

Outras como eu: coletividades sapatão nos vídeos de Cheryl Dunye

Carla A. A. Italiano¹

Resumo: O artigo analisa os processos de construção de coletividade sapatão negra na obra de Cheryl Dunye, explorando como a diretora utiliza suas experiências e presença em cena como forma de elaboração coletiva. O recorte está nos seus curtas realizados em vídeo no início dos anos 1990, por ela denominados *Dunyementaries*, servindo como um espaço para experimentações para a sua estilística única. Por fim, serão analisadas sequências do curta *She Don't Fade* (1991), de modo a enraizar as reflexões levantadas, em particular de como esses filmes operam como práticas de produção de epistemologias sapatão negra, à luz de pensamentos feministas negros e teorias do cinema.

Palavras-chave: Coletividades lésbicas. Cinemas negros. Teorias feministas do cinema

¹ Doutora em Comunicação Social pelo PPGCOM - UFMG. Curadoria e professora de cinema. carlitaliano@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3023-8506>.

Primeiro ano da década de 1990, costa Leste dos Estados Unidos. Em meio aos videocliques da MTV e às mudanças radicais de paradigma em todos os campos das artes e humanidades, uma jovem de vinte e poucos anos começa a explorar o que a câmera de vídeo de sua universidade tinha a oferecer. Corta para seis anos depois, com o lançamento de *The Watermelon Woman* (1996), o primeiro longa-metragem estadunidense *por e sobre* uma mulher negra assumidamente lésbica a ter distribuição comercial em salas de cinema no país. O filme tornou-se um divisor de águas para os cinemas negros, de realização feminina e os filmes de autoria e figuração lésbicas ao redor do mundo, com reverberações sentidas até os dias de hoje.

O enredo do longa segue Cheryl, interpretada pela diretora, que trabalha em uma locadora de vídeos na Filadélfia e deseja ser cineasta. Em suas pesquisas, a personagem se torna obcecada por uma atriz negra dos anos 1930, conhecida apenas como “The Watermelon Woman” (o que se poderia traduzir, algo pejorativamente, como “A mulher melancia”), que desempenhava papéis estereotipados em antigas produções hollywoodianas. Motivada a fazer um documentário sobre a vida da atriz, que ela descobre também ser lésbica – chamada Fae Richards –, Cheryl inicia uma jornada em busca dos rastros dessa história triplamente apagada. Aliado a isso, no longa, há um paralelismo entre a vida da protagonista, no presente do filme, e a de Fae Richards, reconstruída através de arquivos, entrevistas e da mobilização de uma rede *queer* e negra a fim de encontrar os vestígios, reais e inventados, de sua existência. Tal espelhamento entre elas se materializa no romance de Cheryl com uma mulher branca (Diana), nas convergências e divergências com a melhor amiga Tamara, ou nos desencontros com outras personagens, revelando as tensões inerentes a relações em constante transformação.

The Watermelon Woman obteve reconhecimento imediato de público e crítica. Isso ocorreu, em parte, pela obra tomar como disparador o caráter inseparável dos recortes sociais de quem enuncia (entre gênero, sexualidade, raça e classe, dentre tantos outros), posicionando no centro da narrativa, de maneira inovadora, uma protagonista raramente vista na história das imagens em movimento. Mas essa notoriedade é também resultado

do tipo de questionamento feito pelo filme, ou ainda, de como ele questiona, ao se indagar sobre os pressupostos dos temas e das linguagens ali mobilizados, ao mesmo tempo em que apresenta, com humor e estratégias de criação de prazer narrativo, uma história com a qual muitas pessoas podem se identificar. Desse modo, o filme tece reflexões sociais e estéticas fundamentais acerca das políticas dominantes do olhar, bem como das possibilidades de intervenção na história que se pretende oficial (com “h” maiúsculo), de modo a construir o histórico de uma comunidade, nos seus próprios termos. Assim, não por acaso, nas célebres cartelas finais do longa, descobrimos que “Às vezes, você precisa criar sua própria história. *The Watermelon Woman* é ficção”.²

A partir deste trabalho, Cheryl Dunye se tornaria um dos principais nomes da geração de cinema e vídeo queer pós 1990 nos Estados Unidos, além de uma das mais notórias diretoras das últimas décadas. Seu trabalho confere uma centralidade precursora a um estar no mundo enquanto mulher preta e sapatão, entendendo-as como dimensões indissociáveis de sua vida e obra – algo que se estende para toda uma comunidade constituída filmicamente. Este longa, alinhado a muitos dos demais realizados por ela, também traz um processo de construção de si que reconhece o caráter consubstancial dos vetores sociais que a atravessam, sem se reduzir a isso. Trata-se de uma criação artística necessariamente contra-hegemônica, dissidente, que segue na contramão da chamada colonialidade do poder, nos termos de Aníbal Quijano (2005), em sua naturalização eurocêntrica dos padrões hierárquicos políticos e sociais. Algo igualmente conectado ao que a pensadora e ativista feminista Maria Lugones (2020, p. 54) denomina “sistema moderno-colonial de gênero”, ao apontar para o entrelaçamento dos processos de invenção das categorias de raça e gênero. Nesse sentido, “a raça não é nem mais mítica nem mais fictícia que o gênero – ambos são ficções poderosas” (Lugones, 2020, p. 73).

Partindo dessas reflexões, este artigo investiga os processos de construção de coletividade sapatão na prática fílmica de Dunye, que toma como matéria prima suas vivências, lembranças e seu corpo, reinventados nas obras. A intenção é desenredar a maneira com que seus filmes criam pontes entre experiência pessoal e a elaboração de

² No original: “Sometimes you have to create your own history. *The Watermelon Woman* is fiction”. Todas as traduções deste artigo são de autoria nossa.

coletividades – assumindo as suas contradições e ambiguidades –, de modo a tomar as existências negras lésbicas como centro irradiador de epistemologias. Para esse percurso, é produtivo convocar o campo das teorizações feministas, atentas a como ele atravessa o contexto histórico e o fazer da diretora, entendendo como ela se posiciona diante das diversas (e, por vezes, divergentes) influências em sua trajetória.

