

A LESBIANIDADE NO CINEMA DISTÓPICO BRASILEIRO: PRIMEIROS AVISTAMENTOS¹

Carolina de Oliveira Silva²

Resumo: Este artigo pensa a lesbianidade nos filmes *Bacurau* (2019), *Medusa* (2021) e *Mato seco em chamas* (2022), partindo da hipótese de que tal recorte, entremeado às produções que flertam com a ficção científica no cinema brasileiro, pode promover diferentes elaborações sobre a “estraga-prazeres feminista” (Ahmed, 2020), que implica na figura de uma mulher capaz de incomodar e desestabilizar aqueles que estão a sua volta. Para tal, estabeleço um diálogo com autoras que versam sobre a (in)visibilidade lésbica no cinema (Brandão; Sousa, 2019) e as representações femininas na FC brasileira (Ginway, 2005) – usualmente identificadas a partir de suas dualidades. Assim, este trabalho pretende elaborar um primeiro esboço sobre essas personagens femininas da ficção distópica brasileira partindo um aprofundamento sobre as suas sexualidades dissidentes.

Palavras-chave: cinema brasileiro, lesbianidade, mulher, distopia, estraga-prazeres feminista.

THE LESBIANISM IN BRAZILIAN DYSTOPIAN CINEMA: FIRST SIGHTINGS

Abstract: This article looks at lesbianism in the films *Bacurau* (2019), *Medusa* (2021) and *Mato seco em chamas* (2022), based on the hypothesis that such a section, interspersed with productions that flirt with science fiction, can promote different elaborations on the “feminist killjoys” (Ahmed, 2020), which implies the figure of a woman capable of disturbing and destabilizing those around her. To this end, I establish a dialog with authors who deal with lesbian (in) visibility in cinema (Brandão; Sousa, 2019) and female representations in Brazilian SF (Ginway, 2005) – usually identified on the basis of their dualities. Thus, this work aims to draw up a first thought of these female characters in Brazilian dystopian fiction, starting with an in-depth study of their dissident sexualities.

Keywords: brazilian cinema, lesbianism, woman, dystopian, feminist killjoys.

Introdução

Este estudo nasceu da insatisfação diante do desenlace do filme *As filhas do fogo* (1978) de Walter Hugo Khouri, história que flerta com as narrativas góticas e a ficção-científica, apresentando personagens femininas lésbicas que, de maneira misteriosa, são engolidas pela natureza. Em *As filhas do fogo*, Diana (Paola Morra) recebe a visita de Ana (Rosina Malbouisson) que, um pouco

¹ Trabalho apresentado no XXVI Encontro SOCINE na sessão: Estudos do Insólito e do Horror no Audiovisual.

² Doutoranda do PPG em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas, mestra em Comunicação Audiovisual pela Universidade Anhembí Morumbi (UAM) e bacharel em Comunicação Social RTV (UAM). É membro do Grupo de Pesquisa Genecine (Grupo de Estudos Sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais) e faz parte do corpo editorial da Revista Zanzalá. Desenvolve pesquisa sobre as personagens femininas no cinema de ficção científica brasileiro, é roteirista, crítica de cinema (ABRACCINE), colunista de FC da Revista Especular e professora de Fotografia e Semiótica (FPA).

angustiada, conta sobre a sensação de ser constantemente vigiada em sua viagem até Gramado, cidade onde mora Diana. As duas possuem um relacionamento amoroso e gastam o tempo passeando pelo casarão herdado por Diana. Ao conhecerem os arredores, acabam encontrando Dagmar (Karin Rodrigues), amiga da mãe já falecida de Diana, Silvia (Selma Egrei) – com a qual Dagmar tivera um relacionamento amoroso no passado. Dagmar convida as jovens para uma visita a sua casa e acaba revelando que trabalha com a gravação de vozes de pessoas já mortas – vozes que, mais tarde, Ana vai reconhecer como sendo a de Silvia, sua sogra. Nesse entremeio, as jovens recebem a visita de um forasteiro (Serafim Gonzales), que pede por comida e é atendido por Mariana (Maria Rosa) – a governanta da casa. Ao mesmo tempo, Diana e Ana são convidadas por Dagmar para uma festa a fantasia, a qual Diana só conhecia por fotos e sempre tivera vontade de participar. No dia da festa, elas descobrem que a comemoração já não se realiza há mais de 10 anos e, em seguida, Ana morre misteriosamente depois de ver a sogra e Dagmar é morta por Diana, agora cheia de ódio por ter perdido a namorada. Diana fica presa na casa de Dagmar que começa a ser envolta por uma vegetação. Agora, a única sobrevivente é Mariana, que vai embora, deixando todas essas mulheres para trás.

No inventário proposto por Alfredo Suppia (2007) sobre a FC brasileira em sua tese de doutorado no Programa de Pós-graduação em Multimeios (Unicamp), *As filhas do fogo* é um filme que ele afirma se afastar do gênero, embora subsista no tratamento “cientificionalizado” da paranormalidade. Assim, ao explorar tais personagens em meio a esse gênero, me pergunto, qual seria o lugar das mulheres lésbicas³ que não fosse um destino fatal?

A partir desse questionamento, o paradoxo da (in)visibilidade lésbica no cinema passa a fazer parte dessa pesquisa. Como apontam Alessandra Soares Brandão e Ramayana Lira Sousa (2019), essas imagens ora operam à margem da heteronormatividade, ora promovem uma ausência que necessita decodificação e, por tal razão, a busca por personagens lésbicas tornou-se latente em filmes que flertam com a FC e seus desdobramentos – como a distopia. Assim, o flerte com a FC aqui, se refere ao gênero como um grande guarda-chuva capaz de abarcar diversos outros gêneros – como o terror, o horror e a fantasia, principalmente quando pensado a partir das especificidades brasileiras, que daí já incluem outros gêneros, como a comédia, o *terrir* e até os filmes de sexo explícito. Roberto de Sousa Causo, em *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil – 1875 a 1950* (2003), explica que, no caso do Brasil, a FC faz parte, assim como a fantasia e o horror, de um campo

³ Importante salientar que, apesar de me referir às personagens lésbicas de maneira mais generalizada e como um primeiro estudo do tema que envolve o gênero da FC no Brasil, os filmes apresentados aqui podem ser compreendidos por meio de uma sexualidade dissidente, ou seja, que é distinta da heterossexualidade. Nesse sentido, o relacionamento entre mulheres também pode ser um ponto de partida para pensar as narrativas aqui abordadas.

mais amplo, o da ficção especulativa – termo polivalente que abriga histórias que possuem como objetivo “quebrar” a normalidade, nos retirar de um lugar confortável e, principalmente, nos alertar a respeito de algum perigo, e do qual a própria FC é devedora.

Nesse sentido, é importante destacar que os três filmes aqui apresentados são comumente indexados como distopias – um subgênero da ficção científica que reflete as condições de opressão e privação, todas presentes nas três narrativas elegidas, seja no apagamento de uma cidade do interior de Pernambuco, na perseguição das mulheres ou na permanente escassez a que as populações periféricas são submetidas. Além disso, a distopia também costuma apresentar sociedades “moldadas pelo discurso manipulador de seus governantes” (Araújo, 2018) e, de modo geral, o desejo pela transformação é, usualmente, inseparável do contexto sociopolítico. Assim, ainda que este estudo faça parte de uma pesquisa maior e que o termo “ficção científica” possa ser utilizado para se referir tanto aos filmes que são classificados como tal como àqueles que possam estar dentro das inúmeras possibilidades do gênero, tal qual o horror, a fantasia e a distopia, é nesta última que o diálogo entre os filmes se torna possível.

Para além desse atravessamento, a figura da mulher lésbica presente nas histórias pode ser pensada a partir da ideia de estraga-prazeres feminista (Ahmed, 2020) e da própria presença do insólito que, embora possua diversas manifestações tanto do ponto de vista quanto do conteúdo (García, 2007), é na ideia de uma extrapolação do mundo lógico utilizada como uma maneira de reorientar mundos já completamente esfacelados em suas perspectivas sociais – a matança de pessoas, a submissão feminina e a aniquilação da população periférica – que os filmes conseguem estabelecer um diálogo. *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, *Medusa* (2021), de Anita Rocha da Silveira, e *Mato Seco em Chamas* (2022), de Joana Pimenta e Adirley Queirós são obras com recortes distópicos que, em diferentes futuros, angariam pessoas que lutam, de certa maneira, contra a felicidade heteronormativa e promovem na estraga-prazeres-lésbica “um projeto de conhecimento, um projeto de criação de mundo” (Ahmed, 2020, p. 90).

