



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

THAIS FARIA CASTRO

MIRADAS LESBIANAS:
NARRATIVAS DE (R)EXISTÊNCIA NA AMÉRICA LATINA

Recife
2023

THAIS FARIA CASTRO

MIRADAS LESBIANAS:
NARRATIVAS DE (R)EXISTÊNCIA NA AMÉRICA LATINA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação.

Orientadora: Prof. Cristina Teixeira Vieira de Melo

Área de concentração: Comunicação

Linha de pesquisa: Mídia, Linguagens e Processos Sociopolíticos

Recife

2023

Catálogo na fonte
Bibliotecária Mariana de Souza Alves – CRB-4/2105

C355 Castro, Thais Faria
Miradas lesbianas: narrativas de (r)existência na América Latina / Thais Faria Castro – Recife, 2023.
190f. il., fig.

Sob orientação de Cristina Teixeira Vieira de Melo.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2023.

Inclui referências.

1. Lesbianas. 2. Narrativas. 3. Audiovisual. 4. Cinema. 5. América Latina
I. Melo, Cristina Teixeira Vieira (Orientação). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023- 213)

THAIS FARIA CASTRO

MIRADAS LESBIANAS:
NARRATIVAS DE (R)EXISTÊNCIA NA AMÉRICA LATINA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação. **Orientadora:** Prof. Cristina Teixeira Vieira de Melo. **Área de concentração:** Comunicação

Aprovada em: 28/08/2023

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Cristina Teixeira Vieira de Melo (Orientadora)

Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Ângela Freire Prysthon (Examinador(a) interno(a))

Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Nina Velasco e Cruz (Examinador(a) interno(a))

Universidade Federal de Pernambuco

Professora Doutora Alessandra Soares Brandão (Examinador(a) externo(a))

Universidade Federal de Santa Catarina

Professora Doutora Ana Caroline de Almeida (Examinador(a) externo(a))

Universidade Federal de São João Del-Rei

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Diva, minha mãe, por desde cedo mostrar a educação como a possibilidade de crescimento e por me apoiar e celebrar até hoje. Agradeço as realizadoras por produzirem os filmes, pelas conversas e partilhas, e, principalmente, por disponibilizarem e permitirem uma distribuição hackeada. Agradeço a Mayana Rocha, Luana Souza, Carol Almeida, Érica Sarmet, Tatiana Carvalho, Kênia Freitas, Ramayana Lira e Alessandra Brandão por me indicarem caminhos possíveis e construirmos juntas com as teorias e dentro da academia para trabalhar com a temática lesbiana. Agradeço a Capes pela valorização deste trabalho com o financiamento e pela resistência das pessoas que acreditam nesta instituição e acreditam na pesquisa deste país. Agradeço a minha mãe de santo, Thiffany Odara pelo cuidado e aconselhamento. Agradeço a minha psicóloga Thelma Santiago que me deu suporte e incentivo para finalizar esse ciclo. Agradeço as minhas amigas recifenses que me ajudaram a lidar com as dificuldades de um recomeço, me acolheram e me estimularam a viver Recife com delicadeza e prazer. Agradeço as que me ajudaram a parir esse trabalho, da ideia à execução e, agora, no desaguar. Agradeço aos meus amigos e amigas de Salvador que me acarinham neste tempo de escrita. Agradeço a Aline, minha namorada, pelo cuidado, apoio, paciência e incentivo nessa reta final. Agradeço a todas que nos detalhes, nas trocas, incentivos e apoios desde o início me ajudaram a chegar nesta tese. Agradeço a Oxossi, Oxum, Iemanjá, Seu Rei das Matas e Dama da Noite por estarem sempre comigo me guiando e dando fluidez a todo esse processo.

Acordo maré
Durmo cachoeira
Embaixo, sou doce
Em cima, salgada
Meu músculo musgo
Me enche de areia
E fico limpeza debaixo da água

Misturo sólidos com os meus líquidos
Dissolvo pranto com a minha baba
Quando tá seco, logo umedeço
Eu não obedeco porque sou molhada

Enxáguo a nascente
Lavo a porra toda
Pra maresia combinar com o meu rio, viu?
Minha lagoa engolindo a sua boca
Eu vou pingar em quem até já me cuspiu, viu?

Banho - Tulipa Ruiz

RESUMO

Inventariar as (r)existências audiovisuais lesbianas na América Latina e RALAR/ROÇAR as narrativas visuais lesbianas e as possibilidades de um futuro. Nesta tese, vamos construir um inventário de filmes e de realizadoras, produzidos por lesbianas latinoamericanas, que produzem imagens que valorizam as experiências e afetações lesbianas. São nossos corpos, nossas memórias e nossas imagens produzidas e lançadas na sociedade. Um trabalho que construiu em coletivo, mapas emocionais, afetivos, sexuais, de contações lesbianas que desaguam e criam ondas de memórias, imaginações, imagens e vivências de um desejo por um outro espaço social que seja experencialmente lesbiano. Nós temos como ponto de partida filmes desse inventário lesbiano em que a presença das águas emerge como metáfora-fundamento para o desejo de (r)existência na América Latina. Com as poéticas e narrativas das realizadoras, vamos vislumbrar imagens que enredam diálogos sobre vivências lesbianas, sobre as criações de imaginários e afetações, como essas produções nos tocam, nos movimentam, costuram no peito simbólicos, sentidos e possibilidades de nos ver e sermos vistas.

Palavras-chave: lesbianas, narrativas, audiovisual, cinema, América Latina

RESUMEN

Inventario de (r)existencias audiovisuales lésbicas en América Latina y narrativas visuales lésbicas RALAR/ROÇAR y las posibilidades de un futuro. En esta tesis construiremos un inventario de películas y directoras, producidas por lesbianas latinoamericanas, que producen imágenes que valoran las experiencias y afectaciones lésbicas. Estos son nuestros cuerpos, nuestros recuerdos y nuestras imágenes producidas y liberadas en la sociedad. Un trabajo que construyó colectivamente mapas emocionales, afectivos y sexuales de historias lésbicas que fluyen y crean olas de recuerdos, imaginaciones, imágenes y experiencias de un deseo por otro espacio social que sea experiencialmente lésbico. Tenemos como punto de partida películas de este inventario lésbico en las que la presencia del agua emerge como metáfora fundacional del deseo de (r)existencia en América Latina. Con las poéticas y narrativas de las cineastas, vislumbraremos imágenes que tejen diálogos sobre experiencias lésbicas, sobre la creación de imaginarios y afectaciones, cómo estas producciones nos tocan, nos conmueven, cosen significados simbólicos y posibilidades de vernos y ser vistas en nuestro pecho.

Palabras clave: lesbianas, narrativas, audiovisual, cine, América Latina

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Latifúndio (2017)	35
Figura 2 - O casamento de Fernanda e Sueli.....	75
Figura 3 - O julgamento.....	76
Figura 4 - Sueli como Miss.....	77
Figura 5 - Fernanda leva flores no túmulo de Sueli.....	77
Figura 6 - Barbie tendo mais uma transa sem prazer.....	80
Figura 7 - Barbie e Tereza se entregando ao desejo na cozinha.....	81
Figura 8 - Barbie agora vive com Trábie, Tereza e o Ken açougueiro.....	82
Figura 9 - O carro.....	83
Figura 10 - O reencontro na Patagônia.....	83
Figura 11 - O xixi.....	84
Figura 12 - Possibilidades de corpos e afeto.....	84
Figura 13 - Explorando sentidos.....	85
Figura 14 - Ivy e Tamirys se escondem da polícia nas ruínas de uma casa no centro de São Paulo.....	86
Figura 15 - O toque.....	86
Figura 16 - Marina em uma das suas entregas de bicicleta por Belo Horizonte.....	87
Figura 17 - Domingo de manhã regado a funk.....	88
Figura 18 - Leila (Silvia Pfeifer) e Rafaela (Christiane Torloni) em Torre de Babel (1998).....	89
Figura 19 - Cena do beijo de Clara (Alinne Moraes) e Rafaela (Paula Picarelli) em Mulheres Apaixonadas.....	90
Figura 20 - Eleonora (Mylla Christi) e Jenifer (Bárbara Borges) em uma suposta cena de sexo em Senhora do Destino (2004).....	92
Figura 21 - Casamento de Clara (Giovanna Antonelli) e Marina (Tainá Müller) na novela Em Família (2014).....	100
Figura 22 - Beijo de Teresa (Fernanda Montenegro) e Estela (Nathália Timberg) nos capítulos finais da novela Babilônia (2015).....	100
Figura 23 - Lésbica (2018).....	102
Figura 24 - O ralar/roçar em A Felicidade Delas.....	104
Figura 25 - Eu e minha mãe.....	105

Figura 26 - Tia Telma e minha mãe.....	106
Figura 27 - Sair do Armário (2018).....	111
Figura 28 - Descobrimdo as pintinhas.....	112
Figura 29 - Cartaz do filme à beira do planeta mainha soprou a gente (2019).....	113
Figura 30 - As amigas na praia em Quebramar.....	114
Figura 31 - Parte do grupo que faz o filme Quebramar.....	114
Figura 32 - Lala e Ailin fazem seus planos tomando banho juntas.....	115
Figura 33 - Lala vai até o lago Yapoá.....	116
Figura 34 - O amor de Lala e Ailin.....	117
Figura 35 - María chega ao funeral de sua mãe e é expulsa pelo pai.....	118
Figura 36 - María reencontra Piedad e a chama para viver juntas na Cidade do México....	119
Figura 37 - A família dorme juntas como um ritual de construção do afeto entre elas.....	120
Figura 38 - Mãe e filhas enfrentam juntas a lesbofobia.....	121
Figura 39 - A família de Violeta e Isabel.....	122
Figura 40 - Tamara e Yoana com seu filho mais novo.....	123
Figura 41 - Poll e parte da sua família.....	124
Figura 42 - Poll e sua namorada ocupando as vielas da Comuna 20.....	124
Figura 43 - Poll e a equipe de filmagem da Al Borde producciones.....	127
Figura 44 - Lembrança do meu batismo na Igreja Católica.....	143
Figura 45 - O beijo de Geovana e Camila.....	145
Figura 46 - A cerimônia do lava-pés em o Mistério da Carne.....	145
Figura 47 - Domingo de manhã regado a funk.....	146
Figura 48 - A calcinha de Camila - desejo e repulsa.....	146
Figura 49 - O afogamento.....	147
Figura 50 - Cartaz Yo, la peor de todas.....	149
Figura 51 - Juana se dedicando aos estudos.....	150
Figura 52 - Juana e María Luiza em um dos seus momentos de intimidade.....	151
Figura 53 - O beijo de Juana e María Luiza.....	153
Figura 54 - O encontro de Oxum com Iansã.....	155
Figura 55 - Iansã e Oxum se apaixonam.....	156
Figura 56 - Adélia Sampaio.....	159
Figura 57 - Rita Moreira (à esquerda) e Norma Bahia Pontes (à direita).....	160
Figura 58 - Norma Bahia Pontes em Nova Iorque, 1973.....	162
Figura 59 - Maria Angélica Lemos registrando a Marcha das Margaridas em Brasília.....	164

Figura 60 - Lésbicas no Brasil (2005).....	165
Figura 61 - Chavela Vargas no assim que assumiu o poncho nas suas apresentações.....	166
Figura 62 - Frida e Chavela.....	167
Figura 63 - Chavela em uma das suas apresentações no Teatro Belas Artes.....	168
Figura 64 - Cartaz documentário Chavela.....	169
Figura 65 - Cassandra Rios.....	170
Figura 66 - Cartaz do documentário Cassandra Rios - a safo de Perdizes.....	171
Figura 67 - Entrevista de Cassandra Rios a Jô Soares em 1990.....	172
Figura 68 - Cartaz A.M.O.R.....	173
Figura 69 - Casamento de Luciana e Shirley.....	174
Figura 70 - Cartaz Juntas.....	175
Figura 71 - Norma e Cachita.....	176
Figura 72 - Norma e Cachita olhando o caminho que percorreram juntas.....	177
Figura 73 - Cartaz Uma paciência selvagem me trouxe até aqui.....	180
Figura 74 - Vange mergulhada nas lembranças.....	180
Figura 75 - As gerações lesbianas.....	181
Figura 76 - O dia seguinte.....	182

SUMÁRIO

1 BOM MESMO É ESTAR DEBAIXO D'ÁGUA.....	12
2 NASCENTES.....	20
3 CORRENTEZAS.....	38
4 CARTA PARA THELMA	71
5 MIRADAS.....	89
6 CARTA PARA DIVA.....	105
7 MOLHADAS.....	126
8 CARTA PARA IYÁ THIFFANY.....	143
9 CARTA PARA AS CRIADORAS.....	158
10 MAREJADAS.....	179
REFERÊNCIAS.....	187

1 BOM MESMO É ESTAR DEBAIXO D'ÁGUA

*Eu danço a dança das tuas marés
Eu danço a tua dança
Eu danço a tua dança, ai, ai, ai
Você maremoto, você maré mansa
Você poça d'água, ai, ai, ai*

*Me acalmo, espero, me afogo, você
Um tsunami quando não quer saber
De onda*

*Me desespero
São tuas ondas que me levam
Me desespero
São tuas ondas que me levam, ai, ai
Me desespero
São tuas ondas que me levam*

(Luedji Luna - Bom mesmo é estar debaixo d'água)

Nossas histórias são como as águas. Nascem, crescem, se encontram, desaguam, evaporam, chove e começa tudo de novo. São ciclos que vão e vêm, que começam e terminam e vão recriando o tempo e espaço. As águas que abrem caminho, que trazem vida, que desviam dos obstáculos, que vencem desafios, mas que também afogam.

