

## Subjetividades lésbicas no cinema contemporâneo

**Danusa de Oliveira JEREMIN**

Universidade de São Paulo/Brasil  
danusa.jeremin@usp.br

**Elisângela de Jesus SANTOS**

Instituto Federal de São Paulo/Brasil  
lili.libelula@gmail.com

**Resumo:** Este artigo visa a analisar dois filmes centrados em histórias de mulheres lésbicas em diferentes contextos históricos, econômicos e sociais, a saber, *Rafiki* (2018) e *The world to come* (2020). Os filmes são vistos a partir da teoria de gênero e têm como base o documentário *O outro lado de Hollywood* (1995), de modo que se possam analisar possíveis mudanças estéticas e narrativas na subjetividade de mulheres no cinema contemporâneo. Objetivamos reflexões a partir das mudanças percebidas no tratamento de personagens historicamente concebidas como pervertidas sexuais ou enquadradas através de estereótipos sexistas-patriarcais. Buscamos compreender as diferentes formas pelas quais o protagonismo de mulheres diretoras, produtoras, escritoras e espectadoras modelam novos cenários de representatividade e representação, ao vocalizarem novas subjetividades no audiovisual contemporâneo. A questão não é mais tanto romper com os ideais centrados em imaginários masculinos, mas o esforço de criar narrativas que deem conta de falar a partir e através das mais diferentes visões de mundo, criando condições para que a representatividade de outros sujeitos sociais concretize narrativas.

**Palavras-chave:** gênero e cinema, teoria feminista, representatividade lésbica, estereótipos

**Abstract:** *The objective of the article is to analyse two films centred on the history of lesbian women in different historical, economic, and social contexts: the Kenyan Rafiki (2018) and the American the world to come (2020). Both movies are viewed from the perspective of gender theory and have as background the documentary Celluloid Closet (1995), in order to analyse possible aesthetic and narrative changes in the subjectivity of women in contemporary cinema. We aim to make reflections from the changes perceived in the treatment of characters who historically were conceived as sexual perverts or framed through sexist-patriarchal stereotypes. We seek to understand the different ways in which the prominence of women directors, producers, writers, and spectators, by vocalizing new subjectivities in contemporary audiovisual, act to model new scenarios of representativity and representation. The issue is no longer about to break with ideals centred on male ideals, but the effort to create narratives that manage to speak from and through the most different views of the world, creating conditions for the representation of other social subjects to materialize narratives.*

**Keywords:** *gender and cinema, lesbian representation, feminist theory, female stereotypes*

O objetivo deste artigo é analisar dois filmes centrados na história de mulheres lésbicas em contextos históricos, econômicos e sociais distintos. As produções são vistas a partir da teoria de gênero feminista e a análise tem como base o documentário *O outro lado de Hollywood* (1995), baseado no livro de Vito Russo. Esse caminho foi traçado para que possamos analisar as possíveis mudanças estéticas e narrativas da subjetividade dessas mulheres na produção cinematográfica.

Os filmes articulados neste artigo são o queniano *Rafiki* (2018) e o estadunidense *The world to come* (2020). Os pontos de convergência de ambos os filmes são as histórias de amor lésbico e o fato de terem sido adaptados de contos. Podemos ser diretas e dizer que, a priori, o empenho em falar sobre os filmes está relacionado às diversas comoções que os filmes provocaram nas autoras, principalmente pela forma como as subjetividades femininas foram apresentadas nessas obras. Estes pontos fizeram com que repensássemos histórica e socialmente as maneiras pelas quais as mulheres tiveram e têm que resistir para viver e expressar suas identidades em relacionamentos homoafetivos. Além disso, tais pontos também implicaram reflexões sobre as formas cristalizadas de representação das mulheres no cinema e sobre as experiências compartilhadas em histórias aparentemente tão distintas. É interessante analisar como o cenário internacional está apresentando com maior cuidado e retratando com mais profundidade e densidade personagens outrora concebidas como pervertidas sexuais ou marcadas por estereótipos patriarcais.

Teresa de Lauretis - teórica italiana de estudos feministas, estudos lésbicos, queer e de teoria do cinema - em *Sexual Indifference and Lesbian Representation* (1988) discorre sobre a problemática dos filmes que apresentam a subjetividade lésbica operando dentro de um modelo heterossexual de relacionamento. Lauretis tinha como corpus filmes da década de 1980, período em que os romances no cinema eram extremamente erotizados e serviam às prerrogativas do imaginário masculino. Essa incapacidade de apresentar a cosmologia feminina em filmes aponta para as questões sociais vivenciadas naquele período: a sexualidade da mulher e o desejo feminino não teriam sido questões importantes naquele contexto. Representações falocêntricas são comuns em sociedades patriarcais e aspectos humanos que não estão em diálogo com o universo centrado no homem são compreendidos como parciais ou desviantes. Assim, o desejo lésbico, dentro desse panorama, é representado a partir do viés masculino pautando o que deve ser o desejo lésbico (Lauretis, 1988). Neste sentido, trata-se então de uma negação deste desejo, tendo em vista que tais representações estão despojadas da subjetividade feminina lésbica.

No texto intitulado *Não se nasce uma mulher* (2019), a intelectual francesa Monique Wittig fala de uma concepção masculina que concebe a mulher como pertencente a um grupo natural, passível da manipulação de seus corpos e de suas mentes. Com isso, a autora considera que a comunidade lésbica tanto desvela esse cenário quanto rompe com essa prerrogativa, pois « *não existe um grupo natural “mulheres” (nós, lésbicas, somos a prova viva disso)* » (Wittig, 2019: 83).