Ao reunir personagens como Domingas (Sônia Braga) – a única médica da cidade de Bacurau, Michele (Lara Tremouroux) e Mari (Mariana Oliveira) – a líder das “Preciosas de Cristo” e a jovem e curiosa enfermeira e Léa (Lea Alves da Silva) – a narradora da história das gasoleiras da favela do Sol Nascente –, a hipótese é de que essas mulheres, a partir do método de constelação fílmica (Souto, 2020), apresentam suas histórias do ponto de vista das rejeitadas: uma mulher de meia idade que tem problemas com bebida, duas jovens religiosas que se rebelam contra a sociedade e uma mulher em cárcere.

Tal metodologia está preocupada com a forma em que se entra em contato com os filmes, pretendendo, antes de tudo, “despertar inquietações, engendrar perguntas e provocar caminhos” (Souto, 2020, p. 2). Se a constelação passa a ter “uma função redentora e revolucionária, funcionando como arma cultural para os combates do presente” (p. 8), seus propósitos devem carregar tensões, imaginação, semelhanças e contradições. No artigo, uma das constelações apresentadas pela autora, trata dos filmes nomeados como “musicais trabalhistas”, que vão muito além dos critérios mais usuais (cineastas, país ou gênero), mas invocam o dado da dança como uma forma expressiva “e crítica à sua representação” (p.17). Deste modo, olhar para esses filmes é como mirar o céu da nossa ficção especulativa – um céu ainda pouco explorado. Compreender tais constelações como fenômenos não reais, promovendo a abstração a outro patamar, é revelar que uma análise fílmica nunca poderá ser, de fato, concluída. Assim, o pensamento a partir de agrupamentos pode ser capaz de oferecer explicações mais localizadas, alternativas e parciais, além de provocar a discussão de assuntos que, à primeira vista, não são prontamente identificados – como é o caso aqui das personagens lésbicas inseridas em suas diferentes sociedades e épocas.

Em *Bacurau*, uma cidade do sertão brasileiro desaparece do mapa e a defesa do inimigo deve ser feita pela própria população. Nesse contexto, Domingas auxilia o povo de Bacurau no que concerne à saúde ao mesmo tempo em que sofre com o alcoolismo. Em *Medusa*, a perseguição contra mulheres não-religiosas é liderada por uma jovem devota que, ao descobrir o amor pela melhor amiga e sofrer com a violência masculina, passa a buscar a sua própria liberdade. Já em *Mato Seco em Chamas*, a cidade é governada por um grupo de mulheres, entre elas, uma mulher que acabara de sair da prisão e que se tornará a heroína do povo. Assim, essas mulheres não apenas apresentam as instâncias de uma vida lésbica, mas questionam o que o cinema, atrelado à distopia, pode fazer a partir da figura lésbica.

Se em um primeiro momento contabilizamos a presença lésbica nas distopias brasileiras, em seguida analisamos suas trajetórias a partir da aproximação de filmes aparentemente distintos. As personagens aqui ocupam os seus lugares na extensa mesa da ficção especulativa, porém, como estranhas, alienígenas e dissidentes; essas mulheres existem e sobrevivem para desestabilizar a ordem. As quatro ameaçam não só a perda de seus próprios assentos à mesa, mas o prazer e a tranquilidade de quem está sentada/sentado à ela: Domingas é uma mulher solitária, Michele rejeita o matrimônio, Mari experimenta suas próprias vontades e Léa retorna a prisão mais uma vez. Para além das ambiguidades asseguradas pelas representações de mãe e meretriz (Ginway, 2005) já identificadas no gênero em histórias brasileiras, considera-se aqui outros marcadores de diferença

como a sexualidade e a classe; assim, a categoria da mulher lésbica é capaz de abrir outras possibilidades de existência para os mundos imaginados pela especulação.

Uma reunião à mesa

Foi por meio da leitura do texto *Estraga-prazeres feministas (e outras sujeitas voluntárias)* (2023), de Sara Ahmed, que fui capaz de me deter em uma imagem descrita pela autora e que me acompanharia na pesquisa por muito tempo: a de uma mesa, uma refeição em família e cada membro em seu respectivo lugar – o que poderia ser dito e o que deveria ser calado nesse instante? Quais silêncios estão implicados nessa união? Falar o que se pensa em uma situação dessas pode causar algum incômodo? Aqui, a ideia de estraga-prazeres ultrapassa o sentimento de raiva que a própria é capaz de sentir, e isso significa que, “ameaçar a perda do assento pode ser estragar o prazer das pessoas que estão sentadas.” (p. 86). Deste modo, a imagem das mulheres dissidentes, nesse caso, e como aponta a própria autora, estaria ligada a um tornar-se uma alienígena afetiva, uma criadora de problema ou, quiçá, assumir-se como esse problema. Dessa perspectiva, ser uma estraga-prazeres feminista é alienar-se da felicidade, ou pelo menos, de um tipo de felicidade muito específica que é capaz de garantir a paz em um almoço de família. Mas afinal, como se comportariam essas mulheres à mesa?

Antes de recorrer a essa imagem, foi no filme de 1978 que meus questionamentos se centraram e, mais tarde, me incitaram a procurar as respostas dessas perguntas. Ainda que a imagem da mesa – e das mulheres reunidas à mesa – fosse também familiar em *As filhas do fogo*, com uma mesa composta apenas de mulheres, esse mesmo quadro, de alguma maneira, parecia retornar aos filmes mais contemporâneos que também flertavam com a FC, pouco mais de 40 anos depois.

Minha busca inicia, então, não só pela insatisfação com o rumo das personagens em 1978, mas pela responsabilidade e o compromisso com a linguagem e o seu poder de resignificação. Afinal, ser uma pesquisadora mulher, cis, branca e de classe média, não me eximiria de fazer – ou pelo menos tentar – com que as mulheres em seus mais diversos e infinitos atravessamentos, pudessem ser amplificadas em histórias capazes de imaginar mundos piores/melhores que o nosso. Convido então, minhas primas, irmãs, amigas, companheiras e aquelas que ainda desconheço, a tomarem seus lugares à mesa, pois é chegada a hora dessa conversa. Peço licença para ressoar a partir das palavras de Audre Lorde (2019), alimentando-me da pesquisa para ser “quem sou, fazendo o que vim fazer, agindo sobre vocês como uma droga ou um cinzel para que se lembrem do que há de mim em vocês, enquanto descubro vocês em mim” (Lorde, 2019, p. 200).

Para além de uma reunião à mesa, a busca por quais lugares ocupar também passou a fazer parte deste processo de pesquisa. Ao retomar a história de Ana, Diana e suas antepassadas que haviam me despertado para pensar outras mulheres lésbicas, entendi que um filme como *As filhas do fogo*, apesar de merecer mais atenção no que se refere às complexidades das ações de suas mulheres e, conseqüentemente, da ideia de coletivo feminino, para mim, elas ainda se promoviam em meio a um desfecho estático, de enclausuramento e morte. Ao tentar compreender tal representatividade reservada às mulheres lésbicas – essas que desaparecem, morrem, assustam e deixam de existir como num passe de mágica, o texto de Brandão e Souza foi novamente revisitado para lançar outra pergunta importante: haveria um cinema lésbico? De forma surpreendente, para as autoras, a resposta parece ser o menos importante.

Tentar responder questões dessa natureza pode ser tão infértil quanto equivocado, dado o caráter redutor de qualquer definição a priori nesse contexto. Talvez a complexidade colocada por essas questões possa ser melhor apresentada na ambiguidade de: o que faz um cinema lésbico? Por um lado, o que torna o cinema lésbico (se é que isso é possível) e, por outro, o que o cinema pode fazer a partir da figura da lésbica? (Brandão; Souza, 2019, p. 279).

Tais perguntas podem, na verdade, constituir armadilhas voltadas para uma ideia essencialista, limitante e redutora. Por esse motivo, as autoras sugerem um exercício de espectadorialidade que independa de uma delimitação prévia. Pensar sobre a potência a partir da existência lésbica e a forma como ela é atravessada pelo paradoxo do invisível e do visível, é estar disponível para o que está e não está ao mesmo tempo no filme, o que aparece e desaparece. E foi justamente no questionamento sobre o que é possível ao cinema fazer a partir da figura da lésbica que eu encontrei um dos meus pontos de partida: eu não estava à procura de um cinema lésbico e tampouco acreditava que era possível encontrá-lo nos filmes que eu visionava até agora, mas ainda assim, era necessário convocar essas existências para apreendê-las por meio da lente da especulação e da distopia.

