

A DESTERRITORIALIZAÇÃO LÉSBICA NA VISIBILIDADE SUBMARINA DE FILMES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS

Ana Caroline de Almeida¹

Resumo: Este artigo propõe investigar como quatro curtas-metragens brasileiros realizados entre 2019 e 2021, com protagonistas/es lésbicas, produzem formas filmicas que, tal como o mar, criam desterritórios onde não é possível estabelecer fronteiras fixas e separabilidades entre as pessoas e sua afetação no mundo e com o mundo. Um espaço onde a densidade do fundo do oceano transforma os corpos filmados em transbordamento. Os filmes em questão são *Quebramar* (2019), de Cris Lyra; *Bege euforia* (2021), de Anália Alencar; *A felicidade delas* (2019), de Carol Rodrigues e *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* (2021), de Érica Sarmet. Juntos, eles testemunham um cinema brasileiro lésbico contemporâneo que não apenas desafia noções pré-estabelecidas de uma imaginação cisheteronormativa do que deve ser o corpo lésbico, como tensionam o constante regime de in/visibilidade da lésbica no cinema (BRANDÃO, SOUSA, 2019) usando, com frequência, um devir-mar em suas estratégias audiovisuais.

Palavras-chave: cinema lésbico; queer; devir-mar; cinema brasileiro; desterritorialização

LESBIAN DETERRITORIALIZATION IN THE UNDERWATER VISIBILITY OF CONTEMPORARY BRAZILIAN FILMS

Abstract: This article aims to examine how four Brazilian short films made between 2019 and 2021, featuring lesbian protagonists, employ filmic techniques that resemble the sea, creating spaces where fixed boundaries and separations between individuals and their interactions with the world become indeterminate. These films, namely *Quebramar* (2019) by Cris Lyra, *Bege euforia* (2021) by Anália Alencar, *Their happiness* (2019) by Carol Rodrigues, and *A wild patience brought me here* (2021) by Érica Sarmet, collectively demonstrate a contemporary lesbian Brazilian cinema that not only challenges established notions of the cisheteronormative imagination of the lesbian body but also interrogates the mechanisms of lesbian in/visibility in film (BRANDÃO, SOUSA, 2019). These works frequently employ audiovisual strategies that display a becoming-sea, evoking the power of the ocean's depths to transfigure the bodies portrayed.

Keywords: lesbian cinema; queer; becoming-sea; Brazilian cinema;

¹ Ana Caroline de Almeida (Carol Almeida) é pesquisadora, professora e curadora de cinema. Doutora no programa de pós-graduação em Comunicação na UFPE, com pesquisa centrada no cinema contemporâneo brasileiro. Faz parte da equipe curatorial do Festival Olhar de Cinema/Curitiba desde 2017, da Mostra de Cinema Árabe Feminino desde 2021, e da Mostra que Desejo. Entre 2022 e 2023, atuou como professora substituta na Universidade Federal de Alagoas dando aulas de Produção Audiovisual e Linguagens e culturas visuais. Também ministra cursos sobre representação de mulheres no cinema, crítica e curadoria de filmes. Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do> . ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3191-6391> . E-mail: caroline.almeida@gmail.com .

*“o mar não pode ser cercado
el mar não para em fronteiras
Para mostrar ao homem branco o que ela achava de sua arrogância
Iemanjá derrubou a cerca de arame no sopro”²*

O mar, Gloria Anzaldúa (1999) sempre soube, desafia as mensurações de território tão bem-marcadas pela figura do homem branco, seu empreendimento colonial e todo o sistema normativo e vigilante que o seu “universal” impõe aos corpos não-brancos. Anzaldúa parte de um mar muito específico, aquele que não difere México dos Estados Unidos quando penteia suas águas entre as fronteiras das invenções modernas chamadas Estados-Nação. A cerca de arame que Iemanjá derruba é, em larga medida, uma imagem que ajuda Anzaldúa a pensar também sobre como seu corpo de uma chicana *queer* é, ele mesmo, esse mar desfronteirizado, não cercável, a encruzilhada de várias experiências que não conseguem ser contidas em categorias facilmente essencializadas tal como, por exemplo, a categoria mulher.

Porque não é exatamente de mulheres³, ainda que também seja, que se fala neste artigo, mas de lésbicas/sapatões e bissexuais que, em quatro curtas-metragens brasileiros, derrubam cercas de arame a partir de um devir-mar que se manifesta em estratégias audiovisuais. O objetivo é cruzar e constelar imagens dos filmes *Quebramar* (2019), de Cris Lyra; *Bege Euforia* (2021), de Anália Alencar; *A felicidade delas* (2019), de Carol Rodrigues e *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* (2021), de Érica Sarmet e, dos atritos entre os diferentes tipos de mar (figurativos ou apenas simbólicos) acionados por esses filmes, entender os gestos em comum entre eles. Afinal, todos esses curtas mantêm uma força de dissolução e expansão dos corpos lésbicos, relacionando-os à natureza líquida de algo que não consegue ser contido por uma cerca de arame.

