guardando-as, penso no tempo passando, nos espaços que vão sendo abertos para os esquecimentos e, por consequência, também para as lembranças. Penso, enfim, em um neto que descobre esses registros tantos anos depois, quando a avó já está morta, e o imagino lendo todas aquelas cartas, as palavras e histórias sendo reinventadas pelo seu olhar até, finalmente, chegarem a nós.

Penso em como - porque escritas, porque lançadas à deriva em correspondências e em filme - as memórias de Ema e Marcelle não cessam de se reconfigurar, de palpitar, de ir e vir, de aparecer e de desaparecer. Penso,

---

<sup>11</sup> Como propõe a autora: “Queer archives are often ‘archives of feelings’, not only motivated by strong feelings, but seeking to preserve ordinary feelings, the evidence of which is often ephemeral, or embodied in idiosyncratic collections and objects such as T-shirts, buttons, flyers, matchbook covers, and sex toys.” (CVETKOVICH, 2011, p. 32). Em português: “Arquivos queer são frequentemente ‘arquivos de sentimentos’, não apenas motivados por sentimentos fortes, mas também visando preservar sentimentos ordinários, a evidência daquilo o que costuma ser efêmero, ou corporificado em coleções idiossincráticas e em objetos como camisetas, bottons, panfletos, capas de carteiras de fósforos e brinquedos sexuais.” (tradução minha).

principalmente, em como, mais do que evidenciar o passado, essas memórias não deixam de ensejar e agitar futuros, de provocar deslizamentos para o novo, precisamente por deixarem rastros daquilo o que não pode ser capturado ou tornado permanente. Penso na escrita - epistolar e fílmica - dessas memórias como um processo de contra-arquivamento.

Contra-arquivamento porque, como sabemos, a compreensão de Memória, com *m* maiúsculo, domiciliada em um lugar de autoridade – condição mesma do arquivo (DERRIDA, 2001) - e mecanismo disciplinar que “[...] lê uma narrativa contínua a partir de rupturas e contradições e estabelece precedentes para outras ‘memorializações’.” (HALBERSTAM, 2020, p. 38), não costuma incorporar cartas de amor escritas por jovens anônimas. Não costuma nem sequer incorporar (ao menos não explicitamente, sem subterfúgios ou eufemismos) as histórias de amor vividas entre mulheres de renome ou de reconhecida importância histórica. É o esquecimento dessas memórias, em realidade, que funciona como elemento constitutivo da Memória, são seu contraponto, os seus dejetos.

São essas memórias minúsculas, mofinas, um tanto até irrisórias, aquilo o que agita um contra-arquivo: a incorporação daquilo o que escapa à documentação dos arquivos tradicionais, fazendo uso de seus restos - por demasiado efêmeros, fugidios, em últimas, até mesmo desimportantes, e que estão sempre prestes a desaparecer no limiar entre o público e o privado, entre o íntimo e o coletivo. Um trabalho que se faz, assim, na “[...] encruzilhada entre a crítica ao arquivo e a paixão pela potência radical dos ‘contra-arquivos’.” (CVETKOVICH, 2011, p. 32, tradução minha<sup>12</sup>).

A memória é mesmo, afinal, uma lâmina afiada na carne das teorizações lésbicas.

O esquecimento, o apagamento, a invisibilização parecem inscritos nas possibilidades de significação das lesbianidades. O que se nomeia quando se utiliza a palavra “lésbica”? O que a nomeação “lésbica” produz? O que passa a existir, a ter contornos, quando a palavra “lésbica” é, então, pronunciada?

---

<sup>12</sup> No original: “[...] at the crossroads of critiques of the archive and passion for the radical potential of ‘counterarchives’.” (CVETKOVICH, 2011, p. 32).

Escrevo isso enquanto lembro de estar assistindo a uma cerimônia de premiação do Oscar, na adolescência, acompanhada por minha mãe. Nós duas, sentadas no sofá da sala, ouvindo a voz de José Wilker se sobrepôr ao falatório estrangeiro - a tradução simultânea provocando a sensação esquisita de estar vivendo um presente que já é passado. Não lembro que ano era, não lembro dos filmes indicados, não lembro nem sequer dos vencedores nas principais categorias. Mas lembro do calafrio que senti na espinha quando, de cima do palco, recebendo seu prêmio, uma mulher agradece à sua companheira pelo amor e apoio recebidos até ali.