Em *The Lesbian Fantastic: A Critical Study of Science Fiction, Fantasy, Paranormal and Gothic Writings* (2011), Phyllis M. Betz – as histórias derivadas do fantástico e a lesbianidade já foram exploradas de forma interessante, pelo menos no que se refere às autorias lésbicas, o que, a meu ver, também poderia ser transferido para as personagens dos filmes que eu havia encontrado. Para o autor, a autoria lésbica é promovida por meio de grupos marginalizados, pela reapropriação de imagens negativas e até mesmo na figura dos alienígenas, configurando-se não só como o outro, mas a quintessência do outro, ou seja, aquilo que existe em um patamar ainda mais estranho e divergente.

Assim, Betz lança questionamentos sobre como as autoras lésbicas da literatura fantástica utilizam as convenções das narrativas, como constroem seus personagens e, finalmente, como abordam suas temáticas. Tais dúvida, porém, não são de fato sanadas, mas explicitadas para reconhecer os atravessamentos das histórias, levando em conta que, para a compreensão do gênero, também é preciso haver um entendimento sobre quem lê essas histórias. Ainda no campo da literatura, Betz apresenta no capítulo 4. *Beyond the Known Galaxy: Lesbian Science Fiction* algumas obras que promovem um estranhamento empolgante que, por vezes, também possuem combinações associadas à literatura gótica, sobretudo em temáticas que envolvam o outro, a invasão por seres desconhecidos e a criação de outros mundos, capaz de provocar em leitoras e leitores – aqui espectadoras (es) – tanto uma possibilidade de expansão, quanto de confusão.⁴

Para além do complexo guarda-chuva do qual a FC faz parte, a subdivisão já bastante conhecida do gênero – a *hard science fiction* e a *soft science fiction* – em que, na primeira, o foco na tecnologia é mais central, enquanto, na segunda, a tensão dramática será mais valorizada ao examinar as interseções entre o público e o privado, indica caminhos; a *soft science fiction* se torna uma possibilidade de leitura quando da perspectiva feminista, já que é justamente nas temáticas mais sociológicas que as escritoras mulheres vão se destacar.

O feminismo e a ficção científica entram em conjunção no início da década de 1970 porque ambos atingiram um ponto em que as estruturas e pressupostos pré-determinados se tornaram visíveis e disponíveis para serem criticados de uma nova forma. As intervenções sociais e políticas das ativistas feministas estavam disponíveis para serem rapidamente transpostas, numa frente diferente, para formas de conceber novamente gêneros populares como a ficção científica. (Causo *apud* Luckhurst; 2011, p. 141)⁵

É nesse contexto de intervenção e contravenção que se dá o surgimento de obras como *The Left Hand of the Darkness* (1969), de Ursula K. Le Guin, *The Female Man* (1975), de Joanna Russ e *Native Tongue* (1984), de Suzette Haden Elgin.⁶ Nessas histórias, assuntos como o gênero e a sexualidade mais fluidos, as mulheres como criadoras de seus códigos de convivência e a própria não

⁴ Não obstante, no cinema brasileiro de FC essa combinação também é persistente e capaz de entregar histórias de grande complexidade, como é o caso do já citado *As filhas do fogo* (1978) e *Amor Voraz* (1984), ambos de Walter Hugo Khouri e *Excitação* (1976), de Jean Garrett. Nas três histórias, a herança do horror gótico do século XVIII se sobressai a partir das temáticas ligadas ao universo feminino: o ambiente doméstico, a sexualidade e a maternidade. Dessa maneira, o encontro entre o que é familiar e o que não é, assim como as situações de invasão e o papel do corpo, se aproximam da atmosfera gótica. Também é importante lembrar que em textos brasileiros como o do escritor e editor de ficção científica, fantasia e horror, Roberto de Sousa Causo (2003), a visão agregada do gênero e a confusão dos limites já fora apontada, reconhecendo na ficção especulativa uma tradição mais antiga que fala sobre a capacidade humana de elaborar universos distintos daqueles são percebidos na vivência concreta.

⁵ Tradução livre da autora.

⁶ As obras citadas tratam de autoras estadunidenses, sendo essencial destacar o recorte feito pelo autor, que utiliza suas referências a partir da produção do norte global.

definição do gênero começam a ser trabalhados com maior ênfase. Contudo, no cenário mais *mainstream*, comentários sobre relacionamentos entre humanos e alienígenas são incomuns – a sexualidade é sugestiva e limitada, e o beijo, caso o desconhecido seja uma mulher, basta para converter o matriarcado em patriarcado. A relutância dos temas se explica pelo interesse em manter uma audiência ampla, fazendo com que as subjetividades acabem ficando de fora. Aqui, especula-se sobre a ciência e como encontrar novos mundos, imagina-se o futuro da humanidade; apesar disso, as histórias que falam sobre como as pessoas fazem sexo parecem quase sempre tratar o assunto apenas como uma forma de diversão.⁷

Já no que tange à literatura de FC brasileira, pelo menos aquela mapeada por Elizabeth M. Ginway (2005) e que fora escrita por mulheres,⁸ as histórias “geralmente estão de acordo com os paradigmas tradicionais do gênero, sem explorar questões de gênero sexual centrais para a escrita de autoras americanas” (p. 213), principalmente aquelas que produziram durante os anos 1970. Assim, além de pouco abordarem questões de uma sexualidade mais dissidente ou não heterossexual, o papel destinado às mulheres nesse tipo de literatura era, na grande maioria das vezes, fundamentado em uma lógica dual que acabava trazendo à tona, ora a figura da mulher mãe, ora da mulher meretriz – ambiguidade ainda pouco preocupada em considerar outros marcadores de diferença.

Com essa preocupação em vista, a aproximação dos filmes aqui tratados permite um encontro entre essas mulheres lésbicas⁹ que, no cinema, são capazes de demandar outros instrumentos de análise para as suas histórias. Como bem apontam Brandão e Souza (2019), é preciso absorver as abordagens encontradas em teorias *queer*, decoloniais e feministas (esta última, acrescentada por mim) como resposta a um pensamento totalitário, unívoco e dominante. Ao promover, por conseguinte, o que Donna Haraway estabeleceu em *Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial* (1995) como uma posição que não

⁷ A ideia de “pessoas que fazem sexo, parece se tratar apenas de uma diversão” à primeira vista, me pareceu demasiadamente redutora, principalmente quando entrei em contato com as discussões proferidas pelo GEL (Grupo de Estudos em Lesbianidades) da UFMG e que promove em seus estudos, a pluralidade do termo, ou seja, isso significa não se ater somente à sexualidade para falar sobre a lesbianidade. Não obstante, ao longo da escrita deste trabalho, percebi que, na verdade, essa perspectiva deveria ser ampliada e, a sexualidade ser encarada não como um fator estritamente pessoal, mas em suas dimensões políticas.

⁸ Tais como, Maria Alice Barroso (*Um Dia Vamos Rir Disso Tudo*, 1976), Ruth Bueno (*Asilo nas Torres*, 1979) – que são mais amplamente analisadas no livro, mas Ginway também cita outras autoras como: Finisia Fideli, Anna Creusa Zacharias, Marcia Kupstas e Carla Cristina Pereira, esta última, em sua história sobre a princesa asteca Xochiquetzal, é a única que, segundo a autora, “oferece uma perspectiva diretamente feminina” (2005, p. 241).

⁹ Ou de sexualidade dissidentes, já que, de modo geral, a preocupação aqui não é afirmar se tais personagens são ou não lésbicas, mas compreender como as suas sexualidades podem ser encaradas como um meio de subversão. Ainda assim, o termo lésbica é utilizado para referi-las, tendo em vista a identificação nos três filmes de personagens mulheres que se relacionam amorosamente com outras mulheres, o que, para este primeiro recorte que leva em conta tal especificidade e gênero fílmico, pode funcionar como um estudo de caráter mais preambular.

busca a inteireza, a totalidade ou a capacidade de estar em todos os lugares ao mesmo tempo, a questão do saber localizado provoca a existência de um “conhecimento potente para a construção de mundos menos organizados por eixos de dominação” (1995, p. 24). E é nesse sentido que o recorte a partir das personagens lésbicas é feito em histórias que, aparentemente não encontram neste tema as suas grandes e mais urgentes questões.¹⁰ A propósito, a ideia de questões universais, amplamente capazes de serem aplicadas em inúmeras situações e, por conseguinte, tudo explicar, comprovando a sua eficácia e validade científica em qualquer situação, preterindo assim as especificidades, devem ser aqui generosamente questionadas.