A pesquisa e o desenvolvimento das análises que se seguem partem de alguns operadores teóricos que me ajudarão a reconfigurar espacialmente esses

² Tradução livre do verso: “The sea cannot be fenced./el mar does not stop at borders./To show the white man what she thought of his arrogance./Yemayá blew that wire fence down.” (ANZALDÚA, 1999, p. 25)

³ Parto da noção de Monique Wittig quando ela afirma que “uma lésbica não é uma mulher” (WITTIG, 2022) pois ser mulher pressupõe uma inserção no domínio heterossexista. A lésbica não seria “mulher” pois, primeiro, não se insere na relação heterossexual e não se submete à hierarquização heterossexista. Wittig, de forma precursora, aponta para a figura da lésbica como uma categoria que se situa além do binarismo homem/mulher.

filmes. O primeiro surge com o conceito de “*enqueerzilhada*”, acionado por Alessandra Soares Brandão e Ramayana Lira de Sousa (2021b), em que os próprios corpos, ou *corpas-enqueerzilhadas* como elas definem, se tornam o território da dissolução e expansão jamais capturável pelo olhar fixador da norma cisheteronormativa, pois:

São formas de vida que constroem deslocamentos de poder a partir das margens, de dentro da fenda biopolítica e estrutural que as aparta, pois recusam a asfixia, o tolhimento, a imobilidade, e exigem o direito de existir, reinventando a si mesmas na fimbria do capital, da precariedade e vulnerabilidade que as circunda. (BRANDÃO; SOUSA, 2021b, p. 54)

Importante ressaltar que, para Brandão e Sousa, a ideia de encruzilhadas e sua realocação para um campo do pensamento *queer* estão totalmente afetadas por Carla Akotirene (2019) e por Leda Maria Martins (2002). A primeira propõe um gesto metodológico de operações analíticas feitas a partir e de dentro das sobreposições de identidades, no espaço aberto por Exu, divindade da comunicação e dos encontros, como um “lugar multideterminado dos trânsitos de raça, classe, gênero, sexualidade, fluxos e sobreposições de acidentes identitários” (2019, online). A segunda trabalha a encruzilhada como um operador teórico capaz de articular tanto os cruzamentos e irradiações entre espaços (centramento e descentramento), como os cruzamentos e a irradiações entre tempos (origem e disseminação). Portanto, nos termos de Brandão e Lira, trata-se de “uma simultaneidade de forças que não se opõem, mas se complementam, ou se provocam, se tensionam e se energizam na vertigem dos encontros” (BRANDÃO, SOUSA, 2021b, p. 59).

A segunda chave teórica utilizo como condutora energética da forma textual que precisa ela mesma estar contaminada pelos atritos com os filmes e os desvios emocionais implicados no meu inventário pessoal de imagens e textos de uma existência lésbica. Para isso, uso de uma aposta metodológica de Giuliana Bruno (2007), no livro *Atlas of Emotion*, ao adotar uma perspectiva simultaneamente óptica e háptica de leitura fílmica. O que implica que, para além de suas visualidades na superfície da imagem, os filmes precisam ser analisados de dentro da espacialidade sensória e relevo emocional que eles produzem. A escrita se faz diretamente afetada

por uma implicação com essa topografia, ou psicogeografia como salienta Bruno, e pelas relações que estabeleço a partir de combinações que surgirão, aqui e ali, com o acervo de outros filmes e de poemas com protagonismo lésbico/sapatão em sua forma e discurso.

Em ambas chaves, a noção de produção de território ou desterritório é cara. Encruzilhada, além de ser um encontro entre tempos distintos, é uma colisão entre espaços distintos. Psicogeografia, tal como posta na perspectiva cinematográfica em Giuliana Bruno, é a produção de um “inconsciente espacial” (BRUNO, 2007, p. 66) que projetamos sobre os territórios afetivos dos filmes. Quando se fala então em criação de desterritórios nos filmes a seguir, é importante estabelecer algumas bases que tensionam o conceito de território. Para isso, faz-se importante buscar a leitura que Enes e Bicalho (2014) fazem do trabalho de Haesbaert (2009) sobre as diferentes abordagens que a palavra tem para o campo econômico, político e, finalmente, o campo do cultural/simbólico.

A vertente econômica enfatiza a dimensão espacial das relações econômicas. O território, nessa perspectiva, é visto como fonte de recursos e/ou incorporado no embate entre classes sociais e na relação capital-trabalho. Por sua vez, a vertente política refere-se ao espaço-poder ou espaço político-jurídico. Nessa vertente, o território é visto como um espaço delimitado e controlado, através do qual se exerce um determinado poder, na maioria das vezes (mas não exclusivamente), relacionado ao poder político do Estado. Por fim, o autor apresenta a vertente cultural ou simbólico-cultural, que prioriza a dimensão simbólica e mais subjetiva, em que o território é visto, sobretudo, como produto da apropriação/valorização simbólica de um grupo em relação ao seu espaço vivido. (ENES; BICALHO, 2014, p. 192)

É pela vertente cultural/simbólica que se desdobra a análise a seguir. Pois é por ela que a produção de território está diretamente associada ao conceito de desterritorialização, que costuma ser lido na chave das proposições feitas por Deleuze e Guatarri (2012), particularmente quando eles se atêm às descrições do que seriam espaços lisos e espaços estriados no campo simbólico. Me interessa particularmente as distinções entre o liso e o estriado justamente quando se dá uma atenção ao chamado “modelo marítimo” desses espaços.

O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas ou percebidas. É um espaço de afectos, mais que de propriedades. É uma percepção háptica, mais do que óptica. Enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas. É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. (DELEUZE; GUATARRI, 2012, p. 198).