Lembro da pergunta de minha mãe, *ela disse mesmo companheira?*, e da minha resposta gaguejante, *é, disse* - parte incrédula por ver uma lésbica, uma lésbica *de verdade*, proclamando em alto e bom som seu amor por outra mulher, parte em pânico, como se, junto com a dela, a minha própria lesbianidade tivesse acabado de ser escancarada, de se fazer publicamente notável, de *sair do armário* em rede nacional de televisão.

Mas não. À minha mãe, não soou audível o tremor na minha voz, nem perceptível a inquietação no meu corpo. Nada havia sido entendido como uma pista, como uma reação suspeita, como a abertura de uma passagem para cortar caminho até àquela conversa que se faria, um tempo depois, inevitável. A lesbianidade, até então, tinha algo de amorfo, algo de ininteligível, algo que escapava aos contornos do visível. A lesbianidade ainda não tinha, naquela casa, um lugar, um corpo, uma história, uma imagem ou um som que se pudesse cogitar. Era, ou assim parecia, uma impossibilidade. Talvez por isso a irrupção de uma lésbica na sala de estar, em horário nobre, gerasse em mim a sensação de que, com ela, eu também seria exposta. Que a afirmação dessa existência como possível, como imaginável, daria lugar, no mínimo, a um *será?*.

Mas o agradecimento público daquela lésbica não me poupou de precisar fazer, algum tempo mais tarde, a minha própria *saída do armário*. Muito menos solene e luxuosa, é verdade. Como também muito mais constrangida e interrogada. Em um almoço de sábado, após mais uma interpelação de minha irmã mais nova, decidi largar os talheres no prato de macarronada e, enfim, pronunciar, articulando tanto quanto conseguia, cada uma das sílabas: *eu sou lés-bi-ca, ca-ra*. Minha mãe, que lavava a louça, nem sequer virou o olhar em minha direção. Continuava a esfregar a esponja

cheia de detergente contra uma panela, enquanto minha irmã saía correndo da cozinha aos prantos. O macarrão entalado na minha garganta, o restante já frio no prato.

*Mãe, você não vai falar nada?* Silêncio. É claro que ela iria. Mas não sem antes alegar não haver nada a ser dito. Silêncio. *Só acho que você não devia ter exposto isso na frente da sua irmã, ela vai ficar confusa.* Ora, ora. A possibilidade tinha sido finalmente materializada. O *será?* se instaurou, descolando da heterossexualidade seu termo de garantia. Era a isso que minha mãe chamava *confusão*: a percepção de que o *a priori* heterossexual não era nem seguro e nem assegurado. E que, assim sendo, toda sexualidade – minha, da minha irmã, dela mesma e de quem mais fosse – poderia ser colocada em questão.

Adrienne Rich já propunha, em seu mais famoso ensaio, *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*, escrito em 1980 e originalmente publicado em 1986, que o apagamento da existência lésbica é uma das formas de se manter em operação a heterossexualidade compulsória, essa instituição política que subjetiva mulheres e garante, por via da subordinação, o acesso dos homens a elas, condicionando e naturalizando um único modo de existência no que diz respeito ao gênero e à sexualidade. Nos termos de Rich:

A destruição dos registros, da memória e das cartas que documentavam as realidades da existência lésbica deve ser seriamente vista como uma forma de manter a heterossexualidade compulsória para as mulheres - já que a alegria, a sensualidade, a coragem e a comunidade é que foram alijadas do nosso conhecimento – bem como a culpa, a negação e a dor. (2019, p. 66).

Aos 17 anos, eu ainda não sabia, mas as discussões ao redor da memória e de como a existência lésbica costuma ser vivenciada “[...] sem acesso a qualquer conhecimento de uma tradição, de uma continuidade ou um esteio social” (RICH, 2019, p. 66) podem ser encontradas nas reflexões - muitas vezes expandidas a partir da articulação com outros marcadores sociais, tais como os étnico-raciais e os etários - de uma grande variedade de pensadoras lesbofeministas.