Puxe uma cadeira e junte-se a nós

Se a imagem de pessoas à mesa me fora tão cara, apesar de bastante comum, o encontro com ela nos filmes proporcionou um primeiro pontapé para um pensamento que pretende partir das imagens que formamos, guardamos ou esquecemos ao longo da vida e, obviamente, das imagens que o cinema nos oferece. Iniciava aqui, portanto, a minha busca por essas mesas repletas de mulheres.

Em *Bacurau*, Domingas está em um descampado, apenas com uma casinha atrás dela e na sua frente, uma mesa posta. Ela chama Michael (Udo Kier) de longe, “vem, pode vir” como uma anfitriã perfeita, “guisado, suco de caju” oferece ela, enquanto experimenta tudo com muita vontade. Seu jaleco – que ela retira logo depois – está completamente ensanguentando, o que a torna uma anfitriã um pouco desagradável à primeira vista. “De quem é o sangue?” o velho estrangeiro pergunta de maneira rude e ela responde com um sinal de morte, passando a mão pelo próprio pescoço. Michael vira a mesa que foi posta para ele e Domingas, como se estivesse se preparando, dá um gole em seu cantil.

¹⁰ Este recorte se inspira no pensamento exposto por Mariana Souto e em sua metodologia de análise que parte da constelação fílmica que, muito próxima da lógica da astronomia, encontra grupos de filmes e os aproxima a partir de uma observação que surge de três frentes distintas: a sensibilidade dos pesquisadores, o estabelecimento de conexões entre partes dispersas e o escape do pensamento linear.



Figura 1 – Cena do filme *Bacurau*, Domingas toma o suco de caju e encara o estrangeiro.
Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

No filme de Silveira, a reunião à mesa se dá quando Mari conversa com Dona Carmen (Inez Viana) sobre a mais nova garota que agora mora na pensão, Clarissa (Bruna G.). A mulher mais velha comenta que a menina chorou a noite toda com saudades dos pais e amigos, mas que, ainda assim, a família fez o certo em mandá-la para a cidade grande, já que ali ela terá mais oportunidades para “terminar os estudos e formar uma família cristã”. Mari apenas concorda com a cabeça e a observa de longe, quase que de forma melancólica. Dona Carmen comenta que quer que Clarissa fique “assim como você”, referindo-se à Mari. Ela sorri timidamente e, a partir daí, começa a ajudar a garota como pode – dá dicas sobre a vida no local, conversa com Clarissa e a orienta, como uma espécie de irmã mais velha.

39

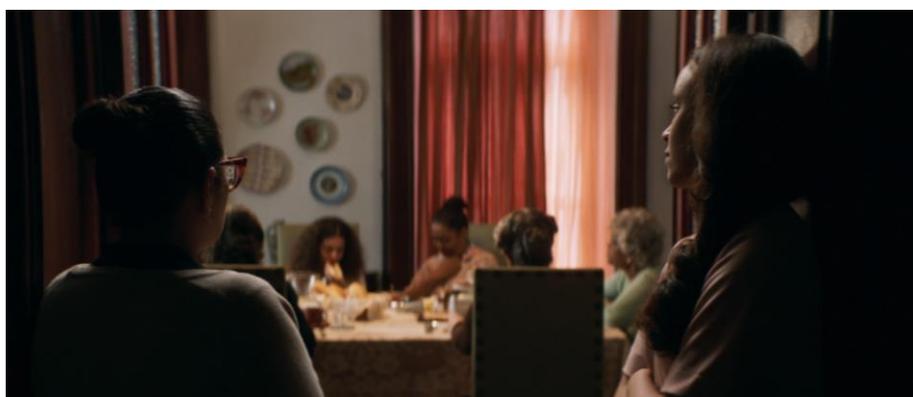


Figura 2 – Cena do filme *Medusa*, Dona Carmen conta um pouco sobre Clarissa e pede a ajuda de Mari para que a menina se adapte à nova vida. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Em *Mato Seco em Chamas*, os diálogos acontecem nos mais diversos cenários, mas é na cozinha que as irmãs Chitara e Léa parecem colocar a conversa em dia. Elas estão sentadas, ambas bebem café e fumam, relembando o pai mulherengo, a adolescência e o encontro das mães no passado, quando as duas engravidaram. “Raparigueiro, viu, um dos bandidos mais temidos da Ceilândia também”, afirma Léa depois de ver uma foto antiga do pai. Elas recordam o passado sem mágoas, mesmo sabendo que as mães sofreram por conta do marido. A mesa da cozinha é, em seguida, substituída pelo telhado da casa, onde a conversa toma outros rumos. Esse local (a

Ceilândia) que “às vezes parece que é tenso, tá ligado? Ao mesmo tempo é tranquilo, sei lá, uma onda do caralho”, comenta Chitara – é um paradoxo. Léa identifica ao mirar o céu um “banguio” que parece um disco “avoador”, elas se divertem e conversam sobre como seria pavoroso e ao mesmo tempo engraçado serem abduzidas e viverem em um outro mundo.



Figura 3 – Cena do filme *Mato Seco em Chamas*, Chitara e Léa relembram as memórias do pai que, apesar de mulherengo, fora amado pelas duas. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Nas três sequências descritas acima, os dados do encontro e do diálogo são substanciais, seja como negação do outro – Michael encara Domingas como uma mulher estranha, subalterna e menor que ele; como um desejo pelo desconhecido; Mari e Clarissa acabaram de se conhecer e, apesar dos julgamentos femininos, a garota mais velha se dispõe a ajudá-la da forma que for preciso (dá dicas sobre como se arrumar e quais os melhores lugares para comprar roupas baratas) –, seja como um lugar de rememoração do passado às vistas do presente – Léa e Chitara conversam sobre suas mães e pai e, conseqüentemente, sobre as mulheres que se tornaram. Ao mesmo tempo, esses encontros oferecem possibilidades empolgantes: Domingas lança uma pergunta que não é sanada “por que vocês estão fazendo isso?” ao invés de se comportar como uma exímia estraga-prazeres raivosa e derrubar a mesa posta – coisa que o estrangeiro faz. Mari acolhe Clarissa não a partir da missão que lhe é dada por Dona Carmen – de torná-la uma igual –, mas como alguém que precisa de ajuda para começar uma nova fase da vida. Já Léa e Chitara enxergam no drone utilizado como meio de controle, uma possibilidade de algo de outro mundo – um disco voador que as abduziria? Assim, mesmo o drone simbolizando uma espécie de controle, para elas, ele não indicaria somente uma ameaça, pelo contrário, seria uma alternativa que, mesmo apavorante, poderia ser bem-vinda ao mundo delas.

Assim, ao se defrontar com o estranho – o estrangeiro, uma nova amizade e o desconhecido no céu –, a ideia do outro, capaz de abarcar todos esses substantivos, também provoca uma justaposição bastante característica das obras de FC e que fora invocada por Bráulio Tavares (1986)

para a elaboração de uma definição do gênero que envolva, justamente, a ideia de um encontro insólito, a “sensação de estranheza diante do mundo, crise e reafirmação da própria identidade” e o “impulso para enfrentar grandes desafios e mudar o mundo” (p. 15), situações em que essas mulheres definitivamente se encontram inseridas. Desse modo, o próprio conceito de insólito no audiovisual (García, 2017) pode ser articulado para compreender o efeito de estranhamento a que essas personagens estão impelidas, afinal, se elas representam, como pontuou Betz, a “quintessência do outro” e conseqüentemente a decepção ao senso comum – nesse caso, ao senso heteronormativo quando do recorte da sexualidade – suas atitudes são capazes de decepcionar as expectativas criadas pela sociedade em que elas estão inseridas: uma mulher madura que deveria ser equilibrada emocionalmente, as jovens que devem buscar como maior objetivo de suas vidas um casamento tranquilo e a submissão das mulheres encarceradas, já que para elas não haveriam outras escolhas.

Ora te vejo, ora me escondo

A questão de (in)visibilidade é, de fato, central para pensar as personagens lésbicas. Ainda que as próprias autoras que utilizei procurem pensar em outras maneiras de encarar essas mulheres – não relegando-as, simplesmente, a um fazer aparecer e desaparecer, como que reduzidas à essa mesma temática –, tal recorte ainda me parece muito latente na tríade de filmes estudada aqui e, por esse motivo, ele ainda se faz necessário. O aparecer e o desaparecer são, portanto, identificados na própria forma como essas personagens são colocadas em cena.