Essa é uma tese-ensaio que busca inventariar as miradas lesbianas no cinema latinoamericano realizado por mulheres. Assim como a cantora Luedji Luna, foi com esse trabalho que eu me encontrei bem embaixo d'água. Embaixo, envolta, feita, afetada, ralada pela água que permeia as narrativas lesbianas. A água é um elemento poderoso e versátil que pode ser pensado de muitas maneiras simbolicamente, esteticamente e tecnicamente para transmitir significados e criar experiências sensoriais únicas. E esse elemento foi escolhido como peça chave para essa tese por estar presente de diversas formas: choro, suor, gozo... que podem manifestar tantos afetos e atravessamentos como a alegria, a raiva, o prazer, a dor, a luta. E tudo isso acontece em nossos corpos.

Poeta: ela despeja água da boca da bomba, abaixa a manivela depois levanta, abaixa, levanta. Suas mãos começam a sentir o puxão das entranhas, o animal vivo resistindo. Um suspiro sobe das profundezas, o cabo se torna uma coisa selvagem em suas mãos, a água doce e fria jorra, espirrando em

seu rosto, o choque da luz noturna enchendo o balde."¹(ANZALDÚA, 2007, p.69 - tradução minha)

Nesse trecho, a água é descrita como algo vivo e resistente que flui. A poetisa sente a força da água em suas mãos e experimenta uma sensação de conexão com a natureza enquanto ela puxa a água para fora do poço. A descrição poética da água nesse trecho enfatiza sua vitalidade e beleza natural. No livro "Borderlands/La Frontera: The New Mestiza", Gloria Anzaldúa usa o conceito de água de várias maneiras para explorar a complexidade das identidades e das experiências das pessoas que vivem nas fronteiras, sejam elas culturais, identitárias, corporais, entre tantas outras possíveis.

Para pensar sobre a água, Anzaldúa nos traz algumas possibilidades de construir sentidos para esse elemento e a construção de nossas narrativas: fluxo e mudança: Anzaldúa usa a imagem da água para descrever a natureza fluida e em constante transformação. Ela argumenta que as pessoas que vivem nas fronteiras estão sempre se movendo, assim como a água, e que suas construções identitárias são moldadas por esses movimentos; Heterogeneidade: ela também usa a imagem da água para descrever a heterogeneidade das fronteiras. Anzaldúa argumenta que assim como a água é composta de muitos elementos diferentes, as fronteiras são compostas de muitos elementos diferentes, incluindo línguas, tradições religiosas e práticas culturais. Espiritualidade: Anzaldúa também fala da imagem da água para explorar questões espirituais. Ela argumenta que a água é um símbolo importante em muitas tradições espirituais, e que pode ser usada para conectar as pessoas às suas raízes culturais e espirituais; E por fim, a relação com o Poder: Anzaldúa também usa a imagem da água para explorar questões de poder nas fronteiras. Ela argumenta que assim como a água pode ser uma força poderosa capaz de moldar paisagens inteiras, as pessoas nas fronteiras também têm o poder de moldar suas próprias trajetórias.

Ficou bem evidente que o conceito de fronteira é importante para o nosso início de conversa. Gloria Anzaldúa conceitua borderlands/fronteiras como um espaço físico e cultural onde diferentes culturas se encontram e se misturam, criando novas identidades híbridas. Ela usa a fronteira entre o México e os Estados Unidos como um exemplo de um lugar onde essas culturas se encontram, mas também fala sobre outras fronteiras, como entre gêneros, línguas e sexualidades.

¹Poet: she pours water from the mouth of the pump, lowers the handle then lifts it, lowers, lifts. Her hands begin to feel the pull from the entrails, the live animal resisting. A sigh rises up from the depths, the handle becomes a wild thing in her hands, the cold sweet water gushes out, splashing her face, the shock of nightlight filling the bucket - Trecho original em inglês.

A luta é interna: chicano, índio, índio americano, mojado, mexicano, imigrante latino, anglo no poder, classe trabalhadora anglo, negro, asiático - nossas psiques se assemelham às cidades fronteiriças e são habitadas pelas mesmas pessoas. A luta sempre foi interna e se desenrola nos terrenos externos. A consciência de nossa situação deve vir antes das mudanças internas, que por sua vez vêm antes das mudanças na sociedade. Nada acontece no mundo 'real' a menos que aconteça primeiro nas imagens em nossas cabeças.²(ANZALDÚA, 2007, p.87)

Para Anzaldúa, as fronteiras são lugares de tensão, afetação e conflito, mas também de possibilidade e potencial para a criação de novas formas de ser, pertencer e se relacionar. Essa citação ressalta que a luta é interna, dentro das pessoas que habitam as fronteiras físicas/psicológicas. Ela enfatiza que a consciência de nossa situação deve preceder as mudanças internas, que, por sua vez, ocorrem antes das mudanças na sociedade. O texto destaca a importância da consciência individual e das transformações internas como um caminho para a mudança social e reconhece que a realidade externa é moldada pelas imagens em nossas mentes.

Anzaldúa, propõe essa perspectiva política, intercultural, decolonial, interseccional e queer da lésbica, 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*. Ela assume o aspecto violento da fronteira/*borderland* no corpo (cisgênero) da lesbiana. 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 (ANZALDÚA, 2007, p. 25)

O conceito de *borderlands*/fronteiras vem desafiar as normas culturais de legitimação para criar um espaço onde as lesbianidades possam ser valorizadas e celebradas. O hibridismo que ela convoca incorpora elementos de diferentes culturas e experiências, e essa é uma forma poderosa de resistência contra a opressão e a violência. Ao criar um espaço onde as lesbianas possam ser valorizadas e celebradas, Anzaldúa argumenta que as pessoas podem começar a imaginar novas formas de viver, sentir e amar. Dessa forma, a escolha da água ir costurando o território da América Latina levantando essas imagens faz sentido para que

²Tradução minha. Trecho original: The struggle is inner: Chicano, indio, American Indian, mojado, mexicano, immigrant Latino, Anglo in power, working class Anglo, Black, Asian - our psyches resemble the bordertowns and are populated by the same people. The struggle has always been inner, and is played out in the outer terrains. Awareness of our situation must come before inner changes, which in turn come before changes in society. Nothing happens in the 'real' world unless it first happens in the images in our heads.

nesta tese-ensaio possamos ir refletindo sobre as nossas possibilidades de pontes entre grupos étnicos, linguísticos e culturais se encontram e se misturam e transformam o imaginário e as miradas lesbianas na América Latina.

E é nesse encontro das águas, dos entendimentos de si que transbordam na sociedade é que somos permeadas e envoltas pela simbologia da mestiza de Anzaldúa. É abraçando essa simbologia da mestiza que vamos criar novas narrativas para as lesbianas. Mas antes, é importante entender o que o conceito de mestiza nos traz para conversarmos com os filmes.

Como mestiza não tenho pátria, minha pátria me expulsou; no entanto, todos os países são meus porque sou a irmã ou amante em potencial de todas as mulheres. (Como lésbica não tenho raça, meu próprio povo me nega; mas sou de todas as raças porque existe o queer de mim em todas as raças) Sou cultuada porque, como feminista, desafio o coletivo cultural/religioso masculino crenças derivadas de indo-hispânicos e anglos; no entanto, estou cubado porque estou participando da criação de mais uma cultura, uma nova história para explicar o mundo e nossa participação nele, um novo sistema de valores com imagens e símbolos que nos conectam uns aos outros e ao planeta. Soy un amasamiento, sou um ato de amassar, de unir e unir que não só produziu uma criatura das trevas e uma criatura da luz, mas também uma criatura que questiona as definições de luz e escuridão e lhes dá novos significados.³(ANZALDÚA, 2007, p.81)

Esses entre-lugares falam e algumas das possibilidades de entendimento dessa categoria são: Desafio à binaridade: a mestiza é uma figura que desafia a binaridade de categorias como masculino/feminino, branco/não-branco, heterossexual/homossexual. Ao se identificar como mestiza, Anzaldúa está afirmando sua posição em uma zona intermediária entre essas categorias. Isso pode ser útil para as lesbianas que se sentem presas em uma categoria binária e desejam explorar outras possibilidades; Reconhecimento da complexidade: a figura da mestiza reconhece a complexidade das pessoas e das suas experiências. Isso pode ser importante para pensar a marginalização e /ou invisibilidade dentro de suas próprias comunidades ou culturas; Criação de novas narrativas: ao usar a figura da mestiza como um símbolo para explorar questões de identidades e fronteiras, Anzaldúa está criando novas narrativas que podem ajudar as lesbianas a entender suas próprias experiências de maneiras mais profundas e significativas. Essas novas narrativas

³Tradução minha. Trecho original: As a mestiza I have no country, my homeland cast me out; yet all countries are mine because I am every woman's sister or potential lover. (As a lesbian I have no race, my own people disclaim me; but i'm all races because there is the queer of me in all race) I am culturless because, as a feminist, I challenge the collective cultural/religious male-derived beliefs of Indo-Hispanics and Anglos; yet I am cubed because I am participating in the creation of yet another culture, a new story to explain the world and our participation in it, a new value system with images and symbols that connect us to each other and to the planet. Soy un amasamiento, I am an act of kneading, of uniting and joining that not only has produced both a creature of darkness and a creature of light, but also a creature that questions the definitions of light and dark and gives them new meanings.

podem ajudar a conectar com outras pessoas que compartilham experiências semelhantes e a encontrar formas de resistir à opressão e a construir práticas de bem viver; E, finalmente, a abertura para múltiplas perspectivas: A figura da mestiza é aberta para múltiplas perspectivas, afetações e experiências. Isso pode ser importante para pensarmos as nossas diferenças, nossos pontos de partida dentro da sociedade e como podemos construir alianças para nos conectarmos umas com as outras.

Anzaldúa nos sugere que abracemos a nossa complexidade e com isso vamos criar práticas de bem viver. O cinema é uma dessas formas. Este conceito é fundamental para entender as experiências das lesbianas. A autora argumenta que as pessoas que vivem nas fronteiras são frequentemente marginalizadas e oprimidas, mas é desse não-lugar também que surgem as possibilidades de disputa da sociedade, suas narrativas e imagens. E é nesse abraço que esse trabalho surgiu e ele me implica. Ele é escrito em primeira pessoa, pois é um lugar que me atravessa. Sou uma mulher, lesbiana, branca, brasileira, de São Paulo, que vive a 10 anos em Salvador. Muitas situações me trouxeram aqui, mas eu não vim só. Convoquei aquelas que vieram antes de mim nos diálogos teóricos e escrevi junto das realizadoras este trabalho. Sempre no coletivo. A opção da escrita dessa pesquisa, através de ensaios, ao invés dos formais capítulos ou seções de uma tese, como tradicional e institucionalmente se recomenda fazer, foi uma exigência do próprio movimento dos filmes. Gosto bastante desse gesto inacabado que o ensaio carrega semanticamente em si, através do substantivo ensaio enquanto teste, experimento, impresso também em seu verbo “ensaiar”. Não é da ordem do que está pronto e acabado, mas daquilo que está se fazendo. O ensaio permite extrapolar os limites das barreiras textuais fixadas nos gêneros, admitindo o diálogo entre diversos tipos e gêneros textuais. Além disso, é de difícil categorização, ou seja, trabalha com a complexidade da escrita que se faz em movimento, no gesto e no corpo.

A escrita ensaística, por outro lado, permite o registro das dúvidas, das incertezas, do caminho percorrido e não apenas a linha de chegada, pois compreendemos que a escrita não está imune à dominação colonial, ela é território de disputas e insurreições. Uma escrita que reflete séria e criticamente sobre algo não precisa ter a pretensão de esgotar com a temática do que se pesquisa, tendo em vista, inclusive, a sua inviabilidade. Tentar abarcar tudo também é resíduo colonial. Toda escrita, inclusive a ensaística, requer escolhas. A seleção do que entra ou não, na escrita, também é fruto do planejamento do que estamos construindo e o que queremos nessa escrita. Construir um texto de caráter mais narrativo, com certo tom questionador, irônico, acionando imagens e textos científicos com a mesma importância, dialogando horizontalmente com imagens, músicas, cenas cotidianas, teoria, reflexões,

dúvidas... tudo isso é fruto da intencionalidade, do planejamento textual e da seleção, segundo o julgamento de quem escreve, daquilo que é importante caber ou não no texto.