Audre Lorde<sup>13</sup>, por exemplo, falava do “fosso entre gerações”, de como a juventude de uma comunidade deixa de examinar e de aprender com as lembranças das gerações que a precederam, culminando em “[...] uma amnésia histórica que nos obriga a reinventar a roda toda vez que temos que ir comprar pão na padaria.” (LORDE, 2019, p. 242), uma amnésia que não só nos isola, como produz a impressão de estarmos sempre, ainda, iniciando nossa história coletiva.

É Lorde também quem nos ensina, através do modo como narra a si mesma, que “não existe hierarquia de opressão”<sup>14</sup> e que determinadas instâncias de apagamento não se restringem aos arquivos ou à Memória, enquanto instituição - elas incidem diretamente sobre os corpos:

Como uma lésbica feminista negra, confortável com os diversos ingredientes de minha identidade, e uma mulher comprometida com a liberdade racial e sexual, vejo que sempre estou sendo encorajada a arrancar algum aspecto de mim mesma e mostrar esse aspecto como sendo o todo significativo, eclipsando ou negando as outras partes do eu. (LORDE, 2019, p. 245).

Aos 17 anos, eu também ainda não sabia que, diante da ameaça constante de obliteração, eram as palavras dessas pensadoras que se excitavam, que colocavam em chamas suas *línguas de fogo*, como dizia Gloria Anzaldúa<sup>15</sup> (2000). Eram suas palavras que ecoavam chamados e invocações, como nos versos de Cheryl Clarke: “Deixe sinais de luta./ Deixe sinais de triunfo./ E deixe sinais.”<sup>16</sup> (CLARKE, 2021, p. 140).

Palavras-sinais foram deixadas em ensaios acadêmicos e em manifestos políticos, certamente, mas também na poesia, no romance, na *autohistoria-teoria*<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Audre Lorde nasceu em Nova Iorque, em 1934, em uma família de origem caribenha. Auto-identificava-se como negra, lésbica, mãe, guerreira e poeta. Além de escritora, era também professora e ativista.

<sup>14</sup> Máxima que dá título a um de seus mais famosos textos, publicado pela primeira vez em 1983.

<sup>15</sup> Gloria Anzaldúa nasceu no Texas, em 1942, em uma família de origem mexicana. Auto-identificava-se como xicana e lésbica. Foi professora e escritora, tendo publicado trabalhos em diversos gêneros (ensaios, contos, livros infantis, entrevistas etc.).

<sup>16</sup> Trecho do poema *Vivendo como uma lésbica clandestina: uma fantasia futurista* (no original: *Living as a lesbian underground: a futuristic fantasy*).

<sup>17</sup> Conforme explica AnaLouise Keating, na introdução do livro “The Gloria Anzaldúa Reader”, *autohistoria-teoria* é um termo cunhado por Anzaldúa para “[...] descrever as intervenções e transformações feitas por mulheres não brancas nas formas autobiográficas ocidentais tradicionais. Autohistoria-teoria inclui tanto histórias de vida quanto a autorreflexão sobre essas histórias. Escritoras de autohistoria-teoria mesclam suas biografias culturais e pessoais com memórias, História, contação de histórias, mitos e outras formas de teorização. Desse modo, criam identidades individuais e coletivas

(ANZALDÚA, 1987; KEATING, 2009). Seria mera coincidência que tantas delas tenham apostado na escrita – uma escrita investida de corpo, de experiência, de prática – como forma de elaboração de uma linguagem para a autonegação? Aos 17 anos, eu ainda não conhecia seus nomes, nem sequer suas palavras. Mas já compreendia, ainda que parcialmente (e não é mesmo sempre assim?), as razões pelas quais elas foram – e fomos e ainda seremos – levadas a escrever.

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. [...]. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. [...]. Para mostrar que eu *posso* e que eu *escreverei*, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever. (ANZALDÚA, 2000, p. 232).