O interesse, contudo, não está no primeiro longa da diretora, e sim nos seus cinco curtas anteriores, realizados em vídeo no início dos anos 1990: *Janine* (1990), *She Don't Fade* (1991), *Vanilla Sex* (1992), *An Untitled Portrait* (1993) e *The Potluck and the Passion* (1993). Localizados em um ponto embrionário de sua carreira, esses trabalhos anunciam muitos dos procedimentos que seriam aperfeiçoados em *The Watermelon Woman*, constituindo um terreno livre para experimentações que abriga a gênese dessa estilística particular.³ Nesse sentido, os filmes iniciais de Dunye são tomados como produtores de teorias contrahegemônicas que ressoam em outros contextos, ao investirem no pressuposto, como assinala Tanya Saunders (2017, p. 103), de que “a ‘lésbica negra’ é um ponto de partida produtivo para desafiar o atual estado das coisas para a população afro-descendente nas Américas”. Ao mergulhar na complexidade das dissidências de gênero e sexualidade, os filmes de Dunye igualmente enfrentam a dialética da “in/visibilidade lésbica no cinema” (Brandão; Lira, 2019). Tal paradoxo sinaliza como a invisibilidade, para além de um simples apagamento, “pode ser entendida como a imagem de uma latência ou de uma ausência, a cada instante pronta para ser decodificada” (Brandão; Sousa, 2019, p. 280).

Realizados em ambientes domésticos, com baixíssimo orçamento e seu círculo de amizades, esses cinco filmes também se alinham a um tipo de cinema *menor*, para evocar o conceito de Deleuze e Guattari (2014), a partir dos escritos de Kafka. Uma literatura dotada do potencial de desterritorialização da linguagem, de extrapolar os limites de uma língua já estabelecida, forçando-a desde o seu interior, na aliança do individual com uma dimensão política. No cinema de Cheryl Dunye, isso se desdobra e potencializa em três

³ Um sexto curta-metragem foi realizado pela diretora: *Greetings From Africa* (1994), mas por ele se diferenciar dos demais vídeos dessa época, uma vez que foi captado em película, com maior orçamento e empregou um modo de produção distinto dos anteriores, ele não foi incluído no recorte aqui analisado.

esferas interligadas: o *menor* da escritura de inflexão autobiográfica, o *menor* da criação em vídeo curta-metragem e, por fim, das perspectivas lésbicas racializadas. É um tipo de *lesbian minor cinema* que está em curso aqui, lembrando da expressão de Patricia White (2008), que nos ajuda “a reformular as questões de autoria e identidade, forma e circulação, estética e público em jogo nesses trabalhos” (White, 2008, p. 425).

Essas são algumas dessas latências que nos interessa perseguir aqui, enquanto a parte final do texto analisará passagens do curta *She Don't Fade* (1991) de modo a iluminar as reflexões levantadas ao longo do ensaio.

I. Contextos e confluências

“O nascimento de uma noção” – assim se intitula o ensaio de Michelle Parkerson dedicado aos filmes e vídeos realizados *por* gays negros e lésbicas negras *sobre* gays negros e lésbicas negras, e que “representam a abertura de um diálogo tardio e inabalável” (Parkerson, 2018, p. 21).⁴ O primeiro filme estadunidense dirigido por uma mulher negra lésbica a respeito do tema é de 1986, com o documentário de Sylvia Rhue *Women in Love: Bonding Strategies of Black Lesbians*. Rhue parte da constatação de que as poucas representações existentes de lesbiandade negra/negritude lésbica, seja nas imagens *mainstream*, seja no cinema independente, se resumiam a estereótipos claustrofóbicos. A diretora igualmente assinala que era preciso tomar para si a tarefa de representar-se no cinema, usando para isso os recursos e as pessoas que lhe eram acessíveis.⁵

⁴ O título do texto de Parkerson faz referência a *The Birth of a Nation* (1915), filme dirigido por D.W. Griffith, que ficaria conhecido como o longa-metragem que consolidou as técnicas narrativas basilares ao cinema de ficção de molde industrial, além de propagar uma perspectiva supremacista branca declaradamente racista em sua representação da Guerra Civil americana. Ao subverter o título desse filme, Parkerson faz uma intervenção crítica no curso da historiografia do cinema, abrindo-a para outros caminhos mais libertários.

⁵ Esse é o mesmo impulso das demais realizadoras cujos relatos integram o livro *Sisters in the Life: A History of Out African American Lesbian Media-Making* (2018), organizado pela também cineasta Yvonne Welbon. Trata-se da primeira publicação exclusivamente voltada ao trabalho de realizadoras negras lésbicas nos EUA.

Nessa linha, vale retomar a influente noção de um “olharpositor”, de bell hooks. Ela evidencia a negação cinematográfica sobre os corpos das mulheres negras, tendo como mote uma investigação sobre suas agências como espectadoras. Partindo da constatação de que “a feminilidade branca era a diferença sexual racializada que ocupava o lugar do estrelato na narrativa do cinema dominante” (hooks, 2019, p. 10), a pensadora analisa como a violenta repressão ao direito de olhar das pessoas negras produziu “um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olharpositor. Ao olhar corajosamente, declaramos em desafio: eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade” (Ibid., p. 3). O que inclusive desmonta a suposição esquemática que entendia o homem como dono do olhar, algo derivado da ideia de *male gaze* popularizada pelo artigo célebre de Laura Mulvey (1983), *Prazer visual e cinema narrativo*, posto que também o “olhar masculino” precisa ser conciliado com os termos da branquitude. Nesse sentido, investida de uma postura de negociação, a relação das espectadoras negras com o cinema se daria pela via do prazer de questionar.