A consciência da opressão não é apenas uma reação contra a opressão: ela se configura como uma reavaliação conceitual total do mundo social (Wittig, 2019). Em *Rafiki*, as mulheres têm consciência das formas de opressão às quais estão submetidas. Em *The world to come*, a personagem central Abigail (Katherine Waterson) se questiona sobre o porquê de não poder estar sempre com a companheira. Isso faz com que Abigail repense o espaço das jovens mulheres que, assim como ela, não têm escolha, casam-se e precisam viver em função daquilo que a sociedade espera delas. Em *Rafiki*, esse questionamento também surge na medida em que as personagens dizem que querem ser reais, ou seja, desejam vivenciar sua afetividade abertamente e exercer o direito de viver plenamente, de forma a não serem criminalizadas por suas identidades ou escolhas de vida.

Diante das distintas formas de opressão presentes, a resposta social às demandas dessas mulheres é a violência. Em *Rafiki*, palavra que significa “amigo” em suaíli, as duas personagens principais são adolescentes negras. A questão homossexual passa pelo crivo religioso e normativo da sociedade retratada, por ser considerada um crime. As duas protagonistas são filhas de homens políticos: um deles é clérigo e atual representante eleito na região e o outro tenta se eleger como representante das pessoas empobrecidas no local.

Quando o relacionamento das protagonistas é descoberto, elas sofrem linchamento, são humilhadas e vexadas pela comunidade. Os pais também são tomados como responsáveis, principalmente as mães.

A mãe da personagem Kena (Muthoni Gathecha), por exemplo, tem um papel emblemático nessa realidade opressora. Ela é responsabilizada pelo fato de que sua filha não segue os preceitos patriarcais e heteronormativos vigentes. Divorciada, vive sozinha com a filha. Sua vida é assombrada pelo fantasma do fracasso, enquanto o ex-marido mantém o status social. Ele se casa novamente e sua nova esposa está grávida de um menino, assunto frequentemente lembrado pelos vizinhos: até mesmo o sexo biológico do filho do ex-marido com outra mulher torna-se mais um ponto que exacerba o fracasso da mãe de Kena como mulher naquele contexto social. Ela passa por pressões sociais constantes e o fato de sua filha ser linchada pela comunidade por estar com outra mulher só aumenta o escrutínio dos outros sobre sua postura enquanto mãe. Assim, sua situação social torna-se ainda mais grave do que para o pai de Kena (Jimmy Gathu), que a abraça e consegue enxergar a situação por outro viés. Ele não entende como a mãe culpabiliza somente a filha e questiona o fato de a comunidade resolver seus problemas “com as próprias mãos”. Ele é um homem político, a mãe é uma mulher que teve que sobreviver, apesar dele.

*The world to come* retrata mulheres brancas em um contexto de construção de uma nação em uma região pouco habitada. A história do filme acontece em Nova Iorque do século XIX, época em que doenças e mudanças climáticas dizimavam vilarejos. Neste contexto, a religião é compreendida como constituinte da moral social e a violência também se faz presente. As mulheres são suscetíveis a um tipo de morte social, ou mesmo ao assassinato, caso não ajam da maneira “esperada” socialmente. Elas são apresentadas como pessoas que têm funções ativas na manutenção de suas casas e fazendas e precisam manter tudo funcionando. Essas mulheres são invisíveis fora das suas funções e as pequenas emoções que sentem estão relacionadas a momentos efêmeros, como suas vidas.

Na obra *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory* (1983), a filósofa e teórica feminista americana Marilyn Frye é bastante explicativa sobre a importância de perceber e ser percebida como forma de romper a invisibilidade que sufoca e restringe as mulheres de se imaginarem diferentes daquilo que o patriarcado as treina para ser:

Se a lésbica vê as mulheres, a mulher pode ver a lésbica vendo-a. Com isso, há um florescimento de possibilidades. A mulher, sentindo-se vista, pode aprender que pode ser vista; ela também pode saber que uma mulher pode ver, ou seja, ela pode ter a percepção de autor. A visão lésbica enfraquece o mecanismo pelo qual a produção e reprodução constante da heterossexualidade para mulheres deveria ser automatizada. (Frye, 1983: 172)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Tradução das autoras. Citação original: « *If the lesbian sees the women, the woman may see the lesbian seeing her. Within this, there is a flowering of possibilities. The woman, feeling herself seen, may learn that she can be seen; she may also be able to know that a woman can see, that is, can author perception ... The lesbian's seeing undercuts the mechanism by which the production and constant reproduction of heterosexuality for women was to be rendered automatic* » (Frye, 1983: 172).

De forma geral, o cinema tem apresentado modos de reprodução problemáticos das corporalidades e vivências de grupos historicamente oprimidos, principalmente o cinema norte-americano. No documentário *O outro lado de Hollywood*, de Rob Epstein e Jeffrey Friedman, baseado no livro do ativista gay Vito Russo, percebemos como, desde o cinema mudo, a homossexualidade era mote de riso. Com o passar do tempo, essa narrativa sofreu transformações, mesmo mantendo-se em chave negativa.

Essas imagens negativas são fixadas de forma generalizada nas diferentes subjetividades e contribuem para forjar valores e formas pelas quais os heterossexuais devem “pensar os homossexuais” e o que as pessoas com orientações sexuais que “desviam da norma” devem pensar de si mesmas. O cinema e a representação midiática têm importante poder sobre as representações sociais, uma vez que são meios produtores e reprodutores delas. Neste sentido, a visibilidade importa, mas não uma visibilidade qualquer.