A contrapelo do apagamento, talvez a autonegação, como forma de narrar a si mesma, possa ser, em alguma medida, também um processo de reinvenção da memória, um reencontro com seus rastros. Se eu pude, naquele almoço, aos 17, reivindicar essas palavras (que são, também e sobretudo, imagens) – *sou lésbica* -, é porque elas não eram minhas, porque elas carregam marcas, porque já foram usadas para insultar, violentar e exterminar, mas porque também já foram disputadas, ditas e encarnadas por outras antes (e depois) de mim. Isto é, porque as lutas, dores e alegrias de outras mulheres, mesmo que historicamente apagadas, “[...] han hecho posible que yo pueda decir mi nombre en voz alta.” (CLARKE<sup>18</sup>, 1988, p. 100).

Uma voz é sempre um coro de vozes, afinal. Se as origens do enunciado não estão em um sujeito empírico, individual e soberano (FOUCAULT, 2008), se toda fala

---

entrelaçadas.” (2009, p. 9, tradução minha). No original: “[...] to describe women-of-color interventions into and transformations of traditional western autobiographical forms. Autohistoriateoria includes both life-story and self-reflection on this story. Writers of autohistoria-teorfa blend their cultural and personal biographies with memoir, history, storytelling, myth, and other forms of theorizing. By so doing, they create interwoven individual and collective identities.” (KEATING, 2009, p. 9).

<sup>18</sup> Cheryl Clarke nasceu em Washington, em 1947, em uma família descendente de ex-escravizados. Autoidentificava-se como negra e lésbica. Foi poeta, ensaísta, educadora e ativista nos movimentos feministas e queer negros dos Estados Unidos.

é uma citação – condição mesma de inteligibilidade da linguagem (DERRIDA, 1991) -, talvez possamos entender que toda enunciação é a atualização de uma memória, são passados colocados em curso no presente e no futuro.

Dizemo-nos/fazemo-nos<sup>19</sup> lésbicas, assim, na reivindicação e na ressignificação de uma palavra-imagem herdada das “[...] associações clínicas em sua definição patriarcal.” (RICH, 2019, p. 67), uma palavra-imagem à qual primeiro fomos/fui rendida, sujeitada, submetida, para, só então, fazer/mos operar a diferença através de sua repetição. Como nos versos de Adrienne Rich: “Conhecimento do opressor / essa é a língua dele / e mesmo assim preciso dela para falar com você”<sup>20</sup> (RICH, 2018, p. 20).

E se a linguagem é nosso campo de batalhas, de que outras maneiras poderia uma lésbica inventar formas de se nomear?

### **A in/visibilidade lésbica no cinema: o paradigma da vampira**

Barbara Hammer, estadunidense reconhecida como precursora na realização de um cinema experimental e lésbico, dizia que seu trabalho inicial, realizado na década de 1970, perseguia o desejo de se nomear *artista* e *lésbica* através dos filmes, uma vez que “[...] o nível de significados possível para imagens e conjunções de imagens parecia mais rico e recheado de variadas ramificações.” (HAMMER, 2017, p. 11). Seus primeiros curtas, mobilizados pela urgência na constituição de um imaginário sobre as lesbianidades, em sua maioria protagonizados por ela mesma, por suas amigas e amantes, aproximavam-se do “[...] ‘realismo’, usando a câmera como um olho, capaz de definir forma, contorno e profundidade para retratar o corpo lésbico.” (HAMMER, 2017, p. 12).

---

<sup>19</sup> Refiro-me à noção performativa da linguagem, isto é, da linguagem como uma forma de ação. A compreensão de que a linguagem *faz* coisas, não só as representa ou descreve, fundamenta-se nas proposições de John Austin, conforme apresentadas no livro *Quando dizer é fazer* (no original: *How to do things with words*), publicado pela primeira vez em 1962.

<sup>20</sup> Trecho do poema *A queima de papel em vez de crianças* (no original: *The burning of paper instead of children*).