Voltemos, por ora, ao princípio: Cheryl Dunye nasceu em 1966 na capital da Libéria, país de onde se originava seu pai, tendo sido criada pela mãe afro-estadunidense, junto ao irmão mais velho, na Filadélfia, costa Leste dos Estados Unidos. Além de desenvolver uma carreira no cinema e na TV, ela também é professora e ativista, tendo lecionado em várias universidades e instituições de arte, ao manter um engajamento social em frentes de militância negra e LGBTQIAPN+ dentro e fora das telas.⁶ Seus estudos formais em cinema incluem a graduação na Temple University em 1990 e o mestrado em artes na Rutgers University até 1992, período no qual começa a criar esses vídeos.

⁶ Desde a década de 1990, Dunye fincou raízes em Oakland, na costa Oeste dos EUA, tendo se dedicado a produzir, roteirizar e dirigir filmes e séries de televisão que abordam questões de identidades, raça e sexualidades *queer*. Dentre seus trabalhos posteriores, destacam-se os longas *Stranger Inside* (2001), um drama ambientado em uma prisão feminina que explora temas de identidade e família, com a relação entre uma mãe e uma filha encarceradas; e *The Owls* (2010), que conta a história de quatro amigas lésbicas mais velhas (o título é um acrônimo de *Older Wiser Lesbians*) que se reúnem após anos, revelando uma teia de ciúmes, traição e assassinato movida pelo choque entre gerações. Já em *Mommy is coming* (2012), uma produção alemã-estadunidense dirigida e roteirizada por ela, o flerte é com o pornográfico e as formas fluidas de erótica queer, num enredo que endereça diversos tabus contemporâneos.

Desse modo, todos os seus cinco filmes iniciais aqui reunidos foram realizados sob a égide de um pensamento universitário que aliava prática e teoria, com acesso a uma pluralidade de referências audiovisuais e literárias. O resultado foram curtas que tiveram algum reconhecimento em suas épocas de lançamentos, alinhando questões socialmente pungentes a campos de investigação diversos – como os estudos feministas, de raça e sexualidade –, ainda que sua circulação fosse restrita a circuitos especializados, como exibições em espaços acadêmicos, mostras e festivais de temática queer, ou circuitos de vídeo comunitário e de audiovisual negro.

Tais filmes compõem um conjunto coeso, denominado pela diretora *Dunyementaries*. Termo que combina, de maneira jocosa e perspicaz, algumas palavras em inglês: o velho conhecido documentário, assim como uma de suas variantes, o *mockumentary* – cujo prefixo *mock* indica algo pouco autêntico, ou mesmo, falso, o que geralmente designa filmes de estrutura e enredo ficcionais que, em suas formas, emulam procedimentos de viés documental. Tal combinação sugere, de um lado, um jogo consciente entre encenação ficcional e o registro de uma realidade que a extrapola. Do outro, ela assinala a particularidade de um gesto autobiográfico que carrega o nome da própria diretora, tornando-se um espaço produtivo para experimentações – de si e da linguagem que a inventa.



Fig.1-2: Fotogramas de *Janine* (1990) e *The Potluck and the Passion* (1993).

Uma primeira transversal desses trabalhos reúne três vídeos: *Janine* (1990), *An Untitled Portrait* (*Retrato sem título*, 1993) e *Vanilla Sex* (*Sexo baunilha*, 1992). Esses curtos trazem relatos em primeira pessoa performados pela diretora, seja pela captação sincrônica de imagem e voz, seja por uma narração *over* ou em cartelas de texto. Neles, o contrato espectral se dá sob uma chave mais documental, por vezes ensaística, na evocação de tradições autobiográficas no cinema. São obras igualmente dotadas de uma densa constituição temporal, estabelecendo relações entre eventos e pessoas do passado da diretora com a reelaboração dessas memórias no presente da filmagem. Para tal, elas lançam mão de materiais de arquivo de estatutos variados, entre imagens da família Dunye, como *home movies* em Super-8 e álbuns de fotografias, com fragmentos de cinema comercial hollywoodiano de maneira a interpelá-los criticamente, junto a filmagens em espaços públicos.

O primeiro é *Janine* (1990), que traz um testemunho da diretora a respeito da sua relação com uma antiga colega de escola, branca e de classe alta, de modo a investigar os efeitos dessas rememorações no processo de amadurecimento de Dunye e seu entendimento de si. Os episódios de racismo e homofobia vividos pela diretora, reinterpretados anos depois, tornam esse processo de rememorar uma empreitada dolorosa, mas encarada em prol de um maior entendimento de seus significados. Esse grupo também inclui *An Untitled Portrait* (*Retrato sem título*, 1993), realizado três anos depois, uma espécie de homenagem ao irmão mais velho. Nesse retrato, a voz da diretora lista as semelhanças e diferenças entre eles, físicas e de personalidade, fornecendo pedaços de informações sobre essa família. Em paralelo, sem sincronia entre som e imagem, a montagem elenca materiais de arquivos diversos, desde registros caseiros a filmes de ficção dos anos 1930/1940.

O último vídeo desse conjunto é *Vanilla Sex* (*Sexo baunilha*, 1992), um trabalho de quatro minutos concebido para integrar a exposição de Shu Lea Cheang, *These fluttering objects of desire*, no Whitney Museum, compondo uma obra colaborativa sobre as manifestações de desejo. O curta de Dunye aborda as práticas sexuais em distintas comunidades lésbicas, com uma conversa travada no fora-de-campo entre ela e uma

interlocutora desconhecida. Em conjunto com as vozes, são inseridas fotografias que passam em movimento contínuo na tela, a mostrar Cheryl interagindo com uma mulher branca em um espaço instalativo, intercaladas à filmagem de um encontro de mulheres em uma área rural.