Ainda no documentário *O Outro lado de Hollywood*, a escritora Susie Bright fala que o cinema norte-americano, com aquelas histórias que em nada lhe representavam, contribuiu para que ela se sentisse invisível, como um fantasma que ninguém acredita, isolada. Com imagens de homossexuais suicidas, com vergonha de si, desesperados, essas histórias servem de lição para que ninguém siga o mesmo caminho. Caso alguém “decidisse” seguir esse caminho, deveria aprender que os resultados seriam quase sempre os piores. Essas imagens incentivam sentimentos de auto ódio, de insegurança e de angústia em relação ao futuro. É interessante pensar como esses sentimentos e essas opressões se misturam a outras demandas, como no caso de mulheres não-brancas silenciadas ou representadas de maneira estereotipada. Como Lauretis demonstra, baseada na teórica feminista lésbica jamaicana-americana Michelle Cliff (1946-2016):

No entanto, paradoxalmente, o sentido da existência da mudez é que ela seja superada e sua « *jornada para a fala* » começa « *reivindicando uma identidade que eles me ensinaram a desprezar* »; isto é, a passabilidade negra « *contra uma história de fluência forçada* », uma história de passabilidade branca. A dupla farsa sugere sua escrita, é ao mesmo tempo a condição de mudez, pois esta ocorre ao reconhecer e representar a divisão no *self*, a diferença e o deslocamento de que deriva qualquer identidade que precisa ser reivindicada e, portanto, pode ser reivindicada apenas, nas palavras de Lorde, « *na própria casa da diferença* ». (Lauretis, op. cit.: 174)<sup>2</sup>

Já que Lauretis convida Audre Lorde (1934-1992) para pensar sobre seu tema, vamos aproveitar o ensejo. No livro *Irmã Outsider* (2019), Lorde fala da arrogância acadêmica de focar em uma discussão feminista sem pensar outras opressões. Enquanto assistíamos aos filmes que compõem nosso *corpus*, os debates sobre raça-etnia, sexualidade, classe e geração perpassam nossas mentes a todo momento. Neste sentido, as reflexões aqui em pauta não poderiam negligenciar o prisma dos estudos em interseccionalidade de gênero/raça/classe/geração protagonizados pelas feministas negras no cenário contemporâneo.

O silêncio de mulheres, outro tema tratado por Lorde, também é resultado dessas opressões, que causam a sensação de não ter voz própria ou de tê-la subsumida,

<sup>2</sup> Tradução das autoras. Citação original: « *However, and paradoxically again, speechlessness can only be overcome, and her “journey into speech” begin, by “claiming an identity they taught me to despise”; that is, by passing black “against a history of forced fluency,” a history of passing white. The dual masquerade, her writing suggests, is at once the condition of speechlessness, for the latter occurs by recognizing and representing the division in the self, the difference and the displacement from which any identity that needs to be claimed derives, and hence can be claimed only, in Lorde’s words, and “the very house of difference* ». (Lauretis, op. cit.: 174).

sequestrada. No filme *Rafiki*, que se desenrola em uma região periférica em Nairóbi, no Quênia, país da região oriental do continente africano, Kena (Samantha Mugatsia) e Ziki (Sheila Munyiva) são adolescentes a caminho da vida adulta. Ziki quer conhecer o mundo e deseja somente poder viver ao lado de Kena, que, inicialmente, preocupa-se bastante com o escrutínio dos amigos, pais e vizinhos em relação à sua orientação sexual recém-professada, talvez por ter uma noção mais realista do perigo que isso representa e do que pode acontecer. Ziki só quer viver o momento. Quando são agredidas, Ziki esmorece e, num movimento oposto, Kena se torna mais vocal sobre querer viver sua vida de maneira plena, sem ter que esconder sua afetividade.

Em *The world to come*, Abigail inicia o filme falando que o ano começa com pouco orgulho e pouca esperança. Isso já demonstra que ela espera pouco da vida. Logo no início da história, percebemos que estamos diante de um casal heterossexual unido em meio às convenções sociais: um arranjo em que suas vidas estão desenhadas do início ao fim. O casal vive o luto após perder a filha de 4 anos, pela difteria. Abigail diz que a única forma de não permitir que a tristeza a esmague é se educando; o luto é presente, ela fala que se tornou seu próprio luto. Já o marido, mesmo sofrendo, se propõe a continuar, perpassar o luto e as dificuldades que o meio rural inóspito agrega à sua vida. Ainda que a situação seja difícil para esse homem, ele mantém posição de privilégio dentro do casamento e das convenções sociais.

A vontade que Abigail tem de aprender parece uma perda de tempo na percepção de seu marido, que não vê um uso prático em querer conhecer o mundo por meio dos livros. Essa mulher não é vista, não é ouvida, ela só tem funções. Mesmo sem conseguir fazer sua voz ser ativa, seu pensamento é puro movimento. No momento em que conhece Tallie (Vanessa Kirby), é como se fosse vista pela primeira vez pois, acima de tudo, Tallie se interessa pelo que Abigail tem a dizer:

Para as mulheres, a necessidade e o desejo de cuidarem umas das outras não são patológicos, mas redentores, e é nesse saber que o nosso verdadeiro poder é redescoberto. É essa conexão real que é tão temida pelo mundo patriarcal. Somente em uma estrutura patriarcal é que a maternidade é o [único poder social disponível para as mulheres]. (Lorde, 2019: 136)

A partir do exemplo dos filmes aqui analisados e com base nas autoras da teoria do cinema e gênero, tentamos entender o que mudou na narrativa dos cinemas produzidos pelas indústrias norte-americana e europeia. Precisamos antes pontuar que *Rafiki*, apesar de ser um filme queniano, teve toda a produção financiada por produtoras internacionais, visto que não conseguiu financiamento em seu próprio país.