O mar, para Deleuze e Guatarri, é o “espaço liso por excelência” (DELEUZE; GUATARRI, 2012, p. 198), pois dentro dele não é possível traçar as medidas precisas do mundo determinável e taxonomizável do empreendimento moderno. É o espaço também do Corpo Sem Órgão (DELEUZE; GUATARRI, 2012), porque dentro do mar, a funcionalidade desses órgãos é completamente diluída. A ideia de espaço liso nos ajuda a melhor compreender o processo de desterritorialização em Deleuze e Guatarri, que acontece justamente quando se abandona o conceito de território rumo às linhas de fuga, ao mergulho naquilo que não consegue ser percebido com precisão científica, e, por que não, rumo também a uma zona de *enqueerzilhadas* que vetorizam várias intensidades e vontades não domesticáveis de existência.

Poética das alianças

Existem diferentes desejos conduzindo os filmes que se seguem. Como todo mar, eles carregam suas especificidades, há alguns que se parecem mais com enseadas, outros trazem ondas que quebram forte perto do litoral e há ainda os que recuam para só então explodir em uma pororoca de línguas que se encontram. Mas existe em todos eles, tanto pela forma como enfatizam as alianças entre as já citadas sapatões e bissexuais, como por uma construção de território marítimo em que a plenitude da existência escapa dos espaços fechados e vai, aos poucos, preenchendo tudo ao redor. Não são filmes à procura de um “teto todo seu” para citar o famoso ensaio de Virginia Woolf (2014).

Pelo contrário, não há busca por teto ou chão ou paredes, há sobreposição entre público e privado, entre o de dentro e o de fora, “centramento e descentramento”, “origem e disseminação” (MARTINS, 2002). É justamente no desejo

por ser um mar todo seu que se movem esses filmes. Trata-se de um desejo não exatamente por ter um espaço fechado para a expansão do pensamento, mas por ser esse espaço aberto que, em si, já é a expansão do pensamento e da existência que não faz separações cartesianas entre corpo e mente.

Como então visualizamos e escutamos esse devir-mar dentro dos filmes? A começar então pelo curta que carrega o mar em seu nome: *Quebramar*. Suas primeiras imagens se apresentam dentro de um ônibus, onde uma das personagens desabafa com sua irmã sobre uma conversa que teve com a vó e as expectativas dessa mulher mais velha sobre o corpo de sua neta, as atribuições de feminilidade e masculinidade que não se conformam a qualquer expectativa binária. O relato é ora filmado com a imagem das duas irmãs dentro do ônibus, ora com a paisagem das montanhas vistas da janela desse ônibus, montanhas que já antecipam dentro da cadência do filme tanto a vontade de expansão dos corpos, quanto o caminho em direção ao mar.

Não à toa, o corte seco para a segunda sequência, aquela que efetivamente dá o tom marítimo do filme, nos transporta imediatamente para a praia, onde quatro personagens se deitam sobre cangas dispostas na areia. O barulho de mar dá volume à sequência em que uma delas, no extracampo, pede aos poucos pra que elas se reagrupem. Um desenho vai sendo criado a partir desses novos arranjos de corpos que são diferentes, mas não são separados. A partir daí, o filme vai nadar por pequenos gestos que montam esse território de alianças, que se dão a partir de conversas e confissões, rodas de música, cortar o cabelo e derradeiro ato de abraçar uma das personagens que adquiriu trauma de fogos de artifício depois de passar por uma situação de violência com a polícia militar de São Paulo e suas bombas de gás lacrimogêneo.

O mar como figura central da composição aparece em quatro momentos que poderiam facilmente ser lidos apenas como sequências de transição entre os núcleos de conversas das personagens, mas não são. Primeiro é o mar como marca da não fixidez de identidades. Ele surge à noite, quando se torna impossível separar o azul escuro do mar com o azul escuro do céu, que se deitam juntos nesse momento. A imagem aparece entre um depoimento em que escutamos uma delas falar “eu não achava que lésbicas podiam ser femininas” e o momento em que todas se encontram

num luau onde a presença da heteronormatividade vai ser endereçada dentro da chave da ironia.

Depois chega o mar como mergulho em si mesma. Aparece como água batendo nas pedras após a sequência de uma longa conversa entre duas amigas negras que lembram juntas de questões relacionadas às marcações de racialidade e se funde à imagem fechada na pele de uma outra personagem, essa branca, tomando banho no chuveiro. A montagem pelo *continuum* da água também produz ruídos, incômodos. O mar que liga essas duas sequências se move também contando sobre as possibilidades e impossibilidades de compreensão entre amigas que acumulam afinidades e amores, mas também diferenças e várias zonas de opacidade, marcadas por vivências racializadas distintas.

A terceira e quarta aparição central do mar no filme funcionam dentro de uma montagem que começa com a paisagem sonora de ondas que vêm e vão, a imagem do mar sobre as rochas, o dedo entre as rochas e, portanto, a imaginação do líquido que escorre de dentro dessa fenda, mais fragmentos de corpos e, finalmente, a calmaria do mar enseada que, assim como as personagens do filme, repousa e respira. A simbólica sequência do dedo entre as rochas (imagem que se torna, não coincidentemente, um dos *stills* de divulgação do filme) me leva imediatamente para a sobreposição entre rochas áridas e o dedo que masturba uma vagina úmida em *Orgasmos múltiplos* (1976), curta experimental de Barbara Hammer. Me leva igualmente para uma compreensão de que o filme, desde sua sequência inicial com a composição dos corpos estendidos sobre cangas de praia, se sobrepondo, se cruzando e se apoiando uns aos outros (Fig 1.), promove aquilo que vou chamar de “poética das alianças”.



