

Pela produção de um contra-arquivo do imaginário de freiras lésbicas no cinema e na TV

For a counter-archive on the imaginary of lesbian nuns in cinema and TV

CAROL ALMEIDA

Pesquisadora e curadora de cinema. Faz parte da equipe do Olhar de Cinema, bem como da Mostra de Cinema Árabe Feminino, além de trabalhar como curadora independente em outras mostras. Sua tese de doutorado é centrada na produção de uma metodologia que atrai filmes brasileiros contemporâneos por intensidades/páthos em comum.

RESUMO

No gesto de inventariar como o audiovisual projeta o imaginário de freiras lésbicas, o artigo usa o filme *Para sempre condenadas*, de Su Friedrich, como uma linha de força para criação de um contra-arquivo que deseja rever, a partir de um olhar queer/cuir, o imaginário produzido sobre freiras lésbicas tanto em filmes, quanto em uma série de TV. A proposta é cruzar as imagens do filme de Friedrich com a de outras obras audiovisuais, bem como entrelaçar essas visualidades com depoimentos reais publicados em um livro chamado *As freiras lésbicas: rompendo o silêncio*, de 1985, transformando a escrita do inventário em uma escrita contaminada por memórias desejantes.

Palavras-chave: Freiras lésbicas; contra-arquivo; inventário.

ABSTRACT

By exploring the portrayal of lesbian nuns in audiovisual media, this paper focuses on Su Friedrich's film "Damned if you don't" as a pivotal element in constructing a counter-archive that seeks to reassess the representation of lesbian nuns in films and TV series from a queer/cuir perspective. This paper aims to juxtapose imagery from Friedrich's film with images from other audiovisual works, weaving these representations together with real-life accounts documented in the 1985 book titled "Lesbian nuns: breaking silence". Through this process, this paper aims to blur the lines between written analysis and nostalgic recollections, creating a narrative of a type of inventory that is influenced by memories driven by desire.

Keywords: *Lesbian nuns; counter-archives; inventory.*

As barras horizontais descem o monitor enquanto vemos rostos pixelados de *Narciso Negro*, de Michael Powell e Emeric Pressburger, filme de 1947 que evidencia a rivalidade entre duas freiras (uma “boa” e uma “má”). As “falhas” nas imagens produzem um registro que facilmente localiza essa história no tempo. Estamos nos anos 1980, assistindo a alguém assistir a um filme numa popular TV de tubo, ou, em termos técnicos, numa TV tipo CRT (cathode ray tube). A mulher que assiste à *Narciso Negro* na TV é uma das duas personagens de *Para sempre condenadas*^[1] (*Damned if you don't*), de Su Friedrich, um média-metragem de 1987. Dentro desse roteiro, a vizinha dessa mulher diante da televisão é uma freira. O encontro entre elas é tão inevitável quanto desejado (por elas e por quem as assiste).

Para sempre condenadas funcionará neste artigo – porque foi dessa maneira que ele funcionou quando o assisti pela primeira vez – como um centro ativador para que se possa produzir um inventário queer/cuir das recorrentes aparições de freiras lésbicas no audiovisual, sobretudo no cinema. Um inventário elaborado com recodificações da presença dessas personagens em cena a partir de um gesto semelhante ao que Su Friedrich faz em seu filme. Ou seja, trata-se de exercitar a espectadorialidade de dentro de uma mirada lésbica que interfere e age sobre narrativas criadas majoritariamente por homens cisgêneros que, com frequência, se dedicam a produzir projeções heterossexuais como norma e teto da imaginação.

Um inventário desse tipo só pode ser concebido a partir, sobretudo, de uma pulsão contra-arquivista. Portanto, as noções mobilizadas na ideia de contra-arquivo são igualmente caras ao empreendimento das costuras aqui tecidas. *Para sempre condenadas*, além de funcionar como eixo para atrair outras imagens de freiras lésbicas, será também lido como um gesto de contra-arquivo queer/cuir da artista Su Friedrich. Faço aqui alianças com o modo como a pesquisa de Dri Azevedo busca em Ann Cvetkovich, particularmente num ensaio da autora sobre contra-arquivos queers, para também usar um filme, neste caso *The Watermelon Woman*, de Cheryl Dunye, como exemplo de produção contra-arquivista.

Ambos, arquivistas e artistas, podem usar as suas potências criativas para performarem intervenções que abrem o arquivo à crítica e à transformação. É particularmente importante a sua boa vontade para usar seus investimentos pessoais e afetivos para ‘queerizar’ (transtornar) o arquivo e para produzir novas e imprevisíveis formas de conhecimento, incluindo novos entendimentos do que conta como arquivo e, conseqüentemente, o que conta como conhecimento (...) esses artistas também reconfiguram o espaço do arquivo, abrindo-o a novos públicos para os quais ele não é policiado e protegido, e criando inovadores modos de ‘espaços seguros’ na forma de santuários íntimos onde novas socializações podem ser forjadas. (CVETKOVICH *apud* AZEVEDO, 2016, p. 80)

Partimos então do exercício central ao roteiro de Friedrich em seu filme, que é o de usar relatos do livro *Atos imodestos: a vida de uma freira lésbica na Itália renascentista*, de Judith