Conforme já indicamos, historicamente, os filmes cinematográficos, desde sua gênese até mais ou menos seis décadas depois – pensando a partir dos anos 1920 até a década de 1960 –, traziam personagens homossexuais como escape humorístico dos enredos, assim como faziam com o uso de *blackface*, em que pessoas brancas pintavam os rostos de preto para atuar dentro da ideia estereotipada e animalizada do que é ser negro e negra. Tal prática foi amplamente disseminada no teatro do século XX e em outras formas artísticas do período. Historicamente a violência racista retira dos sujeitos negros e negras, sua humanidade. Em casos de homofobia, a violência se expressa pela negação daquelas pessoas, e dependendo do caso, acredita-se existir espaço para uma possível “reabilitação” da sexualidade

Nos primórdios do cinema americano, homossexuais eram representados dentro do estereótipo *sissy*, palavra que no Brasil equivale a “efeminado”, termo atualmente contestado por sua conotação heteronormativa. Questin Crisp, no documentário *O Outro lado de Hollywood*, traz a seguinte fala: « *Personagens gays – sissy – sempre foram piada. Não há pecado igual a ser efeminado. Quando a mulher se veste de homem, ninguém ri*

» (Friedman & Epstein, 1995: 11'04''). Esse é o argumento de um homem homossexual que nasceu em 1908, um pensamento situado, apesar da história de militância do interlocutor no movimento de libertação gay. No entanto, essa reflexão nos leva a pensar imediatamente em Marlene Dietrich no filme *Marrocos* (1930), em que ela vestida de fraque, canta uma canção e beija uma mulher. Aquela cena tinha algo de subversivo do ponto de vista lésbico, mas no enredo era apenas um mote para provocar o personagem de Gary Cooper, seu par romântico. Poderíamos dizer que esse tipo de representação reforça, portanto, o comportamento heteronormativo, ainda que, aparentemente, sinalize outros sentidos.

Por outro lado, de acordo com Mary Ann Doane, no artigo *Film and the masquerade: theorising the female spectator* (1982), as diferenças de gênero sempre estiveram presentes no aparato cinematográfico e em toda sua teoria da imagem. A representação das mulheres, principalmente das mulheres não brancas, sempre foi muito distinta da dos homens. Estaria Marlene Dietrich focada em promover uma perspectiva feminina do que é ser uma mulher lésbica ou bissexual na década de 1930? Não podemos afirmar com certezas, o que podemos conjecturar é que essa representação provocou um impacto, demonstrado tanto na cena em si, porque é vaiada por todos quando aparece no palco vestida daquela forma; quanto nas espectadoras que se sentiam vistas ou tinham seu desejo representado de alguma forma por aquela cena até então inédita no cinema *mainstream*. Mesmo que o foco da história tenha sido o romance entre a personagem de Gary Cooper e ela, aquela cena constitui o grande marco do filme até hoje.

Com o passar dos anos, as personagens lésbicas ganharam um tom mais vilanesco e os códigos de censura de Hollywood tornaram-se mais rigorosos, proibindo manifestações de afeto mais abertas. Assim, essas personagens se tornaram carcereiras de prisões femininas, vampiras e até mesmo psicopatas. Desse modo, a existência das personagens lésbicas poderia ser tolerada, contanto que tivessem fins horríveis e/ou estivessem camufladas. Do contrário, seriam retratadas em histórias com destinos sem perspectivas positivas nem felizes, porque essa também é uma importante ferramenta para reforçar o caráter heteronormativo das regras societárias através do cinema. Essas personagens passaram do estado de vítimas para o estado de agressoras: vilãs cruéis das histórias cinematográficas.

Processos como estes retomam um ponto muito marcante do documentário: é como se as pessoas estivessem mais preparadas para cenas de violência e isso fosse socialmente muito mais aceito do que a representação de afeto entre pessoas do mesmo gênero. Em se tratando de uma mudança do “padrão aceito” nas normas da sexualidade, pairava no ar o medo sobre o que isso poderia “fazer” com a sociedade.

Havia também a dificuldade de levar a audiência feminina em consideração. Mesmo que sejam representadas como objeto de desejo e fetiche no cinema, as mulheres servem ao fetiche de quem? Performam papéis pré-concebidos por quais mentes e para quem? Até mesmo a ideia do que era ser mulher passaria pelo crivo de um olhar masculinizado, « *uma estrutura masculina do olhar* » de como devem ser e se portar as mulheres (Doane, 1982).

Lauretis, no artigo *Aesthetic and feminist theory: rethinking women's cinema* (1985), diz que os movimentos contrários à realidade sexista forjados por meio da cultura cinematográfica feminista, sobretudo após 1970, focavam em dois pontos principais em suas produções: constituíam ferramentas para romper com códigos ideológicos masculinos tão em voga na sociedade e comprometiam-se com a criação de heranças/imagens positivas para ressignificar representações depreciativas:

Em primeiro lugar, afirma ela, houve um período marcado pelo esforço de mudar o conteúdo da representação cinematográfica (apresentar imagens realistas de mulheres, registrar mulheres falando sobre suas experiências da vida real), um período « *caracterizado por uma mistura de conscientizações e propagandas* ». Isto foi seguido por um segundo momento em que a preocupação com a linguagem da representação como tal tornou-se predominante, e o « *fascínio pelo processo cinematográfico* » levou cineastas e críticos ao « *uso e interesse pelos princípios estéticos e termos de referência fornecidos pela tradição vanguardista.* ». (Laura Mulvey apud Lauretis, 1985: 155)<sup>3</sup>

Outro fator importante a se considerar é a necessidade de ir além da questão da visibilidade, pois existem agendas ocultas. Fazer um cinema com mulheres que representam sempre as mesmas mulheres e as mesmas histórias nos mesmos contextos eurocentrados não é suficiente: é preciso ter uma escuta ativa. E a escuta dos homens também é importante, uma vez que a maioria das produtoras cinematográficas mundiais têm presidentes homens.