Fig. 1 – Still com composição do filme *Quebramar* (2019), de Cris Lyra

Tomo primeiro emprestado primeiro o conceito de “poética das relações”, de Édouard Glissant (2010), que serve de base a todo seu empreendimento intelectual para aquilo que ele chamaria mais tarde de o “Pensamento do Tremor”. Ao fazer a distinção entre “identidade da raiz” e “identidade da relação”, Glissant afirma que ao contrário do modo moderno do pensar-raiz, em que a figura do “sujeito” se diferencia e se separa das demais diferenças, projetando conceitos de território apenas como conquistas que legitimam essa ideia de “sujeito único”, a identidade de relação não pensa nos espaços como territórios a partir do qual se projetam a colonização de outros territórios, mas como um lugar onde alguém se doa e se dá, em vez de se agarrar como uma posse. Despossessão. Um corpo dentro do mar se torna ele mesmo parte de uma utopia às avessas. Digo às avessas porque se a utopia original de Thomas More era uma ilha e, portanto, cercada de mar por todos os lados, a utopia em *Quebramar* são corpos com desejo de serem o próprio mar. E uma vez sendo mar, é possível no silêncio do fundo das águas abafar o barulho estridente dos disparos de gás lacrimogêneo.

Já o termo “alianças” é usado aqui em um desvio especificamente *queer/cuir* para a elaboração das *enqueerzilhadas* (BRANDÃO; SOUSA, 2021b). Há uma alusão direta à proposição de “alianças insólitas” posta por Maria Galindo (2016), uma prática ativista das ruas de criar “formas de aliança política entre mulheres com quem é proibido fazer aliança” (GALINDO et. at., 2016, p. 226). Nas palavras de Brandão e Lira, “trata-se de acolhimento e enfrentamento coletivo, de parceria e companheirismo

que fortalece a luta cotidiana das mulheres marginalizadas, ombro a ombro, lado a lado, sem, contudo, reduzi-las a iguais.” (BRANDÃO; SOUSA, 2021b, p. 56).

Em *Quebramar*, estamos tocando e sendo tocadas por corpos que, se em algum momento se dispõem sobre a areia da praia como uma teia de relações que se encostam – a lembrar que a cena é toda marcada por uma voz extracampo guiando onde as personagens devem repousar seus braços e cabeças para que se possa criar uma unidade entre elas –, em outra sequência mais adiante estabelece também algumas vivências que as distinguem, porém não as separam, pelo contrário, as unem. A premissa da “diferença sem separabilidade”, como posta por Denise Ferreira da Silva, me ajuda a melhor articular essa poética das alianças:

E se, em vez d'O Mundo Ordenado, imaginássemos cada existente (humano e mais-que-humano) constituído não de formas separadas, associadas pela mediação de forças, mas como expressão singular de cada um dos outros existentes, e também de todo emaranhado em que elas existem? E se, em vez de procurar na física de partículas os modelos para análises mais científicas e críticas do social, nós nos concentrássemos em suas descobertas mais perturbadoras - por exemplo, a não localidade (como princípio epistemológico) e a virtualidade (como descritor ontológico) – como descritores poéticos, isto é, indicadores da impossibilidade de se compreender a existência com as ferramentas do pensamento que só fazem reproduzir a separabilidade e suas assistentes, a saber, a determinabilidade e a sequencialidade? (SILVA, 2016, p. 64)

No Mundo Ordenado do policiamento dos corpos dissidentes, a resposta possível vem no gesto de abraçar umas às outras para criar uma não localidade que vibra na melodia de uma música que elas cantam juntas para afastar o barulho de bombas jogadas sobre o céu.

Tal como as fronteiras entre corpo e vontade de ser mar não conseguem ser traçadas com bordas fixas nesse filme, é preciso destacar que esse jovem cinema lésbico brasileiro perturba também as separações tão bem arquitetadas entre discursos e práticas. O depoimento da diretora de fotografia de *Quebramar*, Wilssa Esser, que postou o seguinte texto publicamente em seu Facebook, reflete sobre esse desejo por um território possível também no fora de campo dos filmes:

Recentemente *Quebramar*, filme que fotografei junto a Cris Lyra (diretora do filme) ganhou o Prêmio a Melhor Documentário no Festival Clermont-Ferrand na França. E eu aproveito para postar essa imagem do momento que fazíamos a cena de desenho dos corpos, só reiterando a importância de que os nossos processos e a estrutura dos filmes que fazemos condigam com os nossos discursos. Foram dias intensos nesse território utópico onde os nossos corpos se permitiram existir (não gosto da palavra liberdade) plenamente, é a arte como cura e a cura como arte. Foram dias importantes para todas as que realizamos este filme e acredito que em algum lugar essa sensação chega em quem assiste o *Quebramar*. Continuaremos nessa luta de criar terrenos possíveis.

A imagem à qual Esser se refere nesse texto fala por si só (Fig. 2):



Fig. 2 Bastidores do filme *Quebramar*

Fluxo de dentro

Ainda nadando em um mar de enseada, com uma respiração ritmada por um balanço tranquilo e acolhedor de águas mornas, chego ao cruzamento de *Bege Euforia*. Trata-se de um caso exemplar do chamado “cinema de fluxo”, ou seja, de um filme que opera pela “lógica da sensação (e não da encenação)” (OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p. 151), criando uma atmosfera como princípio maior da história, em que “o plano muda de estatuto, já não é mais ‘a parte de um todo’, ou ‘a menor unidade de significação no cinema’, mas antes um recorte ‘aleatório’ do fluxo irrefreável das aparências que constituem o real (ou sua ilusão)” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 151).