C. Brown, publicado em 1986, para atravessar as imagens que levarão ao encontro final entre a freira e sua vizinha. A exemplo do que se aciona no roteiro do filme, este texto pretende cruzar as imagens dos filmes e uma série aqui citados com relatos de um outro livro, publicado em 1985, um ano antes do livro de Brown: *As freiras lésbicas: Rompendo o silêncio*, organizado por Nancy Manahan e Rosemary Curb, duas ex-freiras que, além de darem seus próprios depoimentos no livro, coletaram cartas e entrevistaram dezenas de outras freiras e ex-freiras que se admitiam, todas, lésbicas. A publicação do livro é resultado direto de uma política mais “liberal” da Igreja Católica após o Concílio Vaticano II, em dezembro de 1961, como também reflete teologias e filosofias liberais dos anos 1960/70, que terminaram criando relações com movimentos feministas e ativistas antiguerra daquela época.

Para que se possa cruzar os relatos dessas reais freiras lésbicas com as freiras lésbicas imaginadas pelo audiovisual é importante fundamentar a ideia de produção de inventários dentro de um contexto contemporâneo, sem deixar de entendê-lo em suas raízes. O termo “inventário” que com muita frequência é imediatamente associado a uma relação de bens que precisa ser feita após a morte de alguém com posses, é também a possibilidade de pensar um outro tipo de levantamento que se dá numa partilha semântica que a palavra carrega com a ideia de inventar e, portanto, em um passo mais além, de imaginar.

(...) é inusitado o uso do termo inventário como referência a uma obra de arte. Sobretudo porque esta expressão adquiriu um lugar cativo no vocabulário jurídico, referindo-se a um levantamento de bens de um proprietário, por exemplo. A palavra deriva do latim clássico *inventum*, do infinitivo *invenire*, que significa achar, encontrar, adquirir. (...) A etimologia da palavra inventar, cuja origem latina é *in-venire*, indica um deslocamento do que estava disperso, separado, sem uma relação, e que passa a interagir. (ABREU, 2011, p. 28)

O fato de que inventariar e inventar compartilham de uma mesma árvore genealógica nos leva ao gesto que pesquisadores e curadores têm produzido ao tentar inventariar/inventar coleções de imagens que, juntas, estabelecem novos sentidos. É sempre um gesto que, sem negar a singularidade das construções e propostas estéticas de cada obra, sabe também pensar os substratos gerados nas interações entre essas obras, não apenas quando se relacionam entre si, mas no caso deste artigo e do filme de Su Friedrich, quando estabelecem atritos/relações entre aquilo que é externo à própria linguagem audiovisual: relatos documentais escritos em livros. Ou, nas palavras de Mariana Souto, “emancipadas de suas funcionalidades, as coisas são integradas em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim, estabelecendo relações de proximidade com seus semelhantes” (SOUTO, 2019, p. 32).

Tomo também emprestado o inventariar movido por Ramayana Lira de Sousa e Alessandra S. Brandão quando estas buscam em suas memórias de infância subsídios para inventarem suas

próprias coleções de imagens e sons que as fizeram recodificar, de um ponto de vista de uma infância queer, como essas referências as construíram como espectadoras. Músicas, bonecas Barbie, fotos pessoais, uma personagem de Hitchcock, tudo se entrelaça nesse inventariar, e no mesmo movimento, nos ajuda a rever a estabilização de conceitos como temporalidades da memória, *queeridades* e a própria infância.

Um “inventário”, pois, porque trataremos de reconstituir nossa relação com algumas imagens como bens preciosos, de intenso valor afetivo, há muito guardadas, secretamente, no armário da memória. Bens que constituem um baú repleto de referências queer que nos constituíram e ainda nos constituem sujeitos queer ou que fomos aprendendo a ler e ressignificar sob uma ótica queer com o tempo, dando sentido a sua permanência em nossa memória. Um “inventário”, por extensão e apropriação nossa, também porque se faz invenção e reinvenção das crianças que somos e fomos. Um “inventário”, ele mesmo, (re) inventado na escrita, através do espelho, na contramão do tempo mensurável e da crononormatividade (SOUSA; BRANDÃO, 2020, p. 123)

A intenção deste artigo é usar depoimentos que se encontram ao longo das 399 páginas de *As freiras lésbicas: rompendo o silêncio*, como uma forma de conduzir as imagens audiovisuais para dentro desses relatos, e vice-versa, guiar os relatos para dentro das imagens audiovisuais. Nas páginas do livro em questão, estão reunidos depoimentos de pouco mais de 50 pessoas, sendo a maioria delas mulheres brancas do Nordeste e Meio-Oeste estadunidense. Apenas quatro depoentes são negras e três latino-americanas. Esse recorte racial, aliás, é uma materialidade na representação quase que exclusivamente branca de freiras no audiovisual.

O livro apresenta todo um glossário rico de estratégias e, por que não, senso de humor, para nomear o que, dentro dos conventos, parecia tantas vezes não passível de nomeação. Por exemplo: “amizades particulares” eram como elas chamavam relações de flerte ou namoro, “ligações imoderadas” é um dos termos usados para dizer sexo. A publicação é um marco quando pensamos nos textos que rompem com o discurso de cisão imperativa entre o cristianismo católico e expressões de sexualidade, desejo e afeto. Expressões essas que tendem a criar as mais profundas rachaduras quanto mais espessas são as paredes e muros da disciplina dogmática. Que se comecem então o caminhar por esses conventos.

