

The emergence of the “I” in Cheryl Dunye’s black lesbian cinema

A emersão do “eu” no cinema lésbico negro de Cheryl Dunye

Monalisa Almeida Cesetti Gomyde

Universidade Estadual Paulista (UNESP) - Fapesp, Brasil

Abstract

As part of my current doctoral research, in which I comparatively investigate the phenomenon of autofiction and its ramifications in lesbian narratives in literature and cinema, I intend to present in this paper an analysis of the feature film “Watermelon Woman” (1996), written, directed, and starred by Cheryl Dunye. The film is part of the New Queer Cinema movement, which emerged on the American scene in the 1990s, and is the first feature film directed by a black lesbian woman in the country. In addition to this historical fact about the genesis of the work, it is also groundbreaking and innovative in its use of cinematographic techniques to bring to the screen an autofiction that plays with the documentary genre. In it, we follow the journey of the protagonist, a film student also named Cheryl, which, in literature, is often referred to as an onomastic identification between author and narrator, who records her search for a film actress from the 1930s identified in the credits only as ‘watermelon woman.’ Thus, creating an abysmal structure, the feature film invites the viewer into a game of mirroring from which emerges an authorial self that is openly lesbian and black.

Keywords: Lesbian cinema, Cheryl Dunye, New Queer Cinema, Feminist Studies

Introdução

Cheryl Dunye (1966), roteirista, produtora, diretora e atriz liberiana-americana, aparece na cena do cinema independente internacional com o lançamento de seu primeiro longa-metragem *The Watermelon Woman* no Festival de Cinema de Berlin em 1996. O pioneirismo do longa-metragem permanece atual, a inscrição fílmica de um vir-a-ser da sujeita lésbica negra, projeto inaugurado pela cineasta, infelizmente, apesar do grande impacto da própria Dunye, é ainda um fenômeno relativamente isolado. Ainda que personagens lésbicas negras apareçam com mais frequência, — com destaque para o longa-metragem *Pariah* (2011), da diretora Dee Rees, que segue uma narrativa no estilo *coming-of-age* — a especificidade da narrativa de um processo de subjetivação que carrega aspectos comumente conhecidos na teoria literária como autoficcionais e metanarrativos é singular. Daí a necessidade da apreciação crítica das nuances de significação de tal obra como forma de continuidade do trabalho estético e político que ela corporifica.

Enquanto análise fílmica que visa destacar a emersão de um “eu” autoral lésbico negro, é necessário

situar os aspectos biográficos da criadora e sua produção anterior ao longa, de forma que possamos entender a dimensão de seu projeto estético. Cheryl Dunye é a segunda filha de Irene Hamilton Dunye e George Kekura Dunye. O casal se conhece no fim dos anos 1950 nos Estados Unidos, quando George migra para a Filadélfia por motivos de estudo. Após o casamento e o nascimento do primeiro filho, a família migra para Libéria, onde nasce Cheryl Dunye. Com o falecimento precoce de George em um acidente automobilístico, a família retorna para a Filadélfia, cidade natal de Irene, mas continuam a visitar a Libéria durante as duas décadas seguintes. Cheryl Dunye cresce na Filadélfia, onde estuda na *Merion Mercy Academy for Girls*. A experiência de amizade com uma garota branca neste período de sua vida viria ser o tema de seu primeiro curta-metragem, *Janine* (1990), no qual inicia a exploração dos arquivos e da memória que marca toda a sua obra.

Cheryl ingressa no curso de Ciência Política na *Michigan State University*, porém não chega a finalizar seus estudos e retorna para Filadélfia, ingressando na *Temple University*. É lá que seu processo de construção de uma identidade política enquanto negra e lésbica ganha força e onde se aproxima do cinema, primeiramente como forma de ativismo. Durante o mesmo período em que grava seus seis primeiros curta-metragens, Cheryl Dunye se torna bacharel em *Film and Media Arts* e mestra pela *Mason Gross School of the Arts* da *Rutgers University*. Nota-se por essa sucinta biografia que para a cineasta o ativismo político, o estudo acadêmico e a produção artística estão entrelaçados e conectados pelo desejo da expressão da subjetividade lésbica negra enquanto eixo central.