Se compreendermos que todo saber é local⁴, que aquilo que construímos como conhecimento científico, grafado em variados textos acadêmicos, também deve ser compreendido como tal, tendo em vista que não apenas o saber em si informa sobre algo, mas, sobretudo, o modo como o dizemos. E a ficção da universalidade é produzida como ferramenta de dominação. Por isso, a nossa forma de escrita, fugidia, com o corpo, é um gesto de descolonização, mas iremos falar mais sobre corpo no ensaio Molhadas.

Vem daí, então, a importância da ocupação destes lugares. Imagear requer movimentos afetivos radicais de descolonização da subjetividade colonial moderna e seus princípios fundadores, econômicos, políticos, sociais e jurídicos, como parâmetros ordenadores do sistema⁵-mundo como o conhecemos. Por isso, sinto que as artes das dissidências, aqui precisamente das lesbianas, têm refundado rotas que constroem o fim do mundo; desse aqui, como o conhecemos, com o propósito de refundar narrativas e construir outros possíveis. Esses são caminhos das práticas afetivas em disputa. São essas manifestações artísticas que têm generosa e radicalmente construídas alternativas afetivas para pôr fim ao mundo que conhecemos, tendo em vista que constroem narrativas cujos alicerces não estão unicamente ancorados na violência. Audre Lorde alerta: “reconhecer o poder do erótico nas nossas vidas pode nos dar a energia necessária para lutarmos por mudanças genuínas em nosso mundo, em vez de apenas nos conformarmos com trocas de personagens no mesmo drama batido” (AUDRE LORDE, 2019, p. 74). Imagear, portanto, como uma das tarefas empreendidas pelos filmes aqui inventariados, feito um movimento tradutório de criação que faz comunicar mundos e caminhos.

⁴Tanto Yurdesky Miñoso Espinosa quanto Donna Haraway recuperam essa discussão acerca da produção dos saberes locais presentes, respectivamente, nos textos *Etnocentrismo y Colonialidad en los Feminismos Latinoamericanos: complicidades y consolidación de las hegemonías feministas en el espacio transnacional* (2009) e *Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial* (2009).

⁵O termo sistema vem de uma leitura feita a partir do conceito de cisgeneridade. Viviane Vergueiro em seu texto “Pensando a cisgeneridade como crítica decolonial” (2016) afirma que “uma primeira definição para a cisgeneridade seria considerá-la a identidade de gênero daquelas pessoas cuja “experiência interna e individual do gênero” corresponda ao “sexo atribuído no nascimento” a elas. E aqui talvez seja importante uma ressalva sobre os propósitos deste conceito: aqui, não se trata de almejar a criação de uma “identidade cisgênera”, ao menos não no sentido de reproduzir o exercício de diagnóstico e imposição identitária que é colocado diante das comunidades e pessoas trans travestis. Trata-se, sim, de um esforço no sentido de encontrar formas de se referir às normalidades corporais e de identidades de gênero sem recorrer a terminologias que, de uma maneira ou outra, partem da naturalidade ou superioridade cisgênera – como, por exemplo, o uso de termos como “biológico” e “de verdade” para designar pessoas que não sejam trans travestis”. (2015, p.255)

E para pensar sobre isso, nada mais certo que trazer Exu para essa conversa. Exu é o orixá da comunicação, aquele que permite o fluxo entre os mundos, a conexão entre tudo o que vive, a partir dele também podemos construir mundos que essa produção filmica trazida aqui não representa, mas traduz enquanto possibilidade de vida, denunciando as sombras coloniais e multiplicando narrativas de bem querer. E é na encruzilhada que Exu promove escolhas, encontros, explode possibilidades e intersecções. Carla Akotirene recorre à encruzilhada como “o lugar multideterminado dos trânsitos de raça, classe, gênero, sexualidade, fluxos e sobreposições de acidentes identitários” (2019, online). A autora diz que a “encruzilhada” é uma “oferenda analítica” (2020, p. 23).

Mobilizadas por uma perspectiva crítica da interseccionalidade, nos apoiamos nessa lúcida e revigorante releitura do conceito feita pela autora, que ressalta a matriz de pensamento negro que constrói as bases para a formulação do termo antes mesmo de ser cunhado, em 1989, por Kimberlé Crenshaw, no contexto dos estudos de direito nos Estados Unidos. Akotirene também mapeia o percurso teórico e crítico do termo ao longo dos anos, situando - o ao mesmo tempo no âmbito do feminismo negro e da cultura afro-brasileira e diaspórica. Procura, com isso, descolonizar as percepções hegemônicas da interseccionalidade, asseverando que é “da mulher negra o coração do conceito de interseccionalidade” (2019, p.24). Uma vez que a interseccionalidade é lida em sua dimensão histórica e geopolítica, Akotirene a localiza na complexidade da ferida colonial e do trânsito transatlântico das populações que foram forçadas à escravidão nas Américas. É, portanto, um conceito crivado de ancestralidade, uma “ferramenta ancestral”, como sugere a autora (2019, p.25), reconhecendo “Exu, divindade africana da comunicação, senhor da encruzilhada e, portanto, da interseccionalidade” (2020, p.20).

A inseparabilidade das opressões de vidas que são continuamente atravessadas pela diferença em um contexto severamente marcado pela colonialidade do poder. E a inseparabilidade “estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado” (2020, p.19). Para Lêda Maria Martins, “a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação.” (2003, p.70). É, em outras palavras, uma simultaneidade de forças que não se opõem, mas se complementam, ou se provocam, se tensionam e se energizam na vertigem dos encontros.

O tempo espiralar é o tempo da efemeridade, do acontecimento, das artimanhas de Exu, que se faz nas encruzilhadas. É como afirma Castiel Vitorino Brasileiro (2020, p.3), “almas são memórias”. Memórias não se descobrem, memórias se criam no ato cotidiano de querer não esquecer”. Viver sob o comando de Exu é perigoso ao sistema colonial. Não à toa, o imaginário colonial cristão moderno produziu a ficção de Exu como retrato do diabo cristão, representação de todo mal, o que deve ser temido, que foi excomungado e excluído por deus de sua criação. O perigo que Exu oferece está justamente ligado a essa poderosa competência de instaurar desordem, fazer comunicar mundos e, com isso, desorganizar a linearidade do tempo colonial. Então, se a produção fílmica das lesbianas na América Latina tem mobilizado essa desordem, ela é bastante perigosa.

Com isso, fica o convite para este mergulho. Convido todas as pessoas a irmos juntas nesses leitos através de 4 capítulos: Nascentes, Correntezas, Molhadas e Miradas. Nascentes, vai contar sobre como essa pesquisa brotou e quais os conceitos chave que irão conduzir este trabalho; Correntezas, vai detalhar os caminhos escolhidos como metodologia para abarcar um corpus de 215 filmes levantados; Molhadas vai falar sobre quais são os meus pontos de partida para pensar as lesbianidades e os motivos da minha escolha do termo lesbianas para construir essa tese-ensaio; Miradas, apresentam a trajetória que realizei junto ao audiovisual, trazendo imagens que povoam o imaginário lesbiano; E chegamos juntas a Marejadas, nosso desaguar que transborda caminhos para os nossos próximos passos. Entrecruzando com os capítulos, agrupo em 4 cartas as análises dos filmes, que se inundam no seu ralar/roçar de imagens e são inundados pelas minhas sensações e afetações. Enderecei cada uma delas para pessoas que me afetam. Para quem me acompanha, será um prazer dividir essas histórias.

Um bom mergulho para nós!

2 NASCENTES

“Chegar na ferida, é um ato perigoso”⁶

Cherrie Moraga

É a partir da água que ganho caminho. Se é bom estar embaixo d'água, é nesse movimento que mergulhamos para seguir inventariando as miradas lesbianas e como elas vão se pulsando e capilarizando pela América Latina. Neste capítulo vamos detalhar: o que me trouxe, como faço, que relação estabeleço e como deságua. Trataremos aqui dos conceitos de INVENTÁRIO e de RALAÇÃO/ROÇAR que fazem a curadoria desse repertório e como o encontro dessas imagens abrem novos mundos.

Mas até chegarmos nesse ralar/roçar de imaginários e imagens e ir formando o nosso repertório, é importante detalhar o caminho. Por isso, este primeiro ensaio se chama Nascentes, para contar de onde veio essa ideia, como eu me impliquei com ela e indicar possibilidades de caminhos para além deste momento da tese-ensaio. Este foi um dos trabalhos mais difíceis da minha vida. Foi regado a choro, suor e gozo. Foi afetado por muita paixão, por curas e buscas de caminhos para existir e resistir. Seja pela pandemia, pelo terror do desgoverno Bolsonaro, pela lesbofobia institucional da UFPE que me fatigou, pela falta de esperança que bateu em geral... foram anos difíceis e um contexto ainda mais acirrado de luta... Mas, apesar de tudo, chegamos aqui. Nossa luta e esperança foram recompensadas. Lula voltou à presidência pelas mãos do povo, no voto e com a faixa. Não é uma salvação, mas foi um basta ao cenário de estupidez e destruição que estávamos chafurdando. Foram muitas águas que confluíram no meu curso para ora me movimentar, ora me acalmar, ora me desesperar, ora me fazer desaguar. E o que me faz desaguar aqui, começou no mar.

Engraçado esse ensaio se chamar nascente e começar no mar, não é mesmo? Mas para quem me lê, vou explicar tim tim por tim tim, pois se tem uma coisa que eu gosto é gastar saliva para contar uma história. E como diria Glória Anzaldúa, em *A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios*: “Escrever é confrontar seus demônios, olhar eles nos olhos e

⁶ Ensaio *La Guerra*, em *This Bridge Called My Back*

escrever sobre eles” (2021, p.57). E isso só foi fazendo cada vez mais sentido na medida que o tempo passava e a gestação dessa tese ia acontecendo. Ainda com Anzaldúa consigo dizer que esse desaguar foi, ao mesmo tempo, me afogar e matar a sede.

O sentido e o valor da minha escrita é medido por quanto de mim eu coloco na linha e quanta nudez eu alcanço. Eu digo mujer, fique nua. Choque-se com novas formas de perceber o mundo, choque suas leitoras com isso também. (ANZALDÚA, 2021, p. 60)

Foi em meio a conversas e pulando ondas na praia de Cacha Pregos na Ilha de Itaparica na Bahia, que a ideia do projeto para esse trabalho que hoje escrevo brotou. Eu curtia o dia de sol com mais duas mulheres, como eu, sapatonas. Risadas, banho de mar e muita conversa. Foi contando e ouvindo as nossas histórias que me dei conta que gostaria de trazer a minha versão, mas não exatamente pelas palavras, e sim, por imagens. E por que por imagens? Porque é assim que eu organizo as minhas memórias, que eu tenho prazer, que eu experimento o mundo na maioria do tempo. Então, decidi me pôr nua e imaginar novos mundos com esses ensaios que vão contando, como um rio e seus afluentes, possibilidades de ser e existir no mundo.

Mediar as narrativas imagéticas e de imaginário através de uma rede de realizadoras. Foi isso que fiz de 2018 para cá. Na maioria das vezes, prefiro realizar tudo em coletivo e foi desse jeito que veio a ideia, a execução e, agora, a finalização. Entre tantas idas e vindas, entendi que o meu gesto era escrever esse trabalho a partir do meu ponto de vista, mas sem perder de vista que sem todas as realizadoras dos filmes que foram surgindo não haveria tese. É, por isso, que essa tessitura são encontros de águas, correntezas que desaguam no mar, a nascente dessa história. Um trabalho que se divide em ensaios, que desenha possibilidades de lesbianidades através do inventário de imagens que fui me deparando no caminho da pesquisa. E volto aqui com Anzaldúa: “Jogue fora a abstração e o aprendizado acadêmico, as regras, o mapa e a bússola. Sinta seu caminho sem cabrestos. Pra tocar mais pessoas, as realidades pessoais e o social devem ser evocados - não pela retórica, mas pelo sangue e pus e suor” (2021, p.61)

Bom, voltando para os lampejos do que seria esse trabalho, logo que a ideia mostrou sua vazão, o caminho que pensei foi falar sobre as encenações de sexo entre lesbianas na América Latina, com o recorte de que fossem realizadas por lesbianas. Falar sobre sexo e cinema já não era exatamente uma novidade para mim, uma vez que a minha dissertação de mestrado foi sobre Pornografia Feminista, seus arranjos e possibilidades de agência das mulheres em relação ao gênero e suas perspectivas de representação. Mas sempre me faltou

centrar minha narrativa para falar mais de mim e reverberar com as minhas. E falar de lesbianidades, pra além de falar dos meus afetos e afetações, já vinha permeando as minhas produções desde a graduação, em que meu trabalho de conclusão de curso foi um documentário chamado “Invisibilidade Lésbica”. Com qualidade técnica menor⁷, com muita vontade de produzir sobre as minhas vivências que construía o meu mundo diariamente.

