



***Bodylands* para além da in/visibilidade lésbica no cinema:
brincando com água¹**

Alessandra Brandão²
Ramayana Lira de Sousa³

¹ Esse artigo parte de discussões iniciadas no Encontro da Socine de 2019, quando uma das autoras apresentou o trabalho intitulado “Bodylands: o entre-lugar da lésbica no cinema”.

² Professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLit), do Programa de Pós-Graduação em Letras/Inglês (PPGI) e do Curso de Cinema da UFSC.

Email: alessandra.b73@gmail.com

³ Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências (PPGCL) e do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Email: ramayana.lira@gmail.com

**Resumo**

Esse é um texto que esboça, na deriva e provisoriedade do gesto ensaístico, modos de pensar as existências lésbicas no cinema para além de uma compreensão da problemática da in/visibilidade como algo restrito ao olhar, à representação ou representatividade. Buscamos acentuar o desejo lésbico naquilo que ativa outros sentidos na paisagem audiovisual, que chamamos de *bodyland*, e que diz respeito às dinâmicas entre o corpo da personagem lésbica, o corpo do filme e o corpo da espectadora. Um espaço sensível, político e háptico que experimentamos, nesse texto, a partir de uma perspectiva *ex-ótica* da imagem em movimento, tateando algumas obras recentes à procura de outros sentidos muitas vezes metaforizados e intensificados pelas formas fluidas da água e do fogo. Nesse artigo, trataremos especificamente das dinâmicas da água para pensar o desejo lésbico no cinema.

Palavras-chave: *Bodylands*; desejo lésbico; água.

Abstract

This text sketches, following the drifting and provisory nature of the essay genre, modes of thinking lesbian existence in the cinema beyond the understanding of the issue of in/visibility as something restricted to the gaze and representation (either as portrayal and as proxy). We aim at stressing lesbian desire in that which activates the other senses in the audiovisual landscape, which we call *bodyland*, and that concerns the dynamics between the lesbian character's body, the body of the film and the spectator's body. A sensible, political and haptic space that we experiment, in this article, from the 'ex-otic' perspective of the moving image, fumbling our way through recent films in searching for these other senses often turned into metaphors and intensified by the semantics of water and fire. In this article we deal with the dynamics of water in order to reflect upon lesbian desire in cinema.

Keywords: *Bodylands*; lesbian desire; water.



If you were made of water,
your voice a roaring, foaming waterfall,
your arms a whirlpool spinning me around,
your breast a deep, dark lake nursing the drowned,
your mouth an ocean, waves torn from your breath,
if you were water, if you were made of water, yes, yes.⁴

(“Answer”, de Carol Ann Duffy)

Notas sobre o problema da in/visibilidade e o desejo de superá-lo

Fay, uma lésbica negra idosa, anos depois de perder sua companheira, Ruby, tem sua casa invadida por quatro homens. Algo estranho acontece durante a invasão: os homens parecem não vê-la, ignorando completamente que ela está armada e pronta para se defender. Invisível aos olhos dos invasores, Fay os mata. A polícia chega ao local do crime. Os policiais também não vêem Fay. Depois dessa noite fatídica, Fay se dá conta de que é invisível para algumas pessoas: “absolutamente nenhum homem pode vê-la. Mas algumas mulheres, especialmente aquelas em seu círculo, conseguem enxergá-la. Contudo, algumas mulheres também não podem vê-la⁵” (LOUISE, 1990: 38). Essa é a premissa do conto “The invisible woman”, fantasia política escrita por Vivienne Louise. Velha, negra e lésbica, Fay se descobre invisível. Para divisá-la é preciso um certo conhecimento específico, é necessário ser parte de “seu círculo”. Ignorada por prestadores de serviço e por servidores do estado, Fay, no entanto, logo descobre que a invisibilidade traz consigo um potencial libertador pois não há testemunha para suas pequenas transgressões, como os furtos ocasionais à mercearia da vizinhança. No conto de Louise, a invisibilidade da lésbica é carregada de ambiguidade, oscilando entre a perda de direitos (a recusa dos policiais em reconhecê-la como sujeito) e a abertura de possibilidade para trânsitos e ações impossíveis para quem é vista pela lei.

É indubitável que a in/visibilidade de Fay se agudiza no entrelaçamento da sexualidade com a raça⁶ e também a idade. As opressões, afinal, “não operam em

⁴ Se você fosse feita de água, / sua voz uma cachoeira que urra e espuma, / seus braços um redemoinho a me girar, / seus seios um lago profundo e escuro que acolhe as afogadas, / sua boca um oceano, ondas arrancadas de sua respiração, / se você fosse a água, se você fosse feita de água, sim, sim. (Tradução nossa)

⁵ No original: “*Absolutely no man can see her. But some women, especially in her types of circles, can see her. However, some women can’t see her either.*”

⁶ No filme *La femme invisible* (2010), a diretora camaronense Pascale Obolo acompanha a perambulação de uma jovem mulher negra pelas ruas de Paris em busca de uma imagem de sua comunidade de semelhantes. “Eu sou uma mulher invisível feita das minorias visíveis” é o que assevera a voz *over* da personagem narradora. O filme lida, portanto, com essa partilha do sensível de um ponto de vista racial e de gênero, mobilizado por um pensamento de ordem decolonial ao complexificar a herança de um passado colonialista na produção e reprodução da invisibilidade da mulher negra no contexto ocidental



singularidade; elas se entrecruzam” (KILOMBA, 2019: 98). É nesse sentido que não podemos deixar de notar que a sexualidade de Fay e sua existência como mulher negra —e idosa— se complementam de forma inseparável na ativação dos dispositivos e práticas sociais que a tornam invisível para algumas pessoas —inclusive outras mulheres!— em seu universo diegético. De modo semelhante, a escritora lésbica chicana, Glória Anzaldúa, também chama a atenção para o jogo de in/visibilidade que existe em relação à mulher indígena: “Eu sou visível —veja esse rosto indígena— mas sou também invisível. Eu tanto os deixo cegos com meu nariz adunco quanto eu sou o seu ponto cego. Mas eu existo. Nós existimos.”⁷ (2007: 108). Esse é o ponto cego das existências —racializadas, trans, gordas, viadas, sapatão, de pessoas com deficiência—, que vão se acumulando nas margens e acabam por abrir atalhos, ou sulcos na terra, distribuindo o curso das águas e criando outras trajetórias possíveis, como igarapés, que levam vida a outras porções de terra.