Domingas, logo no início do filme, chega ao velório de sua grande amiga, Dona Carmelita (Lia de Itamaracá), completamente bêbada. Ela grita e chora, deixando todos ali um tanto encabulados com o “vexame”. Ninguém entende ao certo pelo que a médica da cidade, amiga da defunta, está passando – para além da evidente vergonha ao causar um desconforto coletivo em um momento em que as emoções estão mais afloradas. Nesse mesmo instante, a companheira de Domingas, Isa (Luciana Souza) corre para retirá-la do local, agarrando-a pela cintura e forçando-a a ir embora – Domingas resiste um pouco, arrasta a cadeira de plástico pelo chão batido e sai resmungando. As pessoas que estão ali para velar o corpo da matriarca encaram Domingas com total desprazer.



Figura 4 – Cena do filme *Bacurau*, Isa levando Domingas embora no meio do funeral. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

No caso de Michele, esse paradoxo da (in)visibilidade acontece em meio a uma discussão das “Preciosas de Cristo” sobre o que pode ser feito para que a moral e bons costumes continue triunfante. Farta disso, a garota resolve se jogar na piscina completamente vestida, local em que elas comumente se encontram para conversar – o que já causa certa estranheza. Esse jardim que antes servia como um espaço tranquilo para os encontros das garotas, agora é palco de uma revelação inesperada: ao se molhar, Michele resolve compartilhar os hematomas deixados pelo noivo violento, Lucas (Felipe Frazão) e revela-se para além de uma mulher conservadora e retrógrada, uma nova faceta é desmascarada: a de uma vítima. Ao se revelar, a jovem que antes se cobria com maquiagem, carrega em si o peso daquilo que ela mesma persegue.

42



Figura 5 – Cena do filme *Medusa*, Michele na piscina, sem maquiagem, revela para as amigas os hematomas de uma “vida perfeita”. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

A penúltima sequência de *Mato Seco em Chamas* é composta por uma série de fotografias que entrega uma ação de Léa que, mais tarde, a fará ser presa novamente. As fotos, acompanhadas por uma narração da leitura dos autos do processo, procura os rastros de Léa – ora mais evidentes, ora nem tanto, já que em muitos momentos fica difícil identificá-la nas imagens. As últimas fotos de Léa em liberdade são, na verdade, as provas de um “crime” que a levará novamente para longe de

sua família e amigos: são essas mesmas imagens que precedem a sequência de uma Léa heroína, capaz de sair pelas ruas de Ceilândia em sua moto, totalmente livre.



Figura 6 – Cena do filme *Mato seco em chamas*, Léa nas fotos que fazem parte do documento que narra o seu crime e, posteriormente, a sua prisão. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

O encontro dessas imagens nos três filmes brinca com a existência das personagens que são colocadas ao mesmo tempo dentro e fora de suas histórias –, são veladas por alguém, se escondem por vontade própria ou simplesmente se camuflam para sobreviver. Assim, as provocações com relação à existência lésbica, ou seja, aquilo que Brandão e Lira (2019) sugeriram como o tal do paradoxo do invisível e do visível, são passíveis de identificação em algumas passagens dos filmes. Em outras palavras, essa ideia das lésbicas que, ao mesmo tempo em que desejam ser vistas e ouvidas, vivendo uma exposição necessária para certificarem suas existências, por outro lado, também podem sofrer com essa mesma visibilidade: são os sofrimentos resultados da solidude cotidiana e das mentiras necessárias ao mundo de cada uma delas.

Em vista disso, Domingas, Michele, Mari e Léa, invocam em suas existências uma política da (in)visibilidade que é materializada em outras sequências. A primeira cena de Domingas acontece de forma bastante rápida: Teresa (Bárbara Colen) chega a Bacurau com Erivaldo (Rubens Santos) em um caminhão-pipa para o velório de Dona Carmelita. No trajeto, o caminhão adentra o pequeno povoado do sertão brasileiro e passa pela casa de Domingas que, da janela recusa o cumprimento da jovem; a médica toma um gole de alguma coisa (provavelmente já embriagada) e fecha a janela bruscamente. Alguns minutos depois, no velório, Domingas chega alcoolizada e abalada, chamando a atenção de todos e se declara, “um minuto de respeito, bruxa nojenta, veia safada” – “só quero saber é se no meu enterro vai dar tanta gente assim. Tu nunca fez o bem, peste”, grita. Logo após isso, Domingas tenta beijar à força a sua esposa, Isa, que a repreende, afastando-a da multidão – como já descrito anteriormente.

Esse jogo em que Domingas aparece e desaparece de cena – seja por conta própria quando fecha janela ou quando é retirada de algum local por outrem – dialoga de forma muito incisiva com o paradoxo da imagem lésbica no cinema. Em *Medusa*, essa dinâmica não é apresentada por um corpo que literalmente sai de cena, mas por faces que são mascaradas: Mari, em sua faceta conservadora, o faz disfarçada com uma máscara branca, sem expressão alguma – é dessa maneira que ela persegue as mulheres dissidentes e, na esfera da voz, ao menos na primeira cena em que o grupo aparece perseguindo outra mulher, ela se faz como um eco, ou seja, tudo o que Michele profere, ela repete – “Jezebel, vai morrer na cruz”.¹¹ Para além da máscara utilizada pelas preciosas em suas perseguições noturnas, já mais ao final do filme, uma outra é identificada: a maquiagem que Michele utiliza para esconder as marcas da violência – maquiagem essa que ela ensina para as mulheres em seu *vlog*, também citada anteriormente.

Já em *Mato Seco em Chamas*, a questão da (in)visibilidade se dá, justamente pelos lugares em que Léa é permitida de transitar – a prisão, a própria favela do Sol Nascente (com algumas ressalvas, já que está sempre à espreita), a sua casa e o seu local de trabalho – o poço de petróleo da irmã. Isto é, ainda que a imagem de Léa ocupe a maior parte do tempo de tela, a sua história está intimamente ligada ao fato de ela estar ou não em liberdade – algo que lhe é tirado mais ao final do filme, quando ela retorna à prisão. Ao ser anunciada novamente como uma mulher em cárcere, a sua única imagem são aquelas frisadas e feitas imediatamente antes da sua prisão: Léa desviando o rosto quando em ato “criminoso” e Léa encarando a câmera de frente, com as mãos para trás e totalmente rendida pela polícia.¹²

Nos três filmes, essa afronta a uma realidade que é problemática tanto do ponto de vista do gênero, quanto da classe e da sexualidade, prevê nas próprias características do insólito uma

¹¹ O nome Jezebel está provavelmente associado à Jezebel bíblica, que fora uma rainha de Israel conhecida por encorajar o marido a se afastar de Deus e que, conseqüentemente, ficou conhecida como uma figura manipuladora. Na contemporaneidade, essa lógica ainda persiste, contudo, em estudos recentes como o de Andréa dos Santos (2018) e Fernanda Carrera (2021), tal identificação se encontra muito próxima dos estereótipos raciais, que invocam, por exemplo, alguns padrões coloniais como a da Mammy, da Shapphire e, por fim, o da própria Jezebel. Assim, a imagem da Black Jezebel (Collins, 2000) origina-se no período escravocrata, momento em que as mulheres negras eram retratadas como “amas de leite sexualmente agressivas”, o que ajudaria a justificar os estupros cometidos contra essas mulheres e, mais tarde, promoveria a disseminação da crença de que as mulheres negras são sexualmente agressivas. A opção pela explicação da origem colonial do termo, assim como a sua utilização em um contexto que envolve as mulheres negras, serve para salientar a maneira como os estereótipos ligados às características femininas usualmente entendidas como perigosas são, de modo recorrente, direcionadas às mulheres negras em detrimento das brancas.

¹² Em debate realizado no dia 10 de março de 2024 no IMS e com a presença de Adirley Queirós e Joana Pimenta, os diretores contam sobre a prisão de Léa – que acontecera em meio as gravações – e como isso impactou a produção do filme. Nesse sentido, a história acabou sendo prolongada com o acontecimento da prisão – apresentado a partir das fotos e da leitura dos autos – e com a cena final, que mostra Léa andando de moto, levada por Cocão em uma espécie de motociata por Ceilândia. Como explicam os diretores, essa última sequência não foi algo planejado, mas reaproveitado de sequência anteriores, a ideia, portanto, era promover “Léa como alguém de outro mundo, uma lenda assumida”, completou Queirós, e não simplesmente terminar o filme com a sua prisão, sendo, portanto, o “final feliz” possível para aquela situação.

possibilidade de promoção de um mundo onde seja possível a vida – e a sobrevivência – seja ela qual for. Ainda assim, mesmo que a lesbianidade não seja, de fato, o foco das narrativas, tal experiência é capaz de atravessá-las profundamente – uma Domingas que esconde seus sentimentos em uma Bacurau que parece tão aberta ao diferente, uma Michele que recusa o casamento em favor de um amor proibido e uma Léa presidiária afrontada (como é a população que ela representa), mas ainda assim, uma heroína gasolneira.