“As religiosas que são lésbicas vivem por trás de duas portas fechadas. Aquela que recebe o nome de vida religiosa nos mantém protegidas do mundo, entidade pecaminosa, no qual nos ensinam que devemos estar, embora a ele não devamos pertencer. A outra porta oculta nossa orientação sexual. Através de uma experiência amarga, aprendemos a manter aquela porta hermeticamente fechada, caso contrário ‘todas nos tornaremos suspeitas’. Vivi e amei por trás dessas duas portas durante 29 anos. Não tive consciência da segunda porta até se passarem 22 anos. Percebi finalmente que o único modo de me mostrar verdadeira como a pessoa que Deus me designou para ser consistiria em abrir ambas as portas e sair, livre.” Charlotte A. Doclar (CURB; MANAHAM, 1987)

A agência que Charlotte^[2] e outras pessoas têm no livro ao contarem suas próprias histórias não costuma se espelhar nas representações que o cinema produz quando essa combinação de palavras – freiras lésbicas – está em jogo. Quando lembramos que o cinema é uma gramática cujas regras historicamente foram e ainda são majoritariamente ditadas por homens cisheteronormativos, é de se esperar que a produção desse imaginário seja notadamente marcada por fetiches. Algo que, em determinado momento nos anos 1970, chegou mesmo a constituir um subgênero chamado *Nunsplotation*.

Trata-se de uma série de filmes majoritariamente italianos, dirigidos por homens que tinham como base de seu empreendimento imagético dois filmes ingleses, o já citado *Narciso Negro*, de Michael Powell e Emeric Pressburger, de 1947, e *Os Demônios*, de Ken Russel, filme de 1971. Em ambos, a presença de uma força naturalmente maligna que se manifesta em algumas freiras dá o tom para todo tipo de captura misógina. Em seu estudo sobre representações no cinema de grupos de mulheres que se aliam por algum motivo, seja porque são freiras encerradas em um convento, porque fazem parte de uma mesma gangue, ou ainda porque estudam numa mesma escola, Bev Zalcock entende que há algo em comum em todas essas estruturas de alianças:

Como portadoras de uma sexualidade latente e por vezes delinquente, essas irmãs estão constantemente à beira de uma revolta. E embora aparentemente a imagem das freiras sirva como uma medida de moralidade, a sua condição histórica de existência é também uma medida da misoginia que sustenta a sociedade patriarcal. (ZALCOCK, 2001, p. 156, tradução minha).

Entre a exploração da sexualidade das freiras e a elaboração de tramas recheadas de conspirações e dissimulações, há algo basilar na recepção dos filmes *nunsplotation*: eles sempre foram pouco levados a sério mesmo entre pesquisadores das várias ramificações do gênero *exploitation* no cinema europeu dos anos 1970, sendo o mais famoso deles o chamado “faroeste espaguete”. Muito disso se deve a uma imediata associação entre esses filmes e a pornografia comercial, mas há de se colocar em relevo a possibilidade de um afastamento do interesse da cinefilia canônica e essas obras uma vez entendendo que elas sempre têm como protagonistas mulheres reunidas em ambientes de mulheres – ainda que as figuras masculinas apareçam em várias ocasiões como disparadoras de desejos sexuais e motivo de tensionamento entre personagens.

Essa é a base, aliás, de *Narciso Negro*, um filme em que o arquétipo da freira má, em oposição ao da freira boa, se torna central para o desenvolvimento da história que se passa nos Himalaias, para onde um grupo de freiras anglicanas são levadas e abrigadas em um antigo palácio. O que a princípio seria mais uma missão de estabelecer numa região distante um serviço social ancorado nos pressupostos cristãos, que inclui aí a legitimação da colonização de territórios fora da Europa, logo se torna a trama de uma rivalidade entre a freira má e a freira boa pela atenção de um homem pela qual a primeira se apaixona. É com essa mirada que se lança o filme-motor deste texto.

Há uma tentativa aqui de se inspirar nos procedimentos fílmicos de Su Friedrich em *Para sempre condenadas* para criar outras costuras possíveis diante do imaginário produzido pelo audiovisual quando se pensa em freiras lésbicas. No seu filme, Friedrich vai atrás das imagens de *Narciso Negro* para, num palimpsesto lésbico, escrever por cima desse imaginário com uma personagem de uma freira lésbica que, tal como os seres que vivem dentro da gravidade zero da água, escapam deslizando de quem tenta segurá-las com os enquadramentos estáticos que, com muita frequência, estabelecem duelos binários entre a madre superiora carrasca e maligna e a madre superiora santificada, ou entre as freiras pervertidas e as noviças inocentes.

Nada contra madres superiores malignas ou freiras pervertidas, na verdade trata-se de personagens complexas e divertidas em várias ocasiões, mas o fato é que com muita frequência essas caracterizações partem de delírios desmobilizantes em que a ideia do sacrilégio é contaminada pela imaginação de uma masculinidade cisheteronormativa. Para uma audiência queer/cuir, na qual o sacrilégio desde cedo é tantas vezes o nosso próprio modo de vida desejante no mundo, o divino é sempre moralmente dúbio, ambíguo, e tem seu endereço em tudo que é mundano.