Essa discussão em torno da in/visibilidade lésbica⁸ não se encerra na questão da representação ou da representatividade. Amy Villarejo (2003: 14) coloca-se criticamente diante do que ela chama do “senso comum”⁹ da visibilidade que preconizaria que “ao aparecermos, nós pertencemos”. Nessa lógica, retratar a experiência lésbica promoveria a presença na esfera pública. Villarejo, no entanto, e não sem razão, questiona a subsunção da representação à representatividade, pois “a demanda para tornar as lésbicas visíveis, seja como munição para campanhas anti-homofobia, seja como figuras para a identificação, torna a lésbica estática, transforma a lésbica em (uma) imagem e obstrui o questionamento da lésbica no contexto” (VILLAREJO, 2003: 6-7)¹⁰. Em suma, “o que a visibilidade não leva em conta é a mobilidade” (VILLAREJO, 2003: 14)¹¹. Para nós, portanto, a in/visibilidade lésbica diz respeito a uma política que reivindica a consciência, percepção e compreensão de que existem outros modos de vida outros corpos e desejos que se mobilizam e deslizam de

até a contemporaneidade. Para uma discussão mais detida na política do filme de Obolo, sugerimos a leitura de “Mulheres de imagem: reflexões sobre o cinema africano no feminino”, de Janaína Oliveira (2019).

⁷ No original: “*I am visible —see this Indian face— yet I am also invisible. I both blind them with my beak nose and am their blind spot. But I exist. We exist.*”

⁸ No artigo “A in/visibilidade lésbica no cinema” (2019) fizemos um primeiro movimento de mapear e problematizar essa questão, no recorte panorâmico dos cinemas mundiais, a partir da presença/ausência da lésbica nas imagens e o que habita esse intervalo entre estar e não estar no filme. Retomaremos esse ponto mais adiante.

⁹ No original: “*common sense of visibility.*”

¹⁰ No original: “*The demand to make lesbians visible, whether as ammunition for anti-homophobic campaigns or as figures for identification, renders lesbian static, makes lesbian into (an) image, and forestalls any examination of lesbian within context.*”

¹¹ No original: “*What visibility misses, in other words, is mobility.*”



forma insubmissa para além do domínio cisheteropatriarcal e suas operações de controle através de e para fora das imagens.

Na contramão de uma lógica paralisante, também ressaltamos que onde há a imagem da mulher, a mulher falta, posto que não é possível uniformizar ou imobilizar sua existência, que é diversa e se constitui das mais variadas experiências, sendo também atravessada por múltiplos marcadores sociais que podem assumir diferentes formas de opressão (capacitistas, raciais, étnicas, culturais, de classe, entre outras). Assim como não é possível reduzir a mulher a um corpo biológico, categorizado sob uma lógica binária, sem com isso implodir toda a potência de corpos, desejos e subjetividades —*trans* e não-binários, por exemplo— que se identificam com(o) mulheres e/ou como lésbicas (e outras denominações aproximadas e equivalentes). Qualquer tentativa de separabilidade das experiências construídas e vividas por mulheres —em suas várias formas de ser e estar no mundo— fatalmente incorreria em reduções que reproduziriam os mecanismos de invisibilidade que tentamos problematizar. A obsessão com a pureza (a separabilidade), afinal, está conceitualmente atrelada à ideia de controle (LUGONES, 2003: 129) e, conseqüentemente, de poder. Ao lado do questionamento de Lugones cabe, também, a provocação de María Galindo, para quem, mesmo as identidades que aparecem como discurso contra-hegemônico, incluindo a identidade lésbica, são passíveis de cooptação pela ordem neoliberal, na medida em que seguem o que chama de um “roteiro oficial” de demandas por direitos que acabam por reduzir as diferenças dentro dos grupos (2013: 67).

É possível compreender a política da in/visibilidade, em um primeiro momento, do ponto de vista da *ocupação* das imagens como um movimento necessário para uma transformação e redistribuição da produção e do acesso das minorias, o que também pode promover a formação de alianças e mudanças de paradigmas e novas construções de significados que transformam a paisagem audiovisual dentro e fora das telas¹². No entanto, sugerimos, de maneira mais central, uma segunda perspectiva, investida de uma postura mais debruçada sobre pilares críticos e metodológicos que nos ajudem a problematizar, se não mesmo superar, principalmente, a problemática da imagem da lésbica tal como dada pela dicotomia olhar masculino x perspectiva feminista. Do modo como compreendemos, essa abordagem faz prevalecer uma lógica polarizada das relações principalmente porque gerida dentro de um sistema ainda majoritariamente heterocêntrico e fomentado por um feminismo hegemônico, que universaliza a mulher a partir do paradigma da branca heterossexual. Queremos, pois, promover alguns desvios

¹² Discutimos essa questão da ocupação do cinema por mulheres no artigo “Mulheres em marcha: ocupando ruas e estradas latino-americanas no presente” (Imagofagia, 2018), de nossa autoria.



dessa fórmula baseada na atividade do olhar/ser olhada, ponderando que, sob a lógica binária e heterocentrada do “prazer visual”, tal como postulado por Laura Mulvey (2018), a lésbica nem mesmo existe. O que buscamos, com esse salto analítico, são outros modos de acessar o desejo lésbico nos intervalos das imagens, na fratura mesma que nos nega a existência. Isso porque, entre o olhar masculino e a ótica feminista hegemônica, a lésbica parece existir como um objeto exótico, como aquilo que não pertence, uma “estrangeira” ou “intrusa” que perturba a paisagem e, pela força da presença no plano visível, acaba por ser absorvida na forma dessa imagem exótica. Não queremos com isso invalidar possibilidades de construção de políticas do olhar a partir da figura da lésbica e que sejam capazes de desestabilizar essa ordem heteronormativa. *Retrato de uma jovem em chamas* (2019), de Céline Sciamma, por exemplo, parece epitomizar essa possibilidade. A questão que nos interessa não é saber se um filme promove ou não uma ‘virada do olhar’, mas trazer à tona um problema teórico-metodológico, considerando que essa disputa de valores —olhar masculino x feminista— não é suficiente para acolher a complexidade da existência lésbica, uma vez que o modelo binário tomado como categoria analítica também produz a sua exclusão. Se “a lésbica não é mulher” (32), como propõe Monique Wittig, ela não participa dessa equação. Portanto, nessa paisagem teórica, o lugar da lésbica parece ser o abismo.¹³