E foi pensando na minha trajetória na academia e através das trocas tão poderosas daquela manhã de verão de 2017, nas águas de Iemanjá que eu entendi o caminho que eu poderia deslizar dali em diante. Em minha cabeça e em meu coração, o desejo era de continuar misturando minhas histórias na Bahia, mas apostando que outros lugares poderiam ser tão bons quanto. E, assim, desemboquei no Recife em 2018 para começar o doutorado. Mudanças de estado, de vida, de cheiros, de vistas, de gente, de sabores, de águas. Não foi tão simples e tampouco tranquilo. É aquele ditado, mar calmo não faz boa marinheira, mas talvez as ondas que eu falei lá do início, já me indicavam que o caminho seria de desafios a serem enfrentados.

A partir da minha vivência dentro do doutorado, com as trocas e início da pesquisa, entendi que precisava recuar um pouco antes de chegar nas encenações de sexo lesbiano nos filmes produzidos por mulheres na América Latina. Fui compreendendo que era necessário realizar um levantamento mais efetivo das produções realizadas por mulheres sobre as lesbianidades latino-americanas, que pega a correnteza de outras produções para contribuir com esta pesquisa e tampouco seca aqui. As nossas vivências aqui no sul global não correspondem com as histórias do norte global, que experienciam lugares muito distintos de colonialidade, racialidades, de gêneros, e sexualidades e isso ainda fica mais rico quando vamos pensar na complexidade da América Latina. Porém, vem do norte global a maioria das referências de imagens e imaginário a respeito de lesbianidades e, muitas vezes, produzidas por homens. Então, ficou a pergunta: que imagens queremos de nós e para nós latino-americanas? Onde estão elas?

Produzir sobre lesbianidades, sobre nossas narrativas, sobre nossos imaginários, sobre nossas imagens é o grande desafio. Elas estão por aí, mas a questão é chegar ao encontro e capilarizar esses saberes. Muito também por ter que lidar com as minhas memórias, as minhas imagens afetivas, o lembrar dos gestos lésbicos que por inúmeras vezes a nossa

⁷ Menor refere-se tanto a filmes feitos sem pretensão de carreira comercial e destinados ao circuito mais estrito de festivais, quanto a obras que "empregam uma certa 'pobreza' - em termos de produção ou abordagem estética - e que se desviam da demanda do público por histórias familiares, finais felizes, prazeres repetíveis, identidades asseguradas?" (White, 2008, p. 411)

sociedade e suas normativas negam, violentam e apagam da possibilidade de existência. Nossas contações sempre foram como fantasmas no campo da legitimidade, da produção de ciência ocidental moderna, das narrativas que devem ser trazidas em histórias infantis, nas escolas, nas famílias, no espaço público e quando as nossas vivências para serem visíveis precisam ser representações passíveis de “tradução” pelas narrativas cisheteropatriarcais.

Para borrar essas “traduções”, investi na prática de cruzar as fronteiras geográficas e afetivas e levantar as narrativas fílmicas de mulheres latinas que se dedicaram a contar histórias com temáticas lesbianas. Mulheres estas que muitas vezes são tocadas por essa demanda, pois na história dos feminismos, as lesbianidades e sexualidades dissidentes são sempre deixadas em outros planos e não são prioridade das lutas feministas.

Se nós fossemos criar uma cultura lésbica, teria que ser uma cultura lésbica mestiza, uma composta por todas as culturas, uma que não fosse apenas branca em seu estilo, teoria ou direção, nem só chicana, nem só negra. Todas nós podemos decidir com quais pessoas, quais culturas e quais questões queremos conviver, e viver de acordo com os papéis que queremos executar.(ANZALDÚA, 2021, p. 105)

E mesmo diante de todos esses apagamentos, quando foi que ficamos rendidas? Nossas r(e)xistências sempre existiram, nossos passos vêm de longe e estamos por aí produzindo também desde sempre, em todos os campos de saber, talvez não tanto quanto gostaríamos, mas desde sempre. Então, onde estão nossas memórias, nossas estórias, nossos imaginários, nossas imagens, nossas linguagens? Elas estão pairando, escorrendo pelas frestas, acolhendo as lesbianidades, materializando corpos e vidas possíveis e potentes, tensionando e rasurando a sociedade. Estamos construindo coalizões, como tentativas de equilibrar nossas relações de poder e destruir e subverter o sistema de dominação-subordinação que afeta nossos pensamentos e nossos imaginários.

E aí volto a minha intenção e a minha prática dentro desse espaço. Na ideia inicial, para além da busca em sites e livros, a minha proposta era rodar o continente latino-americano guiada pelos festivais e mostras LGBTQIAPN+ e de mulheres, a fim de construir esse desenho junto com as realizadoras. Afinal de contas, não podemos negar que o Brasil destoa do restante do continente, não só na língua e nas linguagens, como nas suas construções sociais desde a colonização, além de uma hierarquia de exploração dos países vizinhos. Apesar disso, nos encontramos e podemos formular junto, como disse novamente Anzaldúa e sua ideia de bancos de areia, em que nossos encontros são regidos pela maré e a

formação de seus bancos de areia⁸. E veio a pandemia e impossibilitou o trânsito e o acontecimento presencial de qualquer festival. E tudo foi para a esfera digital.

A partir desse momento, precisei reorganizar a pesquisa e a forma como iria conseguir chegar até as realizadoras. A minha estratégia foi começar pela busca ativa de sites, acervos, páginas de redes sociais, grupos e por toda e qualquer menção de filmes realizados por mulheres com temática lésbica na internet. Com essa forma de pesquisa, fui materializando o que eu já sabia que seria uma das grandes dificuldades deste trabalho, encontrar acesso às produções, para além de só saber que elas existem. Foi aí que eu coloquei toda a minha cara de pau para funcionar e fui levantando os contatos dessas pessoas ou por suas produções ou através da minha rede de conhecidas, amigas e profissionais do audiovisual que fui chegando e pedindo para assistir os filmes. Isso gerou um levantamento de dados muito interessante que tentei dar conta nesta tese e que fez dela um trabalho panorâmico.

Mas voltando ainda um pouco no percurso que fiz é necessário dizer que são através de nós, lesbianas, das nossas redes de afeto e conhecimentos que damos conta de trazer, como no movimento da onda, essas produções todas. E o nosso projeto é sim que elas circulem entre nós, que nos permita falar de nós para nós, sabendo que somos muitas e muito diferentes, que a raça, a identidade de gênero, a classe, a corporeidade e tantos outros marcadores sociais nos possibilitam encontros de maneiras inúmeras de lesbianidades. Diante de todas essas inquietações, das produções que fui tendo acesso e de muito matutar nesse tempo, me propus a modificar o que era no projeto inicial de falar sobre sexo sapatão apenas, por entender que era importante dar um passo atrás e me atrelar a construção dessa memória imagética e de traduções lesbianas, um mapa de afetos, subjetividades e reconhecimentos através do cinema, a partir da América Latina.

O meu primeiro passo nesse caminho foi a manutenção do recorte de território, a América Latina como espaço de trânsito e de demarcação política. As teorias, filmes e tantas formas de falar sobre lesbianidades tem uma trajetória e uma legitimidade a partir do Norte, dos países que invadiram nossas terras e colonizam até hoje, perdurando suas ocupações simbólicas, de legitimidade. Então, se faz necessário que façamos do sul teorias, conhecimentos, representações, simbólicos, imaginários, possibilidades de viver a partir

⁸Um cume submerso ou parcialmente exposto de areia feito em alto mar pelas ondas da praia. (...) Ser um banco de areia significa ter um respiro de ser uma ponte perpétua ou ter que retroceder completamente. As marés altas e baixas de sua vida são fatores que te ajudam a decidir se ou quando você é um banco de areia. Um banco de areia é mais fluido e muda de localização, permitindo mais mobilidade e mais liberdade. Cada opção vem com seus próprios perigos. (Anzaldúa, 2021, p. 108).

daqui, para que a gente se reconheça nesse processo de disputa no campo das imagens e traduções, agora, lesbianas.

Mas, afinal, qual a importância de localizar estas imagens? De buscar essas memórias? De entender esse repertório? Para começarmos nossa trajetória, acredito que seja necessário desvelar o projeto colonial ocidental que invadiu as sociedades latinoamericanas com as grandes navegações. Este projeto de sociedade possui marcas bem específicas: “sistema mundo euro-norte-americano moderno/capitalista colonial/patriarcal” (Grosfoguel, 2008, p 126.⁹). Esse caminho institui categorias de hegemonia e legitimidade e impõe esse padrão aos demais, estabelece uma geopolítica e uma corpo-política do conhecimento, em que a neutralidade e a objetividade nivelam a todas as pessoas sem dar as mesmas condições de desenvolvimento, se tornado assim um mito ocidental. Ainda com Ramón Grosfoguel, ele afirma que o êxito desse pensamento estabelece um sistema-mundo colonial/moderno que leva os sujeitos socialmente situados no lado oprimido da diferença colonial a pensar epistemicamente como aqueles que se encontram em posições dominantes. O projeto colonial que chegou às Américas estabeleceu como legítimo a humanidade resumida ao homem heterossexual/branco/patriarcal/cristão/militar/ capitalista/ europeu.

A “matriz de poder colonial” é um princípio organizador que envolve o exercício da exploração e da dominação em múltiplas dimensões da vida social, desde a econômica, sexual ou das relações de gênero, até às organizações políticas, estruturas de conhecimento, instituições estatais e agregados familiares (GROSFOGUEL, 2008, p. 123).

Essas divisões em vários grupos que formam hierarquias de "seres humanos" e "não-humanos", como uma forma de pensar em como seria possível uma política de coalisão mais ampla e centrada na emancipação humana, sendo, através dela, o "ser humano" redefinido. de Sylvia Winter (2003), cujo trabalho, juntamente com o de outras estudiosas da epistemologia do Sul, que escrevem contra a hegemonia de uma epistemologia ocidental eurocêntrica, aponta para um tema central que é:

O argumento propõe que a luta do nosso novo milênio será uma entre o imperativo contínuo de assegurar o bem-estar de nossa concepção etnoclasse atual (ou seja, a burguesia ocidental) do homem humano, que se super-representa. Devido a essa super-representação, que é definida na primeira parte do título como a Colonialidade do Ser / Poder / Verdade / Liberdade, qualquer tentativa de desestabilizar a colonialidade do poder exigirá o desassossego dessa super-representação como a segunda e agora puramente secular forma do que Aníbal Quijano identifica como o

⁹ Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global (2008)

“complexo Racismo / Etnocentrismo”, com base no qual o mundo da modernidade foi adquirido a partir dos séculos XV e XVI em diante... e do que Walter Mignolo identifica como a “diferença colonial” fundacional na qual o mundo da modernidade foi instituir-se ... (WYNTER, 2003, p. 260)

Vamos nos debruçar sobre esse conceito de humanidade e as existências LESBIANAS em Molhadas. A escolha do termo LESBIANAS também faz sentido aqui, porque busquei um ponto de encontro com as nossas narrativas na América Latina, formas em que nossas corpos pudessem se aproximar, roçar e as línguas possam se tocar. Mas isso é assunto também para o ensaio Molhadas, logo chegaremos lá. Contudo, aqui já fica evidente que a nossa tarefa em abrir mundos com nossos imaginários e imagens é uma dessas desestabilizações que fazem constranger e rasurar a diferença colonial. E para isso, chegamos às perguntas: Existe um cinema lesbiano? Existe filme lesbiano? Existe um imaginário lesbiano? Quais as características desses filmes? Personagens? Realizadoras? Narrativas? Se ater a responder a essas perguntas pode nos levar a construir uma própria arapuca e voltar a encarcerar nossas possibilidades de visibilidades em estereótipos, representações e um padrão de como ser, pensar e ver lesbianas. Voltando, então, para a proposta, minha intenção aqui foi inventariar filmes e produções que trabalhem traduções lesbianas que fogem das estéticas e dos enquadramentos masculinos. Para além definir, o que me movimenta agora é localizar posicionamentos políticos lesbianos de realização de um cinema, de produção de memória, traduções e pedagogias de (r)existências. A questão das traduções de si e da forma que se reconhecem as imagens lesbianas também é central nessas produções, tanto nas narrativas quanto na motivação das diretoras em realizá-las: “Tá na hora de a gente falar, de a gente se ver”¹⁰.

E foi sentindo essa possibilidade de nos ver e nos contar que entendo que a transgressão das metodologias da academia não cabiam por aqui. E isso foi aparecendo com os encontros. Encontros com as realizadoras, nas conversas e pedidos para acessar suas produções, encontros com as minhas pares da linha de pesquisa de Lesbianidades, Feminismo e Interseccionalidades, com as mesas de bar com minhas amigas e meus amores, levantando discussões para construir rotas que geram não só dispersão, mas também reconexão. As infinitas reterritorializações das memórias e das afetividades que eu fui buscando junto e com elas. Durante a pandemia, precisei de acolhimento e força para seguir com a pesquisa e foi em momentos de troca com Luana Souza e Mayana Soares, amigas e também doutorandas

¹⁰Fala de E. Sarmet, pesquisadore e realizadore em um curso sobre lesbianidades e cinema realizado durante a pandemia, por plataformas digitais.

em 2020, que o afeto foi quem trouxe pulsão novamente a esse trabalho. Realizei alguns cursos livres: “Representações das Mulheres no Cinema” e “Figurações Lésbicas no Cinema” que me ajudaram a focar e direcionar leituras e recortes teóricos que poderiam ser trabalhados. Foi com todas elas que fui elaborando essas como levantar e organizar essas imagens e imaginários. Um INVENTÁRIO.