Após *Janine*, que tem 9 minutos de duração, Cheryl Dunye continua sua produção de curtas, que gravava com uma câmera Super 8 e depois transferia para VHS, em um curta mais longo que funda sua exploração do formato documentário com imbricações de uma narrativa fictícia. Em *She don’t fade* (1991), ela explora questões de sexualidade na vida de uma jovem lésbica negra, Shay, que cria como personagem a espelhar sua experiência. O notável desse curta, que considero o precedente mais direto de *The Watermelon Woman* dentro da filmografia da jovem Cheryl, é a maneira como ela apresenta à espectadora o objetivo de seu filme e o processo de construção das personagens e de agregação de suas amigas ao projeto, como atrizes e como colaboradoras do *mise-em-scène*, em uma autorreflexão bem-humorada, apesar da evidente precariedade e falta de recursos da produção, o que ressalta a magnitude do processo criativo que

introjeta tais dificuldades dentro da diegese como elemento estético.



Figura 1 – *She Don't Fade* 17'56" (1991)

No ano seguinte, lança *Vanilla Sex* (1992), uma continuação da temática da sexualidade e das prerrogativas de sua performance elaborada a partir do questionamento acerca da expressão “vanilla sex” e suas diferentes conotações nas comunidades lésbicas brancas e negras, tensões e encontros que, por sua vez, serão desenvolvidos na narrativa do romance entre as personagens Cheryl e Diana em *The Watermelon Woman*. Hipotetizo que os principais eixos temáticos do longa-metragem foram previamente trabalhados separadamente nos curtos, como em *The Potluck & The Passion* (1993), que é centrado em um jantar entre lésbicas, que se repetirá em uma das cenas do longa. Nos anos seguintes, lança *An untitled portrait* (1993), no qual elabora sua relação com o irmão e *Greetings from Africa* (1996), no qual também ficcionaliza a si mesma para pensar a comunalidade lésbica no cenário dos encontros amorosos. É evidente por essa recapitulação superficial que Cheryl Dunye já tinha interesses bem marcados e também começava a escolher formas de colocá-los em cena, vide o uso do arquivo, principalmente por fotografias, intercalado com o formato *talking head*. Posteriormente, a cineasta nomeia seus primeiros curtos como “*Dunyementaries*”, nome que evoca o aspecto autorreflexivo de sua produção.

O longa é comumente associado ao *New Queer Cinema*, nome cunhado pela crítica de cinema B. Ruby Rich em um ensaio de 1992, posteriormente republicado na revista *The Village Voice*, que o populariza. Segundo a pesquisadora e professora Michele Aaron, o grupo de filmes representativo desta onda não compartilha necessariamente uma estética ou estratégias narrativas, mas sim uma atitude frente à sociedade e à indústria cinematográfica dominante (Aaron 2004, 3). Nesse sentido, *The Watermelon Woman* encarna elementos consideráveis de tal atitude: ousadia em relação às convenções do cinema, assertividade em se autôn timer, humor e um desafio à morte. Esta última presente na persistência não só em existir, mas, principalmente, em trazer de volta a memória de quem não está.

“Olá, eu sou a Cheryl. E sou uma cineasta.”



Figura 2 – *The Watermelon Woman* 5'22" (1996)

Uma das primeiras cenas do longa consiste na personagem Cheryl ligando a câmera e entrando em cena, ela ajusta o microfone e se apresenta: “Olá, eu sou a Cheryl. E sou uma cineasta.” No decorrer da obra, o processo de subjetivação da personagem, que carrega a identificação onomástica com Cheryl Dunye, será construído a partir da memória pessoal e coletiva, dos relacionamentos entre mulheres (tanto na semelhança como na diferença) e do ato criativo que alicerça a obra como narrativa audiovisual de um vir-a-ser no mundo que não fragmente quem Cheryl é, uma lésbica negra, e sua singularidade. Tal processo está ancorado em uma réplica ao silêncio que permeia o arquivo institucional da existência lésbica negra, materializado na busca de Cheryl pelo nome e história de uma atriz dos anos 1930 que a encanta, Fae Richards, nomeada nos créditos apenas como *watermelon woman*.