O curta de Anália Alencar é todo pensado para produzir um ambiente etéreo, volátil, em que mulheres se encontram dentro de um espaço desterritorializado de uma “bege euforia”. O título já dá a pista de que há um desencaixe em cena. Bege é, possivelmente de todas as cores, a que poderia menos ser associada à ideia de euforia. Bege é a estrutura de terra batida e úmida por sobre onde duas mulheres pisam no começo do filme. Euforia, por sua vez, não é uma manifestação que encontra materialidade visual nesse curta, mas pode, ou não, ser inferida a partir das relações de toques, olhares e do não-dito entre as personagens em cena.

A produção do desterritório é nuclear a esse projeto. A mata, a casa perto da mata, o mar (que também pode ser rio) perto da casa, o espaço religioso, todos os espaços podem se localizar em qualquer lugar e em lugar algum. Tudo isso filmado com uma granulação muito específica, borrada e texturizada para ser imprecisa – um trabalho da diretora de fotografia Ana Galizia. Nesse cenário indeterminado, primeiro vemos uma mulher que vem da mata. Ela molha o rosto numa caixa d’água, e depois de um corte seco, vemos outra mulher cortar mato com um facão. Em seguida, vemos a primeira mulher novamente já dentro de uma casa. As duas se encontram. Nesse ambiente, elas conversam sobre amor, mas sobretudo sobre entender o amor como algo mais amplo que a posse. Alguém do passado está voltando. Se as duas se amam, é preciso também amar essa terceira pessoa que estava afastada. As coisas que são ditas entre elas são sempre lacunares. Somos obrigadas a preencher o espaço do discurso. Um novo corte seco e entendemos, talvez, por que essa terceira mulher havia desaparecido.

No plano mais etéreo do filme, vemos a personagem de uma freira diante de uma imensidão de água que parece mar, mas cujas matas ao fundo podem indicar um local de encontro com o rio. Mais uma vez, é impossível precisar as bordas na imagem, tudo, incluindo o mar, tem uma natureza não capturável. É nesse mar/rio que a freira entra e, vestida ainda com seu hábito, se encontra com aquela mulher que ela deixou pra trás. O plano está fechado nas duas, até que a outra personagem desse triângulo surge em cena (Fig. 3). Não importa nesse momento quem é, de fato, cada uma dessas mulheres. A força da sequência está no fato de que elas estão juntas em uma “poética da relação” (GLISSANT, 2010) que, tal como as águas, parece constante em seu incessável movimento de ir e vir.



Fig. 3 – Still com composição do filme *Bege euforia*, de Anália Alencar

Aliadas à direção fotográfica que aqui parece ainda mais borrada, os signos sonoros dessa sequência sobrepõem o barulho das águas com uma trilha incidental hipnótica que amplia a atmosfera de devaneio, de corpos que existem e se constituem de dentro do sonho. Mais adiante, quando vemos a primeira mulher do filme também vestida de freira, conversando com aquela mulher que retornou, surge o único monólogo do filme, que parece de alguma forma retomar as imagens de mar/rio vistas antes. A primeira mulher diz:

Eu sonhei que eu saía daqui. Chegava numa praia e lá tinha uma criança brincando na areia. Ela tava construindo castelos, mas era estranho porque parecia que ela tava comigo mas eu não tava com ela. Essa praia tinha dois lados de mar. De repente eu tive a sensação que precisava sair dali antes que maré enchesse. É quando eu vi um caminho, meio no meio dos dois lados de mar. Eu sabia que eu precisava fazer alguma coisa. Que era preciso sair dali. Sem medo. Eu não fiquei assustada. Eu só sabia o que precisava ser feito. Daí então eu caminhei em direção à criança e ela me pegou pela mão. E fomos por esse caminho do meio até chegar num castelo no final do caminho. Espécie de forte. Lá era nossa casa. E eu me senti muito familiarizada com aquele lugar.

No filme, só se chega à casa, ou melhor, à sensação de estar em casa, pelo caminho do meio. Ao redor, tudo é mar. O cinema de fluxo serve aqui à própria natureza de fluxo dessas mulheres. Friso: há uma consciente apropriação de um devir-mar na estratégia formal do curta, cuja imagem final é a de uma das personagens nos olhando de frente com o rosto sujo de sangue. Se elas são freiras ou não, se elas são todas amantes ou não, se elas são do passado ou do futuro ou que tipo de violência elas passaram, tudo isso importa menos que o fato de que todas se expandem umas nas outras e se encaixam na liquidez de seus corpos.

Brechas da Kalunga

Ao contrário do que acontece no filme de Cris Lyra e de Anália Alencar, em *A felicidade delas* o mar surge não como um movimento brando que ajuda a criar um ritmo e uma liquidez que conecta a aliança entre as personagens, mas como uma força final para onde o filme vai sendo levado. Mas assim como acontece em *Bege euforia*, tornar-se mar é também aqui uma rota de fuga, um caminho possível. Na ficção de Carol Rodrigues, duas desconhecidas se encontram na rua a partir exatamente de um grande gesto de alianças, neste caso, uma marcha feminista que toma os espaços públicos da cidade de São Paulo reivindicando a autonomia do corpo de mulheres em suas infinitas configurações de existência. Em algum momento, a expectativa sobre a interrupção dessa marcha por forças policiais se concretiza e essas duas personagens, que até então só haviam trocado rápidos olhares durante a passeata, se veem perseguidas por PMs.