Na língua portuguesa o sufixo “ário” remete à ideia de coleções ou ao lugar onde se acondiciona, armazena ou se preserva alguma coisa como podemos perceber, por exemplo, nas expressões orquidário, vocabulário, apiário, aquário, armário, inventário. Aqui, a ideia de fazer um inventário de imagens lésbicas é uma tentativa de colecionar experiências, afinal não queremos perdê-las. No inventário que realizo eu persigo, através das imagens dos filmes, cada relíquia uma vez que são peças importantes para minha coleção. Crio o inventário para preencher os vazios que já foram parte da minha memória. Desenvolvo um inventário no qual as relíquias, imagens que foram me formando a partir do roçar com elas. Elementos que trazem boas recordações, memórias resgatadas do passado, recordações familiares e, muitas vezes, pessoais.

Vamos fazer nesta tese uma mediação entre visível e invisível. O inventário proposto nesta pesquisa é um processo de descoberta que torna visível uma imagem presente em algum lugar onde, na maioria das vezes, são impossibilitadas de serem visualizadas. É o que acontece com as minhas memórias, imagens que fazem parte de mim e que, talvez, agora, eu possa torná-las visíveis junto com tantas outras que ocupam as realizações materializadas nesses filmes latinoamericanos. A ideia é encarar o inventário como uma potência de memórias afetivas. O gesto de inventariar, para mim, já é uma possibilidade de desativar o arquivo do seu local primeiro a fim de tornar seus elementos ativos para a invenção de outro futuro possível e maior, a ser explorado. A etimologia da palavra invenção vem do latim *invenire* que significa encontrar relíquias ou restos arqueológicos. Segundo Virgínia Kastrup, a invenção:

Implica uma duração, um trabalho com restos, uma preparação que ocorre no avesso do plano das formas visíveis. Ela é uma prática de tateio, de experimentação, e é nessa experimentação que se dá o choque, mais ou menos inesperado, com a matéria. Nos bastios das formas visíveis ocorrem conexões com e entre os fragmentos, sem que esse trabalho vise recompor uma unidade original, a maneira de um puzzle. O resultado é necessariamente imprevisível. A invenção implica o tempo. Ela não se faz contra a memória, mas com a memória, como indica a raiz comum a invenção e inventário. (KASTRUP, 1999, p.28, apud SACCO, 2009, p.74)

O meu papel como inventora ou inventariadora é reunir todos os fragmentos e produzir índices de uma existência, apontando para um futuro aberto para outras invenções possíveis. O visível passa a subsistir no próprio tempo da coleção, infinito, sempre a se construir em cada parada e a cada movimento incessante que emerge do processo de criação. Ele oferece um rastro para iniciar um movimento no qual a arte é um modo de vida e trata das relações que compõem a arte como invenção. Inventário. Um deslocamento necessário para conceber o mundo. Um atravessamento que surgiu em mim fazendo surgir fissuras no que estava estabelecido, me oferecendo espaços para que nós, lesbianas, possamos ocupar e possibilitar pensar vida e arte.

Estamos, assim, disputando a elaboração e a transformação da memória pública, espaço de reflexão sobre o vivido e instrumento contra o negacionismo e o apagamento das memórias de violências passadas. Dessa maneira, entendemos as formas filmicas não apenas como sintomáticas (de seu momento de produção), mas como espaço de elaboração de experiências e formas históricas. Desenhos, inacabados e abrangentes, que mapeiam linhas de força, potencialidades da produção contemporânea para pensar uma memória pública. Realizar esse inventário é uma forma de reunir fragmentos afetivos compostos por filmes lesbianos.

E foi nesse caminho que me encontrei com o conceito de inventário no artigo de Ramayana Lira e Alessandra Brandão no artigo “Inventário de uma infância sapatão em um mundo de imagens”. Ele pode ter diferentes significados dependendo do contexto em que é utilizado. No ensaio, INVENTÁRIO é estabelecido como uma metodologia-trapaça para discutir imagens do ponto de vista da criança-sapatão. Em geral, o inventário pode ser entendido como um registro sistemático e detalhado de bens, objetos ou informações, com o objetivo de avaliar seu valor ou estado atual. Neste contexto, pode ser entendido como um processo de invenção e reinvenção das crianças que somos e fomos, explorando memórias e experiências que foram apagadas ou marginalizadas pela normatividade heteronormativa.

Essa metodologia-trapaça pode atravessar as existências lesbianas ao permitir que as autoras explorem e discutam imagens. Ao desafiar a noção de desenvolvimento linear e aproximar presente e passado, o inventário pode ajudar a resgatar experiências e memórias que foram apagadas ou marginalizadas pela heteronormatividade. Além disso, ao criar novas narrativas, pode ajudar a expandir as possibilidades de visibilidades e identidades para as lesbianas, inventando novos imaginários ao permitir que as lesbianas sejam descritas de

maneiras diversas e não estereotipadas. (Re)criar narrativas para contar nossas histórias e escancarar nossa humanidade é necessário.

Um inventário dessa natureza não se faz apenas com uma coleção de imagens prontas, retiradas do mundo, recortadas e coladas, como um álbum de figurinhas. O modo como reagrupamos essas imagens muitas vezes parte de uma intervenção no mundo tal qual nos foi dado ver/viver, a partir de uma mobilização de desejos latentes que nos levou a um deslocamento do olhar, queerizando aquilo que supostamente estava na esfera das narrativas e das vivências heteronormativas (BRANDÃO; SOUSA, 2020).

Chamo agora para o diálogo duas professoras da Universidade Federal de Santa Catarina que tive o prazer de encontrar nos cursos e debates durante a pandemia e que através de suas pesquisas consegui encontrar bancos de areia para produzir as costuras dessa tese. Alessandra Brandão e Ramayana Sousa pensam nas suas pedagogias e escritos as existências lesbianas no cinema para além de uma compreensão da problemática da in/visibilidade como algo restrito ao olhar, à representação ou representatividade. No ensaio “*Bodylands* para além da in/visibilidade lésbica no cinema: brincando com água”, elas firmam o conceito de *bodyland*, 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, um espaço que reivindica a consciência, percepção e compreensão de que existem outras trajetórias de vida, outros corpos e desejos que deslizam insubmissas ao domínio cisheteropatriarcal e suas operações de controle através de e para fora das imagens. O que buscamos são modos de acessar o desejo lésbico nos intervalos das imagens, na fratura mesma que nos nega a existência. Isso porque a lésbica parece existir como um objeto exótico, 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.

O cinema lésbico¹¹ —ou o lugar da lésbica no cinema— passa necessariamente por um reconhecimento da figura da lésbica no corpo social antes mesmo de sua 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

¹¹As autoras problematizam 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.

construção da narrativa audiovisual coloca. (BRANDÃO; SOUSA, 2021, p.103)

As autoras reivindicam as imagens lesbianas também falha, fluida, rasurada, indomável, em constante movimento. A lesbiana 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 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). Elas ainda lançam a aposta de uma perspectiva ex-ótica¹². O prefixo “ex” como um passo ao lado para promover tensão e fricção com um modelo analítico que paralisa e fetichiza a figura da lesbica. A ideia aqui não é sustentar que é preciso ser lesbiana para ler, contemplar ou pensar criticamente as lesbianas no cinema, mas propor, junto ao pensamento de Ochy Curiel um “desengajamento epistemológico”(2020, p.135), empreendendo, assim, um esforço feminista, nessa veia decolonial, uma política de alianças¹³ capaz de animar negociações, encontros, coalizões de imagens e imaginários. Um feminismo de coalizão/aliança.

E é assim, nos intervalos da in/visibilidade como potência criativa para uma política que reside e resiste, para nós, no conceito de *bodylands*, retomamos o conceito de *borderlands* de Glória Anzaldúa. A autora, que explode ordens binárias e sugere o movimento como forma de resistir às opressões das fronteiras — físicas, simbólicas, de naturezas diversas para as existências minoritárias e *queer* — incitou o conceito de *bodyland* permitindo a invenção de um deslocamento metodológico que nos ajude a enfrentar os enquadramentos do exótico, a nos deparar com a nossa condição de fronteiras, de movimento.

No encontro das águas de Anzaldúa com Brandão e Sousa, criamos o banco de areia entre elas e que deságua no campo do cinema a noção de *bodylands* como um espaço que carrega tanto a experiência de opressão quanto o respiro da imagem que a ela escapa.

¹²Ao 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: [Descolonização do Olhar - Imperativo Político e Estético do Nosso Tempo - barco.art.br](http://barco.art.br)

¹³Na 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.

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”(BRANDÃO; SOUSA, 2021, p.110)

Uma *bodyland* é um corpo a corpo de mulheres, um “conceito suado”¹⁴ (Ahmed, 2017, p.12), 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 lesbiana 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. (BRANDÃO; SOUSA, 2021, p.110)

A *bodyland* acontece quando o corpo da personagem lésbica afeta 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, compondo uma mesma potência de imagem, uma tela-pele, corpo-terra, corpo-paisagem. E aqui retomo a potência do inventário, como um gesto de visitar um arquivo de imagens, sons e afetos que nos constituem sujeitas lesbianas, um esforço de invenção, ou mesmo reinvenção, dessas obras, a (re)montagem de sentidos, a mobilização do desejo para o deslocamento do olhar, reescrevendo, com nossas linhas tortas, as narrativas e experiências heteronormativas. Reinventamos a fronteira física e simbólica e empírica, e, como afirmam Alessandra e Ramayana, ocupamos uma terra de ninguéns, pois nós, lesbianas, somos aquelas que habitam o abismo das imagens.

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. (SOUZA, BRANDÃO, 2020, p. 13)

¹⁴Para Ahmed, um *sweaty concept* tenta descrever “something that is difficult, that resists being fully comprehended in the present” (2017, p.12), ou seja, algo que é difícil, que resiste ser compreendido totalmente no presente (tradução de Ramayana Sousa e Alessandra Brandão).

A *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. Propõe uma nova maneira de pensar sobre a in/visibilidade lésbica no cinema, buscando acentuar o desejo lésbico naquilo que ativa outros sentidos na paisagem audiovisual. Ela destaca a importância da corporeidade do desejo e da conexão entre as subjetividades lesbianas para uma compreensão mais ampla e inclusiva das existências, dentro e fora das imagens.

“Para mim, não existe diferença entre escrever um poema que preste e me esfregar até de manhã no corpo da mulher que amo.”

Audre Lorde(1978)

Para, então, relacionar essa ideia de corpo-território com essas vivências entre fronteiras e encontros com as imagens lesbianas que nos deparamos com o conceito de RALAÇÃO. Novamente, quem vem aprofundar o debate são as autoras Ramayana Lira e Alessandra Brandão. No artigo “Corpas-enqueerzilhadas e alianças insólitas no cinema brasileiro”(2021), elas apontam os deslocamentos de poder a partir das margens, do que consideram a fenda biopolítica e estrutural que recusam a asfixia, o tolhimento, a imobilidade, e exigem o direito de existir, reinventando a si mesmas na precariedade e vulnerabilidade. Assim, as autoras estabelecem que esse momento do encontro, dessa afetação com os filmes seria um “cinema de ralação”. Cunhado por Ramayana Lira no CachoeiraDoc Festival Impossível, Curadoria Provisória, em maio de 2020, Ralação porque é um cinema em constante atrito e conflito com a realidade e um cinema de fricção entre corpos divergentes, mas também um cinema feito com muita luta e trabalho árduo – a “correria” que define a vida da juventude desprivilegiada do Brasil. Um movimento de resistência, de reinvenção e reivindicação pela vida em ato, em ação, na urgência do presente.

É também uma ocupação das ruas, da cidade e da imaginação dissidente pelo movimento do cinema. E, ainda, uma expressão política das corpos que “ralam” no cotidiano das periferias. Ao trilhar os caminhos periféricos que recortam cotidianos de vidas consideradas sobressalentes, supérfluas e afrontosas para a visão social das elites, procuramos colocar essas imagens e corpos em contato, tecendo cartografias imperfeitas de trajetórias insubmissas e indisciplinadas. (SOUZA, BRANDÃO, 2021, p.55)

Continuando o meu diálogo com Ramayana e Alessandra, elas ainda argumentam que estes desenhos são imperfeitos justamente por constituírem campos de forças em movimento e transformação, inacabados e em des/re/construção. Assim como elas, não busco com essa tese reter os filmes mais do que a potência de suas relações/ralações, no desafio de não

domesticar ou territorializar suas dinâmicas de criação e memórias lesbianas. Esses são filmes que mobilizam uma imaginação que ao mesmo tempo expõe formas de vida em choque e em estado de “ralação” com a realidade que se dá tanto pelo entorno das personagens quanto pelos modos como reivindicam um reconhecimento de modos de ser e estar no mundo que não correspondem a uma visão padrão e que vitima as populações periféricas lesbianas.