A estrutura do longa-metragem é dividida em dois registros: *videotape* e *película*. As tecnologias e técnicas diferentes marcam visualmente o dispositivo especular em *mise en abyme* construído no longametragem, criando então a significação da posição ontológica lésbica negra a partir de semelhanças que afirmam a verossimilhança das personagens Cheryl e Fae Richards. Utilizo o termo verossimilhança justamente pois se trata de tornar crível a existência lésbica negra desde construções narrativas: a busca pela narrativa da outra que a espelha, sustenta a construção da sua narrativa pessoal, simultaneamente singular e coletiva. Recuperar o nome de Fae e afirmar o próprio nome estão em um continuum neste dispositivo escritural de autogeração que evoca a dimensão especular da experiência homossexual.

No registro gravado em película 60mm, a diegese em terceira pessoa, na qual Cheryl é mais personagem do que narradora, é apresentada. O fio condutor é a vida cotidiana e afetiva da protagonista, o trabalho como atendente em uma locadora de vídeos, o projeto documental, a amizade com Tamara e o romance com Diana. Ambas as relações retomam temas que já figuravam nos curta-metragens, em particular os choques entre mulheres brancas e negras devido

racismo estrutural e sua aparição dentro do âmbito relacional. A abordagem não é simplista, abrindo mão tanto da ideia de uma sororidade ideal entre mulheres negras como de um romance intrarracial que supere o racismo, as cenas de convivência social entre lésbicas, com toques de humor, criam uma aproximação ao universo lgbt+ que marca o fenômeno cultural do *New Queer Cinema*.



Figura 3 – The Watermelon Woman 48'54" (1996)

Novamente, os registros se espelham, já que na busca pela memória de Fae Richards, Cheryl também se depara com o relacionamento dela com a cineasta Martha Page, uma lésbica branca, interpretada por Alexandra Juhasz, então namorada de Cheryl Dunye e produtora do longa. Pode-se dizer que os espelhamentos dos quais emerge esse eu autoral se situam em três níveis, e, possivelmente, em um quarto: na história recuperada da personagem Fae Richards, na narrativa principal ao redor de Cheryl, na equipe que coletivamente constrói o filme, formada por pessoas da comunidade lgbt+ da Filadélfia, e, talvez, na recepção lésbica do filme, que vê aspectos de sua própria vida retratados no longa.

O outro registro, que abre o filme com imagens de um casamento no qual Cheryl e sua amiga Tamara trabalham como cinegrafistas, é o mesmo que será utilizado nas cenas em *talking head*. Funcionando como espécie de anúncio do que chamo de emersão de um eu singular, o eu de uma lésbica negra e cineasta. Esta afirmação identitária será construída ao longo da diegese retratada em um dos registros e espelhada na diegese do segundo, que eventualmente se misturam tanto no nível da técnica como da narrativa.

O fio condutor do registro em *videotape* é a busca por Fae Richards. Acompanhamos a documentação que Cheryl faz do processo de pesquisa e sua narrativa autogravada e autodiegetica sobre como seus relacionamentos e o projeto se cruzam. O uso do formato *talking head* é significativo, pois remete ao intimismo de um diário e a uma conversa na qual presta-se total atenção a quem fala. O mesmo formato também será utilizado na gravação da conversa de Cheryl com Shirley, amiga de juventude de sua mãe, e de outras personagens que entrevista, incluindo a mãe de Cheryl Dunye que interpreta a mãe da personagem Cheryl.



Figura 4 – The Watermelon Woman 16'45" (1996)

Considerando as técnicas empregadas, nota-se como a cineasta constrói aqui algo que se aproxima do gênero documental. Elementos como as imagens de arquivo, entrevistas, depoimentos e uma narração em voz *off* corroboraram para tal impressão. Como afirmado por Cheryl Dunye em uma palestra no festival *We Are the Plot Twist*, organizado pela *Red Global para la Igualdad de Género en el Cine y los Medios Audiovisuales* na qual estive em maio de 2026, a forma cria a crença através da textura, da repetição, do tom e da confiança. Logo, defendo que o uso de estratégias comumente documentais para narrar uma história ficcional não é o suficiente para qualificar *Watermelon Woman* como um *mockumentary*, que teria uma significação mais voltada ao satírico e ao hiperbólico. A própria recepção da audiência, que costuma acreditar na existência histórica de Fae Richards, demonstra o sucesso da obra em criar um documentário fictício, porém não apenas plausível como exercício de recuperação de memória como também ansiado e desejado, pois preenche uma lacuna historiográfica que é ficcionalmente criada, como já sugerira a escritora lésbica Monique Wittig em sua obra *As Guerrilheiras* (1969):