Que se faça então com que esse pequeno inventário se crie do atrito e relação entre as freiras lésbicas do cinema e as freiras lésbicas que, no livro organizado por Rosemary Curb e Nancy Manaham, falam com suas próprias palavras sobre o estatuto de fé de seus desejos.

“Durante o segundo mês, Kate, uma ‘querida amiga’ da madre superiora, apareceu bem tarde, certa noite. Ao verificar que a madre superiora não estava, ficou para conversar comigo. Nas altas horas da madrugada, eu me dei conta de que uma mulher estava flertando comigo. Kate levou-me para o ‘seu canto’, como dizemos. Tudo que me lembro daquela noite foram meus dois copos de uísques e meu primeiro orgasmo.” Jeanne Cordova. (CURB; MANAHAM, 1987)

O jogo entre quem pode olhar e quem é olhada. Todas as vezes em que essas três personagens surgem e *A Religiosa* (1966), Jacques Rivette decide apostar toda sua *mise en scène* na tensão e tesão que somos levadas a preencher e sentir nos espaços entre elas. Quem são? Anna Karina, a musa da Nouvelle Vague, aqui interpretando a freira Suzanne, que baixa os olhos porque funciona como o inocente e imaculado vórtice ao redor do qual operam vários pecados capitais: avareza, luxúria, ira, soberba, inveja. A segunda personagem é de uma atípica madre superiora jovem, vaidosa, ornada de joias e movida pela lascívia, a personificação da quebra dos três votos que toda freira precisa tomar antes de se tornar esposa de Jesus: castidade, pobreza e obediência. A jovem madre superiora sempre levanta os olhos para os corpos que deseja. A terceira personagem é, naturalmente, a enciumada freira ex-amante.

Quando Rivette decide usar o famoso romance de Denis Diderot, escrito e publicado no século 18, para transformá-lo numa peça e, depois, no filme que por muito tempo ficou mais conhecido por ter sido inicialmente censurado, em lugar de produzir visualidade das páginas

literárias em que a Madre Superiora beija e goza com o corpo da protagonista Suzanne, ele decide privilegiar a triangulação de tensões entre essas três figuras e deixar que a gente elabore nossas próprias imagens que faltam.

Mas algumas imagens não faltam em *A monja e o demônio*, de Domenico Paoella, de 1973. Dos vários filmes de *nunsplotation* da década de 1970, talvez esse seja aquele que chama atenção não somente pela frontalidade com que a instituição da igreja é chamada de corrupta e gananciosa, como pelo fato de Paoella ao mesmo tempo em que parece sentir-se à vontade ao mostrar violências gráficas contra corpos de mulheres, também não parece fazer distinção moral entre os relacionamentos heterossexuais e aqueles que acontecem entre as freiras do convento, sendo esses últimos quase sempre atravessados por relações de poder e, assim como no romance de Diderot e no filme de Rivette, de triangulações amorosas entre madres superiores, suas postulantes, noviças e freiras^[3].

Ou seja, na mesma medida em que o diretor parece interessado em criar estratégias formais que naturalizem a relação entre a madre superiora e uma das freiras do convento, ele também sabe maximizar um abuso sexual quando opta por planos fechados que intercalam o foco ora na mão dessa mesma madre superiora entrando pelo vestido de uma postulante para confirmar se ela é “virgem”, ora no close no rosto dessa jovem que oscila entre expressões de dor e prazer, projetando ali uma fantasia masculina. Nada disso, no entanto, pode ser mais provocador e, de fato, disruptivo que dois copos de uísque e um primeiro orgasmo.

“Quantas mulheres de minha geração tornaram-se freiras por já serem lésbicas? Queria encontrar minhas irmãs lésbicas que entraram para o convento, não somente como resposta ao chamado de Deus, mas como refúgio à heterossexualidade, ao casamento católico e à maternidade exaustiva”, Rosemary Curb. (CURB; MANAHAM, 1987)

“Pare, sombra do meu bem indescritível/ imagem do feitiço que mais amo,/ bela ilusão por quem morro feliz,/ doce ficção por quem vivo dolorosamente”. Todo peso dramático dos cenários escuros, das marcações de cena milimetricamente pensadas e da economia dos gestos não parece ser suficiente para o drama de uma freira lésbica abandonada por seu amor. O verso aqui escrito é o que escutamos na voz over de Sor Juana Ines de la Cruz logo após ela ser avisada que La Virreina, sua rainha, vai sair do México e voltar pra Espanha.

Mas ao contrário do que acontece no filme de Rivette, em *Yo, la peor de todas* (1990), a diretora María Luisa Bemberg vai atrás de um real ícone feminista do século XVII para criar algumas sequências concentradas de repressão sexual cuja *mise en scène* é montada para desestabilizar o ponto de vista do homem heterossexual. Todos os olhares se demoram aqui, e os planos e contraplanos entre as duas personagens principais são carregados de uma não muito velada curiosidade entre elas. Todos os cenários parecem também ser mais escuros que o hábito

das próprias freiras, todos os poucos objetos de cena dessa direção de arte minimalista pesam para contar a história dessa pessoa que, diga-se não de passagem, em algum momento nos seus escritos chegou a escrever que se reconhecia como um corpo andrógino, “abstrato”.