Escolhemos *The world to come* por várias questões, fora o simples fato de que o filme nos comoveu. Analiticamente pensando, as mulheres retratadas são ancestrais das mulheres brancas que ocuparam a região em questão. Essas mulheres não passavam de posse e instrumento de seus maridos. Ainda assim, elas conseguiam manter sua humanidade e conseguiam fugir e ficar juntas porque havia um espaço: apesar de tudo, eram privilegiadas. A única coisa impossível para elas era o afastamento do que representavam para seus maridos brancos na sociedade: sem eles, elas não seriam nada. Mesmo sem livre-arbítrio, elas eram vistas como pessoas, ainda que vivessem a opressão de não poder ter autonomia sobre suas vidas e as decisões importantes não pudessem ser tomadas por elas. Existe um sentimento compartilhado pelas mulheres desses dois filmes, mesmo com as opressões vindo de caminhos diferentes e sob medidas diferentes.

Em *Rafiki*, Ziki propõe a Kena um pacto para ser real. Real porque a sociedade em que vivem impossibilita a existência de um relacionamento entre elas, tocando mais profundamente na questão da autonomia que essas jovens mulheres têm para viver suas vidas. Os dois filmes retratam violências: o marido de Tallie não consegue aceitar suas escolhas, ainda mais quando entende a afeição que ela compartilha com Abigail, sendo a única possibilidade de livrá-la da angústia que é viver com essa mulher que não “serve” para o “único” papel que nasceu para fazer, é matá-la. Atitude corroborada por sua religião pois, se sua mulher não é submissa, Deus permite que se ceife a vida dela. Seria muito diferente de *Rafiki* quando a mãe de Kena fala que ela está possuída pelo demônio? Quando a comunidade se vê no direito de linchar as duas jovens por demonstrarem afeto?

O enredo de *The world to come* acontece em 1856. *Rafiki* se passa em 2017. O fato de uma história que acontece no século XIX ter pontos problemáticos em comum com histórias contadas nos anos 2000 é muito significativo, fala muito sobre nossa realidade, na qual, os retrocessos históricos que oprimem mulheres são reproduzidos historicamente e nos atravessam até hoje.

Uma das questões criticadas no documentário *O outro lado de Hollywood* é o fato dos enredos entre mulheres serem sempre tristes e as histórias mostrarem que o amor

---

<sup>3</sup> Tradução das autoras. Citação original: « *First, she states, there was a period marked by the effort to change the content of cinematic representation (to present realistic images of women, to record women talking about their real-life experiences), a period “characterized by a mixture of consciousness-raising and propaganda. This was followed by a second moment in which the concern with the language of representation as such became predominant, and the “fascination with the cinematic process” led filmmakers and critics to the “use of and interest in the aesthetic principles and terms of reference provided by the avant-garde tradition* ». (Laura Mulvey apud Lauretis, 1985: 155).

considerado desviante da norma heteronormativa é perigoso para os indivíduos e suas famílias. Essas narrativas servem de lição de moral, mostravam um caminho a ser evitado.

Em contrapartida, os filmes aqui apresentados e discutidos mostram diferentes subjetividades e vivências de mulheres: aquilo que é compartilhado e distinto abrindo espaço para pensar os silêncios, para pensar por detrás dos códigos do que significa ser mulher vivendo relações homoafetivas numa sociedade que não as aceita. Essa nova representação abre espaço para outros gestos, outras vivências e outras pessoas que reorganizam o mundo de diversas formas.

A cineasta belga Chantal Ackerman (1950-2015), em uma entrevista sobre um dos seus filmes de maior prestígio, a obra *Jeanne Dielman* (1975), disse o seguinte: « *Mas mais do que o conteúdo, é por causa do estilo. Se você decidir mostrar o gesto de uma mulher com tanta precisão, é porque você a ama. De alguma forma, você reconhece aqueles gestos que sempre foram negados e ignorados* »<sup>4</sup> (Lauretis, 1985: 160).

Em *O outro lado de Hollywood*, a atriz Lily Tomlin pontua que o longo silêncio está finalmente sendo rompido, que novas vozes estão emergindo nítidas e sem remorso. Essas vozes estão contando histórias que nunca foram contadas sobre pessoas que sempre existiram. Audre Lorde (2019) fala da importância de esses grupos pertencentes à diferença, terem espaço para seus protagonismos e sua visibilidade. Essa perspectiva nos leva a outras questões: quem está dirigindo e escrevendo esses filmes? Quem seriam essas mulheres que estão produzindo filmes? « *Precisamos estar cientes dos efeitos das diferenças econômicas e de classe nos recursos disponíveis para produzir arte* » (Lorde, 2019:144).

Em entrevista concedida à revista eletrônica *Much ado about cinema*, a cineasta queniana Wanuri Kahiu observa que *Rafiki* demorou muito tempo para ser produzido, pois levou de seis a sete anos para levantar financiamento. Ela conta que tentou todos os meios possíveis, até mesmo arrecadação coletiva em seu país, o que foi inviável. Ao longo de sete anos, ela consegue concluir o financiamento com vários coprodutores de países europeus e em países como Líbano e Estados Unidos.