Anos mais tarde, Hammer dirigiu um conjunto de longas-metragens, em maior ou menor grau “documentais”, que se voltavam à recriação de memórias da existência lésbica, em uma espécie de retorno ao ímpeto estético-político de dar forma, contorno e profundidade às imagens desses corpos. Tanto a “trilogia da história queer”, composta por *Nitrate Kisses* (1992), *Tender Fiction* (1995) e *History Lessons* (2000), quanto *The Female Closet* (1998) e alguns dos seus filmes biográficos, como *Lover/Other The Story of Claude Cahun and Marcel Moore* (2006) e *Welcome to This House* (2015), lançam-se neste movimento - tão criativo quanto escavatório - de visibilização histórica, defendido pela artista como um recurso deixado para as lésbicas das próximas gerações. Uma espécie de ponte sobre o fosso do qual falava Audre Lorde.

Outras/es cineastas e videastas, às suas próprias e singulares maneiras, também colocaram em prática esse desejo de contra-arquivamento e de proposição de uma linguagem com a qual pudessem se nomear. Su Friedrich, Cheryl Dunye, Sandra Lahire, Sadie Benning, TJ Cuthand, Jan Oxenberg, Rita Moreira, Norma Bahia Pontes, para citar – ou invocar a companhia de - apenas alguns nomes. Diante da rarefação e do apagamento de imagens da nossa existência, as memórias de e para os “cinemas lésbicos” também se voltaram e voltam, recorrentemente, para as fantasmagorias, para as figurações enquadradas sem contornos muito bem definidos ou afirmados, para as imagens que estão e não estão, simultaneamente, na tela.

Desde cedo, assimilamos a gramática perversa do cinema narrativo hollywoodiano que reproduz o apagamento social da lésbica no âmbito da narrativa cinematográfica. Sem outra saída, conformamo-nos com a ideia de um ‘subtexto’ – indissociável da atividade espectral -, como um esboço fugidio pinçado entre os grãos, traficando pelo desejo de vê-lo materializado no quadro. Já não sabemos se as pistas estavam lá o tempo todo, escondidas, ou se nós as imaginamos pela força de querer concretizá-las. (BRANDÃO; SOUSA, 2019, p. 285).



Talvez possamos pensar a *in/visibilidade lésbica* (BRANDÃO; SOUSA, 2019) no cinema a partir da figura paradigmática da vampira<sup>21</sup> – não só pela recorrência da presença de vampiras lésbicas em filmes<sup>22</sup>, mas também porque algumas de suas características fundamentais, enquanto criaturas mitológicas, são compartilhadas com outras imagens já produzidas pelo cinema para as lesbianidades. A primeira delas sendo, precisamente, o traço da indefinição, da dúvida e da ambiguidade, pois uma das particularidades das vampiras em relação a outros monstros é justamente sua capacidade de parecer humana, de confundir, bem como de poder desaparecer a qualquer momento (seja pela exposição à luminosidade, seja por não conseguir imprimir sua própria imagem no espelho).

Quando Andrea Weiss (1991) olha para os filmes dos Estados Unidos da década de 1930 (em especial para *Marrocos*, de Josef von Sternberg, e para *Rainha Cristina*, de Rouben Mamoulian), por exemplo, destaca que a identificação de espectadoras lésbicas com personagens estreladas por Marlene Dietrich e Greta Garbo não se dava exatamente (ou simplesmente) em função da construção narrativa dos filmes protagonizados por elas, uma vez que essas construções não eram diretas ou explícitas, mas se fundamentavam, sobremaneira, nos rumores acerca de suas vidas privadas. Graças às fofocas e aos “subtextos”, havia algo ali a ser descoberto, decifrado, tal como o suspense que costuma rondar as histórias de vampirismo.

Quando Christine Holmlund (1991) analisa, por sua vez, filmes realizados décadas mais tarde, nos anos 1980 (como *As Parceiras*, de Robert Towne; *Lianna*, de John Sayles; *Entre Nous*, de Diane Kurys; e *Corações Desertos*, de Donna Deitch), aponta para a preponderância de uma ambiguidade no modo de narrar e exibir o

---

<sup>21</sup> No ensaio *Sobre vampiros e outros monstros sexuais* (2014), Jamil Cabral Sierra faz um gesto parecido, tomando a personagem do vampiro Drácula como figura a partir da qual podemos pensar as representações da homo e da bissexualidade enquanto monstruosidades. A escrita deste texto é inspirada por algumas das propostas apresentadas pelo autor.