Já um segundo agrupamento de vídeos conta com dois curtas assumidamente narrativos, que convocam atrizes e atores externos, alinhados a um pacto espetacular mais ficcional: *She Don't Fade* (*Ela não desaparece*, 1991) e *The Potluck and the Passion* (*A festa e a paixão*, 1993). Em *She Don't Fade*, acompanhamos a vida de Shae, interpretada pela diretora, e as interações em seu círculo social. O curta habilmente retrata os altos e baixos das relações amorosas entre mulheres não brancas, bem como os laços de amizade que acompanham a protagonista (seu 'sapabonde'), que integram tanto a cena filmada como a equipe de produção. Ele oferece um olhar intimista e bem-humorado de espaços de sociabilidade sapatão no começo dos anos 1990, explorando com sensibilidade questões de construção de comunidade e de pertencimento.

Por fim, em *The Potluck and the Passion*, a realizadora expande seu foco para explorar as dinâmicas raciais e sexuais em uma comunidade de amigos e amigas queer, tendo como foco as tensões e diferenças raciais entre pessoas conhecidas e desconhecidas. Para isso, emprega com maior liberdade uma ficcionalização em moldes mais tradicionais, com um elenco robusto e empregando um modo de narrar expressamente encenado, ao desviar o foco de seu próprio corpo na imagem.

Os filmes aqui reunidos postulam a expressão de subjetividade não como uma existência a priori – pretensamente encerrada –, mas como uma alteridade de si mesmo, atravessada e constituída por realidades igualmente em transformação. Eles perturbam os princípios e expectativas do que se convencionou chamar de “autobiográfico”, esse modo de escrita há tanto consolidado no campo literário. Tal desestabilização se volta para a construção dos termos do pacto travado entre narradora, personagem e diretora, resultando na fragmentação dessas esferas, sua não simultaneidade. São formas de autoinscrição que insistem não em uma pretensa transparência discursiva, sob os signos

de veracidade, mas em evidenciar o seu caráter performativo, nas camadas de mediação que possibilitam o gesto de colocar a si mesma em questionamento.

Esses trabalhos são feitos com quase nenhum orçamento, de modo a explicitar os signos de precariedade que os movem. Eles utilizam os equipamentos, espaços e pessoas disponíveis em seu entorno, fundindo-se com o círculo de relações amorosas, familiares, estudantis e de amizade da realizadora. Contudo, não se trata de uma direção propriamente coletiva, e sim de um fazer autoral que extrai sua força de uma existência em comunidade. Sobre esse ponto, a diretora sublinha, em entrevista, que falar “sobre minha própria verdade, usar a mim mesma no trabalho, fisicamente ou com minhas próprias fotografias, e me tornar real, me fortalecer – é algo que (...) tento fazer em toda a minha carreira” (Dunye, 2001, p. 295).⁷ Nessa linha, todos esses trabalhos iniciais são assinados por uma mesma cartela de créditos: *A dancing girl production* (Uma produção de “A garota que dança”), a demarcar o caráter artesanal e de expressão pessoal, em um estilo “faça você mesma”, desse modelo de produção. Não de forma a romantizar a escassez de recursos que impulsiona esse fazer, mas, justamente, de tomá-la como um vetor de potencialidades.

Em termos de contexto histórico, dois pontos particularizam os trabalhos iniciais de Dunye. Primeiro, há a filiação a uma espécie de cena que, em 1992, seria nomeada de Novo Cinema Queer. A expressão *New Queer Cinema* foi usada inicialmente pela crítica estadunidense B. Ruby Rich, em artigo de 1992, que tomou o seu trânsito por festivais de cinema ao redor do mundo como uma espécie de termômetro de algo ainda nascente. Ela identifica um conjunto de obras dissidentes de realizadores e realizadoras gay e lésbicas de diferentes países. Eram trabalhos que “não compartilhavam um único vocabulário estético, estratégia ou preocupação”, como ela sublinha, mas que, em suas construções

⁷ No original: “(...) My own truth, using my own self in the work, physically or through my own pictures, and making myself real, empowering myself – is something that I did in this work, and something I try to do throughout my whole career”.

singulares, poderiam ser reunidos por não se contentarem em permanecer na superficialidade da tematização das políticas identitárias (Rich, 2015, p. 20).⁸

Segundo, há a mobilização da diretora do suporte em vídeo, simultaneamente uma tecnologia e uma estética inovadoras que, na passagem entre os anos 1980 e 1990, parecia um mundo à parte. Vídeo era vídeo e cinema era cinema, ao menos, era nisso em que se acreditava; algo que servia tanto para distinguir o analógico do digital, quanto para, por assim dizer, diferenciar as possibilidades de cada meio em termos de estratégias discursivas e de seus propósitos sociais, econômicos e políticos. Nesse cenário, uma das ramificações mais prolíficas estava na criação de performances feministas em vídeo, na interseção entre militância política, videoarte e as esferas artísticas da *body art*. No entanto, não é preciso destacar como, nos espaços e instituições que ajudaram a consolidar uma história oficial do vídeo nos Estados Unidos, principalmente no cruzamento com as artes visuais, bem como do Novo Cinema Queer, poucos nomes de artistas e *videomakers* negras e negros foram incluídos.⁹

É desse caldeirão de influências heterogêneas que Cheryl Dunye fabricará sua poética própria, transitando entre as referências pregressas em vídeo, o cinema de arte e os produtos industriais da cultura *pop* estadunidense. “Sou da geração da TV. Cada pedaço de mídia tem um efeito sobre mim”, ela diz (Dunye, 2001, p. 299).¹⁰ Pegando emprestado das comédias românticas norte-americanas e seus arcos narrativos

⁸ Vale sublinhar a problemática de se afirmar a existência de um “movimento” do Novo Cinema Queer, tendo em vista o grande número de obras e sujeitos deixados de fora dessa categorização. Algo que Rich (2015) reconhece ainda no seu texto fundante, de como cineastas negros e negras, diretoras lésbicas e trabalhos em vídeo eram solenemente ignorados por esse “novo” levante de produções, num contexto em que os festivais e mostras de maior visibilidade eram coordenados por pessoas brancas e de classe alta. Sobre o assunto, conferir o texto de Louise Wallenberg “O New Queer Cinema negro” (2015), com destaque para o cinema rebelde de Marlon Riggs.