Você diz que não há palavras para descrever essa época, diz que não existe. Mas lembre-se. Faça um esforço para se lembrar. Ou, caso não consiga, invente. (Wittig 2019, 80)

Na busca pelos rastros de Fae Richards, Cheryl se depara com muitas barreiras que reiteram a particularidade da memória lésbica negra. Em um primeiro momento, tudo que ela possui são os filmes dos anos 1930 que consegue através do seu trabalho na videolocadora. O passo seguinte é procurar nos arquivos institucionais e não-institucionais. A lacuna e a ausência são exemplificadas em cenas no registro em *videotape* nas quais Cheryl entrevista pessoas pelas ruas da Filadélfia perguntando se já ouviram falar da atriz e nenhum dos passantes sabe nada a respeito. Os cortes com *words on screen* em uma grafia estilizada marcam a passagem da narrativa em película para a narrativa documental. É aí que, então, Cheryl procura sua mãe e consulta a pilha de coisas que ela guarda em sua casa. Tal incursão no

arquivo pessoal materno oferece as primeiras pistas mais robustas da identidade de Fae Richards, como a descoberta de seu nome.

A pesquisa continua na visita a Lee, um homem negro gay, conhecido da família de Tamara, e na incursão no impressionante arquivo que Lee mantém da filmografia negra estadunidense. No entanto ele não consegue ajudá-las na busca por Fae Richards, já que, segundo ele, mulheres não são sua especialidade. A cena é notável, por começar a demonstração de como mulheres lésbicas negras encontram-se nas rachaduras da intersecção entre gênero, raça, classe e sexualidade. Isso ficará ainda mais evidente na visita de Cheryl e Tamara à biblioteca, que tem algumas informações escassas sobre a diretora branca Martha Page, mas nada sobre Fae Richards, e na visita de Cheryl ao C.L.I.T. (*Center for Lesbian Info & Technology*), uma clara referência a *Lesbian Herstory Archives* em Nova York, onde é recebida por uma lésbica branca que dificulta seu acesso à documentação sobre lésbicas negras e manipula o material tão descuidadosamente que beira o caricato.

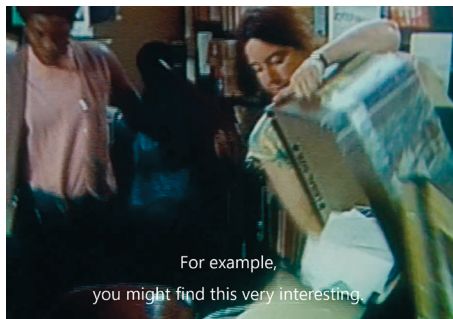


Figura 5 – The Watermelon Woman 58'57" (1996)

As pistas mais significativas, de fato, são provenientes do arquivo pessoal materno e do arquivo do C.L.I.T. Há aí a defesa de um arquivo comunitário e ancestral mais confiável do que os arquivos institucionais que, por sua vez, corroboram o silêncio. O contraponto mais marcante se dá na entrevista com Mrs. Page-Fletcher, irmã mais nova de Martha Page, que Cheryl consegue contatar através de Diana. Durante a visita, Page-Fletcher faz comentários racistas e reage negativamente à implicação de que Martha e Fae Richards eram amantes. É neste momento que a tensão racial do passado é espelhada no presente, com a postura evasiva de Diana, que não se posiciona em apoio a Cheryl e chega a pedir desculpas pelo incômodo à outra mulher branca racista, enquanto ao fundo uma empregada doméstica negra pode ser vista, remontando aos papéis que Fae Richards atuava nos filmes brancos. Esta entrevista em *videotape* é cortada pelo registro em película que mostra o rompimento final do casal frente à constatação de Cheryl de que Diana possui um extenso histórico de romances com pessoas negras. O filme não se aprofunda ao nível do discurso verbal

neste tema, mas a reação de Cheryl à descoberta depois do incidente de comunalidade da branquitude durante a entrevista com Mrs. Page-Fletcher e a total incompreensão de Diana podem ser conectados àquilo que bell hooks chama de comodificação da outridade, no qual o branco "se afirma como sujeito desejante transgressor" (hooks 2019, 51) instrumentalizando o negro através do sexo. Diana ainda afirma que Cheryl está usando o projeto como uma muleta, marcando a cisão da compreensão entre as duas, já que para Cheryl o projeto é basilar na afirmação de sua subjetividade e singularidade e, politicamente, na recuperação da memória de seu povo.