Em contato com esses filmes, abraçamos uma postura de reparação, tal como proposta por Eve Sedgwick (2003) e deles apreendemos estratégias para perceber o modo como evitam exacerbar as opressões e violências da condição periférica de suas personagens pra focar em energias queer, em suas potências e resistências. São filmes que expõem as diferenças dos corpos em trânsito, mas que não abordam apenas a dureza da sua trajetória, trazem à tona também alegrias possíveis. (SOUZA, BRANDÃO, 2021, p.68)

Compreendida a necessidade de roçar, chegamos a percepção do nosso roçar e como ela nos perpassa. Neste momento trago Mayana Soares, hoje professora da Universidade Federal do Oeste da Bahia, também se tornou doutora com o trabalho chamado “Nós: afeto e literatura” pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e dividiu conosco a sua pesquisa sobre o conceito de afeto e os seus rastros afetivos que foram espalhados pelo mundo, em diferentes tempos e espaços, mas operando isso a partir da ótica de mulheres negras em diáspora. Mayana trata em sua tese das rotas de reencontros, refeições afetivas de memórias, retornos de afetos que mobilizam forças subjetivas individuais e coletivas, que constroem e impulsionam e agem em nossos corpos. Ela traça rotas de afetos, que neste trabalho vamos adentrar com as narrativas e inventividades de mundos construídos nos filmes. E para entrarmos na mesma toada aqui, compartilho com vocês agora o conceito de afeto que Mayana partilha em sua tese conosco:

Tenho compreendido afeto como forças mobilizadoras de organização subjetiva individual e coletiva, que constrói e impulsiona, dá ou retira o ânimo, tendo em vista que age sorrateiramente em nossos corpos. Tudo o que promove afecções, resultando em afetividades diversas, como a raiva, o medo, o amor, a alegria, o dengo, o erótico.(SOARES, 2021, p.38)

E neste momento trago Audre Lorde com seu ensaio “Usos do erótico: o erótico como poder”(2019). Audre ensaia uma perspectiva de compreensão do erótico vinculado a uma força, a uma potência restaurativa de vida e alegria, escapando das amarras coloniais (brancas, patriarcais e sexistas) que fixaram o erótico no sexo e na indústria do sexo para o prazer masculino branco. Audre Lorde propõe aqui escapes para corpos, gêneros, sexualidades e racialidades dissidentes das normas.

O erótico é uma dimensão entre origens da nossa autoconsciência e o caos dos nossos sentimentos mais intensos. É um sentimento íntimo de satisfação, e, uma vez que experimentamos, sabemos que é possível almejá-lo [vivê-lo]. Uma vez que experimentamos a plenitude dessa profundidade de sentimento e reconhecemos o seu poder, em nome de nossa honra e de nosso respeito próprio, esse é o mínimo que podemos exigir de nós mesmas. (LORDE, 2019, p. 68)

E são através dos afetos que os filmes causam em nossos corpos que vamos construindo possibilidades de existências para além das normatividades. São a partir da forma que essas produções ralam na gente, lesbianas, que a partir dos nossos contextos de vida, vamos inventando formas de resistência. O nosso corpo a roçar com a sociedade e esses afetos são, como afirma Mayana, forças mobilizadoras de organização subjetiva individual e coletiva. E para que esse roçar aconteça, nós precisamos da(s) outras(s). Nós precisamos de alianças que nos ajude a recalcular as rotas.

Para ajudar a entender os movimentos que precisamos realizar, trago para o debate a ativista boliviana María Galindo e seu o conceito de “alianças insólitas”(2013). Somos nós que, entre mulheres e dissidências, entendemos que questionar a relação entre linguagem e práticas artísticas e políticas passa por questionar também a relação com o corpo, a natureza, o território e a nação. Galindo nos convoca a promover uma política de coalizão entre grupos que normalmente não se uniriam, mas que encontram pontos em comum em suas lutas políticas. Essa metodologia permite a criação de um espaço sobredeterminada temática social que reimagina processos de exclusão/inclusão ao mesmo tempo em que torna visíveis formas de vida em trânsito. São "formas de alianças políticas entre mulheres que não podem fazer alianças". Se pensarmos esse conceito em relação a nós lesbianas, essa leitura permite uma transformação dos espaços/imagens/memórias para o acolhimento das corpos e vivências LGBTQIAPN+, um trabalho de reimaginação das relações e do mundo. Assim, as alianças insólitas permitem a construção de um cinema mais inclusivo e diverso, capaz de representar corpos lesbianas e periféricas e propor novas formas de figurar formas de vidas possíveis.

Falamos CORPAS, pois, como posiciona a intelectual e feminista indígena Maya Dorotea Grijalva (2012) o corpo é um território político de insubmissão e de desorganização dos sistemas brancos capitalistas da heteronormatividade reprodutiva, porque não negamos o corpo e, por consequência, ouvimos, sentimos e aprendemos com os afetos. Sempre múltiplos, no plural e possíveis. Então, nos movemos e recalculamos trajetórias na coletividade, mobilizando corpos-território para inaugurar imaginários, atribuir sentidos e gerar afetações construídas no mundo. Afetos com efeitos partilhados em comunidade, em

contextos e processos subjetivos distintos, mas que nos conectam para além das nossas singularidades. É esse movimento que torna possível a produção de imagens e imaginários que nos humanizam e que tornam possíveis as nossas construções de mundos e narrativas.



Figura 1 - Latifúndio (2017)

Dessa maneira, essas águas nos levam a uma correnteza de possibilidades de viagens para o mundo das outras, da partilha de experiências vividas através do cinema. Sem negar opressões ou relativizar modos de vida, sabemos que há muito a descobrir e aprender com e a partir desses filmes. Assim, esses são filmes que nos ensinam sobre modos de vida possíveis de dentro do que María Lugones chamou de “lócus fraturado” (2020, p. 59), da fenda das diferenças cravada pela ferida colonial. Diante desses filmes, nos colocamos numa postura de aprendizado: não ter medo do que esses filmes nos ensinam.

O elemento que liga estas paisagens de afetação é a presença da água como o dispositivo que movimenta, acalma, derrama, transforma, transborda, destrói. E para falar sobre essa epistemologia das águas, falar sobre Iemanjá, Oxum e Olocum neste trabalho se faz necessário para pensar nas possibilidades de criações. Cito de início, um itan sobre a criação do mundo e as águas:

Iemanjá ajuda Olodumare na criação do mundo

*Olodumare-Olofim vivia só no Infinito,
cercado apenas de fogo, chamas e vapores,
onde quase nem podia caminhar
Cansado desse seu universo tenebroso,
cansado de não ter com quem falar,
cansado de não ter com quem brigar,
decidiu pôr fim àquela situação.*

Libertou as suas forças e a violência
 delas fez jorrar uma tormenta de águas.
 As águas debateram-se com rochas que nasciam
 e abriram no chão profundezas e grandes cavidades.
 A água encheu as fendas ocas,
 fazendo-se os mares e oceanos,
 em cujas profundezas Olocum foi habitar.
 Do que sobrou da inundação se fez a terra.
 Na superfície do mar, junto à terra,
 ali tomou seu reino Iemanjá,
 com suas algas e estrelas-do-mar,
 peixes, corais, conchas, madrepérolas.
 Ali nasceu Iemanjá prata e azul,
 coroada pelo arco-íris de Oxumarê.
 Olodumare e Iemanjá, a mãe dos orixás,
 dominaram o fogo no fundo da Terra
 e o entregaram ao poder de Aganju, o mestre dos vulcões,
 por onde ainda respira o fogo aprisionado.
 O fogo que se consumia na superfície do mundo eles apagaram
 e com suas cinzas Orixá Ocô fertilizou os campos,
 propiciando o nascimento das ervas, frutos,
 árvores, bosques, florestas,
 que foram dados aos cuidados de Ossaim.
 Nos lugares onde as cinzas foram escassas,
 nasceram pântanos e nos pântanos, a peste,
 que foi doada pela mãe dos orixás ao filho Omolu.
 Iemanjá encantou-se com a Terra
 e a enfeitou com rios, cascatas e lagoas.
 Assim surgiu Oxum, dona das águas doces.
 Quando tudo estava feito
 e cada natureza se encontrava em posse de um dos filhos de Iemanjá,
 Obatalá, respondendo diretamente às ordens de Olorum,
 criou o ser humano.
 E o ser humano povoou a Terra.

*E os orixás pelos humanos foram celebrados.*¹⁵

E é a partir de territórios lesbianos que se inundam, corpos-territórios que se resistem, se adaptam e fluem aos cursos da correnteza, nas suas possibilidades do encontro e da contação de suas histórias. É na ralação das imagens produzidas que veremos nas cartas que vamos recontando nosso passado e esperançando memórias de um novo futuro nas narrativas. É essa a urgência de cada gota, de suor, de gozo, refunda as imagens numa disputa de narrativas lesbianas, não em busca de uma origem, mas de entender outros pontos de partida para traçarmos novas possibilidades de nós para nós. Seguimos, então, molhadas!

¹⁵ Mitologia dos orixás - Itan de Iemanjá, p. 381.

3 CORRENTEZAS

Este ensaio não foi um curso previsto, assim como a navegação dessa pesquisa. Ambos atravessados pela pandemia e que foram encontrando caminho no movimento dos filmes e das águas que foram moldando o corpo-território de análise da tese. Fui tateando nos sites, farejando comunidades existentes ainda em redes sociais como o Facebook, perfis de filmes, coletivos de audiovisual e realizadoras no Instagram. Então, essa tese não teria como ser apenas minha. Esse trabalho só foi possível por ser em rede, em comunidade, junto com as coletivas, realizadoras e festivais. Junto com o encontro com os 215 filmes. Foi através do roçar com estas pessoas e imagens que a nascente foi se transformando, ganhando força e sendo potência para criações de imagens e imaginários, criações de vida.

E foi por isso que trouxe as águas para basear parte da minha metodologia e não se pode pensar na vida, em toda a sua potência e diversidade, sem pensar em Oxum. Trago a epistemologia do candomblé por ser algo que me atravessa e compõe o meu olhar sobre esta tese. Trazer Olocum e Oxum é requisitar o seu pensar-viver-água como potência para o encantamento do mundo e de criação de vida, como uma maneira de resistir à mentalidade colonial.

Olocum acolhe todos os rios e torna-se a rainha das águas

*Olocum, a senhora do mar,
e Olossá, a senhora das lagoas,
andavam ambas muito preocupadas.
As águas já não eram suficientes para suprir
as necessidades do povo, que já padecia
da sede provocada pela longa seca.
Olocum e Olossá foram aos pés de Orunmilá,
que as aconselhou a fazer oferendas
para que a abundância das águas retornasse.
Era um sacrifício grande para ambas,
mas Olocum cumpriu o recomendado.
Olossá, porém, ofereceu seus sacrifícios incompletos.
e veio a chuva e choveu tanto
que as águas já não cabiam
no curso dos rios.
Oxum, o rio, foi consultar Ifá
para saber que destino dar ao curso de suas águas.
Oxum foi orientada por Ifá
para procurar um lugar onde fosse bem recebida.
Assim, Oxum reuniu as águas do rio
e seguiu caminho.
Encontrou a lagoa, encontrou ossá, e nela se precipitou,
mas as águas da lagoa transbordaram.
Deixou a lagoa e chegou ao mar, o ocum,
e ali derramou todas as suas águas*

*e o mar recebeu o rio Oxum sem transbordar.
Então todos os rios fizeram a mesma rota
e encaminharam suas águas para o mar, o ocum.
E Olossá teve de se conformar com o segundo posto.
Olocum fez corretamente o sacrifício.
Olocum é a rainha de todas as águas.¹⁶*

O projeto de encantamento do mundo, com/em Oxum, ama a vida em todas as possibilidades, é afeito à diversidade, à alegria, às cores, às diferenças e ao amor. O amor aqui está fundamentalmente ligado à noção de prática afetiva e política que envolve cuidado, confiança, reconhecimento, afeto, respeito, responsabilidade e comunicação franca (SILVA & NASCIMENTO, 2019, p.169), o que, certamente, extrapola a compreensão ocidental reduzida do amor. Oxum, sendo a senhora da vida e da criação, é a referência maior desse projeto ético-político e filosófico que busca a luta pela vida, em todas as suas formas e em sua plenitude.

A água é o elemento fundamental da vida. Sem água não há vida. Essa condição revela a centralidade de Oxum para/em nossas vidas. Essa percepção nos leva a compreender que ser-pensar-viver água nos exige descolonizar nossos sentidos, afetos, corpos e mentes. A comunidade, no sentido mais amplo que essa palavra possa ter, é a condição do pensar-viver-água. Oxum, a senhora das artes, das educações, nos ensina que a água é quem dá vida, mas nunca sozinha. São rios epistemológicos de um saber ancestral. Um último aspecto da água que gostaria de destacar para o pensar-viver-água é a sua forma fluida, sua capacidade de sobrepor-se acima dos obstáculos. Oxum é a senhora das águas e rios que fluem e, portanto, não pode ser impedida. Suas águas sempre oportunizam e potencializam a vida. Com isso, a partir do caráter fluido de suas águas, Oxum nos ensina que é preciso aprender a contornar aquilo que nos impede de acessar a vida em sua plenitude. Inspira-nos, então, a pensar em estratégias de resistências a esses tempos de escassez ao mesmo tempo em que anuncia, mais uma vez, uma perspectiva política da comunidade, do exercício do amor, do cuidado e do esforço coletivo.