<sup>22</sup> Tendo como principal inspiração uma personagem oriunda da literatura gótica, a vampira Carmilla (do romance homônimo, escrito por Sheridan Le Fanu e publicado, pela primeira vez, em 1872), os filmes de vampiras lésbicas se popularizaram entre os anos 1960 e 1970, tendo como alguns de seus exemplares mais conhecidos os longas-metragens da trilogia Karnstein, da produtora britânica *Hammer Film Productions* – composta pelos filmes *The vampire lovers* (1970), *Lust for a vampire* (1971) e *Twins of evil* (1972). Os exemplos da presença de vampiras lésbicas no cinema e no audiovisual são muitos e variados, conjugando filmes realizados em meados dos anos 1930 (como *A filha de Drácula*, de 1936) a séries lançadas recentemente por plataformas de *streaming* (como *Primeira morte*, lançada em 2022 pela *Netflix*).

relacionamento entre duas mulheres, que, a depender do contexto de recepção, poderia ser entendido tanto como da ordem do amor romântico, quanto como de uma ingênua e pura amizade. Essa “passabilidade” heterossexual se aproxima, em certo sentido, à “passabilidade” humana das vampiras.

A segunda característica diz respeito à monstrosidade propriamente dita e à sua intrínseca relação com a perversidade, afinal, não são raros os exemplos de filmes em que uma personagem lésbica – vampira ou não - é apresentada como uma espécie de vilã, como alguém cruel, manipuladora, predatória e odiosa (alguns possíveis exemplos são: *Roma, Cidade Aberta*, de 1945; *As Corças*, de 1968; *Maldita Paixão*, de 1980; e *Almas Gêmeas*, de 1994).

A terceira tem a ver com o avesso da segunda, com o outro lado da repulsa, a dizer, com o fascínio e a atração que a vampira - e os monstros, em geral (COHEN, 2000) - também são capazes de despertar.

A vampira é tradicionalmente uma sedutora, alguém desejável e sensual – atributo utilizado, inclusive, para atrair suas vítimas. Em texto de 1996, Rhona J. Berenstein analisa um conjunto de filmes lançados entre 1994 e 1995 (*Bar Girls*, de Marita Giovanni; *Change de Frame*, de Christina Rey; *Costa Brava*, de Marta Balletbò-Coll; *Devotion*, de Mindy Kaplan; *The Incredibly True Adventure of Two Girls in Love*, de Maria Maggenti; *The Midwife’s Tale*, de Megan Siler; *Sister my Sister*, de Nancy Meckler; *Skin Deep*, de Midi Onodera; *Thin Ice*, de Fiona Cunningham-Reid; e *When Night is Falling*, de Patricia Rozema), que compõem o que ela chama de “uma nova onda de longas-metragens lésbicos”. Dentre as constatações da autora, está a de que, em ao menos metade desses filmes, “lésbicas não nascem lésbicas, elas são seduzidas.” (p. 125, tradução minha<sup>23</sup>). Em sua leitura, diferente dos filmes gays, nos quais os personagens assim se identificam desde o princípio, “mulheres, ao que parece, precisam ser persuadidas à sua lesbianidade [...]” (BERENSTEIN, 1996, p. 125, tradução minha<sup>24</sup>) – quase como se precisassem, tal qual a vítima da vampira, de uma dentada ou chupada de sangue transformadora.

<sup>23</sup> No original: “Lesbians are not born, they’re seduced.” (BERENSTEIN, 1996, p. 125).

<sup>24</sup> No original: “Women, it seems, need to be coaxed into their lesbianism [...]” (BERENSTEIN, 1996, p. 125).

Mesmo nos casos de filmes em que a estrutura narrativa não se baseia em dinâmicas de sedução como a descrita por Berenstein, os desejos e as fantasias despertadas pela figura da lésbica podem aparecer de outras formas, como através de cenas de hipervisibilidade que, tantas vezes, “[...] parecem exibir a lésbica *a partir de e para* um olhar masculino, reproduzindo, com isso, um modelo pornográfico *mainstream*.” (BRANDÃO; SOUSA, 2019, p. 282). Exemplos relativamente recentes são filmes como *Azul é a cor mais quente* (2013, dir: Abdellatif Kechiche) e *A Criada* (2016, dir: Park Chan-Wook) (BRANDÃO; SOUSA, 2019).