De modo que antes que o clímax romântico aconteça em cena, entre o momento em que a rainha fala “Quítate el velo” e o beijo que elas compartilham, Bemberg faz questão de deixar que os olhares entre elas guiem o movimento da cena. A câmera não se move, mas o desejo sim. Elas se consomem no olhar que deseja, e logo depois no olhar que se sabe desejada.

“Olhando pra trás, percebo agora que o convento foi uma das primeiras versões do movimento separatista das mulheres. Éramos mulheres que tinham deixado para trás um mundo no qual as mulheres eram dadas aos homens por outros homens. Éramos todas lésbicas, em graus variados, dependendo da percepção que tínhamos de nós enquanto mulheres. O convento, porém, permaneceu muito aquém de uma sociedade utópica, composta só de mulheres. O próprio contexto, que poderia impelir as mulheres a se amarem, proibia a afirmação daqueles vigorosos laços. Poderíamos ter o poder, enquanto mulheres que se juntavam, mas o erro do roteiro, o que impedia o convento de realizar integralmente seu potencial de sociedade separatista, era o sexo.” Ayyelete Hashachar (CURB; MANAHAM, 1987).

A utopia de um mundo em que as mulheres não são dadas aos homens por outros homens. Uma sociedade somente delas. O cinema certamente sempre soube brincar com esse espaço utópico com projeções que, com muita frequência, acontecem a partir de algo que irei chamar de imaginação de uma *cinéfilia viada*. Dois dos exemplos mais notórios: *Maus hábitos*, de Pedro Almodóvar, de 1983, e *Sol alegria*, de Tavinho Teixeira, de 2018. Na utopia delirante desses filmes, freiras viciadas em pó e lisérgicos mais poderosos tentam de alguma forma criar um roteiro sem os “erros” que inibem o potencial dessa sociedade.

Em *Maus Hábitos*, a *cinéfilia viada* está presente em diversos momentos, mas particularmente uma sequência chama atenção. A obsessão com as musas do cinema ganha um capítulo especial no filme. Em uma das cenas, a madre superiora convida para sua sala a nova hóspede do convento, uma cantora viciada em heroína que ali abrigada porque está fugindo da polícia. Atrás da mesa da freira, um mosaico de fotos com várias divas do cinema. “Quando olho para essas mulheres, sinto uma enorme gratidão, pois é graças a elas que Deus segue morrendo e ressuscitando cada dia”, diz a madre superiora enquanto organiza uma carreira de pó para cheirar. A naturalização do gesto – bem como a naturalização de sua fala que vincula sua fé em Deus à beleza das mulheres – produz a suspensão de um regime de moralidade que irá julgar essas personagens.

Enquanto isso, em *Sol Alegria*, filme com várias referências visuais a *Maus Hábitos*, incluindo aí a confecção dos hábitos das freiras, a *cinéfilia viada* age a partir de outro espaço utópico. Neste caso, a utopia do cu como revolução e da cannabis como um estado de encontro poliamoroso com o mundo.

Em *Maus Hábitos*, o esborramento dramático da madre superiora e seu amor não correspondido pela nova musa que vai morar no convento fugindo da polícia se materializa tanto no mundo concreto, como numa parede de concreto que separam as duas em determinado momento. Em *Sol Alegria*, o excesso se materializa na euforia e no êxtase, tanto do sexo, quanto da guerra, e no caminho termina também por prestar certo tributo ao imaginário alimentado pelos filmes de *nunsplotation* dos anos 1970, aqui recodificados em um discurso anárquico que tentava responder ao Brasil armamentista, moralista e miliciano.

“Durante um tempo procurei convencer-me de que aquilo que fazíamos significava apenas: ‘nos reconfortarmos’. Então certo dia, depois de estar com a irmã Bárbara no banheiro, fui para meu cubículo e me masturbei. Procurei a irmã Bárbara e disse-lhe que tínhamos de parar com aquilo, pois eu me masturbara depois de estar com ela. Perguntou-me como é que eu fizera! Justamente ela, que nunca mais queria me beijar, agora desejava saber como se masturbar!” Margaret (CURB; MANAHAM, 1987).

Atos Impuros: A Vida de Uma Freira Lésbica na Itália da Renascença, de Judith C. Brown. Publicado originalmente em 1986, um ano depois do livro com os depoimentos reais organizados por Rosemary Curb e Nancy Manaham, *Atos impuros* narra a história de Benedetta Carlini, freira que viveu no começo do século 17 e, segundo relatos documentados e arquivos pela igreja, teria tido uma intensa relação de muitos anos com a Irmã Bartolemea, depoente que nessa história serve de testemunha central para a condenação de Benedetta a uma clausura por mais de 30 anos até sua morte. O que fazer com a história de Benedetta?