No capítulo “A in/visibilidade lésbica no cinema” (2019), discutimos a figura da lésbica, assim como o desejo lésbico no cinema narrativo industrial, a partir desse paradoxo em que,

por um lado, as imagens da lésbica são quase invisíveis, operando à margem da representação da heteronormatividade (e mesmo da homossexualidade masculina); por outro lado, essa mesma invisibilidade pode ser entendida como a imagem de uma latência ou de uma ausência, a cada instante pronta para ser (de)codificada. (BRANDÃO e SOUSA, 2019: 280)

O cinema lésbico¹⁴ —ou o lugar da lésbica no cinema— passa necessariamente por um reconhecimento da figura da lésbica no corpo social antes mesmo de sua

¹³ Parece-nos importante elucidar que não tomamos o olhar masculino como algo absoluto, definitivo, dado *a priori*, mas como uma construção discursiva, como uma operação de poderes que se dá em relação. Daí o uso de aspas como modo de produzir esse deslocamento, pois não é o escopo deste artigo investir na discussão das articulações do papel do olhar no cinema.

¹⁴ No já citado capítulo de *Mulheres de Cinema* (2019), problematizamos a ideia de um cinema lésbico, propondo outros modos de abordar a sexualidade lésbica no cinema, para além de uma adjetivação que não apenas não dá conta do problema, como parece encerrá-lo nas armadilhas das definições essencialistas.



existência (presente ou ausente) no corpo do filme; pressupõe a constatação de um desejo entre mulheres na esfera pública, no domínio político do público para assim ativar a parcela estética desse desejo no jogo entre o (in)visível e o (in)dizível do filme. Não adianta contabilizar as “aparições” da lésbica no cinema, em um exercício perverso que só pode levar a uma conclusão: ela falta, elas faltam, pois são múltiplas as existências lésbicas. E, se mesmo quando está, ela também falta, importa analisar as políticas que restam na dinâmica de in/visibilidade que a própria construção da narrativa audiovisual coloca.

Nada mais in/visível, por exemplo, do que a porção lésbica de Doutora Domingas (interpretada por Sônia Braga), naturalizada na paisagem da comunidade por vir de *Bacurau* (2019), de Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho. A lésbica Domingas é uma aparição em *Bacurau*, ao contrário da médica Domingas. Explicamos: a personagem encarnada por Sônia Braga tem, na narrativa do filme, uma função importante como médica da comunidade e voz de coragem que estimula a resistência da pequena localidade ameaçada pelos poderes do “fora”. Contudo, sua sexualidade vem à tona apenas em comentários esparsos, como no diálogo entre Plínio e Madalena em que Plínio comenta que “Ninguém pode com Doutora Domingas”, ao que Madalena responde “A mulher dela pode”. A “mulher dela” é Isa, vista por Domingas de passagem fazendo sexo com um homem, o que em si não é nenhum problema e não promove nenhuma tensão na narrativa. A pergunta que se coloca é por que Doutora Domingas não trepa?¹⁵ Por que, mais uma vez, a heterossexualidade compulsória é o que prevalece nas cenas do puteiro acampado na cidade ou na cama de Tereza e Pacote, por exemplo? Podemos subentender a *lesbian death bed*¹⁶ de Isa e Domingas como resquício do tempo, assim como também podemos supor que uma outra aparição lésbica do filme seja Carmelita, cuja morte Domingas parece amargar como uma viúva, dizendo “Ela foi minha amiga”, um dos eufemismos mais comuns para se referir à relação lésbica. Mas esse é um subtexto granulado na suposição. O que temos na imagem é, ao final do filme, depois da sangrenta batalha contra os invasores, um breve plano geral de Isa e Domingas se reencontrando, seus corpos diminuídos na amplidão do espaço, em um breve beijo. Na plêiade de tipos criados em *Bacurau*, que inclui a figura *gender bender* de Lunga —igualmente sem direito à materialização de seus

¹⁵ Condicionar a percepção da existência lésbica no cinema a cenas de sexo também nos parece problemático. Um exercício anterior, inclusive, seria refletir de maneira mais detida e cuidadosa sobre as diversas formas de se construir o sexo lésbico no cinema. E, ainda, reconhecer que é limitador reduzir a experiência/existência lésbica ao ato sexual. Nosso questionamento aqui não se dá nesse sentido, mas na forma assimétrica como *Bacurau* lida com a sexualidade dos seus personagens, fazendo a lésbica desaparecer na paisagem heterossexual que prevalece no filme.

¹⁶ Expressão em inglês usada para se referir a uma suposta desaceleração da atividade sexual em relacionamentos lésbicos monogâmicos ao longo do tempo.



desejos em comparação com o núcleo heteronormativo da narrativa —, a lésbica parece ter sido incluída mais uma vez como *token* no caldeirão de identidades que o filme quer reunir para, possivelmente, significar a potência política do “povo”. Um aceno, avizinhado do *queerbaiting*¹⁷, às demandas políticas de um presente que exige o reconhecimento. É importante admitir que a negação de um reconhecimento por parte do outro (no caso, a dificuldade da narrativa de *Bacurau* em reconhecer Domingas como lésbica) tem, como afirma Judith Butler, a capacidade de nos instar exatamente a questionar a norma que regula esse reconhecimento (2017: 37). Parafraseando Sara Ahmed, em *Living a Feminist Life*, quando você se torna uma feminista [lésbica], você logo descobre que aquilo contra o que você luta sequer tem existência para muitas pessoas (2017: 5-6). A naturalização dessa inexistência turva a visão, despolitiza a diferença e vaticina o não pertencimento da lésbica no tecido social e, por conseguinte, no corpo de um filme como *Bacurau*. Esse que é apenas mais um filme no cenário hegemônico em que a manutenção da heterossexualidade compulsória está preservada e garantida com preceito básico, naturalizado, para o espanto de poucas pessoas, como os poucos pares de olhos que enxergam Fay, a mulher invisível do conto de Louise. Torna-se uma investida política, pois, examinar a raiz do problema. Escavar o solo da monocultura cisheteronormativa do cinema para fazer minar outras águas que fecundem a terra já cansada com a potência de outros frutos e existências possíveis.

Uma metodologia nos ensinará a brincar com água?