A quarta tem a ver com a relação da vampira com a juventude. A vampira pode “[...] atravessar gerações e gerações, anos e anos, soprando centenas de velinhas, seu corpo, nesta viagem atemporal, não envelhece nunca. Permanece sempre e sempre jovem [...]” (SIERRA, 2014, p. 186), como as lésbicas do cinema que, filme após filme, seguem sendo, majoritariamente, personagens juvenis. Quantas vezes vimos lésbicas idosas nas telas, afinal?

A quinta, por fim, é a marca da morte. A vampira é uma morta-viva que suga a energia vital de suas vítimas. Ela mata estando, simultaneamente, também morta. Da análise de filmes de vampiras lésbicas dos anos 1960 e 1970, Andrea Weiss (1991) propõe uma fórmula narrativa, à qual chama de “triângulo bissexual”, que diz respeito à rivalidade estabelecida entre uma vampira lésbica, representante das forças do mal e da morte, e um homem mortal, representante do bem e da vida. Entre ambos, o destino de uma jovem, disputada pelos dois domínios. Se a vampira lésbica é derrotada pelo mortal – o que ocorre com frequência –, a ordem heterossexual é, enfim, restaurada.

Não só a estrutura da triangulação entre uma lésbica, um homem heterossexual e uma mulher desejada por ambos se repete em uma grande variedade de filmes, mesmo naqueles que não trazem a temática vampírica (como *Elena Undone*, de Nicole Conn; *Desobediência*, de Sebastián Lelio; *Imagine Eu e Você*, de Ol Parker; dentre outros), como a relação entre lesbianidade e forças mortíferas aparece, recorrentemente, também através de outra roupagem, em uma espécie de disputa interna entre as forças do bem e do mal. Nos filmes, a figura da lésbica suicida, isto é, da lésbica que – por autopunição ou por falta de outra saída – entrega-se à própria morte, encarnando um tipo de paradoxo no qual “o bem” ou “a ordem” são incapazes

de vencer. Diferente da vítima da vampira, para a qual a oposição binária entre bem/vida/heterossexualidade *versus* mal/morte/lesbianidade organiza dois destinos bem delimitados e conclusivos, a sina da lésbica suicida está irremediavelmente marcada pelo desconcerto, pelo morrer *versus* matar uma parte de si mesma. A lésbica suicida, assim, talvez seja tão morta-viva quanto a lésbica vampira.

Pensando bem, toda imagem cinematográfica é – ou ainda será - uma espécie de morta-viva. Se tomamos a lésbica suicida como exemplo, a verdade é que quando o filme começa para um determinado público, ela já morreu outras inúmeras vezes durante outras exibições, e está, assim mesmo, prestes a morrer novamente, repetidas vezes, a cada nova projeção. E quando não é o caso de haver uma morte em cena, podemos, no mínimo, assumir que, mais cedo ou mais tarde, os corpos que aparecem nas imagens também já estarão mortos e, ainda assim, continuarão sendo vistos vivos nos filmes, feito mortos-vivos.

Quantas vezes o trem filmado pelos Lumière já chegou e ainda chegará à estação, se, a cada vez que assistimos ao filme de 1895, ele continua chegando? Até quando os passageiros seguirão desembarcando do trem, em toda exibição, se sabemos, presumivelmente, que mais de um século tendo se passado, todos só podem estar agora mortos?

Nos ecos das formulações de André Bazin, conforme apresentadas em *Ontologia da imagem fotográfica* (1983), podemos pensar as imagens de cinema em aproximação com os processos de embalsamamento e de mumificação, em um *continuum* de estratégias culturais que tencionam vencer a perenidade, dissipar o tempo e resistir ao esquecimento. De modo menos petrificante, talvez um pouco mais vivo do que morto, podemos pensá-las conforme sugere Didi-Huberman, como uma montagem de vários tempos:

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja -, o presente nunca cessa de se reconfigurar [...]. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja -, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção de memória [...]. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [durée]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [étant] que a olha. (2010, p. 16).