Figura 6 – The Watermelon Woman 1h05'03" (1996)

Por fim, Cheryl conseguirá reconstruir a linha do tempo da vida e da carreira de Fae Richards, mas sem tomar isso como conclusão, o que está, evidentemente neste ponto do longa, atrelado à construção da narrativa de si, deixando o horizonte em aberto. Creio ser nesse ponto que tematicamente e formalmente os registros, enfim, se misturam. Cheryl caminha pela cidade após a tentativa frustrada de encontrar a esposa de Fae Richards, June Clark, que é hospitalizada logo antes do encontro, mas deixa um carta que escutamos em voz *over*, lida pela poeta lésbica Cheryl Clarke, autora do clássico *Living as a Lesbian* (1986), e faz-se o corte para o final do longa. Mais uma vez, em um movimento circular, Cheryl se coloca em frente à câmera e, antes de nos apresentar a história da vida de Fae Richards, reitera: "Eu sou uma cineasta lésbica negra que está apenas começando, mas ainda direi muito mais e tenho muito mais trabalho a fazer".

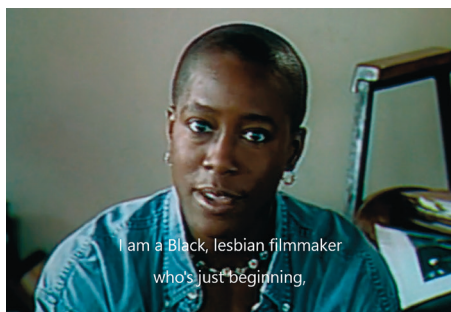


Figura 7 – The Watermelon Woman 1h15'59" (1996)

O arquivo fictício de Fae Richards

O que acontece quando olhamos e ouvimos essas e outras meninas Negras ao longo do tempo? O que se produz em nossos encontros com elas? Esse olhar impõe exigências éticas a quem observa; exige imaginar outramente; considerar o fato de que o arquivo, também, é uma invenção. (Sharpe 2023, 100)

A citação acima é da escritora, professora e pesquisadora Christina Sharpe. A menina negra que suscita tal reflexão é uma criança sobrevivente do terremoto no Haiti em 2010. Sharpe encontra a foto, nomeada como “Criança ferida espera ser transportada para tratamento no USNS *Comfort*”, no *The Wall Street Journal* em janeiro de 2010. Não sabemos seu nome, sua história ou seu futuro após o momento em que a fotografia foi tirada. Para Christina Sharpe responder ao olhar da menina é, ao mesmo tempo, estar com ela e com a evocação de muitas outras meninas, do passado às contemporâneas, que permanecem não sendo vistas. É necessário um exercício de imaginação para que a rememoração possa ser efetuada, já que o arquivo é mais testemunho da presença tácita tornada ausência programática da historiografia branca ocidental. O desaparecimento do nome próprio é central neste processo assassino da memória, destituindo a pessoa de sua individuação. Como relembra a autora, o que os pesquisadores costumam encontrar nos arquivos são colunas “nas quais os sujeitos foram transformados em carga marcada no livro-razão como a indicação homem-negro, idem, mulher negro (...)” (Sharpe 2023, 102).

Apesar do humor presente em abundância em *Watermelon Woman*, a questão central é similar à abordada por Christina Sharpe em seu livro *No Vestígio* (2023). Para construir-se enquanto sujeita singular, autora de uma obra de arte, o enunciado do “eu” de Cheryl está interligado ao direito à singularidade e individuação cerceado das pessoas negras que chegam às Américas a partir do século XV pelo tráfico transatlântico, sustentáculo da modernidade ocidental. A postura crítica de Cheryl Dunye (roteirista e diretora), que assim como Christina Sharpe, parece reconhecer a atualidade dos mecanismos escravagistas nas relações sociais contemporâneas, aparece esteticamente no filme quando conecta tão intensamente o vir-a-ser de Cheryl (personagem) à recuperação do nome próprio de uma mulher negra do passado a quem ela decide responder ao olhar.