Esse processo se tornou um projeto de vida com altos e baixos. Ela começou a filmar com o dinheiro que tinha e manteve a arrecadação coletiva ativa até a pós-produção do filme, que foi lançado no festival francês de *Cannes*, dentro da mostra *Un Certain Regard* em 2018. À época, *Rafiki* foi banido no Quênia, ou seja, ninguém poderia transmitir, exibir ou mesmo possuir uma cópia do filme no país.

A produção e a diretora recorreram judicialmente e conseguiram liberar o filme, que tinha previsão inicial de lançamento em abril, mas somente em setembro de 2018 foi lançado. E só foi exibido durante uma semana em Nairóbi em salas de cinemas selecionadas e em sessões diurnas. De acordo com Cecilie Kallestrup em publicação no jornal *The Sydney Morning Herald* (2018), as sessões estavam lotadas com mais de 450 pessoas fazendo fila para comprar ingressos. Uma mulher entrevistada pelo jornal disse que conseguia se identificar com muitos dos tópicos do filme:

Este parece um espaço seguro, mas no segundo que eu sair daqui [cinema<sup>5</sup>], não quero que ninguém veja meu rosto assim, disse ela. [Usava uma bandana com as cores do movimento

<sup>4</sup> Tradução das autoras. Citação original: « *But more than the content, it's because of the style. If you choose to show a woman's gesture so precisely, it's because you love them. In some way you recognize those gestures that have always been denied and ignored* » (Lauretis, 1985: 160).

<sup>5</sup> Colchetes das autoras.

LGBTQIA<sup>6+</sup>]. Não porque tenho medo de não ser uma pessoa normal, mas porque tenho medo de me expressar dessa maneira. Muito julgamento vem com isso<sup>7</sup>. (Kallestrup, 2018)

*Rafiki* foi escrito pela diretora Wanuri Kahiu e por Jenna Cato Bass. O roteiro começou a ser desenvolvido em 2007. *The world to come* foi escrito por dois homens, Ron Hansen e Jim Shepard, mas foi dirigido pela cineasta norueguesa Mona Fastvold. A diretora, em entrevista concedida ao *Stockholm International Film Festival*, disse que produzir esse filme foi extremamente difícil. O enredo poderia parecer, para muitos, ordinário, mas, para ela, o dia a dia das mulheres representadas era extremamente relevante. Ela mencionou a importância de se falar sobre um relacionamento lésbico em um período remoto, tentando expandir os ideais de relacionamentos homoafetivos como algo moderno, quando na realidade eles não foram documentados com a mesma frequência que os relacionamentos heterossexuais. O silêncio presente no roteiro foi o aspecto que exerceu enorme fascínio na diretora. Segundo ela, trabalhar com dois homens (roteiristas) mais velhos (na faixa dos 60 anos) foi interessante porque eles foram muito colaborativos com o que ela podia agregar à trama. Ela disse que teve liberdade de levar a narrativa para outras direções distintas das descritas inicialmente. Fastvold admirou o roteiro à primeira vista e, para conseguir executar o filme, ela teve que liderar o processo criativo.

Assim como Wanuri Kahiu, Fastvold teve dificuldades para levantar financiamento e encontrar produtores que levassem a ideia adiante para fazer o filme acontecer. Além disso, houve pressão para que ela fizesse um filme de baixo orçamento, como se os produtores partissem do pressuposto de que esse tipo de história é equivalente a projetos pequenos que precisam gastar pouco para serem feitos. Ainda assim, sua intenção era fazer um filme caro, no sentido de poder usar os instrumentos e escolher métodos de filmagem e pós-produção que fossem tão ambiciosos quanto os disponíveis aos diretores homens: considerados visionários, encorajados a pensar maior.

Ambos os filmes enfrentaram dificuldades, mesmo que em medidas diferentes. Teresa de Lauretis (1985) observa que, na esfera pública do cinema, quem se conecta com a audiência pode ser visto como propagador de uma tecnologia social e pode entender os modos de representação cultural que acompanham essa ferramenta artístico-industrial; suas produções e contraproduções de visões sociais são importantes. Ela complementa:

Eu ainda sugiro que, mesmo quando os cineastas estão enfrentando os problemas de ter uma visão transformadora, envolvendo todos os códigos do cinema, específicos e não específicos, contra o domínio desse “modelo básico”, nossa tarefa como teóricos é articular as condições e formas de visão para outro sujeito social e, assim, aventurarmo-nos no negócio altamente arriscado de redefinir o conhecimento estético e formal. (Lauretis, op. cit.: 162)<sup>8</sup>

Isso remete à relevância da existência de novos subjetivos sociais: a existência de mulheres diretoras, produtoras, escritoras e espectadoras promove narrativas sob suas

<sup>6</sup> Lésbicas, Gays, Bissexual, Travesti - Transexual - Transgênero, Queer, Intersexual e Assexual e aliados (LGBTQIA+).

<sup>7</sup> Tradução das autoras. Citação original: « *This feels like a safe space, but the second I leave this [cinema], I don't want anyone to see my face like that,*” she said. *”Not because I'm scared that I am not a normal person, but because I am scared of expressing myself that way. So much judgement comes with it.* » (Kallestrup, 2018).

<sup>8</sup> Tradução das autoras. Citação original: « *I further suggest that, even as filmmakers are confronting the problems of transforming vision by engaging all of the codes of cinema, specific and non-specific, against the dominance of that “basic model,” our task as theorists is to articulate the conditions and forms of vision for another social subject, and so to venture into the highly risky business of redefining aesthetic and formal knowledge* » (Lauretis, op. cit.: 162).

perspectivas e sob seus protagonismos. Isso possibilita não temer o que temíamos nos filmes produzidos em períodos anteriores. O esforço agora não é mais tanto no sentido de romper com os ideais centrados em um imaginário masculino, mas de criar narrativas que deem conta de falar com as mais diferentes visões de mundo e construção de subjetividades, criando condições para que a representatividade de outros sujeitos sociais aconteça (Lauretis, 1985). Estamos alcançando um momento em que a necessidade de apresentar referenciais negativos e positivos não é mais o ponto de tensão. O foco é conseguir criar a partir de múltiplas realidades e sensibilidades, com um cinema que conte histórias que toquem uma gama diversa de pessoas, principalmente aquelas que historicamente não têm sido bem representadas, como mulheres não brancas ou mulheres oprimidas socialmente (Lauretis, 1985 & Lorde, 2019).