Com Etienne Samain (2012), ainda podemos pensar que as imagens cinematográficas são sempre e inevitavelmente *memórias de memórias*. Elas batem suas asas, aparecem e desaparecem, estão e não estão – como a figura da lésbica, “porque é um erro acreditar que, uma vez aparecida, a coisa *está*, permanece, resiste, persiste tal qual no tempo [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 9).

Volto, então, uma vez mais, ao ponto inicial deste texto, a *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* e à sua proposta de coexistência entre passado, presente e futuro. Com as imagens do agora, produzidas nesse e em outros curtas-metragens a partir das movimentações lésbicas contemporâneas, estamos também diante de um passado em constante construção. Estamos também diante das imagens que nos faltaram, que nos foram negadas, daquelas que nos restaram, que nos foram corajosamente oferecidas, e das que ainda estamos, finalmente, em vias de também poder imaginar.

## REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: The New Mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Tradução de Édna de Marco. **Revista Estudos Feminista**, v. 8, n. 1, 2000. p. 229 – 236.

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza/ Rumo a uma nova consciência. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. Tradução de Hugo Sérgio Franco. In: XAVIER, Ismail. (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal/ Embra filmes, 1983.

BERENSTEIN, Rhona J. Where the girls are: riding the new wave of lesbian feature films. **GLQ: A journal of lesbian and gay studies**, v. 3, n. 1, jan. 1996, p. 125 – 137.

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

CLARKE, Cheryl. El lesbianismo: un acto de resistencia. In: MORAGA, Cherríe; CASTILLO, Ana. (ed.). **Esta puente, mi espalda: voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos**. San Francisco: Ism Press, 1988.

CLARKE, Cheryl. **Vivendo como uma lésbica**. Tradução de Floresta. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2021.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.). **Pedagogia dos monstros**. Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CVETKOVICH, Ann. The queer art of the counterarchive. In: FRANTZ, David; LOCKS, Mia. (ed.). **Cruising the archive: queer art and culture in Los Angeles**. Los Angeles: ONE National Lesbian and Gay Archives, 2011.

DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas**: ensaios sobre a aparição. Tradução de A. Preto, E. Brito, M. P. Santos, R. P. Cabral e V. Brito. Lisboa: KKYM, 2015.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Tradução de Bhuvli Libanio. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2020.

HAMMER, Barbara. A política da abstração. Tradução de Julio Bezerra e Ana Moraes. In: PAMPLONA, Juliana; PESSANHA, Marina. (org.). **Barbara Hammer: um cinema experimental lésbico**. Rio de Janeiro: Firula Filmes, 2017.

HOLMLUND, Christine. When a Lesbian is not a Lesbian?: The Lesbian Continuum and the Mainstream Femme Film. **Camera Obscura**, Duke University Press, v. 9, january/may, 1991. p. 144-180.

KEATING, AnaLouise. Introduction: Reading Gloria Anzaldúa, reading ourselves...In: ANZALDÚA, Gloria; KEATING, AnaLouise (ed.). **The Gloria Anzaldúa Reader**. Durham and London: Duke University Press, 2009.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

RICH, Adrienne. **Que tempos são estes e outros poemas**. Tradução de Marcelo Lotufo. São Paulo: Edições Jaboticaba, 2018.

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica & outros ensaios**. Tradução de Angélica Freitas e Daniel Lühmann. Rio de Janeiro: A Bolha, 2019.

SAMAIN, Ettiene. As imagens não são bolas de sinuca. In: SAMAIN, Ettiene. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

SIERRA, Jamil Cabral. Sobre vampiros e outros monstros sexuais. In: SIERRA, Jamil Cabral; SIGNORELLI, Marcos. (org.). **Diversidade e educação: intersecções entre corpo, gênero e sexualidade, raça e etnia**. Matinhos: UFPR Litoral, 2014.

WEISS, Andrea. A queer feeling when I look at you: Hollywood stars and lesbian spectatorship in the 1930s. In: GLEDHILL, Christine. (ed.). **Stardom: Industry of desire**. London: Routledge, 1991.

Recebido em: 15/07/2023

Aceito em: 04/10/2023