⁹ Dentre as realizadoras lésbicas negras contemporâneas a Dunye nos EUA, destacam-se: Yvonne Welbon, uma das que primeiro trabalhou com práticas autobiográficas; seus trabalhos mais conhecidos são *Monique* (1991), sobre suas primeiras lembranças de racismo, e *Remembering Wei Yi-fang, Remembering Myself...* (1995). Outro nome relevante foi Aarin Burch, com o curta em 16mm *Spin Cycle* (1991), e Dawn Suggs, com *I Never Danced The Way Girls Were Supposed To* (1992), que traz a ficcionalização do cotidiano de jovens lésbicas, tendo a dança como metáfora.

¹⁰ No original: “I’m a TV generation person. Every bit of media has an effect on me”.

previsíveis, das estratégias de distanciamento crítico do cinema moderno europeu (Jean-Luc Godard é mencionado como referência), passando pelos documentários ativistas de autoria negra (especialmente os de Michelle Parkerson), assim como pelo cinema feminista setentista, a filmografia de Cheryl Dunye convoca, com franqueza, frentes formais e temáticas diversas, enfrentando as estranhezas que emerge dessas junções.¹¹

A filmografia de Dunye demonstra uma consciência tal de um estado de coisas, das estratégias progressas de luta das comunidades que ela integra, com a habilidade libertadora de enxergar a realidade desde perspectivas contraditórias, que tudo isso conflui na sua presença em imagem. Seu ponto de chegada, além do de partida, é sua posição situada no mundo, uma compressão que a permite navegar por universos autônomos – e a postura da diretora em relação ao legado dos feminismos é uma dessas questões.

Localizada em um momento posterior imbuído de autocrítica, Dunye ecoa tanto uma desconfiança em relação ao feminismo branco e hegemônico, quanto reconhece a contribuição de artistas e cineastas brancas em sua visão artística. Quando indagada sobre o que haveria de feminista em seu trabalho, Dunye evoca a importância dos trabalhos progressos em vídeo como parte desse histórico, ao declarar que:

Grande parte da minha tomada de voz, da minha tomada de consciência, da minha capacitação, tem a ver com o feminismo. Isso ocorreu na verdade nos anos 1970, quando uma produção midiática estava sendo realizada por feministas que eram mulheres racializadas e mulheres brancas. Pude ver esses trabalhos nos anos 1980 quando estava na faculdade e isso me inspirou (Dunye, 2001, p. 298).¹²

Já em outro momento da entrevista, ela responde a essa indagação assinalando que: “Não me considero uma feminista propriamente dita. Devo dizer que fui fortalecida

¹¹ Referências mencionadas em entrevista a Alexandra Juhasz (Dunye, 2001, p. 299; 301). Dunye descreve Michelle Parkerson como “the mama of black lesbian work”.

¹² No original: “A lot of my coming to voice, coming to tongue, becoming empowered, has to do with feminism. That actually took place in the 70s where media work was being done by feminists who were women of color and white women. I got to see that media in the 80s when I was in college and that inspired me”.

por questões feministas, por questões afro-estadunidenses e por outras batalhas políticas (...). Mas não existe uma palavra para o ‘ismo’ do qual eu vivo” (Dunye, 2001, p. 298).¹³ Uma fala reveladora de como ela se posiciona num cruzamento de visões políticas e práticas artísticas, parcialmente subscrevendo aquilo que considera inspirador, enquanto rejeita o que discorda de cada herança específica.

Nesse sentido, os vídeos de Dunye são fundamentais por moverem-se sempre entre dois gestos: de estar dentro olhando para fora, e estar fora olhando para dentro. Para evocar a percepção da pensadora e cineasta vietnamita Trinh Minh-Ha, é uma oscilação entre pertencimento e distanciamento crítico, no movimento de afirmar “‘sou como você’, enquanto persiste na diferença dela mesma; e da lembrança de que ‘sou diferente’, enquanto desconstrói todas as definições prévias sobre alteridade” (Minh-Ha, 2012, p. 205) – com a consciência de que é nesse ínterim que repousam as centelhas de transformação.

Esse debate encontra concretude na invenção de uma forma fílmica e de um método criativo, de um novo conceito e um outro fazer que têm o seu nome: *Dunyementary*. Assim, a realizadora declara que: “Sou meu próprio texto. Dessa forma, falo sobre mim mesma, e isso se torna interessante. Se eu for honesta, estou criando teoria” (Dunye, 2001, p. 298). Sua postura parece colocar em prática uma “teoria na carne”, nos termos conceituados por Cherríe Moraga e Gloria Anzaldúa no livro *This bridge called my back* (1981). Esta ponte, minhas costas. Ser uma ponte levadiça; que pode estar levantada – ou seja, isolada, ou num pequeno grupo de acolhimento (uma ilha) –, ou estar baixada e atuar como mediadora entre mundos, como um tipo de conexão instável, e que pode significar perder-se de si mesma. Ou mesmo ser um banco de areia, que deve responder aos movimentos inesperados das ondas do mar, com as “marés altas e baixas de sua vida” (Anzaldúa, 2021, p. 105). Postura que demanda uma atuação ativa,

¹³ No original: “I don’t necessarily consider myself a feminist per se. I must say that I’ve been empowered by feminist issues, and I’ve been empowered by African-American issues and by other political battles [...]. But there is no word for the -ism that I live from”.

flexível e em alerta. Pois, como nota Anzaldúa (Ibid., p. 108), o risco é que você pode se afogar.