Deste modo, ainda que os filmes aqui estudados apresentem violência e algumas formas de sofrimento, não se trata da mesma situação enfrentada por mulheres personagens das décadas anteriores. Aqui, os relatos são escritos e feitos de maneira humanizada, por meio de mulheres que, ao apresentarem suas subjetividades, abrem espaço para os diferentes discursos e protagonismos.

Audre Lorde fala que « *A interdependência entre mulheres é o caminho para uma liberdade que permita que o Eu seja, não para ser usado, mas para ser criativo. Essa é a diferença entre um estar passivo e um ser ativo.* » (Lorde, 2019: 136). É necessário que haja espaço para filmes como *The world to come*, mas também é extremamente importante que exista espaço e ajuda financeira para filmes como *Rafiki*. Se um triunfa, no sentido de conseguir ser produzido, e o outro não, existe aí um grande problema, inclusive para quem está conseguindo produzir seus filmes. Lorde (2019) ensina que a diferença não tem que ser somente tolerada, ela é necessária. Isso não vale apenas para filmes lésbicos, mas também para filmes que apresentam outras subjetividades, principalmente aquelas que têm sido escondidas ou construídas por um viés preconceituoso e estereotipado.

Já que « *a morte é o silêncio definitivo* » (Lorde, op. cit.: 52), é importante que consigamos expor nossa criatividade, nossa capacidade artística e intelectual. Não seria o que essas diretoras estariam fazendo? O silêncio pelo qual tanto prezamos nesses filmes é o espaço do sentimento, daquilo que só pode ser sentido e vivido, o lugar no qual palavras não são suficientes. Muito diferente do silêncio resultado do silenciamento, o peso deste último sufoca porque diz mais sobre o medo de falar do que a necessidade de se expressar, de usar as diversas maneiras de linguagem e significação (Lorde, 2019). Afinal, esses filmes demonstram, entre silêncios e silenciamentos, que conseguimos compreender e distinguir o silêncio resultante do amálgama de sentimentos não traduzidos em palavras: não como resultado da impossibilidade ou do impedimento das mulheres poderem se expressar:

À medida que os conhecemos e os aceitamos, nossos sentimentos, e o ato de explorá-los com honestidade, se tornam santuários e campos férteis para as ideias mais radicais e ousadas. Eles se tornam um abrigo para aquela divergência tão necessária à mudança e à formulação de qualquer ação significativa. [...]. Podemos nos condicionar a respeitar nossos sentimentos e transpô-los em linguagem para que sejam compartilhados. E, onde não existe ainda essa linguagem, é a poesia que ajuda a moldá-la. A poesia não é apenas sonho e imaginação; ela é o esqueleto que estrutura nossa vida. Ela estabelece os alicerces para um futuro de mudanças, uma ponte que atravessa o medo que sentimos daquilo que nunca existiu. (Lorde, 2019: 47)

Wittig (2019: 83) reflete que « *o que a análise realiza no nível das ideias, a prática concretiza no nível dos fatos* ». Esses filmes nos ajudaram a perceber de maneira prática como algumas teorias de gênero são tão pertinentes e tão presentes para se pensar o

cinema produzido atualmente. Sandra Harding, no texto *A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista* (2019), demonstra que, a partir do momento em que desconstruímos a ideia de “homem essencial e universal” também precisamos desconstruir a ideia de “mulher essencial” que vive para ser subserviente. « *Ao invés disso, temos uma infinidade de mulheres que vivem em intrincados complexos históricos de classe, raça e cultura.* » (Harding, op. cit.: 97).

É preciso ter atenção para não cairmos nos discursos dominantes adaptados às nossas demandas. Tentamos tomar esse cuidado na escrita deste artigo ao usar aquilo que temos de êmico em nossas escritas, modeladas pelas lutas políticas, fazendo uma amálgama de discursos aqui e ali, sem parar de rever nossos discursos teóricos, pensando as possíveis falhas e androcentrismos, racismos e preconceitos presentes e sempre atualizando o diálogo (Harding, 2019).

Não se deve cair na cilada de pensar que todas as mulheres não brancas, mulheres brancas ou mulheres lésbicas são iguais, formadoras de grupos homogêneos. Se tem uma coisa que vimos advogando até o fim deste artigo é a necessidade de poder ouvir e ter visões de mundos diferentes. Não seria coerente denunciar a visão de mundo patriarcal, devido à singularidade cultural dos indivíduos e retratar mulheres como sendo todas iguais (Harding, 2019):