Me dá um beijo? Algumas observações sobre o desejo lésbico

Outro recorte muito possível e importante para pensar as personagens lésbicas nos filmes que dialogam com a FC distópica no Brasil é o próprio desejo, ou seja, como essas relações são vivenciadas e expostas por essas mulheres. Uma cena comum aos três filmes é a do beijo entre mulheres, sejam elas mais céleres, utilizadas como o clímax, seja em ato de celebração, o beijo, a princípio tão íntimo, parece envolver muito mais que apenas as escolhas relegadas à vida privada.

Domingas e Isa se reencontram assim que conseguem se livrar dos estrangeiros assassinos, agora mortos. No descampado em que a médica permaneceu por um tempo sozinha, as duas parecem aliviadas por finalmente saírem vivas do que aconteceu. Domingas está suja de sangue inimigo e Isa se aproxima dela carinhosamente, aliviada. Elas se beijam, mas a cena é extremamente rápida e o ato permanece por apenas alguns segundos na tela.¹³



Figura 7 – Cena do filme *Bacurau*, Isa dá um beijo em Domingas. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

¹³ A cena do beijo entre Domingas e Isa dura apenas poucos segundos, o que, para espectadoras e espectadores desatentas (os), acaba passando despercebido. Tal escolha de montagem, no entanto, pode ser interpretada a partir da perspectiva da (in)visibilidade, como já comentada anteriormente. Importante recordar que, em *Bacurau*, a sexualidade parece ser tratada pelos moradores e moradoras da cidade de forma muito fluida e sem restrições – o que, em um primeiro momento, nem aparece como temática principal no filme. Contudo, ao direcionar os esforços interpretativos para esse marcador, tal liberdade e fluidez no âmbito da sexualidade, diz muito sobre o estilo de vida dessa comunidade. Ainda assim, ao me voltar para a personagem de Domingas e quando do ponto de vista da lesbianidade, tal fluidez e liberdade antes identificada se mostra ainda travancada ao abordar a relação amorosa/sexual entre mulheres.

No caso de *Medusa*, a cena de encontro – desentendimento e acerto das amigas, se dá quando Mari tenta acordar Michele balançando todo o seu corpo. “Acorda, desgraçada”, ela diz. As duas estão deitadas no meio de uma floresta escura. Uma música bem distante distrai Mari, “essa noite eu quero te ter” e ouve-se a cantoria de longe. Michele acorda repentinamente, dá um beijo na boca de Mari e sai correndo. Mari persegue a amiga pela floresta, gritando o seu nome. É quando elas chegam em uma festa onde todos estão dançando mascarados. Elas se reúnem aos outros – Mari está com a mesma máscara com a qual foi atacada anteriormente, é uma máscara branca com manchas vermelhas de seu próprio sangue (de quando foi atacada por uma mulher no início do filme). Michele está sem camiseta, mas com uma espécie de espartilho, as duas são embaladas pela música e dançam felizes.



Figura 8 – Cena do filme *Medusa*, Michele acorda e dá um beijo em Mari. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Diferente de *Bacurau* e *Medusa*, em *Mato Seco em Chamas*, o beijo entre mulheres acontece na frente de várias pessoas (outras mulheres) e não escondido. Léa está em um ônibus repleto de mulheres, elas estão em festa – cantam, dançam e se beijam. A cena é embalada por um *funk* que fala sobre desejo – uma música cantada por um homem, mas que tem na figura feminina o principal objeto de desejo. Essas mulheres, todas arrumadas, aproveitam o momento de descontração. Léa agarra uma delas e lança um beijo na boca intenso, se tornando o centro das atenções – não para o grupo que está no ônibus, mas para o(a) espectador(a). Mais tarde, em outra sequência, esse ônibus volta com as mesmas mulheres agora prontas para retornarem ao cárcere. Todas estão vestidas com a mesma roupa, tornando difícil reconhecê-las em suas individualidades.



Figura 9 – Cena do filme *Mato seco em chamas*, Léa beija uma das mulheres no meio do ônibus em festa. Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

No encontro dessa tríade de filmes a partir da perspectiva do desejo lésbico, *Bacurau*, *Medusa* e *Mato Seco em Chamas* operam um discurso ao mencionar a sexualidade de suas personagens femininas. Elas caminham e perseguem diferentes problemáticas que vão além da sexualidade como diversão, ainda que, se ela exista – como divertimento ou brincadeira – não deva ser desprezada como algo trivial ou proibido. No entanto, a questão da sexualidade aqui, pode e deve ser encarada como uma forma de levar a vida, uma espécie de rebeldia diante da sociedade em que vivem – um ato inesperado em meio a uma sociedade que condena tudo aquilo que foge da sua expectativa.

Assim, pode-se dizer que o ato sexual entre mulheres não está exatamente presente como acontecimento em nenhum dos três filmes, mas ele é invocado no discurso de modo geral, principalmente quando se pensa na questão do desejo – desejo esse que é, muitas vezes, sufocado pela sociedade. Em *Bacurau*, a informação de que Domingas possui uma esposa não é exatamente algo central na narrativa: quando ela aparece bêbada no velório da amiga e tenta beijar Isa, que se esquiva e a leva para casa, os olhares são de reprovação – ainda que Domingas seja uma pessoa importante para a comunidade, já que cuida da saúde de todos. Algumas sequências depois, reunidos na casa de Plínio (Wilson Rabelo), as netas de Dona Carmelita e filhas de Plínio, o professor, Teresa e Madalena (Eduarda Samara) conversam com Pacote (Thomas Aquino), figura misteriosa da comunidade e conhecido por se envolver em “coisas perigosas”. Pacote pergunta sobre Domingas e o seu “vexame” no velório. Plínio afirma que ela estava “visivelmente emocionada” e completa “Bacurau não podia com Carmelita, agora ninguém pode com Dra. Domingas”. Nesse entremeio, voltamos à casa de Domingas, que se levanta de uma cadeira em uma sala escura depois de alguns minutos admirando a foto da amiga falecida. Ela caminha até o corredor, abre a cortina de um cômodo e se depara com a sua esposa transando com um homem – ouvimos a voz de Madalena contrariando a fala do pai, “a mulher dela pode”.



Figura 10 – Cena do filme *Bacurau*, Domingas observa sua esposa transando com um homem.
Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Aqui, recorro à fala da jornalista e crítica Joyce Pais (2023) sobre a homossexualidade feminina no cinema e a sua rarefação ao abordar as relações após o tão esperado “final feliz”.¹⁴ É evidente que *Bacurau* não é um filme sobre a homossexualidade feminina, o que justificaria, portanto, o seu não aprofundamento nessas relações. No entanto, o modo como a relação entre Domingas e Isa é tratada na história revela um marcador social de diferença – a sexualidade – importante e que pode ser encarado de diferentes maneiras: (1) como superado, já que Domingas segue calada ao ver a esposa com outro, o que não a impediria de acompanhá-la ou viver junto a ela e (2) como algo silenciado, tendo em vista que esse mesmo ato de seguir calada ao ver a esposa com outra pessoa poderia invocar uma raiva velada.

Já quando olhamos para a sexualidade em filmes como *Medusa*, o panorama muda sensivelmente, ainda que o sexo entre mulheres não esteja também presente:¹⁵ Mari e Michele são melhores amigas e ambas obcecadas por encontrar Melissa (Bruna Linzmeyer), uma jovem dançarina que, anos antes, teve o seu rosto queimado por ser julgada como a “mulher mais devassa, mais pecadora de todos os tempos”. Tal obsessão é o que move grande parte da história e a vida dessas garotas, ainda que outras tramas também sejam estabelecidas: o desejo de Michele de se

¹⁴ Joyce Pais, criadora do portal Cinemascope e membra do Coletivo Elviras, toca em um ponto fundamental na palestra *Walter Hugo Khouri Fantástico*, organizada pelo 14º CINEFANTASY, com os debatedores Laura Cânepe e Donny Correia: a das personagens lésbicas. A jornalista compara o filme *As filhas do fogo* com produções contemporâneas nas quais a homossexualidade feminina não é uma “questão fundamental”, mas que entra na história de maneira orgânica, isso significa, por exemplo, saber do que acontece após o estabelecimento de um casal e não apenas conhecer a jornada para que ele seja estabelecido. Nesse sentido, acredito que os filmes abordados neste recorte podem, de certa forma, preencher um pouco dessa falta apontada pela jornalista, já que eles não são essencialmente concentrados nas questões sexuais ou de relacionamentos, ainda que as invoquem, pelo menos nos filmes *Bacurau* e *Mato Seco em Chamas*.