No início do longa, Cheryl ainda está incerta sobre o material de seu projeto, ela apenas sabe que será sobre mulheres negras, até que começa a ver filmes dos anos 1930-40 e nota que as atrizes negras muitas vezes sequer estão listadas nos créditos. Assistindo a um desses filmes, *Plantation Memories*, que alude ao filme de D. W. Griffith, *Birth of a Nation* (1915), ela é cativada por uma atriz, encenando o papel racista

e caricatural de *mammy*, a serviçal negra totalmente fiel e amável para com brancos, prevalente no cinema estadunidense no início do século XX. O olhar de Cheryl é capaz de ir além da caricatura, ela quer saber quem é a mulher que atua, seu nome, sua história e sua vida. Porém, tudo que os créditos oferecem é a identificação “watermelon woman”.



Figura 8 – *The Watermelon Woman* 6'24" (1996)



Figura 9 – *The Watermelon Woman* 7'17" (1996)

A partir deste momento, o arquivo fictício de Fae Richards começa a ser revelado. Os dois principais meios selecionados são fotografias e trechos de filmes, inseridos na montagem do longa por vezes junto a fotografias e trechos de filmes reais. Fae Richards é interpretada por Lisa Marie Bronson e as fotos foram tiradas pela fotógrafa e artista plástica Zoe Leonard. Nomeado como *The Fae Richards Photo Archive*, o conjunto, produzido entre 1993 e 1996, é composto por 78 impressões p&b em gelatina de prata e 4 impressões coloridas cromogênicas de acordo com a descrição do *Whitney Museum of American Art*, que abriga a coleção

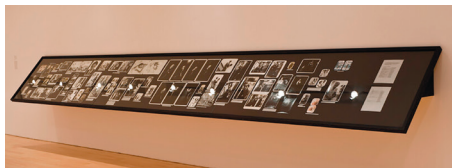


Figura 10 – Exibição *The Fae Richards Photo Archive* no *Whitney Museum of American Art*.

Dentre a impressões, há fotos publicitárias de Fae Richards, instantâneos, fotos de cenas dos filmes em que participara e retratos, abarcando desde a

vida profissional até a vida privada da personagem. No mesmo ano do lançamento do longa, a editora *Artspace Books* publicou um compêndio com 73 das 82 fotografias e um anexo com a listagem e descrições destas. Tais descrições não aparecem no longa, sendo, assim, um espécie de paratexto extrafílmico que evidencia toda a construção da personagem Fae Richards e das pessoas que habitaram sua vida, com destaque para Martha Page e June Walker. Algumas descrições são longas, oferecendo datas e detalhes extensos até mesmo sobre a pessoa que teria sido responsável pela foto e sua relação com Fae Richards. Na descrição presente no volume impresso, lê-se:

Fae Richards é uma personagem fictícia criada por Cheryl Dunye. Zoe Leonard fotografou e construiu esse arquivo para contar a história de Richards. O elenco e a equipe listados abaixo encenaram eventos da vida de Richards para a câmera de Leonard. As fotografias foram utilizadas como material fonte para um “documentário” sobre a vida de Fae Richards dentro do filme de Dunye “*The Watermelon Woman*” (1996). (The Fae Richards Photo Archive 1996)

Nota-se que a descrição reafirma a observação da estrutura em abismo do filme e seu caráter especular, sendo o “documentário” sobre Fae Richards uma narrativa em segundo nível dentro da narrativa em primeiro nível, que gira ao redor da personagem Cheryl, formalmente marcadas através dos registros em *videotape* e película. Assim, creio ser plausível sugerir com segurança o uso do *mise en abyme* simultaneamente no nível ficcional, isto é, da fabula ou enredo, alimentando o diálogo intradieético; no nível enunciativo, pois a construção do “documentário” de Fae Richards cria Cheryl (personagem) enquanto locus da autoria que espelha a autoria de Cheryl Dunye (roteirista e diretora); e no nível metatextual, já que organiza a significação da obra, apontando para uma leitura da experiência lésbica negra por parte de espectadoras e espectadores que tome a leitura que Cheryl faz de Fae Richards como modelo, não totalizador, mas, sugestivo.