O problema, comum a todas as pesquisadoras e professoras feministas, é aquele que enfrentamos quase que diariamente em nosso trabalho, a saber: a maioria das teorias de leitura, escrita, sexualidade e ideologia disponíveis, ou qualquer outra produção cultural, são construídas sobre narrativa masculinas de gênero, edipianas ou antiedipianas, que se encontram presas ao contrato heterossexual; narrativas que tendem a se reproduzir persistentemente nas teorias feministas. E essas tendências irão se tornar realidade, a não ser que se resista constantemente, suspeitando-se delas. O que é a razão pela qual a crítica de todos os discursos a respeito do gênero, inclusive aqueles produzidos ou promovidos como feministas, continua a ser uma parte tão vital do feminismo quanto o atual esforço para criar novos espaços de discurso, reescrever narrativas culturais e definir os termos de outra perspectiva – uma visão de “outro lugar”. Pois esse “outro lugar” não é um distante e mítico passado, nem a história de um futuro utópico: é o outro lugar do discurso aqui e agora, os pontos cegos, ou o *space-off* de suas representações. Eu imagino como espaços sociais entalhados nos interstícios das instituições e nas fendas e brechas dos aparelhos de poder-conhecimento. É aí que os termos de uma construção diferente do gênero podem ser colocados – termos que tenham efeito e que se afirmem no nível da subjetividade e do autorepresentação: nas produções culturais das mulheres, feministas, que inscrevem o movimento dentro e fora da ideologia, cruzando e recruzando as fronteiras – e os limites – da (s) diferença (s) sexual (ais). (Lauretis, 2019:149-150)

Estamos criando novas epistemologias, novas sensibilidades, tentando reparar o epistemicídio<sup>9</sup> de mulheres, principalmente, de mulheres não brancas pertencentes a grupos historicamente oprimidos. Por isso, esses filmes são tão importantes, uma vez que são representadas realidades outras, das mais distintas formas, que dialogam, não somente com o que é ser uma mulher ou uma mulher lésbica, ou uma mulher negra lésbica, mas demonstram que, mesmo vivendo em um contexto de opressão, existem possibilidades de ser quem queremos ser, desejando que um dia não precisemos nos preocupar com o escrutínio social que assassina subjetividades e pessoas.

<sup>9</sup> O epistemicídio, segundo Sueli Carneiro (2005, p. 96) “se constituiu e se constitui num instrumento dos mais eficazes e duradouros à dominação étnico/racial, para a negação que empreende da legitimidade das formas de conhecimento, do conhecimento produzidos pelos grupos dominados e, conseqüentemente de seus membros enquanto sujeito do conhecimento” Carneiro, S. (2005). A construção do outro como não-ser como fundamento do ser. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo.

## Referências bibliográficas

- Affleck, C., Baillou, M., Hinojosa, D. & Lader, W. (Produtores) & Fastvold, M. (Realizadora). (2020). *The World to Come*. [Streaming] Prime Video – Amazon. Nova Iorque: Bleecker Street; Bucareste: Arsia Production; Paris: Charades; Moscou: Hype Film; London: Ingenious Media; Nova Iorque: Killer Films; Nova Iorque: M.Y.R.A. Entertainment; Wokingham: Panasper Films; Dallas: Sailor Bear; Pasadena: Sea Change Media; Culver City: Sony Pictures Worldwide Acquisitions (SPWA); Nova Iorque: Yellow Bear Film.
- Bacon, R. (2020). “We Truly Love Our Country” - An Interview with ‘Rafiki’ Director Wanuri Kahiu. Disponível em <http://redmondbacon.co.uk/filter/Much-Ado-About-Cinema/We-Truly-Love-Our-Country-An-Interview-with-Rafiki-Director-Wanuri> [10.04.2021].
- Carneiro, A. S. (2005). *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- De Lauretis, T. (1985). Aesthetic and feminist theory: Rethinking women's cinema. *New German Critique*, (34), 154-175.
- De Lauretis, T. (1988). Sexual indifference and lesbian representation. *Theatre Journal*, 40 (2), 155-177.
- De Lauretis, T. (2019). A tecnologia de gênero. H. B. de Hollanda (Dir.). *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais* (pp.121-155). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Doane, M. A. (1982). Film and the masquerade: Theorising the female spectator. *Screen*, 23 (3-4), 74-88.
- Epstein, R., Friedman, J., Nevins, S. & Spry, C. (Produtores) & Epstein, R., Friedman, J. (Realizadores). (1996). *O outro lado de Hollywood* [DVD]: Culver City: Tristar Pictures.
- Frye, M. (1983). *The politics of reality: Essays in feminist theory*. Crossing Press.
- Harding, S. (2019). A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. H. B. de Hollanda (Dir.). *Pensamento Feminista conceitos fundamentais*. (pp.95-118). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Kallestrup, C. (2018). Lesbian film Rafiki sells out after Kenyan court lifts ban. *The Sidney Morning Herald: Nairóbi*. Disponível em <https://www.smh.com.au/entertainment/movies/lesbian-film-rafiki-sells-out-after-kenyan-court-lifts-ban-20180924-p505k2.html> [11.04.2021].
- Lorde, A. (2019). *Irmã outsider*. São Paulo: Grupo Autêntica.
- Markovitz, S. (Produtor) & Kahiu, W. (Realizadora). (2018). *Rafiki*. [Streaming] Prime Video – Amazon. Cape Town: Big World Cinema; Paris: MPM Film; Beirute: Schortcut Films; Oslo: Ape&Bjørn; Amesterdã: Rinkel Film; Berlim: Razor Film Produktion GmbH, Los Angeles: Tango Entertainment
- Stockholm International Film Festival. (2020). Face2Face with Mona Fastvold - Director of The World To Come. Disponível em [http://www.youtube.com/watch?v=psJ9yjR-s0Y&ab\\_channel=StockholmInternationalFilmFestival](http://www.youtube.com/watch?v=psJ9yjR-s0Y&ab_channel=StockholmInternationalFilmFestival) [11.04.2021].
- Wittig, M. (2019). Não se nasce mulher. H. B. de Hollanda (Dir.). *Pensamento Feminista conceitos fundamentais* (pp. 83-92). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.