É aí então que elas encontram uma fenda em um muro da cidade. E elas entram na fenda. A partir desse instante, o filme sai do registro naturalista e mergulha sem medo no artificialismo. No entanto, não se trata de um artificial tão comum aos filmes *queers* de sensibilidade *camp*, mas sim de uma estratégia de produzir uma atmosfera distópica que inverte alguns códigos associados imediatamente ao aprisionamento de corpos negros, e usa esses mesmos códigos para produzir uma imagem de libertação.

Essa brecha que se pôs diante delas é o espaço em que a materialidade de seus corpos poderá então existir na plenitude de seus desejos. Tudo é escuro dentro desse espaço, estamos no território da luminosidade da negritude, entrelugar impossível de se conter. Na direção de fotografia do filme, assinada por Julia Zakia, e que segundo Carol Rodrigues é escuramente inspirada pelo filme *Pariah* (2001), de Dee Rees, as luzes que se projetam sobre as personagens e sobre as paredes elaboram uma atmosfera de mistério e simultaneamente de tesão por tudo que essas duas não sabem uma sobre a outra e sobre o que nós não podemos saber delas, ainda que possamos senti-las.

A intensidade da “fenda” me leva de volta à Gloria Anzaldúa, quando ela chama de *La facultad* a capacidade que as existências *queers* têm em não distinguirem a natureza simultaneamente material e espiritual dos corpos. “Quando encurraladas, quando há todo tipo de opressão no caminho, somos forçadas a desenvolver essa faculdade pra saber antecipadamente quando a próxima pessoa vai nos estapear ou prender.” (ANZALDÚA, 1999, p. 61). É depois de cercadas pela polícia, e achando uma fenda em algum muro da cidade que duas mulheres, cujos corpos são os primeiros a serem perseguidos pela polícia, adentram por uma rota de sobrevivência. No espaço que elas encontram dentro dessa fenda, há inscrições desenhadas na parede que indicam que elas sempre foram destinadas a estar ali, como se a projeção de uma força maior – *la facultad* – as tivessem levado àquele lugar.

Convoco as palavras de Jota Mombaça e Musa Michelle Matiuzzi no prefácio do livro *A dívida impagável* (2019), de Denise Ferreira da Silva.

O *Plenum* se precipita pelas brechas do mundo como conhecemos. A pretitude é uma brecha. Uma brecha é um portal e todo portal depende de um campo de força. Se a modernidade é um regime de constrição telepática, a performance preta (criadora de portais e campos de força) é uma rebelião contra esse limite. (MOMBAÇA; MATIUZZI; 2019, p. 17)

Dentro do portal, *A felicidade delas* consegue especular, refundar e subverter algumas imagens limitadoras. A mais emblemática dessas especulações acontece quando as duas mulheres do filme, mais uma vez cercadas, precisam se mover para um espaço que desobedece à expectativa onde as luzes azuis e vermelhas da sirene

policial se transformam em uma outra coisa. Em força erótica. Em mar. Seus corpos juntos explodem em ondas. As duas inundam a cidade (Fig. 3).



Fig. 3 Stills com sequência final de *A felicidade delas*

Imediatamente sou levada aos trabalhos de Castiel Vitorino Brasileiro e como a artista o compreende a Kalunga, o grande mar, em toda sua vastidão, mas também em seu histórico e sua qualidade de ser o entrelugar da travessia entre o mundo dos vivos e dos mortos:

No encontro com o mar, tudo em mim se dilui. A Verdade Racial se dissolve e desaparece. O mar não me exige nada além dos meus músculos e dos meus instintos para conseguir habitá-lo e respirar junto contigo. O que importa ao mar não é minha racialização ou o meu gênero, e sim a capacidade que meu corpo escuro possui de tornar-se fluvial, líquido. Quando mergulho, sinto que não tenho mais pele. Meu corpo entrega-se fisiologicamente às águas. Na Kalunga, tornar-se negra já não é minha história. No mar, torno-me algo indescritível a essa linguagem com que, aqui, me comunico com vocês. (BRASILEIRO, 2021, p. 40)

A cidade inunda. Tudo inunda. Todas inundam. O território lésbico do filme é um território inundado por esse mar onde a “Verdade Racial se dissolve” e onde elas mesmas se tornam o portal entre duas dimensões. A esse território inundado Kênia Freitas nos convida a chamar de “pretEspaço”. Sobre a sequência final do filme de Carol Rodrigues, ela escreve:

Antes é a penumbra, os becos, as vielas, os caminhos interrompidos e os labirintos de ruínas, o pixo. Na imagem escura e no silêncio, o pretEspaço se expande e apalpa. Não é necessário ver mais para sentir arder os sorrisos trocados, a respiração partilhada queimando os rostos tão próximos (mas ainda não). E, finalmente, no pretEspaço: as mãos se entrelaçam, as bocas se comem. A cidade que morra submersa no prazer e nos fluídos delas. (FREITAS, 2020, online)