O problema metodológico criado pela postura universalizante constitutiva da lógica do prazer visual precisa ser encarado com calma, coragem e cuidado. Calma, pois trata-se de uma questão com o tempo, um processo lento de penetração de epistemologias e metodologias em um campo ainda habitado por espectros conceituais como autoria (em sentido romântico), forma como um conjunto estático de regras, e olhar como operação central e distante. Coragem, uma função do espaço, porque constitui uma intervenção política que demanda a abertura de espaços para o diálogo com as ideias. E cuidado, já que se trata de uma proposição que recolhe e acolhe as vozes não-hegemônicas, estimulando as escutas e buscando *coalizões* —sem ignorar as *colisões*—, cujo objetivo final pode ser desenhado como a formação de uma comunidade de conhecimento. Nessa perspectiva, reconhecemos o forte investimento no pensamento sobre o cinema que recai no que as palavras fazem as imagens significar

¹⁷ *Queerbaiting* é a estratégia midiática que busca, através da insinuação de uma possível relação não-heteronormativa entre personagens, atrair o público LGBTQIA+, sem contudo concretizar essas linhas narrativas de modo a não desagradar o público conservador. É Arlequim tentando servir a dois amos incompatíveis.



e na clara desconfiança nas imagens como engano, logro ideológico. O corpo cinematográfico da lésbica fica condenado a ser cadáver para a necrofilia cisheterocentrada, um corpo submetido à injunção violenta da morte ou da “correção”. Como, então, podemos voltar a imaginar, a dar imagem a esse corpo e a esse desejo lésbicos? Como pensar, que palavras usar para falar da lésbica no cinema sem que reiteremos essas violências? A busca é por rastros metodológicos que apontem para uma desocupação dos limites cisheteropatriarcais que embaçam os sentidos e despotencializam a imaginação. Procuramos, pois, por esses traços que escapam e desenham outros possíveis.

Um primeiro movimento que propomos é recusar o sistema que nos nega, recusar a lógica binária que toma o ‘olhar masculino’ como termômetro para medir a temperatura do nosso desejo, perseguindo uma (im)possível ‘imagem correta’ a partir do paradigma da mulher universal. Reivindicamos, ao contrário, nossa imagem falha, fluida, rasurada, indomável, em constante movimento. A lésbica não é tornada exótica apenas pela lente do diretor homem cisgênero que a fetichiza e muitas vezes pune, mas pela máquina mesma de olhar, que constrói as narrativas fílmicas sob a égide da *heterossexualidade compulsória*, a instituição política e ideológica que atravessa e pauta as relações intersubjetivas e sexuais a partir do domínio do homem sobre o corpo e o desejo da mulher, como propõe Adrienne Rich (2019). Para resistirmos a esse domínio, parece-nos importante um afastamento das estruturas que o sustentam tanto no que diz respeito à construção do desejo com base na centralidade do olhar no cinema quanto no que concerne o aparato teórico metodológico que o analisa.

Nossa aposta é em uma perspectiva *ex-ótica*¹⁸, afastamento necessário como estratégia de resistir não à atividade do olhar em si, mas à forma gendrada e heterocentrada como foi construído e analisado em chave binária a partir de um ponto de vista universal. O prefixo *ex-*, nesse caso, não sugere um estado anterior ao ótico ou qualquer negação da visualidade do cinema —um exercício infértil e impossível—, mas um deslocamento conceitual e metodológico, um passo ao lado para promover tensão e fricção com um modelo analítico que paralisa e fetichiza a figura da lésbica. Um desvio que revela a inadequação, promove o incômodo do seu não pertencimento. Na medida em que a mulher universal —branca e heterossexual— é tomada como elemento central na produção teórica que instaura a problemática feminista do cinema, a lésbica, assim

¹⁸Ao pesquisar a existência prévia do termo, nos deparamos com a perspectiva da pesquisadora Rosane Borges (ECA/USP), que, em setembro de 2020, ministrou o curso “Descolonização do olhar: imperativo estético e político do nosso tempo”, em que propunha uma análise das assimetrias produzidas pelo exercício do olhar na contemporaneidade, no campo das artes, da ciência e da cultura audiovisual. Disponível em: <<https://barco.art.br/eventos/descolonizacao-do-olhar-imperativo-politico-e-estetico-do-nosso-tempo/>>.



como a negra, como já apontado por bell hooks, em seu contundente e necessário “The oppositional gaze” (1992), torna-se “Outra”. Ela existe, assim, como um produto da diferença, uma “outra” que pode ser aceitável, até mesmo apreciada, no contexto de uma compreensão ‘positiva’ da diferença, operada nos moldes da produção dos discursos colonizadores do século XIX, quando o exótico é aquilo que se destaca como diferente nas terras distantes do centro europeu e pode ser cultivado, a uma distância segura, como objeto do seu deleite e prazer, inclusive, visual.

Não queremos com isso sustentar que é preciso ser lésbica para ler, contemplar ou pensar criticamente as figurações lésbicas no cinema —essa seria uma estratégia igualmente paralisante e infértil—, mas chamar a atenção para a necessidade de uma crítica mais ampliada das barreiras binárias que constroem sua exotização. O que propomos é, em consonância com o pensamento decolonial lésbico de Ochy Curiel, por exemplo, ativar um “desengajamento epistemológico” (135), empreendendo, assim, um esforço feminista de intentarmos, conjuntamente, uma crítica ao modelo que nos aparta. Nessa veia decolonial, estimulamos uma política de alianças¹⁹ capaz de animar negociações e coalizões que nos ajudem a resistir às dinâmicas patriarcais de dentro do aparato mesmo que nos regula e nos afasta de maneira aparentemente irreconciliável.

Desse modo, a exotização da lésbica se encontra no cerne da problemática do olhar, tal como postulada por Mulvey, e é dessa ‘coincidência’ morfológica —ex-ótica— que intentamos extrair alguma estratégia de saída e de resistência. Assim, propomos um desvio do prazer visual para as possibilidades do que chamamos de prazer *queer*, “um prazer que é também de sensações, sinestésico, háptico” (BRANDÃO e SOUSA, 2020: 124), ou seja, que absorve o olhar em movimento e de forma relacional com os outros sentidos —tato, olfato, audição, paladar— em consonância com as sexualidades desviantes, com as existências *queer* que povoam o universo fílmico e espectral. Um prazer *queer* é um prazer que escapa pelas brechas da normatividade, pelos intervalos das imagens, nas entrelinhas das narrativas heterocentradas, recusando a domesticação e a paralisia dos desejos e dos corpos não normativos. É, por isso mesmo, uma via de mão dupla que coloca a espectralidade como potência ativa e criativa diante do filme.