Fig. 3-4: As personagens Shae Clarke e Zoe. Fotogramas de *She Don't Fade* (1991).

II. Outras como eu: *She Don't Fade*

“Este é um vídeo sobre mulheres. Ou, sobre um mundo selvagem de lesbiandade, como se poderia dizer. Eu sou uma espécie de sapatão fofoqueira aqui e poderei lhes dar a visão completa do que vai acontecer”.¹⁴ Isso é o que ouvimos na banda sonora; a fofoqueira em questão é Zoe, uma mulher branca de vinte e poucos anos, que é filmada sentada no canto de uma sala mal iluminada, nalgum lugar da Filadélfia no começo dos anos 1990. Nessa imagem em preto e branco de baixa resolução, que não esconde as marcas de sua captação caseira, Zoe fala diretamente para a câmera, revelando que o “você” a quem ela se endereçava, é, na verdade, um abstrato nós – espectadoras –, enquanto somos convidadas a acompanhar a trama de romances e amizades que se desenrolará nos próximos vinte minutos de fita. Sua atuação é espontânea, ainda que também seja encenada, sugerindo que não se trata de uma atriz profissional a ler as falas de um roteiro previamente arquitetado, e sim de uma amiga próxima, convencida a

¹⁴ No original: “This is a video about women. Or a wild world of lesbianism, as one might say. I’m kind of the dyke yenta of sorts here and I can give you the big lowdown on what’s going to happen before it does”.

embarcar num projeto pessoal que também lhe diz respeito. Deixando de lado essa simpática narradora épica, corta para a protagonista dessa aventura, que, igualmente voltada para a câmera, anuncia: “Oi, eu sou Cheryl. E neste vídeo eu interpreto Shae Clarke”.¹⁵

Assim tem início *She Don't Fade* (1991), segundo curta-metragem dirigido por Cheryl Dunye. Nessas crônicas de solteirice sapatão aos vinte e nove anos, acompanhamos Shae Clarke, uma vendedora de rua que, após romper com um ciclo de relacionamentos de anos, está decidida a empreender uma nova abordagem no que diz respeito às mulheres. Ao seu lado, há uma rede de relações: além de Zoe, temos Paula, mulher branca e amiga de longa data da protagonista, operando como uma espécie de ombro amigo com a qual ela compartilha incertezas – e que também atua como cinegrafista do vídeo a que estamos assistindo, dirigindo algumas das passagens. Há ainda as personagens de Margo e Nikki, as duas mulheres negras com quem Shae vai se envolver sexualmente, resultando num triângulo amoroso cômico com ares de romance metarreflexivo.

Ali, tudo é sabido de antemão: o arco narrativo é apresentado na primeira cena (a fofoca primordial) e sua estrutura é pautada por cartelas que antecipam os acontecimentos, trazendo desde informações pontuais, como “Shae e Margo fazem sexo”, até enredos completos, do tipo “Shae termina com Margo porque está começando a fantasiar com a mulher que viu nas escadarias”.¹⁶ Assim, não é exatamente a partir de uma novidade narrativa que se constrói nosso interesse pelo vídeo, e sim do vigor com que essas relações são retratadas, na capacidade peculiar de entrelaçar vida e ficção. Soma-se a isso a presença de uma rede de afetos queer dentro e fora das telas, de modo a revelar o “bonde de garotas”, como a realizadora descreve em entrevista, que se juntou

¹⁵ No original: “Hi, my name is Cheryl, and in this video I play Shae Clarke”.

¹⁶ No original: “Shae breaks up with Margot because she’s beginning to have intense fantasies about the woman she saw on the steps”.

ali para “se empoderar” e, acima de tudo, se divertir (Dunye, 2001, p. 293). Escolhas que vão reverberar por toda a carreira inicial da realizadora.

O enredo da história é tão simples quanto é autoconsciente. Após decidir transitar por sua nova vida de solteira de forma não exclusiva, Shae conhece duas mulheres negras com quem vai ter relações amorosas, em sequência. Primeiro, Margo, em quem ela dá em cima durante suas horas de trabalho como vendedora; e depois Nikki, que ela conhece em uma escadaria no centro da cidade, e por quem desenvolve, de imediato, uma paixão platônica. Ao final do filme, Shae e Nikki encontram-se por acaso numa festa na casa de amigos, com isso insinuando o início de um relacionamento duradouro – para a alegria das amigas de plantão, Zoe e Paula. Intercalado a esses acontecimentos, há um enquadramento tradicional de entrevista, em que as personagens comentam sobre a história narrada, sentadas numa cadeira, em um diálogo que endereça a quem assiste.

Desprovido de um arco narrativo clássico, ponto de virada ou quaisquer indicativos de um roteiro convencional, *She Don't Fade* está ciente de onde jaz seu interesse: menos nessa trama com ares de comédia romântica inacabada, e mais na problemática da representação ela mesma; de como as questões de presença, ausência e latência se materializam na forma fílmica. Investimento que encontra ecos no debate sobre o paradoxo da “in/visibilidade lésbica” no cinema (Brandão; Sousa, 2019). Aqui, são vários os elementos que endereçam a ideia da figuração lésbica nas imagens. De partida, o histórico do apagamento sequer é colocado como uma questão, posto que sua “temática” é verbalizada pelas personagens, que também comunicam, de antemão, que haverá uma cena de sexo entre mulheres no filme – em suma, atendendo os “pré-requisitos” habituais para ser denominado um cinema lésbico.