¹⁵ No filme, o sexo hétero – entre homem e mulher – é o mais mencionado, seja no desejo de Mari por Lucas (Felipe Frazão), que não se consolida; seja nas constantes invocações ao matrimônio; no relacionamento entre Karen (Joana Medeiros) e seu enfermeiro ou até mesmo quando Clarissa acaba transando com um garoto e se arrepende, pedindo ajuda para Mari e as duas resolvem orar. Contudo, do ponto de vista da relação entre mulheres, outros símbolos – que não o sexo – acabam surgindo: as garotas perseguidas que mencionam um amor livre; a queima de duas bonecas em uma espécie de ritual que remeteria a lealdade ao grupo das preciosas e, de forma ainda mais individual, quando Mari passa a não conseguir evitar o desejo carnal e, em determinada cena, acorda se contorcendo na cama – algo muito próximo da dança de Melissa no início do filme – tão julgada pelas outras garotas.

casar com o seu namorado Jonathan (João Vithor Oliveira), um membro dos “Vigilantes de Sião” e a vontade de Mari em encontrar um namorado, verbalizada logo após ela ter atacado uma “garota pecadora” que revidou a agressão e a deixou com uma cicatriz no rosto. Ao tentar esconder essa marca deixada por uma mulher devassa, Mari se queixa, “nunca vou conseguir arrumar um namorado, nunca vou conseguir casar”, e é quando a amiga a consola, “você ainda vai arrumar um Jonathan pra você” e elas se beijam na bochecha. Até esse momento, o desejo de Mari é pelo comum – ou o que é comum em seu círculo de convivência: uma mulher só pode ser feliz se conseguir se casar com um homem.



Figura 11 – Cena do filme *Medusa*, Mari e Michele conversam sobre encontrar um amor (homem) perfeito.
Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Ainda que o desejo de Mari por homens seja também aflorado ao longo da trama, outras descobertas passam a atravessá-la, como o encontro com Melissa, agora uma mulher desfigurada por ter sido queimada e que carrega, como Mari, uma cicatriz. Ao mesmo tempo em que Mari começa a entender que sua obsessão por Melissa provavelmente não a levará a lugar algum no sentido de vingança, outras preocupações passam a fazer parte da sua trajetória, isso significa fazer aquilo que ela tem vontade e não o que as pessoas dizem para ela fazer. Assim, se estabelecer como uma garota livre, capaz de dançar – tanto quanto Melissa o fizera anos antes – é, sem dúvida, uma prioridade. Mari parece se libertar primeiro dessas amarras, ao contrário de Michele que, ao beijar de supetão a amiga que tanto gosta, vive um dilema sobre qual o tipo de vida que ela quer e qual o tipo de vida que os outros acham que ela deveria ter.

Esse impasse adolescente não é algo que está presente em *Mato Seco em Chamas*, aliás, quase nada de dúvidas sobre a sexualidade é, de fato, demonstrado aqui, pelo menos não por Léa, que fala sobre os seus desejos ao narrar as histórias que vivencia no cárcere. Assim, a identificamos como uma mulher apaixonada por mulheres e, por isso, desejosa delas. Apesar de em suas histórias ela compartilhar que vive com inúmeras companheiras ao mesmo tempo, o beijo entre Léa e outra

mulher acontece na saída noturna do ônibus e, mais tarde, em uma apresentação musical no bar, reiterando assim, a importância desses relacionamentos.¹⁶

No caso de *Mato Seco em Chamas*, é importante considerar o dado da mulher em privação de liberdade, tendo em vista que ele influi de modo direto na forma como essas mulheres escolhem viver ou na forma como elas são submetidas a fazê-lo. A professora Simone Brandão Souza, do curso de Serviço Social da UFRB, em palestra ao GEL intitulada “Lésbicas em privação de liberdade” (2024), explica que as mulheres em privação de liberdade não necessariamente se reconhecem como mulheres lésbicas, mas apresentam outros tipos de arranjos que, em determinados momentos, são responsáveis pela transgressão da heteronorma.¹⁷ Isso significa que é muito comum, no caso das mulheres encarceradas que, anteriormente à prisão, elas tenham relacionamentos afetivos com os homens e, ao se defrontarem com uma nova realidade, elas se permitam desviar dessa matriz imposta socialmente como produto de uma heterossexualidade compulsória.



Figura 12 – Cena do filme *Mato Seco em Chamas*, Léa e Chitara conversam sobre as inúmeras namoradas de Léa.

Fonte: Captura de tela realizada pela autora.

Ainda assim, diferente de Domingas, Mari ou Michele, Léa invoca – por meio das histórias que conta – um desejo legítimo pelas mulheres, falando sobre seus corpos, personalidades e a forma como ela é feliz quando está ao lado de outras mulheres. Mais ao final do filme, em conversa com a

¹⁶ Tendo em vista a complexidade da identidade lésbica que, como apontado por Julianna Motter (2023), não se resume apenas à sexualidade, é fundamental dizer que o encontro com essas personagens – aqui denominadas como lésbicas – se deve pela identificação na história das relações amorosas entre mulheres, o que não as impede, por exemplo, de experimentarem outras formas de sexualidade, como é o caso de Mari em *Medusa* – que mantém relações sexuais com um homem e de Léa, em *Mato Seco em Chamas*, que também já tivera um relacionamento com um homem, que resultou em seu filho. Dessa maneira, isso apenas reforça o caráter transitório desse marcador de diferença, complexificando ainda mais as análises. Todavia, como objeto de estudo que pretende mapear e discutir a representação de personagens lésbicas em filmes que dialogam com a ficção especulativa no Brasil, é necessário que haja uma abordagem mais sistemática sobre o tema.

¹⁷ Dados apresentados como resultado para a pesquisa de doutorado realizada no Conjunto Penal de Feira de Santana, unidade prisional do estado da Bahia entre 2015 e 2017.

sua irmã Chitara,¹⁸ Léa comenta novamente sobre a vontade de ser dona de um puteiro – “eu vou investir meu dinheiro nisso aí” e completa, rindo, “e o teste drive quem vai fazer sou eu”. As duas sorriem. “Tu dá conta dessas dona tudo? Eu boto fé que dá mesmo”, pergunta Chitara. É quando Léa rememora como era na cadeia, onde ela diz que tinha três mulheres e todas sabiam umas das outras, abrindo espaço, portanto, para outros tipos de relações não monogâmicas, outros modos de encarar a vida e, quiçá, de vivê-la intensamente.

Considerações finais

É no terreno do outro – ou da outra – que se torna possível pensar o que o nosso cinema de ficção especulativa e com um recorte voltado para as distopias – mundos em condições de extrema opressão e privação de quaisquer direitos – pode fazer a partir da figura da lésbica. Ao partir desse recorte, conjugar a figura da estraga-prazeres-feminista é encontrar mulheres que, de alguma forma, agem para desestabilizar a ordem, causar alvoroço, provocar incômodos e encontrar outras realidades, quase como mulheres insólitas – para também utilizar a denominação originada das narrativas fantásticas. Nesse sentido, ao abordar temas como a (in)visibilidade e o desejo dessas mulheres, demonstrou-se uma complexidade imensa que ronda as histórias, já que não é possível, por exemplo, falar de representações completamente positivas, negativas ou encontrar nelas não um modelo de perfeição ideal, mas a possibilidade de poderem ser atravessadas por questões que ultrapassem também as suas sexualidades.

Ainda para além desse primeiro contato com as personagens lésbicas do nosso cinema especulativo – ou personagens mulheres com uma sexualidade dissidente –, a possibilidade de cotejá-las com a ideia da estraga-prazeres feminista, termo desenvolvido por Sarah Ahmed, está também em reconhecê-las como potências em meio a um gênero fílmico ainda pouco explorado, mas muito promissor, principalmente quando do ponto de vista da crítica feminista ou *queer*. Para essas personagens, entendê-las como estraga-prazeres é envolvê-las em uma luta contra a felicidade e o paraíso, como argumenta a própria autora – a ideia da dona de casa feliz, a escravizada submissa¹⁹ e a heterossexualidade como um modelo que deve ser atingido e almejado por todas e todos.