Toda potente corredeira, toda imponente cachoeira nasce de um olho d'água. Nasce calma, pequena, miúda e vai, ao longo do seu caminho, ganhando corpo até se tornar um rio gordo. Com essa imagem quero dizer que é sempre junto aos nossos, em comunidade, que aprendemos a resistir e a contornar as interdições da vida. Um regato tranquilo pode se transformar em águas violentas e revoltas de um rio bravo, ou seja, juntos somos mais fortes. Resistir em comunidade é mais leve, não menos intenso ou difícil, mas menos pesado. Isso

¹⁶ Mitologia dos orixás - Olocum, p.402

vale para as coisas mais banais do cotidiano, mas também se refere a uma perspectiva macro, inclusive do ponto de vista político. Oxum, na figura da Yalodê, habita a política e nos ensina que é pela vida e pela sua comunidade a sua peleja e luta, aquelas que não tem medo, que possui disponibilidade e coragem para ofertar ao mundo. O caminho de Oxum, como sendo o caminho da própria água, é sempre cheio de vida. Oxum, portanto, representa a potência da fertilidade, da criação da vida, aquela que pode nos oferecer um outro olhar sobre os nossos modos de vida desgastados pela colonialidade, machucados pelo capitalismo selvagem e fundados na individualidade. Iyá Oxum é a senhora de sua comunidade, por ela vive e luta, e, assim, nos ensina os valores do ser-em-comunidade para refundar nossas existências.

Como disse no ensaio *Nascentes*, o elemento que liga as paisagens de afetação que os filmes trazem é a presença da água como o dispositivo que movimenta, acalma, derrama, transforma, transborda, destrói. Territórios lesbianos que se inundam, corpos-territórios que se adaptam aos cursos da correnteza, em suas possibilidades do encontro e da contação de suas histórias. Então, se bebemos de uma epistemologia que não se pretende ocidental não poderia ser disciplinada.

Dada a importância de construir, redescobrir, reinventar, fantasiar acerca das narrativas coloniais, para fundarmos imaginários coletivos sobre nós. Sentir os afetos foi o caminho encontrado para realizar esta pesquisa. Mas como justificar academicamente essas correntezas de afetações? Para responder volto ao trabalho de Mayana Rocha, em que me deparei com Jota Mombaça (2016) e sua submetodologia indisciplinada e esse encontro foi fundamental para traçar rotas para a pesquisa. Acalmei meu coração e desapeguei da noção colonial de querer dar conta de tudo e mapear cada centímetro da América Latina, de abraçar a todas as realizadoras e seus filmes com temáticas lesbianas. Afinal, não há dados a construir, caminhos repetíveis, nem estabilidade, nem objeto, nem sujeito de pesquisa, nem normas, nem nada. E aquilo que parecia apenas o caos sem qualquer viabilidade de pesquisa se descortinou em minha frente como algo no âmbito do possível.

Jota Mombaça compreende como uma submetodologia indisciplinada a disposição corporal de produzir saberes outros, desleais aos processos de normalização, que siga o corpo até às últimas consequências, não quer expropriar, classificar, controlar, nomear, mas instaurar ruídos e linhas de forças que abram caminhos para que outros saberes, corporeidades e existências sejam possíveis. Uma submetodologia indisciplinada não está preocupada com as respostas, com a disciplina dos dados finais, porque pode não haver

apenas respostas ao final. O que importa são as perguntas, o caminho, não o resultado puro e simplesmente.

De certo esta opção que fiz implicou, tendo em vista a instituição acadêmica à qual estava vinculada, uma série de rupturas e tensões, matizadas pela necessidade de negociar com as normatizações disciplinares ligadas à produção de conhecimento no marco das Ciências Sociais. Trata-se, aqui, de tentar ser monstruosa no espaço da norma; indisciplinada no lugar da disciplina. Uma batalha inglória e arriscada, se levo em consideração os riscos de ser excluída ou capturada pela lógica do saber institucional. Mas tenho minha malícia. E como escreveu Paul Goodman: “a malícia é a força dos sem poder” [...]. Por uma metodologia indisciplinada e maliciosa. E que não deixe de ser desleal ao cânone acadêmico” (JOTA MOMBAÇA, 2016, p. 344).

Uma submetodologia indisciplinada e maliciosa só é possível se nos permitimos ouvir as vozes periféricas dos saberes tornados invisíveis e inaudíveis.

Por um método selvagem de construção bibliográfica, que coleciono rastros e teça redes de contrabando. Para que a teoria não se reduza aos circuitos acadêmicos com suas bibliotecas empoeiradas geridas por sistemas organizacionais mecanicistas. Porque já não escrevo tão somente para obter um título, embora esteja ciente dos ritos institucionais a que este trabalho foi submetido em função do meu vínculo universitário. Escrevo para fazer correr, em circuito expandido, um saber que já transborda as estruturas sistemáticas que procuram tangencia-lo; para fazer carcomer o centro pelas bordas e para afirmar essa bibliografia selvagem, que ousa existir no ponto-cego dos arquivos oficiais (JOTA MOMBAÇA, 2016, p. 347).

Para entendermos melhor por onde passa e o que mobiliza, vamos mergulhar no texto de Mombaça e nos diálogos que a autora estabelece. Ela traz para o centro da discussão o corpo, como uma das principais linhas-de-força do seu estudo. Chega, então para contribuir Helena Katz e Cristine Greiner (2004), que dizem que é próprio das disciplinas operar a partir de uma “coleção de objetos, métodos e regras que capacitem a construção de seus enunciados, cuja função será a de controlar a produção dos seus discursos” (p. 2); e o corpo, como definem estas autoras, é ele mesmo um estado transitório, incessantemente redefinido em função dos encontros nos quais não cessa de engajar-se. Essa compreensão do corpo segundo a Teoria Corpomídia (KATZ & GREINER, 2004) nos diz de um intenso trânsito de trocas, no qual os processos perceptivos não cessam de ser atualizados por novas relações que redefinam contextualmente o próprio corpo. Assim, elas propõem a “abolição da moldura disciplinar” em prol de uma abordagem contextual e transitória que force a produção de conhecimento a assumir a precariedade que a constitui, possibilitando estratégias e procedimentos metodológicos requeridos por esse corpo indisciplinar.

Nessa esteira, Lucía Egaña Rojas (2012) atira, como diz Mombaça, um dardo contra o coração do regime metodológico acadêmico:

Una metodología es siempre una ficción. Como una biografía, un cuerpo, una identidad. Cuando pienso la figura de la metodología, específicamente la académica, la imagino como un algoritmo, un conjunto de instrucciones o reglas sucesivas que tienen por objetivo eliminar la duda en torno a los procedimientos. El carácter clausurado de las metodologías académicas me lleva a imaginarlas como procesos fijos, estandarizados y estables que no permiten, ni con mucho esfuerzo, pervertir esas lógicas anquilosadas que performan la validez, científica o institucional, a partir de la repetición.(ROJAS, 2012, p.1).

Mombaça nos conclama a uma submetodologia que vasculhe indisciplinarmente as sombras e os subterrâneos da produção teórica, que hackeie a escuta científica e privilegie autorias não autorizadas, visibilizando contextos de disputas em torno das questões sobre quem, onde, quando e como falar.

Submetodologia que não se furte às batalhas políticas em que se veja implicada e que não cesse de querer escapar, seja pela via do erro, da entropia ou por qualquer outra, dos condicionamentos a que está submetida a produção de conhecimento no marco das metodologias disciplinares.(MOMBAÇA, 2016, p.345)

É nesse contexto de hackeamento que me recordo da frase de Sam Bourcier no prefácio à primeira edição do Manifesto Contrassexual de Preciado: “toda teoria é contrabando.”¹⁷ E o contrabando teórico, hoje é marcado pela fragmentação radical de seus circuitos, mas também via internet, construindo eixos de produção cada vez mais específicos e direcionados. Para esta pesquisa os tais circuitos seriam os sites de filmes LGBTQIAPN+, sites de festivais de mulheres e LGBTQIAPN+, sites da área de cultura de países da América Latina, canais do Youtube, acervos digitais particulares, arquivos abertos por gente de vários lugares da latinoamérica e que se espalharam por vários leitos da web. Navegar nesta rede descontínua de contrabando foi a forma que encontrei para investigar referências e as produções deste trabalho que articularam meu processo criativo.

Foi pensando nesse processo de hackear, nesse gesto transgressor de pesquisa que decidi esmiuçar o conceito de gestos. De início, pensei em ir pelo conceito de gestos de Aby Warburg, mas a qualificação me trouxe a possibilidade de conhecer a abordagem de Vilém Flusser. O autor argumentava que o princípio comunicação humana está nos gestos. Ele entendia os gestos não apenas como movimentos físicos das mãos ou do corpo, mas como ações simbólicas que carregam significados e intenções. Para Flusser, os gestos são uma forma de linguagem que vai além das palavras, uma linguagem que é essencial para a nossa

¹⁷ Rolnik, 2010, p. 15

interação e compreensão do mundo e que moldam a nossa experiência e nos conectam com as outras pessoas. Eles são formas de expressão cultural, social e individual, que transcendem os limites do verbal. Esses gestos podem ser conscientes ou inconscientes, e muitas vezes são incorporados em nossos hábitos e comportamentos cotidianos.

Entendendo, então, a pesquisa como um gesto, podemos reificar o quão imersas estamos no nosso contexto cultural e histórico para compor as nossas produções. E o gesto da pesquisa é impregnado com nossas perspectivas e abordagens. Flusser sugere que as cientistas devem reconhecer suas próprias posições, valores e perspectivas, e estar cientes de como esses fatores influenciam sua pesquisa e interpretação dos resultados. A ciência se torna um processo coletivo, colaborativo e interativo, no qual os gestos de comunicação desempenham um papel fundamental.

É gesto que se dá plenitude na vida, não depois de *catharsis* em laboratório ou programas formalizáveis. A pesquisa passa a assumir-se vital, isto é simultaneamente um gesto estético, ético e de conhecimento. A distinção nefasta, e tipicamente moderna, entre ciência, arte e política cai imediatamente por terra. Toda pesquisa é, espontaneamente, política, artística e científica, ou não é pesquisa, mas um gesto mentiroso. Porque o gesto de pesquisar passa a ser dos gestos da vida humana, isto é, busca de valores e sentidos. (FLUSSER, 2014, p.53)

E para que continuemos seguindo o fluxo dessas águas, é importante dizer que todas as realizadoras se tornam co-autoras deste trabalho, uma vez que são delas as imagens que povoam a tese. E foi uma escolha política também os diálogos estabelecidos aqui. Tenho aprendido também a importância de produzir saberes e afetos, que para subverter processos coloniais de supremacia branca cisheteronormativa, é importante nos ouvir. Criar uma política auditiva de nos escutar, como intelectuais, os saberes que construímos a partir de nossas experiências e nossa posição de sujeito. Como aprendi com Yurdeskys Espinosa Miñoso (2016), é fundamental construir bases outras de saberes que estejam conectadas com os saberes de nossas histórias e experiências, de nossas ancestralidades, que não apenas reproduzam a modernidade europeia e sem a pretensão salvacionista. “No solo nos oponemos a la pretensión salvacionista del feminismo en su forma clásica, sino que podemos demostrar cómo esta herencia colonial es perversa” (MIÑOSO, 2017, p. 145).

Bom, ao desaguar as metodologias que entrelaçam a pesquisa com o cinema de ralação, acredito que agora conseguimos entender a proposta deste exercício espectral que mobilizam, afetam e enfrentam através das suas imagens e imaginário à brancocisheteronormatividade, performando sexualidades dissidentes a partir das margens. Junto com as realizadoras, proponho esse encontro entre as nossas subjetividades que irrompe

um olhar desviante em torno de imagens do cinema latinoamericano que figuram a tenacidade dessas existências não cisheternormativas, periféricas: pobres, sapatas, travestis, gordas, pretas, sapatrans. A marola que inicia o movimento é partir de quais visualidades as lesbianas vêem, imaginam, materializam na América Latina. Retomando Nascentes, estipulei a afetação diante das produções audiovisuais realizadas por mulheres contando histórias lesbianas como o critério de seleção para análise das imagens. Realizei o levantamento de 215 filmes, e dentre eles trarei imagens, memórias e imaginários que me perpassa, mas também corresponde aos temas que constroem a análise das lesbianidades, dessa coletividade que me entrelaço.

A minha estratégia foi começar pela busca ativa de sites, acervos, páginas de redes sociais, grupos e por toda e qualquer menção de filmes realizados por mulheres com temática lésbica na internet. A ideia de mapear as produções audiovisuais lesbianas falando de nossas vivências se iniciou com a busca pela internet. Nesse primeiro momento, eu busquei sites, blogs, páginas de facebook, perfis de instagram, twitter, dentro e fora do Brasil, para acessar essas narrativas. Com essa forma de pesquisa, fui materializando o que eu já sabia que seria uma das grandes dificuldades deste trabalho, encontrar acesso às produções, para além de só saber que elas existem.