A percepção e a recepção da lésbica no cinema passam por uma construção que é ao mesmo tempo individual e coletiva —e as imagens muito contribuem para esse trabalho de imaginação coletiva, mas não constroem essa política apenas pelo sentido

¹⁹ Na performance “A gente combinamos de não morrer” (FIT-BH, 2018), J. Mombaça nos provoca a pensar que “o aliado não é uma categoria estável”. Cientes da validade dessa pertinente provocação, consideramos também a importância de manter uma concepção feminista decolonial de aliança como forma de sustentar uma luta que reconhece a natureza instável da própria diferença que nos mantém na desigualdade, porque estamos em movimento constante de existir e resistir a todo instante.



da visão. A dimensão háptica do cinema aguça outros sentidos e provoca outras sensações que nos estimulam a superar a identificação e reconhecimento apenas no plano representativo da imagem, nos libertando do pertencimento 'concedido' pelo regime de visibilidade. Nesse caso, é preciso libertar as imagens de um destino de dar a ver, (libertá-las, na verdade, de qualquer destino) para estimular sua potência indomável de escorrer pelas fendas da in/visibilidade. As figurações lésbicas que perseguimos no cinema passam por uma recusa tanto da unilateralidade quanto da binariedade do exercício espectral. Nos colocamos diante do corpo do filme e dos corpos e existências lésbicas que ele sugere como amantes dispostas a investir no prazer comum, compartilhado por uma comunidade heterogênea de existências lésbicas, comuna sapatão, sem jamais intentar ser 'como-uma'. Nossa aposta, nesse sentido, é na invenção de outros modos de nos relacionarmos com as imagens do cinema e com as operações do (in)visível/(in)dzível que elas promovem, nos deixando atravessar por forças (talvez ainda não conhecidas) que acionem nossos corpos e sentidos, para exercitar um prazer *queer*, investido de desejo e entrega.

Na tentativa de atravessar os limites do ocularcentrismo e expandir a experiência do filme para outros modos de experimentar e sentir prazer com o cinema, buscamos possibilidades de desejo lésbico na fluidez da água e do fogo²⁰. Nosso gesto analítico é o de percorrer o corpo dos filmes na busca por esses elementos não apenas como metáforas para o tesão e o sexo, por exemplo, mas como movimento, figurações e fulgurações que carregam o exercício espectral de intensidades cinestésicas/sinestésicas. Compreendemos a água e o fogo —e mesmo o vento/ar e a terra— como formas fluidas que transbordam de diversas maneiras pelos sentidos, potencializando a percepção do desejo e queerizando as possibilidades de prazer suscitadas pelo cinema. No limite de tempo e espaço desse artigo não será possível desenvolver a dimensão desses outros elementos, mas eles se complementam e se expandem em outras possibilidades de escrita futuras. No desenho possível das paisagens aqui desenhadas, nos perguntamos qual o espaço possível para o desejo lésbico no cinema. Assim, ensaiamos, precariamente e provisoriamente, um percurso pelos intervalos da in/visibilidade como potência criativa para uma política que reside e resiste, para nós, no conceito de *bodylands*, que apresentaremos a seguir, em diálogo com a escritora Chicana Glória Anzaldúa. No pensamento de Anzaldúa, que explode ordens binárias e sugere o movimento como forma de resistir às opressões das

²⁰ Neste artigo, no entanto, vamos nos dedicar às figurações/fulgurações da água por uma questão de espaço. A pesquisa sobre a fluidez do fogo e sua potência para a compreensão das *bodylands* está em desenvolvimento e em diálogo direto com a pesquisa de Adriana Azevedo (2020) que, na sua apresentação durante o Socine em Casa, organizada pela *Tenda Queer*, falou sobre "Estéticas lésbicas do fogo".



fronteiras —físicas, simbólicas, de naturezas diversas para as existências minoritárias e *queer*—, encontramos a fonte que germina o campo da nossa pesquisa com a possibilidade de pensarmos políticas para a espetatorialidade lésbica diante do cenário audiovisual. Ainda que incipiente, o conceito de *bodyland* nos permite avançar para além da estase das territorialidades epistemológicas, das formas e sentidos fixos, permitindo-nos inventar um deslocamento metodológico que nos ajude a enfrentar os enquadramentos do exótico.

***Bodyland*: um desvio na paisagem ou o entre-lugar da lésbica no cinema**

Em 1987, Anzaldúa propôs uma perspectiva política, intercultural, decolonial, interseccional e *queer* da lésbica em seu famoso *Borderlands/La frontera*, um livro que “queeriza” a escrita da literatura, o ato mesmo de escrever, assumindo um gesto autobiográfico que intercala textos de prosa, poesia e relatos pessoais, alterna inglês, espanhol e Nahuatl (porque algumas coisas não se traduzem), mistura invenção e memória, fazendo com que a própria forma da escrita complexifique a problemática e a política do seu conceito central, que é a sua concepção da fronteira/*borderland*. Um conceito que se refere tanto ao limite físico entre Estados Unidos e México, quanto à zona de atravessamento que se estende para outros contextos de opressão e que abriga a intrincada rede de diferenças —e também de resistência— de uma zona fronteira real. Nesse momento, “A fronteira entre os Estados Unidos e o México *es huna herida abierta* em que o terceiro mundo rala-se contra o primeiro e sangra” (2007: 25), para mais tarde, mobilizando seu próprio conceito em outra obra, a autora afirmar que “la vulva es una herida abierta” (2009: 198). Com isso, assume o aspecto violento da fronteira/*borderland* no corpo (cisgênero) da lésbica e sua sexualidade *queer*. Para Anzaldúa,

a *borderland* é um zona fugidia e indeterminada, produzida pelo resíduo emocional de uma fronteira real. É um estado em constante transição. Ela é habitada pelo proibido e pelo interdito. Aqui moram *los atravesados*: o zarolho, o perverso, o *queer*, o perturbador da ordem, o vira-lata, o mulato, o mestiço, o morto-vivo; em suma, aqueles que ultrapassam os limites da “normalidade”.²¹ (2007, p. 25)

²¹ No original: “A *borderland* is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. The prohibited and forbidden are its inhabitants. *Los atravesados* live here: the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the ‘normal!’.”