No cinema, a mais famosa adaptação desses relatos se materializa no longa-metragem *Benedetta* (2021), de Paul Verhoeven, em um filme que, como boa parte da filmografia do diretor, é marcado pela ideia de que sexo e violência são manifestações que vibram na mesma frequência. Portanto, podem revelar, a partir de procedimentos audiovisuais bastante rigorosos em suas execuções, uma predisposição para associações entre essas intensidades – sexo e violência – a uma incontornável e irrefreável natureza humana.

Há uma herança muito direta aí de um outro filme que, tal como o livro de Diderot, ficou conhecido por ter passado anos como uma obra censurada: *Visions of Ecstasy* (1989), de Nigel Wingrove, um curta-metragem que explora, a partir de duas encenações marcadas por uma performatividade artificial (Fig. 6), os desejos sexuais entre uma freira e seu “esposo”, Jesus, assim como entre ela e uma figura feminina que seria sua própria psiquê, ainda que neste caso a interpretação seja bem mais aberta. A artificialidade performática de Wingrove e o realismo amoral de Verhoeven carregam algo em comum: a imaginação cisheteronormativa de que a manifestação da sexualidade de mulheres religiosas passa necessariamente por personagens que precisam ser libertas (geralmente pela intervenção de uma figura masculina) de uma repressão

sexual, ao mesmo tempo em que se cria um discurso de desvelamento de uma moralidade hipócrita de uma instituição/sistema.

“Lembro-me que descia as escadas, vinda da sala de estudo. Dobrei um canto e notei um hábito, mas, sendo uma iniciante muito conscienciosa, mantive os olhos modestamente abaixados, fitando o assoalho. O hábito parou ao meu lado e senti que tocavam de leve no meu braço (...) Ela levou o dedo aos lábios: ‘psiu...’ Ela tomou meu queixo entre suas mãos, sem dizer uma palavra, mas com uma expressão no olhar que me deixou literalmente pregada de encontro à parede. Beijou meus lábios com tamanha suavidade... Lembro-me especificamente desse sentimento: suavidade.”, Terry (CURB; MANAHAM, 1987).

Depois das primeiras imagens pixeladas de um *Narciso Negro* que se assiste pela TV, quando o filme tenta resumir a trama entre a Boa e a Má Freira, o que assistimos é alguém ler partes do livro com os depoimentos da irmã Bartolomea, descritos no livro de Judith C. Brown, enquanto acompanhamos uma outra camada narrativa se desenrolar diante de nós. Como já se sabe, a mulher que assiste a *Narciso Negro* na TV tem uma vizinha e essa a vizinha é uma jovem freira. A história de Benedetta sobreposta aos breves encontros que essas duas personagens do filme têm nas ruas perto do prédio onde moram termina por criar uma resposta ativa do cinema na produção de contra-arquivos que, ao mesmo tempo em que não negam a violência do arquivo original, conseguem restituir e transformar esse arquivo para além do trauma.

Neste caso, é preciso salientar que, mesmo diante de obras de ficção, cuja liberdade de criação não responde a nenhuma das premissas arquivistas, estamos lidando com a produção de um imaginário que, em si, acumula nos resíduos de imagens que ficam, um atestado de como (e por quem e para quem) se forjam as impressões quando falamos “freiras lésbicas”. A palavra impressão aqui vem da leitura que Derrida faz do arquivo, o entendendo também como resultado de impressões em todos os seus sentidos: como inscrição, ou seja, como algo que deixa um rastro após sua reprodução; como uma noção vaga e imprecisa, e também como algo que se imprime em nossa pele, arquivos sedimentados como tatuagens (DERRIDA, 2001).

Nos estudos de cinema, há uma constante associação entre o conceito de arquivo como a produção de uma memória coletiva e, portanto, da ideia de contra-arquivo como um gesto ativo de intervenção sobre essa memória, mas sobretudo como uma ação que chama atenção para uma estrutura de apagamento dos imaginários consensuais. O filme de Su Friedrich, ao misturar uma narrativa ficcional com uma estrutura ensaística de releitura sobre os arquivos oficiais de uma freira lésbica do século XVII, é contra-arquivista em sua base. Em sua tese sobre o figural no cinema contemporâneo e como esse cinema, particularmente em filmes-ensaio, usa a si próprio como uma forma de arquivagem, Susana Nascimento Duarte pontua:

É necessário o exercício de um corte preciso sobre o Arquivo, que apague o apagamento ou o desaparecimento a que, paradoxalmente, esta nova memória inumana vota o cinema e o seu arquivo. Ou seja, são necessários gestos

contra-arquivísticos, de que o cinema se pode tornar um veículo privilegiado, dado o seu potencial arqueológico de trabalho sobre o documento e a sua transformação em monumento (fazendo retornar o documento, não como traço de uma origem, mas sob a forma de ruína, aqui na acepção de fragmento, que é preciso reescrever, contrapondo ao Arquivo a forma inacabada do filme-ensaio) (DUARTE, 2015, p. 47-48).

Há quem faça isso no exercício de remontagem das imagens ou no gesto de fabular as brechas daquilo que o arquivo não consegue dar conta. No caso do filme de Su Friedrich, ela faz isso pelas vias de um desejo que não precisa mais se esconder em masturbações nos cubículos de conventos. O mais evidente dos recursos formais é a utilização de bichos marinhos ao longo de todo o filme, estejam eles em aquários menores ou maiores. O fato de que essas imagens estão a todo momento criando pontuações na montagem me faz acreditar que há nesse gesto um devir-mar em que a freira protagonista gradualmente começa a entender que ela é também potencialmente um animal líquido, incapaz de ser contido sem antes deslizar para fora da contenção.