Acima de tudo, a proposta do filme não se esgota numa dimensão de conferir visibilidade a essas existências, o que fica claro nas duas cenas de sexo. Elas são construídas de maneira a se opor às formas hegemônicas de enquadrar os corpos das mulheres negras à luz da sexualidade. Na primeira cena, entre Shae e Margo, são mantidos

os indícios de que se trata de um filme sendo gravado, o que inclui as negociações desse processo. É preservado o áudio original da cena, as risadinhas ao fundo, a voz de Paula e demais integrantes da equipe que tentam instruir, um tanto desordenadamente, as duas mulheres sobre como agir. Elas olham para a câmera, param, interagem, desnaturalizando uma suposta transparência da cena, ao imprimir uma dimensão reflexiva sobre o próprio filmar. Ao final dessa passagem, contudo, prevalece a fluidez e a tatilidade desses corpos, oferecendo, também, uma imagem de prazer e identificação a quem assiste.

Já a segunda cena de sexo é inserida num contexto de fantasia da protagonista – ou seja, no campo da fabulação –, em imagens intercaladas com seu trabalho cotidiano como artesã. A dimensão crítica é impressa na montagem, em planos mais curtos, e nos recursos que quebram a naturalidade dos movimentos, como no congelamento das imagens de Cheryl durante seu devaneio. Em ambas essas cenas, a intenção explícita é de ir na contramão dos modos apaziguadores de filmar e narrar esses desejos que extrapolam as normatividades, além de sublinhar o caráter deliberadamente construído do processo de “enquadrar”, de operar um corte intencional a fim de transmitir uma ideia.

Nesse método criativo, há um investimento político dos usos do erótico. Retomando Audre Lorde, o erótico é “a afirmação da força vital das mulheres; daquela energia criativa fortalecida, cujo conhecimento e cuja aplicação agora reivindicamos em nossa linguagem, nossa história, nossa dança, nosso trabalho, nossas vidas” (Lorde, 2019, p. 70). Então, não circunscritas a uma dimensão sexual, e compreendendo a sexualidade (dissidente) como um atributo fundamental ao erótico, as obras de Dunye também investem em uma perspectiva de prazer visual. Só assim é possível estimular a energia criativa e a força de vida dessas mulheres, recobradas no cinema.



Fig. 5-8: Cenas de sexo. Fotogramas de *She Don't Fade* (1991).

Começando nos seus *Dunyementaries*, e tornando-se mais refinado em *The Watermelon Woman* (1996), o cinema de Dunye convoca os modelos tradicionais de narrativa ficcional como ingredientes para o seu “desaprender” das convenções. As formas de prazer narrativo são uma linha de força nesses trabalhos, bem como o uso de humor, tomado como poderoso instrumento de conscientização política, capaz de desestabilizar as estruturas de poder ao vislumbrar outras sensibilidades. Já quando falamos em prazer, dizemos de uma dimensão que concerne também quem assiste, na maneira com que cada obra projeta vínculos espectatoriais. Isso segue na linha da reflexão de Jacqueline Bobo sobre a tradição do cinema de mulheres negras nos Estados Unidos, ao assinalar “o potencial subversivo do cinema narrativo” (Bobo, 1998, p. 9).¹⁷ Seguindo

¹⁷ Algo inseparável da vontade de manter-se em diálogo, e em atrito, com as audiências negras. Dentre as cineastas mencionadas por Jacqueline Bobo, constam Julie Dash e Zeinabu irene Davis, dentre outras.

essa herança, Cheryl Dunye acolhe o desejo e o prazer que vêm da construção narrativa sob um caráter de experimentação, entendendo a ficção como um dos caminhos para estabelecer um diálogo *com* e *entre* sapatonas negras, sem cair na armadilha de tentar separar essas esferas de criação de comunidade.

Aqui, a ideia de ficção, enredada à de prazer, ressoa a cartela final de *The Watermelon Woman*, a declarar que a história de Fae Richards foi inventada, que tudo não passa de ficção. Torna-se evidente que, no seu primeiro longa-metragem, Dunye empreenderá o movimento de “fabulação crítica”, nos termos de como concretiza Saidiya Hartman anos depois em *Vidas rebeldes, belos experimentos* (2022). Um livro dedicado a historicizar as mulheres negras encenqueiras e queer radicais do início do século XX, entre Nova York e Filadélfia. Saidiya Hartmann se alinha a Dunye quando descreve, em sua famosa nota sobre o método, que quem se lança a escrever a história dessas vidas insurgentes deve antes “enfrentar o poder e a autoridade dos arquivos e os limites que eles estabelecem com relação àquilo que pode ser conhecido, à perspectiva de quem importa e a quem possui a gravidade e a autoridade de agente histórico” (Hartman, 2022, p. 11). A força da história de Fae Richards, inventada por Dunye, não desvanece com essa declaração final; ao contrário, ela se fortalece, assegurando a existência de novas vidas – semelhantes e diferentes – por vir.

Na esteira da noção de fabulação crítica, as diferentes cargas de encenação dos vídeos iniciais de Dunye, na performance de pessoas outras que poderiam ser, e que são, ela própria, resignificam a ideia de elaboração de coletividade. Acima de tudo, elas sinalizam o desejo de fabricar novos termos a partir dessas confluências, que está igualmente na fabricação de outras epistemologias, na contramão dos discursos que se pretendem dominantes. Nesse sentido, o livro de Audre Lorde, *Zami* (2021), originalmente publicado em 1984, oferece um espelhamento revelador. Na sua monumental “biomitografia”, Lorde tece uma narrativa fundacional, em forma literária, que retraça os primeiros vinte e três anos da sua vida a partir das suas relações com outras

mulheres; desde sua mãe, de origem caribenha (a narrativa primeva) às amantes e amores, as amigadas duradouras e as mulheres brancas que a atacaram e diminuíram. Todas que, de maneiras distintas, contribuíram para os símbolos da sua sobrevivência, a construção do poder por trás da sua voz, para a mulher que ela se tornou e segue se tornando (Lorde, 2021, p. 17). É precisamente, como anuncia o subtítulo do livro, a invenção de uma nova grafia do seu nome: Zami.