Traçando uma ponte com o conceito de *borderlands* de Glória Anzaldúa (2007), sugerimos, na especificidade do campo do cinema, a noção de *bodylands* como um espaço liminar que carrega tanto a experiência de opressão quanto o respiro da imagem que a ela escapa. Um entre-lugar na paisagem audiovisual que abriga as construções de uma geografia do desejo lésbico entre a existência e o apagamento, entre a negação e a morte, mas que também enseja modos de desestabilizar a cisheteronormatividade dominante nos filmes. Um espaço que se abre na fratura da in/visibilidade e a partir dela escapa e resiste. Não queremos, com isso, adaptar, reescrever ou nos apropriar do conceito de *borderland* —ele será sempre muito maior, mais abrangente e mais complexo—, mas emprestá-lo como um gesto crítico, lição tomada da própria Anzaldúa, para dialogar com o espaço e o desejo lésbico no cinema, mobilizando o termo na especificidade da construção cinematográfica e de como constrói a existência lésbica.

A *bodyland* é um “conceito suado”²² (2017: 12), se quisermos assumir a terminologia de Sara Ahmed, porque assume a corporeidade do desejo, buscando uma relação imediata com o mundo. Uma *bodyland* é um corpo a corpo de mulheres e o desejo pulsante de uma pela outra, o gesto de olhar e ser olhada de volta, mas também de tocar e ser tocada, a atividade do desejo sexual reconhecida no roçar da pele na pele, a vida proibida que incomoda, os desvios da normalidade rasurando os corpos que aparecem no filme, no corpo do filme, e no corpo da espectadora. A *bodyland* é o direito ao espaço fílmico como narrativa *queer* e, por isso mesmo, política. O direito não só de (se) ver e ser vista, mas de ser assistida, em pelo menos dois sentidos do termo: 1) o de ser *reconhecida* na imagem; mas também 2) o de poder *residir* na imagem, fazer dela uma *morada*, uma *casa*, um ambiente em que ela mesma se reconheça pela pertença.

Uma *bodyland* é um movimento de ocupação que tensiona e conecta as subjetividades lésbicas intra e extrafílmicas, um interstício entre o dentro e fora do filme, e entre a presença e ausência da mulher lésbica nos diversos planos da construção cinematográfica. É uma paisagem ampla que desmantela as estruturas de poder cristalizadas pelas formas hegemônicas de se fazer cinema, a ideologia prescrita nos modos de produção *mainstream*, nas formas e fórmulas narrativas já tão exauridas pela obediência aos gêneros cinematográficos e suas codificações patriarcais, pela heteronormatividade compulsória que pressupõe sempre o casal de homem cis/mulher cis no chamado “cinema moderno”, por exemplo, nas estratégias contra-hegemônicas do terceiros cinemas, por exemplo, e assim por diante. Tudo coisa que a gente aprendeu a amar mesmo não se vendo lá. Nós que também amamos o que não nos vê! Mas quem

²² Para Ahmed, um *sweaty concept* tenta descrever “*something that is difficult, that resists being fully comprehended in the present*” (2017: 12), ou seja, algo que é difícil, que resiste ser compreendido totalmente no presente (tradução nossa).



nos vê? Quem ama o que somos e o que vemos em nós mesmas? Um feminismo de coalizão/aliança pressupõe ao menos o reconhecimento do mundo da outra, ampliando os mapas desse mundo para além daquilo que é apenas uma outra de mim, ou seja, daquilo que eu reconheço como o não-eu. Nas perspectiva de María Lugones (2003), a capacidade de viajar ao mundo das outras.

A *bodyland* constitui uma crítica ao feminismo hegemônico, predador daquilo que foge ao seu privilégio. Não se restringe à representação; investe na preservação de uma política que reconhece a diferença, uma zona de conflito e luta, de dor e de morte, como *la frontera* para Anzaldúa, de livre trânsito para *los atravesados*, para as existências *queer*. Assim, a *bodyland* diz respeito à espectralidade, à crítica, ao fazer cinema que se apoia na insubmissão das normas, na desobediência, na sobrevivência marginal. A *bodyland*, assim como a *borderland* é a possibilidade de uma comunidade de mulheres *queer*. É, enfim, uma paisagem que se descortina no limiar entre a vida e a arte, colocando os corpos desejantes no entre-lugar da in/visibilidade. A *bodyland* acontece quando o corpo da personagem lésbica toca e faz vibrar o corpo da espectadora. A *bodyland* acontece quando o desejo da espectadora lésbica rasga a tela, rasura a imagem e preenche a paisagem do filme —*land-terra, body-corpo*—, compondo uma mesma potência de imagem, uma *tela-pele, corpo-terra, corpo-paisagem*.

Assim, a possibilidade de uma *bodyland* resta, ainda, na potência do inventário²³. Um inventário cujo sentido retorçemos para que ele nos diga o que queremos: tanto como um gesto de visitar um arquivo de imagens, sons e afetos que nos constituem sujeitos *queer*, um arquivo acumulado muitas vezes em um esforço de ler a contrapelo o que nos foi dado pelas obras audiovisuais, quanto como uma invenção, ou mesmo reinvenção, dessas obras, a (re)montagem de sentidos, uma intervenção mais ou menos consciente no mundo como nos é dado. O inventário requer, pois, que mobilizemos o desejo para o deslocamento do olhar, reescrevendo, com nossas linhas tortas, as narrativas e experiências heteronormativas. A *bodyland* é, então, uma fronteira física e simbólica, empírica e (re)inventada. A *bodyland* é uma terra de ninguéns, pois as lésbicas somos aquelas que habitam o abismo das imagens.

O rastro que a água deixa: a outra história da arte

Barbara Hammer²⁴, cineasta lésbica, artista do vídeo e da *performance*, já na década de 1960 começou a desenvolver o que viria a ser um dos mais importantes

²³ Para uma discussão mais elaborada sobre a noção de inventário como proposta sub-metodológica, ver BRANDÃO e SOUSA, 2020.