Um pouco depois da sequência em que a freira passeia por um parque aquático, vemos dois equilibristas que se mantêm firmes e leves sob uma fina corda de circo. É só aí então que as duas vizinhas finalmente se encontram em um mesmo quarto. O que vemos é uma sequência carregada de desejo e contornos sensuais. Ousaria dizer, no meu inventariar subjetivo, que se trata de uma das mais sexys cenas da história do cinema. Ou pelo menos na história de um cinema que não costuma ser historicizado como cinema. É sexy porque há um estranho e atípico equilíbrio de forças na imagem.

“Após meses de hesitações, carícias desajeitadas e sofrimento emocional, demo-nos conta de que estávamos profundamente apaixonadas. Nosso relacionamento evoluiu de um jeito tão bom, tão certo, nos fez crescer tanto, individualmente e em conjunto, que jamais nos ocorreu que poderia ser algo errado ou pecaminoso. Em nossa ingenuidade sexual, ficamos confusas sobre a natureza exata da nova dimensão que explorávamos, mas não sentíamos culpa ou angústia”, Jessie (CURB; MANAHAM, 1987).

Ainda que toda a fotografia de *Bege Euforia*, de Anália Alencar, seja pensada para deixar as imagens enevoadas e imprecisas, existe um plano que, pela organização dos elementos em cena, se torna ainda mais etéreo. Nele, vemos a personagem de uma freira diante de algo que pode ser tanto rio, quanto mar, em que se torna impossível precisar as bordas na imagem. Essa personagem, ainda vestida com seu hábito, entra nessas águas – turvas pelas próprias decisões formais da fotografia do filme – e se encontra primeiro com uma mulher que, pelo que o filme sugere, ela teria deixado para trás. A princípio, o plano está fechado somente nessas duas, até que a outra personagem desse triângulo surge em cena, indicando que existe ali um pacto poliamoroso entre elas.

À medida em que acompanhamos as três personagens desse curta, as pistas de que estamos diante de um grupo de freiras e/ou ex-freiras lésbicas se torna mais evidente. Logo após a

sequência delas dentro d'água, vemos duas delas vestidas com seus hábitos lavando pedaços de pano que parecem estar sujo de sangue, em outro momento uma serve um líquido azul dentro de uma xícara em um espaço isolado que, pela cruz estendida na parede, pode ser (ou não) um local de reclusão e mais adiante há uma cena de duas delas diante de uma fogueira. Nunca se sabe, do primeiro ao último plano, o tempo em que as cenas se localizam, a lógica passado, presente e futuro não cabe na relação entre elas, a natureza líquida dessa relação lembra bastante os recursos usados por Su Friedrich em *Para sempre condenadas*, quando ela intercala a história da freira e sua vizinha com imagens de bichos aquáticos.

“Quando decidi sair do convento, contei para a mestra das juniores que era lésbica. Sua resposta foi: ‘Não acha que todas nós temos sentimentos como esse?’ Beijou-me em seguida na boca e disse: ‘O que lhe cabe fazer é permanecer aqui e tentar ser celibatária’. Tratava-se de um conflito inerente, isto é, o reconhecimento do desejo sexual, mas a negação de sua expressão. Recusei-me a negar meus sentimentos”, Jean O’Leary (CURB; MANAHAM, 1987)

Importante pontuar que a compulsão de ir atrás do imaginário audiovisual com freiras lésbicas aconteceu depois do trabalho de curadoria da mostra retrospectiva de Su Friedrich no 11º Olhar de Cinema, curadoria essa feita ao lado de Camila Macedo e Carla Italiano. Entre os filmes selecionados para compor essa retrospectiva, *Para sempre condenadas* parecia ser um trabalho que me ajudava a pensar nas formas como a perspectiva de uma diretora lésbica, que sabe como ninguém cruzar o documental e o ficcional de dentro de uma gramática feminista de que o pessoal é político, materializa nas imagens experiências que já nascem dentro da lógica do sacrilégio, e não precisam artificialmente produzir esse rompimento com o dogma dentro de uma imaginação cisheteronormativa cristã.

Foi depois da experiência de selecionar e comentar sobre o filme de Friedrich durante o Olhar de Cinema que entrei em contato com *Warrior Nun*, uma série da Netflix de ficção científica que, nas únicas duas temporadas que teve, trouxe um novo referencial de freira lésbica agente de sua própria história. A personagem em questão surge na figura de uma ninja à serviço da Igreja, mas também em conflito com essa mesma instituição quando se descobre apaixonada pela protagonista da trama, uma personagem bissexual que, mesmo sem ser freira, carrega em seu corpo uma aréola divina que a faz aquilo que dá título à série, ou seja, a Freira Guerreira.