No elemento profundo

As águas que se derramam sobre a cidade de *A felicidade delas* ajudam a irrigar o terreno de um outro curta-metragem: *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*. Nele, há várias camadas de referência ao próprio cinema em suas políticas de in/visibilidade lésbica (BRANDÃO, SOUSA, 2019), e todas elas funcionam como um mosaico de desejos: por encontros, pelo desaparecimento de arquivos, pela quebra de uma experiência do cinema lésbico que tantas vezes só funciona dentro de uma lógica normativa do casal romântico, e sobretudo por imagens de coletividade. Nesse ponto é importante notar que, mesmo quando *A felicidades delas* formula o que mais se aproxima de uma narrativa que culmina com a formação de um casal, de nenhuma forma o filme lê essas duas pessoas na chave romântica ou mesmo parte de uma elaboração monogâmica de relações. A lembrar que as duas personagens se encontram e se conhecem em uma marcha feminista. O beijo que explode em água-mar no fim do filme dilui essas duas em um corpo bem mais coletivo de desejo, manifesto nas primeiras cenas semidocumentais do curta.

Assim como em *Quebramar*, *Bege euforia* e *A felicidade delas*, *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* faz movimentos em direção a explosões, neste caso o apartamento da personagem central, uma sapatão mais velha que é então filmada sozinha, e desemboca na amplitude externa da praia, quando agora ela está junta a um grupo de sapatões mais jovens. A personagem Vange, que é também é Zélia Duncan (neste caso, de fato, interpretando a protagonista), que também é Maria Bethânia, que também é Martinália, é alguém desse tempo do agora. E no tempo do agora as mais jovens estão com ela. Entre seu apartamento e a praia, ela também passa por um dos territórios mais caros à existência lésbica: a boate, para onde todas

e todes descem como como mergulhadoras e mergulhadores rumo a um espaço onde a respiração, finalmente, se solta.

O percurso entre o apartamento/unidade e a praia/coletividade é também cruzado por três regimes de narração que se interpõem e se interpelam: o ficcional, o experimental e o documental. Na busca por um território líquido que não se conforma a uma fronteira, o curta decide também não se adequar a um modelo fílmico. E cruza esse regime com referências e reverências cruciais para a fluidez da imagem lésbica tanto no audiovisual, quanto na música e na literatura. Os espectros de várias outras caminham juntos: temos alusões à sequência de mulheres pilotando motos dos créditos iniciais do primeiro filme declaradamente “feminista” brasileiro, o *Feminino Plural* (1976), de Vera de Figueiredo, ao curta experimental *Popsicles*, da videasta chilena Gloria Camiruaga, à toda filmografia de Barbara Hammer, aos canais lésbicos do YouTube, à Vange Leonel e sua *Noite preta* e, claro, à poeta Adrienne Rich que está no título e no texto do roteiro.

Adrienne Rich, tal como a mergulhadora Vange/Zélia que, ainda no começo do filme, desce as escadas da embarcação rumo ao mergulho profundo com os seres luminosos de uma boate (toda a iluminação da cena é azul), sabe que o mar é, por excelência, um desterritório. Espaço de levitação e reajuste do corpo em um ambiente submarino. Na sequência de *Uma paciência selvagem...* que antecede à chegada das personagens à praia, o mar é também uma elaboração plástica em uma encenação que faz uma curva para o experimental-artificial em que todas e todes entram no espaço da gravidade zero do sexo, numa sequência grupal que, não à toa, é marcada pelo fundo de um veludo azul, numa montagem de fusão que a todo momento mistura esses corpos uns nos outros (Fig. 5).



Fig. 5 Still com composição de *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*

A direção de arte de Lívia Charret, a fotografia de Cris Lyra e a montagem de Clarissa Ribeiro e Bem Medeiros produzem um ambiente marítimo em que a sobreposição dos corpos em movimentos de desejo se tornam uma imagem e um som de imersão submarina, no sentido de que em algum momento se torna impossível estabelecer onde um corpo termina e o outro começa, tal como um reflexo movente que a superfície da água produz em quem olha pra ela.

Em seu mergulho, a poeta Adrienne Rich escreve:

“Eu desço.
Degrau após degrau e ainda
o oxigênio introduz em mim
a luz azul
os puros átomos
de nosso ar humano.
Eu desço.
Minhas nadadeiras me atrapalham,
eu rastejo como um inseto escada abaixo
e não há ninguém
para me dizer quando começa
o oceano.
Primeiro o ar é azul e então
É mais azul e então é verde e então
preto e eu estou apagando
minha máscara é poderosa
ela bombeia meu sangue com força
o mar é uma outra história
o mar não é uma questão de poder
eu tenho que aprender sozinha
a virar meu corpo sem força
no elemento profundo.”⁴

Quebramar, Bege euforia, A felicidade delas e Uma paciência selvagem me trouxe até aqui são filmes que, seja pelo ritmo que criam ou pela atmosfera que produzem, mergulham rumo a um desterritório marítimo que se alarga no toque entre mulheres cis e pessoas trans. Não é só mais um cinema de relação, mas efetivamente um “cinema de ralação”, termo cunhado por Ramayana Lira de Sousa na edição online

⁴ Tradução de Stefano Calgaro dos versos “I go down./ Rung after rung and still/ the oxygen immerses me/ the blue light/ the clear atoms/ of our human air./ I go down./ My flippers cripple me,/ I crawl like an insect down the ladder/ and there is no one/ to tell me when the ocean/ will begin. First the air is blue and then/ it is bluer and then green and then/ black I am blacking out and yet/ my mask is powerful/ it pumps my blood with power/ the sea is another story/ the sea is not a question of power/ I have to learn alone/ to turn my body without force/ in the deep element.”

do CachoeiraDoc em 2020, chamada de “Festival Impossível, Curadoria Provisória”. Tal como a existência lésbica no cinema brasileiro contemporâneo, esses filmes desejam criar espaços de plenitude para longe de encaixes sobre como as lésbicas/sapatões devem se comportar. Dentro d’água, as imagens são ambíguas, confusas, flutuantes. Como lembraria Anzaldúa, viver na fronteira é viver na ambivalência desse mar que solenemente ignora todas as delimitações.