²⁴ Uma discussão um pouco menos abreviada da carreira de Hammer e uma análise mais detida do filme *Menses* pode ser encontrada no texto "Pedagogias do corpo feminino: Réponses de femmes e Menses", de Ramayana Lira de Sousa, publicado no *Catálogo Mostra Corpo e Cinema* (2016).

conjuntos de filmes experimentais sobre a vida e a sexualidade lésbicas. O início da carreira artística foi acompanhado de sua saída do armário, impulso que se traduziu, entre outras coisas, na íntima relação entre a sexualidade e a prática artística. Seus filmes, vídeos e performances exploram práticas, políticas e estéticas do corpo lésbico, ao mesmo tempo em que testemunham o que significa ser uma mulher homossexual. Várias artistas contemporâneas a Hammer colaboraram com homens e construíam, através da arte, relações românticas heterossexuais, enquanto as artistas lésbicas relutavam em tornar pública sua sexualidade. Já Hammer, desde o início, abraçou a sexualidade lésbica como parte essencial de sua arte. *Dyketactics* (1973), por exemplo, mostra um grupo de mulheres no campo que, nuas, se engajam em pequenos gestos, toques, carícias, e um casal (Hammer e Poe Asher, sua companheira na época) em intenso ato sexual sob a suave luz da tarde, colocando o corpo e a sexualidade lésbicos no centro da imagem. Não há a procura por subtexto nem uma luta com a ambiguidade em *Dyketactics*: o cinema sai completamente do armário, compondo o rarefeito arquivo de imagens do sexo lésbico que não estão atreladas a processos de reificação e fetichização.

Dyketactics já dá a ver, também, um procedimento caro a Hammer nos anos 1970: a aproximação com imagens da natureza. No filme de 1973, corpos lésbicos dançam, se acariciam, deitam lânguidos sobre a grama, uma imagem árcade sáfica. Em 1976, Hammer realiza *Multiple orgasm*, onde a relação com paisagens naturais ganha outra dimensão. Em pouco mais de 5 minutos, Hammer sobrepõe imagens de formações rochosas e planos fechados de sua xota enquanto se masturba (figura 1) e, posteriormente, de seu rosto em êxtase (figura 2).



Figura 1: *Multiple orgasm* (dir. Barbara Hammer, 1976)



Figura 2: *Multiple orgasm* (dir. Barbara Hammer, 1976)

A sobreposição do corpo lésbico nas rochas cria padrões que se inscrevem nas superfícies como se fossem pinturas rupestres. Ali, nas fendas e rachaduras milenares, desenhadas pelo paciente e insistente trabalho das águas e dos ventos, sobreescreve-se o desejo que recusa a heteronormatividade. As pedras e as cavernas recebem o corpo de Hammer com a passividade generosa da matéria bruta (figura 3). As imagens se amalgamam de tal forma que só nos resta uma deliciosa especulação: e se a história da arte pudesse ser contada a partir dessas inscrições criadas por Barbara Hammer, rejeitando a narrativa tradicional que coloca como fundacional as inscrições rupestres de Chauvet ou Lescaux?



Figura 3: *Multiple orgasm* (dir. Barbara Hammer, 1976)

Em *A caverna dos sonhos esquecidos* (2010), documentário de Werner Herzog sobre a descoberta das cavernas de Chauvet, no sul da França, que abrigam tesouros arqueológicos e artísticos, incluindo desenhos rupestres de mais de 30.000 anos de idade, acompanhamos o diretor e sua equipe, algumas das poucas pessoas no mundo

autorizadas a entrar no complexo das cavernas, filmando com cuidado e reverência os desenhos nas rochas. Contudo, se repararmos bem a linguagem utilizada por Herzog e pelos cientistas responsáveis pela exploração e guarda das cavernas, ouviremos sempre a referência ao artista, assim, no masculino, o artista. Presume-se, no filme, que a autoria dessa arte primitiva seria masculina e em nenhum momento se problematiza essa presunção. Tentemos deslocar essa presunção e instauremos outra narrativa, uma em que o gesto criação se confunde com a fruição, criando uma paisagem háptica para o corpo lésbico. *Multiple orgasm* constrói uma outra paisagem, uma *bodyland*. Nessa paisagem, o corpo do filme e o corpo lésbico de Hammer se confundem (figura 4), como podemos ver em planos onde a sombra da realizadora, projetada na pele seca do chão é sobreposta à vagina sendo masturbada, promessa da água que pesa sobre a pedra.



Figura 4: *Multiple orgasm* (dir. Barbara Hammer, 1976)

De maneira análoga, o curta-metragem de Cris Lyra, *Quebramar* (2019) coloca suas personagens lésbicas sobre as pedras, mas, agora, em uma paisagem menos árida. O filme de Lyra acompanha um grupo de jovens lésbicas que vão para uma pequena cidade à beira-mar comemorar a passagem do ano. Na casa que partilham, as amigas lésbicas acolhem umas às outras, cantam, amam e chegam a exorcizar a memória do trauma de bombas e tiros que atormenta uma das personagens, participantes de manifestações de rua. Na areia do mar, no quintal da casa, sobre as pedras que cercam a praia, elas conversam e abrem seus corpos para a paisagem. No jogo de dimensões do filme, o mar apequena seus corpos em planos bem abertos, enquanto que as pedras servem de pano de fundo para imagens em *close* de seus corpos e rostos. Em um desses planos (figura 5), uma mão acaricia uma fenda na rocha. *Quebramar* participa dessa nossa fabulação da história da arte. A mão lésbica deixa seu rastro na rocha, escreve seu desejo e seu prazer, devolve ao museu a narrativa heterocentrada do desenrolar linear da arte ao longo do tempo, como se esse



movimento não imitasse, na verdade, a dinâmica dessa mão que masturba a vagina e a pedra, o vai e vem dos dedos, o movimento circular, a expansão do toque para sentir mais do próprio corpo. Seria desvario dizer que nesse momento o corpo de *Quebramar* roça em *Multiple Orgasm* potencializando o prazer *queer* pelo exercício de nossa inventariação lésbica? Seria desatino afirmar que é nas fendas dessa pedra-xota que o cinema lésbico se encontra e goza?