Figura 11 – The Fae Richards Photo Archive (1996).

No final da palestra supracitada ministrada por Cheryl Dunye no festival *We Are the Plot Twist*, a cineasta comentou sobre como precisou construir uma linguagem cinematográfica para mostrar aquilo que o arquivo não era capaz. Já entre os créditos, a técnica de *words on screen* é utilizada uma última vez para exibir o que podemos entender como a tese do longa, que frente ao silêncio há de se criar a própria história, seguida pela revelação de que a *watermelon woman* é ficção. Em uma primeira leitura, a afirmação parece apenas constatar o caráter de construção ficcional da personagem Fae Richards; no entanto, talvez uma leitura mais profunda encontre aí a afirmação de que essa mulher sem nome é uma ficção da branquitude, a qual Cheryl Dunye destituiu de sua veracidade ao criar o arquivo de Fae Richards e dar-lhe um nome.

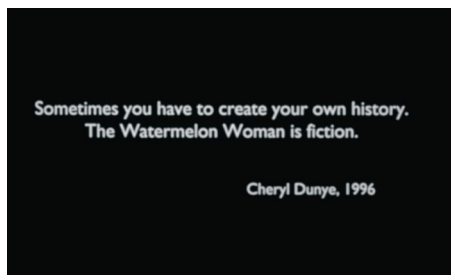


Figura 12 - *The Watermelon Woman* 1h20'01" (1996)

Conclusão

Neste breve exercício analítico busquei mostrar a riqueza e a sofisticação de *The Watermelon Woman* e as estratégias próprias do cinema que são utilizadas para expressar a temática da construção da subjetividade negra lésbica e da recuperação, através da fabulação, da memória coletiva por Cheryl Dunye. Como parte do meu doutoramento em Teoria Literária, utilizando o método comparativo para trabalhar a ligação entre literatura e cinema, utilizei também conceitos próprios da teoria da literatura e da narratologia na construção desta análise.

Nas últimas duas décadas, Cheryl Dunye dirigiu diversos episódios em séries televisivas aclamadas, como *Lovecraft Country* e *Dear White People*. Em 2017, fundou a produtora *Jingletown Films* junto a sua esposa Karina Hodyan. Atualmente produz a adaptação do romance de ficção especulativa *The Gilda Stories* (1991), de Jewelle Gomez.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo nº 2024/22352-0

Bibliografia

Aaron, Michele. 2004. *New Queer Cinema: a critical reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Hooks, Bell. 2019. *Olhares Negros. Traduzido do inglês por Stephanie Borges*. São Paulo: Editora Elefante.

Rich, B. Ruby. 2013. "Historical Fictions, Modern Desires: The Watermelon Woman". In *New Queer Cinema: the director's cut*. Organizado por B. Ruby Rich, 66-71. Durham: Duke University Press.

Saito, Stephen. 2023. "Cheryl Dunye on Making History with the *The Watermelon Woman*". In *The Moveable Fest*. <https://moveablefest.com/cheryl-dunye-watermelon-woman/>

Sharpe, Cristina. 2023. *No Vestígio: negridade e existência*. Tradução do inglês por Jess Oliveira. São Paulo: Ubu Editora.

The Fae Richards Photo Archive. 1996. San Francisco: Artspace Books.

Wittig, Monique. 2019. *As Guerrilheiras*. Traduzido do francês por Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora.

Filmografia

Janine. 1990. De Cheryl Dunye. Estados Unidos da América.

She Don't Fade. 1991. De Cheryl Dunye. Estados Unidos da América.

Vanilla Sex. 1992. De Cheryl Dunye. Estados Unidos da América.

The Potluck and the Passion. 1993. De Cheryl Dunye. Estados Unidos da América.

Na Untitled Portrait. 1993. De Cheryl Dunye. Estados Unidos da América.

Greetings from Africa. 1996. De Cheryl Dunye. Estados Unidos da América.

The Watermelon Woman. 1996. De Cheryl Dunye. Estados Unidos da América.