¹⁸ Léa inicia contando sobre o seu relacionando com Rodrigo – o pai de seu filho que, também fora preso e pelo qual Léa lutara para libertar. Contudo, com a morte do marido e as novas condições de vida, o relacionamento heterossexual não é, tampouco, colocado como um limitador ou problema, mas compreendido como uma fase de sua vida que, inclusive, trouxe algo que Léa considera uma de suas maiores conquistas na vida – o seu filho.

¹⁹ A autora desenvolve essa questão já que, no próprio texto, ela faz menção a autoras como Audre Lorde e bell hooks, que compartilham dessa mesma ideia de uma feminista estraga-prazeres ao citaram a figura da mulher negra raivosa, salientando o dado da raça como fundamental para pensá-la.

Portanto, ao recuperar a imagem das mulheres sentadas à mesa e prontas para causarem algum desconforto, não há dúvidas de que os lugares estão sendo ocupados aos poucos. Domingas no sertão, Mari e Michele na cidade grande e Léa na favela. Essa grande mesa possibilita um diálogo entre mulheres tão distintas e de locais tão diferentes, mas igualmente raivosas e que podem ser fatais para aquelas ou aqueles que simplesmente desejam manter a paz à mesa a todo custo. Domingas é uma boa anfitriã e que se preocupa em salvar vidas – sejam elas quais forem, mas nem por isso se deixa levar pela opinião dos outros e, caso precise matar para o bem comum, ela o fará. Já Mari e Michele experimentam tudo aquilo que lhes fora proibido e desencadeiam uma ação em massa – mulheres correndo e gritando pelas ruas, como um símbolo autêntico da libertação das regras que as mantinham presas, recatadas, caladas e passando vontade – o estranhamento não está mais nas mulheres que perseguem mulheres, mas nas mulheres que andam juntas. E finalmente Léa, que ao retornar à prisão mais uma vez, mostra que o sistema, apesar de falho, ainda se alimenta do sofrimento e da desigualdade e, por isso, ela faz questão de fazer muito barulho quando está fora dele.

Isto posto, acredito que o estudo sobre as personagens lésbicas no cinema brasileiro de longa-metragem que dialoga com a ficção especulativa, a ficção científica e que se constrói a partir das narrativas distópicas necessita de ainda mais dedicação e tempo, tanto do ponto de vista da pesquisa acadêmica quanto de sua própria feitura audiovisual – mais personagens, mais histórias, mais cinema e mais possibilidade de vida, mesmo em tempos de autoritarismo. Também é importante salientar que os filmes trabalhados aqui não têm como principal objetivo tratar de um recorte unívoco e totalmente voltado para a sexualidade – ainda que, neste momento, ele seja bastante restrito ao tratar das identidades lésbicas. Contudo, essas reflexões iniciais sobre o tema pretendem abrir caminhos para que outras possibilidades de vida e da coletividade feminina possam ser pensadas e colocadas em prática, promovendo a descentralização da lógica heterossexual que, como um familiar ultrapassado e rabugento, insiste em ocupar um lugar à mesa, impedindo a nossa capacidade de reunir ainda mais cadeiras para que todas e todos possam assumir ali os seus devidos lugares.

Referências bibliográficas

Ahmed, S. Estraga-prazeres feministas (e outras sujeitas voluntariosas). **Eco-Pós**, v. 23, n. 3, p. 82-102, 2020. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27642. Acesso em: 15 set. 2023.

Araújo, N. S. Ficção científica e distopia: considerações acerca da cidade e do corpo em *Umbral* (1977) e *Asilo nas Torres* (1979). **Afluente**: Revista de Letras e Linguística, UFMA, v. 3, n. 7, pp. 172-183, 2018. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/9154/5459>. Acesso em: 10 jun. 2024.

- Betz, P. M. **The Lesbian Fantastic: A Critical Study of Science Fiction, Fantasy, Paranormal and Gothic Writings**. North Carolina: McFarland & Company, 2011.
- Brandão, A. S.; Sousa, R. L. A in/visibilidade lésbica no cinema. In: Holanda, Karla (org.). **Mulheres de cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.
- Carrera, F. Algoritmização de estereótipos raciais em bancos de imagens: a persistência dos padrões coloniais Jezebel, Mammy e Sapphire para mulheres negras. **Palavra Chave**, vol. 24, n.3, 2021. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/pacla/v24n3/2027-534X-pacla-24-03-e2433.pdf>. Acesso em: 30 out. 2023.
- Casa Guilherme De Almeida. 14º Cinefantasy. **"Walter Khouri Fantástico"**, com Laura Cánepa, Joyce Pais e Lorenna Montenegro. YouTube, 26 de setembro de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cQohkGrNESo&t=1s>. Acesso em: 3 ago. 2023.
- Causo, R. S. **Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil (1875 a 1950)**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- García, F. O insólito na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: García, F. (org.). **A banalização do insólito: questões de gênero literário - mecanismos de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.
- GEL – UFMG. Julianna Motter – **Rebuceteias e lesbofobia algorítmica** – Encontros de Pesquisa em Lesbianidade. YouTube, 31 de março de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oNChzIJA MEc>. Acesso em: 6 out. 2023.
- GEL – UFMG. Simone Brandão Souza – **Lésbicas em privação de liberdade** – Encontros de Pesquisa em Lesbianidade. YouTube, 22 de março de 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YSBR97x4-cY>. Acesso em: 25 mar. 2024.
- Ginway, M. E. **Ficção científica brasileira: Mitos culturais e nacionalidade no país do futuro**. São Paulo: Devir, 2005.
- Hergesel, J. P. **Capitu insólita: literatura e Steampunk na websérie brasileira**. *Insólita*, vol. 1, número 1, 2021. Disponível em: <https://revistas.intercom.org.br/index.php/insolita/article/view/4181/pdf>. Acesso em: 8 jun. 2024.
- Lorde, A. **Irmã outsider**. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- Rieder, J. **What is SF?** – Some Thoughts on Genre. A Virtual Introduction to Science Fiction University of Hawai'i. Ed. Lars Schmeink. Web, 17/04/2012. Disponível em: http://virtual-sf.com/?page_id=137. Acesso em: 31 out. 2023.
- Silva, C. O. Corpos expostos em almas trancafiadas: O feminino e o gótico em dois filmes de Walter Hugo Khouri In: **Caderno de resumos: 4º Seminário de Estudos do Gótico**. Florianópolis: UFSC, p. 49, 2021. Disponível em: https://4seminariodestudosdogotico.paginas.ufsc.br/files/2021/08/4SEG-CADERNO-DE-RESUMOS_17-08.pdf. Acesso em: 27 set. 2023.
- Soares, G. S.; Costa, J. C. Movimento lésbico e Movimento feminista no Brasil: recuperando encontros e desencontros. **Estudos Feministas**, 2014. Disponível em: https://www.mpba.mp.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/direitos-da-populacao-lgbt/artigos_teses_dissertacoes/movimento_lesbico_e_movimento_feminista_no_brasil_recuperando_encontros_e_desencontros_1.pdf. Acesso em: 10 nov. 2023.
- Souto, M. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia**, n. 45, set-dez, pp. 153-165, 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/44673>. Acesso em: 8 set. 2023.

Souza, S. B. **Lésbicas, entendidas, mulheres viados, ladies**: as várias identidades sexuais e de gênero que reiteram e subvertem a heteronorma em uma unidade prisional feminina da Bahia. Tese de Doutorado, Universidade Federal da Bahia, 2018.

Suppia, A. L. P. O. **Limite de Alerta! FC em atmosfera rarefeita** – Uma introdução ao estudo de FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood. Tese de Doutorado, Unicamp, 2007.

Tavares, B. **O que é ficção científica?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

Filmografia²⁰

AS FILHAS do Fogo. Direção: Walter Hugo Kouri. Produção: Lynxfilm. Gramado, 1978.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Brasil, França: Vitrine Filmes, 2019.

MEDUSA. Direção: Anita Rocha da Silveira. Produção: Bananeira Filmes. Rio de Janeiro: ArtHouse, 2021.

MATO Seco em Chamas. Direção: Adirley Queirós e Joana Pimenta. Produção: Cinco da Norte Serviços Audiovisuais. Brasília: Vitrine Filmes, 2019.

²⁰ Informações retiradas da base de dados da Cinemateca Brasileira, disponibilizados no site: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>. Acesso em: 28 abr. 2024.