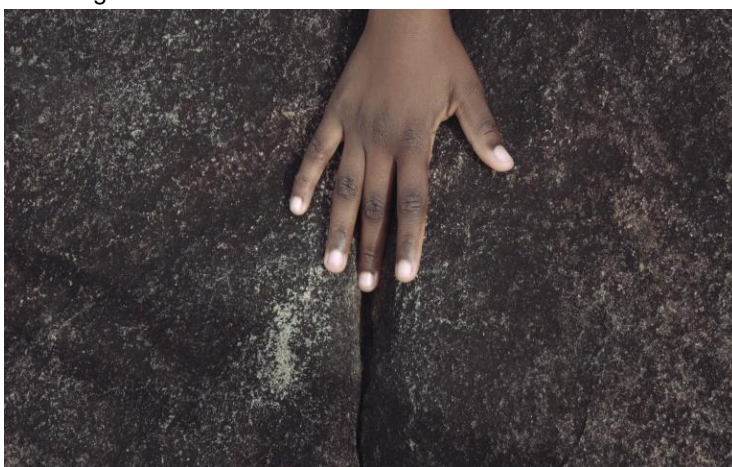


Figura 5: *Quebramar* (dir. Cris Lyra, 2019)

Nesse movimento convulso aparece *A felicidade delas* (2019), de Carol Rodrigues. No curta de Rodrigues duas jovens negras, ao fugirem da polícia que reprime uma manifestação popular (ecoando a tomada de posição no contexto brasileiro que aparece em *Quebramar*), se vêem escondidas em uma estrutura abandonada. No escuro do espaço logo espontam, graças à luz dos celulares, graffitis nas paredes. O curta acompanha as duas na sua exploração desse lugar até culminar em um momento em que uma delas resolve também se escrever nas paredes de nossa história da arte, produzindo a imagem de duas mulheres se abraçando (figura 6).



Figura 6: *A felicidade delas* (dir. Carol Rodrigues, 2019)



Da mesma maneira que em *Quebramar*, o filme de Carol Rodrigues associa a *bodyland* lésbica à proximidade com as águas, radicalizando-a. O desejo, nesse museu labiríntico em que se encontram as personagens, é o que leva à reconfiguração das amantes ao final, transformando-as em água que transborda até tomar a cidade (figura 8). Figura-se, assim, uma enorme *bodyland*.



Figura 7: *A felicidade delas* (dir. Carol Rodrigues, 2019)

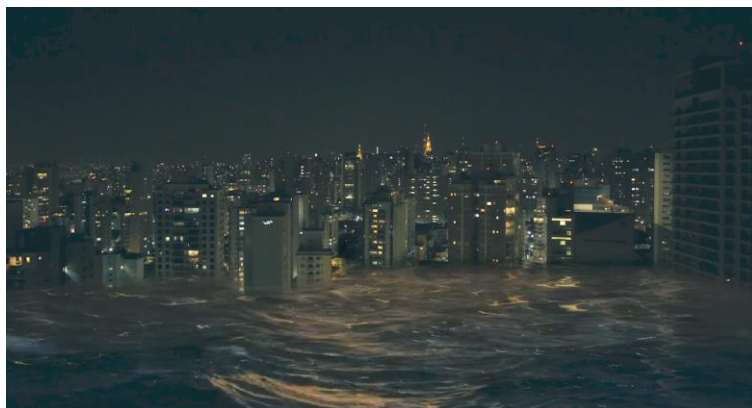


Figura 8: *A felicidade delas* (dir. Carol Rodrigues, 2019)

À guisa de coda

Quando falamos da necessidade premente de entendermos as políticas da in/visibilidade lésbica, temos em mente que é preciso ler os sinais, falar de

umas coisas que se leem sobre umas coisas que não se leem
uma coisas mudas sobre umas coisas languageiras
mas e essas linhas fedendo a carne?

[...]



essa ausência de esmalte essa unhas curtas
não se leem?
esse abandono exangue sobre o papel
não se lê? (MIGUELOTE, 2016: 47)

Como diz o poema “Os dedos sobre as letras” de Carla Miguelote, que emprestamos para pensar a tatilidade, o háptico do cinema, em que os olhos, como os dedos, ou como a língua, percorrem a pele do filme, lambem e sentem (prazer), é nesse gesto de reinvenção e reiventariação dos sentidos que percebemos e sentimos algo através da falta, compreendendo o invisível como uma latência, como um desejo que está no mundo; mesmo que não esteja materializado no mundo do filme ou no mundo imediatamente ao redor.

As questões que nos levaram ao conceito de *bodyland* continuam a ressoar, pois entendemos que essa nossa fabulação teórica não constitui uma panaceia para problemas como a relação sujeito/objeto do olhar, a mobilização do corpo e do desejo para entender o cinema, a tensão entre representação e representatividade. Contudo, é através da *bodyland* que queremos continuar a pensar teorias/metodologias/abordagens possíveis para o campo do cinema e do audiovisual, investindo com calma, coragem e cuidado em outras formas de estar diante da imagem. Metendo o dedo lá onde não fomos chamadas, mas somos recebidas e acolhidas com afeto e pensamento crítico.

Referências Bibliográficas

AHMED, Sara. *Living a feminist life*. Durham: Duke University Press, 2017.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La frontera: The new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 2007.

AZEVEDO, Adriana. Estéticas lésbicas do fogo - Tenda Queer. In: SOCINE EM CASA. 2020. Disponível em <<https://youtu.be/LcW0dDPDGoc>>. Acesso em 20 de dez. 2020.

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

_____. Inventário de uma infância sapatão em um mundo de imagens. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*. vol. 03, n. 09, 2020. p. 121-137.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*. Crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

GALINDO, María. *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar: Teoría y propuesta de la despatriarcalización*. La Paz: Mujeres Creando, 2013.

HOOKS, bell. “The oppositional gaze”. In: *Black Looks: race and representation*. Boston: South End Press, 1992.



KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIRA, Ramayana. Pedagogias do corpo feminino: *Réponses de Femmes e Menses*. *Catálogo Mostra Corpo e Cinema*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2016. p. 25-30.

LOUISE, Vivienne. The invisible woman. In: ALLEN, Jeffner (org.). *Lesbian Philosophies and Cultures*. State University of New York Press, 1990.

LUGONES, María. *Pilgrimages/Peregrinajes: theorizing coalition against multiple oppressions*. Rowman & Littlefield, 2003.

MIGUELOTE, Carla. *Conforme minha médica*. Confraria do livro: Rio de Janeiro: Confraria do Livro, 2016.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

OLIVEIRA, Janaína. "Mulheres de imagem: reflexões sobre o cinema africano no feminino". In: Holanda, Karla (org.). *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro, Numa, 2019.

RICH, Adrienne. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica e outros ensaios*. Rio de Janeiro: A Bolha, 2019.

VILLAREJO, Amy. *Lesbian rule: cultural criticism and the value of desire*. Durham; Londres: Duke University Press, 2003.

WHITE, Patricia. *Uninvited: classical Hollywood cinema and lesbian representability*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

WITTIG, Monique. *The straight mind*. Boston: Beacon Press, 1992.