Cheryl Dunye empreende um gesto semelhante de reelaboração dos mitos fundantes da sua história; de retomar os episódios de racismo e homofobia vividos na adolescência, como em *Janine*, a fim de neutralizar a dominação dessas memórias sobre seu presente; de conceber-se no interior de um circuito de relações e de comunidades; de se construir como uma mulher que é negra, lésbica, estadunidense, de ascendência liberiana e nascida nos anos 1960, sem deixar-se essencializar por nenhuma dessas categorias. E ela o faz ciente de que o ingrediente da fabulação, assim como o de documentação, são constitutivos da construção dessas histórias, fundamentais para a perpetuação das mulheres que virão depois. Esse elaborar-se passa também pelo processo de construir-se cineasta – o que encontrará sua materialização em *The Watermelon Woman* –, tal qual o livro de Audre Lorde registra o seu processo de entender-se poeta. O processo de se apropriar das ferramentas oferecidas por esses dispositivos para que eles digam respeito ao grau de complexidade da sua existência e de suas semelhantes.

Os *Dunyementaries* trafegam entre o “eu” e o “vocês”, não sem antes reinventá-los, na compreensão do caráter sempre temporário de um “nós”. Algo que situa no âmago desses vídeos uma reflexão acerca das diferenças interraciais na sociedade estadunidense, bem como das particularidades de lesbiandades negras e negritudes lésbicas, sentidas tanto na pele quanto na tela do cinema. Ali, as formas de construção de coletividade se dão na partilha em grupo, no interior da cena. Esses vídeos, contudo, também extrapolam essa leitura, pois essas sujeitas que vemos se refratam nas muitas camadas de artifício sobrepostas nesses filmes, cientes de que só um exercício de (auto)fabulação seria capaz de desfazer o nível de cerceamento a que essas vidas foram sujeitas. Questões que

novamente convergem na presença da diretora em cena – mas não mais como “eu”, ou não só.

Assim, o que os vídeos iniciais de Cheryl Dunye parecem nos ofertar, com iguais doses de irreverência e postura crítica, são estratégias para a criação de saberes que tomam as existências pretas sapatão como núcleo irradiador e horizonte final, algo que revoluciona as bases do que é já conhecido. São obras que, na particularidade de suas práticas, postulam outras epistemologias das imagens, diante da reprodução das gramáticas hegemônicas de violência que rondam a história das imagens desses corpos. Dessa forma, a cineasta insiste na construção de pontes coletivas, sem saber, de antemão, o que reside no outro lado do caminho.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. Ponte, ponte levadiça, banco de areia ou ilha: Lésbicas de cor hacienda alianzas. In: **A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios**. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2021.

ANZALDÚA, Gloria; MORAGA, Cherrie (org.). **This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color**. Nova York: Kitchen Table Press, 1981.

BOBO, Jacqueline. Black Women's Films: Genesis of a Tradition. In: **Black women film and video artists**. Nova York: Routledge, 1998.

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

CLARKE, Cheryl. Intervalo curto. In: PRATES, Lubi (org.). **Você lembrará seus nomes** – Antologia de poetisas negras dos Estados Unidos do século XX. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2023.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DUNYE, Cheryl. Interview with Cheryl Dunye by Alexandra Juhasz. In: JUHASZ, Alexandra (org.). **Women of vision: histories in feminist film and video**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

HOOKS, bell. O olhar opositor: mulheres negras espectadoras. In: **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

ITALIANO, Carla. **Sou sujeito / Estou sujeita: formas de autoinscrição no cinema experimental de mulheres (EUA, 1990-1993)**. 2024. 266 p. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – PPGCOM – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2024.

LORDE, Audre. **Zami: uma nova grafia do meu nome. Uma biomitografia**. São Paulo: Editora Elefante, 2021.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo [1975]. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

PARKERSON, Michelle. Birth of a notion - Towards Black Gay and Lesbian Imagery in Film and Video. In: **Sisters in the Life: A History of Out African American Lesbian Media-Making**. Durham: Duke University Press, 2018.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSON, 2005.

RICH, B. Ruby. New Queer Cinema. In: MURARI, L.; NAGIME, M. (orgs.). **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, jul. 2015.

SAUNDERS, Tanya. Epistemologia negra sapatão como vetor de uma práxis humana libertária. **Periódicus**, n. 7, v.1, maio-out. 2017, p. 102-116.

WALLENBERG, Louise. “O New Queer Cinema negro”. In: MURARI, L.; NAGIME, M. (orgs.). **New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política**. Caixa Cultural, 2015.

WELBON, Yvonne (org.). **Sisters in the Life: A History of Out African American Lesbian Media-Making**. Durham: Duke University Press, 2018.

WHITE, Patricia. “Lesbian Minor Cinema”. **Screen**, v. 49, n. 4, 2008.

Others like me: dyke collectivities in Cheryl Dunye's videos

Abstract: The article analyzes the processes of building black lesbian collectivity in Cheryl Dunye's work, exploring how the director uses her experiences and presence onscreen as a form of collective elaboration. The focus is on her short films made in the early 1990s, called *Dunyementaries*, which serve as a space for experimenting with her unique style. Finally, sequences from the short film *She Don't Fade* (1991) will be analyzed in order to root the reflections raised, in particular how these films operate as practices of producing black lesbian epistemologies, in light of black feminist thoughts and film theories.

Keywords: Lesbian Collectivities. Black Cinemas. Feminist Film Theories

Recebido: 31/5/2025

Aceito: 11/07/2026