Considerações finais

Em todos esses filmes, vemos a recorrência da produção de um entrelugar muito próximo àquilo que Anzaldúa chama de “los interstícios”, ou seja, espaços de brechas, que não pertencem, no caso dela, nem à cultura angloamericana e tampouco à mexicana. Trata-se de uma existência híbrida, uma existência que tem como casa a ponta aguda do arame farpado que separa fronteiras. Será possível, então, identificar um certo desejo orgânico manifesto nesses filmes de produzirem espaços desterritorializados de encruzilhadas/*enqueerzilhadas* para corpos lésbicos e bissexuais? Por que, em todos eles, o elemento água, seja como uma manifestação óptica e/ou háptica, em tantos momentos se funde aos corpos das personagens? Como a água pode se tornar uma figuração que se encaixa no conceito de corpo fronteiroço, híbrido? E em que medida as fronteiras/*borderlands* de Anzaldúa se mutam nas “bodylands” tal como tal como Alessandra Brandão e Ramayana Lira de Sousa (2021a) passam a perceber esses corpos? E por que, justo nas considerações finais, tantas perguntas? Trabalho com a hipótese de que, tal como as operações formais dos filmes, me interessa abrir as fendas em lugar de fechá-las, transformando questões em chaves de leitura.

Historicamente, se a figura da lésbica no cinema é com frequência condicionada a processos de aparição e desapareção (BRANDÃO, SOUSA, 2019), estamos sempre falando de corpos que, dentro do cinema narrativo ao menos, foram (e em certa medida ainda são) com frequência colocados em situações de leituras subliminares que, a depender do exercício de espectadorialidade, podem ou não ser interpretadas como personagens lésbicas ou bissexuais. Entendê-las como tais muitas

vezes requer um gesto de fabulá-las como tais. Não vê-las expressamente nomeadas como lésbicas ou bissexuais nunca significou que, do outro lado da tela, não havia uma espectralidade disposta a imaginar e preencher os buracos dessa invisibilidade.

Nesse contexto, é importante observar que a produção curta-metragista brasileira contemporânea se debruça frontalmente sobre existências lésbicas não apenas como um conteúdo visível – elas estão lá, nomeadas e marcadas como tais – mas sobretudo como um regime de visibilidade. Ou seja, temos um corpo de filmes que se produz a partir das brechas abertas e líquidas da imagem, a partir de um sentido de coletividade nas “diferenças sem separabilidades” (SILVA, 2016) e nas “alianças insólitas” (GALINDO et. at., 2016) que modulam um desterritório flutuante para corpos que, dentro d’água, deslizam na profunda densidade de uma *enqueerzilhada*.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. Ferramenta anticolonial poderosa: os 30 anos de interseccionalidade. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/opinioao/ferramenta-anticolonial-poderosa-os-30-anos-de-interseccionalidade>, publicado em 2019.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: the new mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of emotion**. Nova York: Verso, 2007.

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

BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA Ramayana Lira de. Bodylands para além da in/visibilidade lésbica no cinema: brincando com água. **Rebeca**, v. 9, p. 98-118, 2021a.

BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA Ramayana Lira de. Corpas-enqueerzilhadas e alianças insólitas no cinema brasileiro. **Revista Visuais**, v. 7, p. 51-71, 2021b.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Eclipse**. Organização NY: Center for Curatorial Studies, Bard. College, 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs**, volume 5, trad. de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012.

ENES, Eliene Nery Santana; BICALHO, Maria Gabriela Parenti. Desterritorialização/reterritorialização: processos vivenciados por professoras de uma escola de Educação Especial no contexto da educação inclusiva. **Educação em revista** (UFMG. Impresso), v. 30, p. 189-214, 2014.

FREITAS, Kênia. “PretEspaço: as cidades não imaginadas”. In: **Multiplot!**. Publicado em 17 de novembro de 2020.

GALINDO, Maria; MORAES, Alana; PATRÍCIO, Mariana; ROQUE, Tatiana. La homogeneidad del feminismo nos aburre, necesitamos crear alianzas insólitas. **Revista Sur**, v. 13, n. 24, p. 225-235, 2016.

GLISSANT, Édouard. **Poetics of relation**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.) **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras, Poslit, 2002.

MOMBAÇA, Jota; MATIUZZI, Musa Michelle. Carta à leitora preta do fim dos tempos. In: SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**. São Paulo: Casa do Povo, 2019.

OLIVEIRA JR. Luiz Carlos. **A mise-en-scène no cinema**. Campinas: Editora Papirus, 2013.

SILVA, Denise Ferreira da. **Sobre diferença sem separabilidade**. 32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo / Organizado por Jochen Volz e Júlia Rebouças. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

WITTIG, Monique. **O pensamento hétero e outros ensaios**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Recebido em: 13/07/2023

Aceito em: 19/10/2023