Há uma curva mitológica na premissa da série. Beatrice, a freira que revela em algum momento ter seguido a carreira religiosa porque sua família não a aceitava por aquilo que ela era e quem ela amava, termina se apaixonando por Ava, a “warrior nun” protagonista. Dentro da lógica interna da narrativa, Ava é lida em vários momentos como um novo tipo de messias, uma “Jesus” (a cena da protagonista com a coroa de espinhos sobre a cabeça se tornou uma referência visual da série) que pode salvar a humanidade da chegada de um anjo vingador. O fato de que o

criador da série, Simon Barry, precisou alterar e mesmo apagar as referências originais na qual a obra é inspirada – uma história em quadrinhos onde essas freiras ninjas são hipersexualizadas em trajes minimalistas – diz bastante sobre o exercício de revisão e atualização do imaginário dessas personagens para uma audiência mais engajada em debates sobre o peso político de representações que fujam da heteronormatividade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que os filmes e a série em atrito aqui, com exceção do filme de Su Friedrich, não tenham como intenção pensar especificamente a produção de novas imagens de arquivo ou contra-arquivos, o gesto de inventariar essas obras e colocá-las em vizinhança não somente entre as suas semelhantes, no caso outras obras audiovisuais, mas também com trechos de depoimentos de freiras e ex-freiras lésbicas, me parece ser um movimento de reagrupamento das imagens não mais como uma catalogação ou taxonomização delas segundo uma métrica específica de análise fílmica. Mas certamente como uma forma de “intervenção no mundo tal qual nos foi dado a ver/viver, a partir de uma mobilização de desejos latentes que nos levou a um deslocamento de olhar, queerizando aquilo que supostamente estava na esfera das narrativas e das vivências heteronormativas” (SOUSA; BRANDÃO, 2020, p. 124).

Porque para muito além de despertar a pulsão obsessiva e também arquivista de repensar a figura das “freiras lésbicas” no audiovisual, o filme de Su Friedrich me fez, sobretudo, entender que minha obsessão infantil por Julie Andrews em *A noviça rebelde* (1965), para lembrar também o inventário de uma “infância sapatão” acionado por Ramayana Lira e Alessandra Brandão, definitivamente nada tinha a ver com o modelo de família que o filme de Robert Wise apresentava, ou com uma fuga vitoriosa de pessoas que escapam de um território ocupado pelos nazistas. Mas tinha tudo a ver com os cabelos curtos da atriz e com o fato de que o refrão da música em que as freiras cantavam “How do you solve a problem like Maria?” era, obviamente, uma pergunta que se endereçava a mim. How do you solve a problem like me? Como se soluciona esse desejo? Maria era então uma palavra polissêmica que, na minha cabeça, também dizia: lésbicas. Como solucionar esse problema? Su Friedrich, anos depois, me respondeu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Leandro Pimentel. O inventário como tática: a fotografia e a poética das coleções. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://www.ateliedaimagem.com.br/wp-content/uploads/2016/08/61.pdf>. Acesso em: 20/10/2023.

ALMEIDA, Ana Caroline de. A desterritorialização lésbica na visibilidade submarina de filmes brasileiros contemporâneos. Revista Científica de Artes, Unespar. v. 29 n. 2, p. 433-453, 2023.

AZEVEDO, Adriana Pinto Fernandes de. Reconstruções queers: Por uma utopia do lar. 2016. Tese (Doutorado em Literatura, cultura e contemporaneidade) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.pucRio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=27938@1. Acesso em: 20/10/2023.

CURB, Rosemary; MANAHAM, Nancy. As freiras lésbicas: rompendo o silêncio. São Paulo: Best seller, 1987.

DERRIDA, Jacques. Mal de Arquivo. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DUARTE, Susana Nascimento. O figural no cinema contemporâneo: articulações e disjunções do visível e do dizível. 2015. 430 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. 2015).

NEWTON, James. Nunsplotation: The Forgotten Cycle. Off Screen, volume 18, issues 6-7, 2014. Disponível em: <https://offscreen.com/view/nunsplotation>. Acesso em: 20, abril, 2023.

SOUSA, R. L. de; BRANDÃO, A. S. Inventário de uma infância sapato em um mundo de imagens. Revista Brasileira de Estudos da Homocultura, v. 02, n. 03, p. 121-137, 2020.

SOUTO, Mariana. Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro. Salvador: EDUFBA, 2019.

ZALCOCK, Bev, Renegade Sisters: Girl Gangs on Film, New York, Creation Books, 2001.

-
- [1] O título em português do filme foi uma decisão da curadoria da mostra retrospectiva Su Friedrich, que aconteceu na 11ª edição do festival Olhar de Cinema, curadoria esta da qual a autora deste texto fez parte. De forma que posso afirmar que, na impossibilidade de criar um trocadilho original que se produz entre a expressão “damned if you do or you don’t”, que significa ser culpada por uma situação à revelia do que você tenha feito, e a palavra “damned” como uma condenação religiosa, optamos por deixar o título com uma carga dramática que pudesse imprimir ao filme também uma camada de melodrama.
- [2] Importante frisar que já na introdução do livro *As freiras lésbicas*, as autoras e organizadoras deixam claro que todos os nomes ali citados podem ser, ou não, nomes fictícios, uma vez que boa parte das depoentes preferia não se identificar.
- [3] Aspirantado, postulado, noviciado, juniorato e profissão perpétua. Essas são as cinco fases na graduação de freiras católicas.