A busca pelos filmes começou com uma busca no google com a expressão “cinema sapatão América Latina”, “cinema lésbico na América Latina”, “filmes lésbicos”, “filmes lésbicos realizados por mulheres”, dentre outras variações. Todas as vezes, por estar no Brasil, o meu levantamento tem o meu território como ponto de partida por duas mediações: a primeira de acesso a conteúdo digital direcionado pelos próprios algoritmos e pela questão da língua. E, assim, foi surgindo várias possibilidades, contudo, em todas elas, era necessária uma busca apurada pelos conteúdos latino-americanos. Em grande medida, um dos sites que mais encontrei referências latino americanas foi o Lesbian Lips¹⁸ que tem seu domínio registrado na Espanha. Nele, existe um grande acervo de materiais sobre lesbianidades, com conteúdos majoritariamente do norte global, mas que me proporcionou conhecer muitos filmes latino-americanos. O site também tem indicações de livros sobre música, televisão e cinema. Outras pontes importantes, que refletem a mesma estrutura do site espanhol, mas que já tem a perspectiva de países latinos. São eles: Parada Lésbica¹⁹ (Brasil), Mujeres em

¹⁸ <https://lesbian-lips.com/>

¹⁹ <http://paradalesbica.com.br>

Foco²⁰(Argentina), Sou Betina²¹(Brasil), Mujeres cine y TV²² (México), Trakt²³ (EUA), com listas temáticas. Outro portal que traz conteúdos, mais abrangentes da sigla LGBTQIAPN+ e sobretudo brasileiros, é o site Vote LGBT²⁴ que tem a sessão de indicações de audiovisual que foi organizado para consumir nessa quarentena da pandemia do coronavírus.

Uma outra estratégia foi buscar os festivais feministas e LGBTQIAPN+ da América Latina. Os festivais de cinema ditos femininos foram desenvolvidos na América Latina a fim de demarcam um importante aspecto do olhar crítico e transgressor, o qual contempla questões sobre gênero e denuncia a invisibilidade das mulheres no campo audiovisual. a construção de alguns festivais de vídeo e cinema feitos por mulheres foram esboçados e desenvolvidos em dois momentos: em 1980 (México, Brasil e Argentina) quando a redemocratização dos países latino-americanos intensificou a presença feminina nos trabalhos audiovisuais, e no momento atual (Brasil, México, Chile e Argentina), no qual o discurso de gênero perpassa partes do repertório de pesquisas acadêmicas e políticas públicas. Em 1980, foram realizados: I Vídeo Mulher – Mostra competitiva de vídeos sobre mulheres (Brasil), Cocina de Imagenes – Primera muestra de cine y vídeo realizados por mujeres latinas e caribenhas (México) e o Festival La mujer y el cine: Festival Internacional Realizado por Mujeres (Argentina). Alguns discursos comuns entre os três festivais, diziam respeito ao debate da construção de um vínculo entre mulheres dos movimentos feministas de várias localidades, nacionais e internacionais. Ressaltaram também, o olhar feminino como particular no que se refere a desestruturação do imaginário masculino, possibilitando às mulheres, instrumentalizar uma potência transformadora das relações sociais sucateadas pelas dinâmicas políticas tradicionais. O cuidado, a memória das mulheres, a autonomia sobre o corpo e sexualidade emergiram de forma autêntica.

Tais experiências cinematográficas (de décadas passadas e da atualidade) embasam teorias e práticas tendo como o centro de discussão, a importância da presença de outros olhares na produção de imagens, por meio do vídeo ou do cinema. Narrativas que desterritorializam a hegemonia, o corpo, a sexualidade e as vivências. Os festivais atuais que consegui buscar mais produções foram o Mix Brasil²⁵ (São Paulo – Brasil), Recifest²⁶ (Recife

²⁰ <http://www.mujeresenfoco.com.ar>

²¹ <https://soubetina.com.br>

²² <http://www.mujerescineytv.org>

²³ <https://trakt.tv/users/pauletss/lists/gay-women?sort=rank,asc>

²⁴ <https://www.votelgbt.org/flix>

²⁵ <https://www.mixbrasil.org.br>

²⁶ <http://recifest.com/>

– Brasil), Fincar²⁷ (Recife – Brasil), Mostra Lugar de Mulher é no Cinema²⁸ (Salvador – Bahia) Femina²⁹ (São Paulo – Brasil), Asterisco Festival³⁰ (Buenos Aires – Argentina), Libercine³¹ (Buenos Aires – Argentina), Amor³² (Santiago - Chile), Festival de Cine LGBT El lugar sin limites³³ (Guayaquil/ Quito/ Cuenca/ Riobamba/ Portoviejo/ Ibarra/ Ambato/ Cotacachi/ Bahía de Caraquez/ Latacunga/ Manta - Equador), Diverso Cine LGBT³⁴ (Bogotá - Colômbia) e Out Fest Peru³⁵ (Lima – Peru), Festival de Cine Lesbígaytrans³⁶ (Asunción – Paraguay), Festival La mujer y el cine: Festival Internacional Realizado por Mujeres (Argentina), Além do Mujeres em foco: Festival Internacional por la Equidad de Género³⁷ (Buenos Aires - Argentina), Festival Cine de Mujeres³⁸ (Santiago – Chile). Além de consultar as plataformas digitais mais conhecidas, que passaram a ofertar listas LGBTQIAPN+ como a Netflix, Cine Ar e Amazon Prime.

É importante ressaltar que todos esses que foram listados acabam tendo uma perspectiva mista. No caso das mostras só de realizadoras, as produções lesbianas se misturam com as demais obras de outras mulheres com as mais variadas temáticas; já os dois últimos festivais listados, apesar de terem a perspectiva da sexualidade e identidade de gênero estar em evidência, as produções sobre lesbianidades se concentram em uma categoria específica. Isso se torna relevante, pois, por muitas vezes os filmes das lesbianas acabam ficando como alternativa das programações principais, têm menor visibilidade e menos horários disponíveis. Fiz o mesmo caminho nestes festivais da busca manual por títulos que tratassem das lesbianidades e que fossem produzidas por latino-americanas. Até então, a interação era apenas com agentes não-humanos, ainda sem interação com outras lesbianas.

Como parte dessa estratégia de acesso e conhecimento em rede dos filmes, a partir dessas buscas e listagens, busquei em redes sociais como Facebook e Instagram formas de contato com as realizadoras. Mandando mensagens através dessas plataformas, seja para seus perfis pessoais ou para os dos filmes, consegui estabelecer essa co-autoria deste trabalho com

²⁷ <http://www.fincar.com.br/>

²⁸ <http://www.mostramulhernocinema.com.br/>

²⁹ <https://www.facebook.com/FEMINA-Festival-Internacional-de-Cinema-Feminino-123802987642215/>

³⁰ <http://www.festivalasterisco.gob.ar/>

³¹ <https://cinediversidadygenero.blogspot.com/>

³² <https://amorfestival.com/>

³³ <http://www.elugarsinlimites.net/>

³⁴ <https://www.diversocinema.org/>

³⁵ <https://www.outfestperu.com>

³⁶ <http://www.aireana.org.py/>

³⁷ <http://www.mujiresenfoco.com.ar/>

³⁸ <https://www.festivalcinepormujeres.com/en/>

essas realizadoras. Foi aí que eu coloquei toda a minha cara de pau para funcionar e fui levantando os contatos dessas pessoas ou por suas produções ou através da minha rede de conhecidas, amigas e profissionais do audiovisual que fui chegando e pedindo para assistir os filmes. Isso gerou um levantamento de dados muito interessante que tentei dar conta nesta tese e que fez dela um trabalho panorâmico.

E nessa tromba d'água, as diversas sujeitas emergem, se manifestam na margem, se entremeiam ao sistema denunciando suas normativas e pensando frestas para estabelecer vivências. A construção de imaginários, simbologias que estabelecem narrativas a partir de imagens e possibilidades de sentidos, estabelecem sensações e histórias que são contadas a partir das experiências vivenciadas. E estas acabam por se tornar dispositivos-chave na construção das sujeitas, das identidades, das figurações e sempre contribuíram para moldar subjetividades e organizações sociais.

Bom, voltando às tentativas de estabelecer laços lesbianos, enviei mensagens *inbox* pedindo mais informações sobre os filmes e se as realizadoras poderiam disponibilizar o conteúdo para que eu pudesse assistir. Dentre as respostas, houveram muitas acolhidas da proposta e tive acesso a muitas películas que, aos poucos, estou assistindo. Mas o que me chamou a atenção foi o desenho que começou a se esboçar com as várias respostas, pois a cada vez que eu entrava em contato com uma realizadora, esta me indicava outras e outros filmes. Rolou de tudo um pouco, trocas sobre os filmes, apenas os links, outras nem retorno houve.

Molhadas e vivas, as lesbianas, para além de seus perfis nas redes sociais, ocupam a internet com suas produções e coletivas. Num primeiro momento, a maioria dos grupos com quem dialoguei estavam no Brasil. As coletivas audiovisuais/cineclubes lesbianas que consegui ter acesso foram: Anarca Filmes³⁹, Coletiva Garagem⁴⁰, Gleba do Pêssego⁴¹, Babu Coletivo⁴², Lumika⁴³, Cine Sapatão⁴⁴, Cinequebradas⁴⁵, Claquete Lésbica⁴⁶, Quase Catálogo⁴⁷, Cineclube Aranha⁴⁸, Maria João Filmes⁴⁹, Las Safinas⁵⁰, Femimantis Creación Colectiva, Al

³⁹ https://www.facebook.com/anarcafilmes/?fref=gc&dti=918407701567133&hc_location=ufi

⁴⁰ <https://www.instagram.com/coletivagaragem/>

⁴¹ <https://www.instagram.com/glebadopessego/>

⁴² <https://www.instagram.com/babu.coletivo/>

⁴³ https://www.facebook.com/coletivolk/?fref=gc&dti=918407701567133&hc_location=ufi

⁴⁴ <https://www.instagram.com/cinesapatao/>

⁴⁵ <https://www.instagram.com/cinequebradas/>

⁴⁶ <https://www.instagram.com/claquetelesbica/>

⁴⁷ <https://www.instagram.com/quasecatalogo/>

⁴⁸ <https://www.instagram.com/cineclubearanha/>

⁴⁹ <https://www.instagram.com/mariajoaofilmes/>

⁵⁰ <https://www.instagram.com/lassafinas/>

Borde Producciones⁵¹. Já dentre as realizadoras, a maioria continua sendo as brasileiras e o fluxo da informação foi se dando a partir de uma lógica de laços, de inventários, em que uma ia indicando a outra e a rede foi se tecendo. Dentre os nomes estão: Adélia Sampaio⁵² (primeira cineasta a realizar um longa no Brasil na década de 70 com a temática da lesbianidade), Rita Moreira⁵³, E. Sarmet⁵⁴, Tais Amordivino⁵⁵, Adriane Fernandes⁵⁶, Janaína Castro Alves⁵⁷, Marina Costin Fuser⁵⁸, Clarissa Ribeiro⁵⁹, Tamara Cleveland⁶⁰, Ana Azevedo⁶¹, Thais Andrade⁶², Ethel Oliveira⁶³, Bruna Barros⁶⁴, Carla Villa-Lobos⁶⁵, Julia Leite⁶⁶, Vera Egito⁶⁷, Juliana Rojas⁶⁸, Julia Moraes⁶⁹, Nina Hiraoka⁷⁰, Thais Andrade⁷¹, Alice Stamato⁷², Débora Zanatta⁷³, Patrícia Galutti⁷⁴, Nara Normande⁷⁵. Dentre as cineastas de outros países da América Latina estão: Albertina Carri⁷⁶, Lucrécia Martel⁷⁷, Liliana Paolinelli⁷⁸, Marialy Rivas⁷⁹, Pepa San Martín⁸⁰, Maria Luísa Bemberg⁸¹, Anahí Berneri⁸², Laura Nuwuanda⁸³, Constanza Fernández⁸⁴, Camila Zabala⁸⁵, Ayerim Villanueva⁸⁶, Ruth

⁵¹ <https://www.instagram.com/albordeproducciones1/>

⁵² <https://www.facebook.com/adelia.sampaio.7>

⁵³ <https://www.facebook.com/profile.php?id=100000100938659>

⁵⁴ <https://www.facebook.com/ericasarmet>

⁵⁵ https://www.facebook.com/taisamordivino?hc_location=ufi

⁵⁶ <https://www.facebook.com/adriane.fernandes.18?fref=ufi>

⁵⁷ https://www.facebook.com/jana.castroalves?hc_location=ufi

⁵⁸ https://www.facebook.com/marinacostin.fuser.7?hc_location=ufi

⁵⁹ https://www.facebook.com/clarissavibes?hc_location=ufi

⁶⁰ https://www.facebook.com/cleveland.br?hc_location=ufi

⁶¹ <https://www.facebook.com/anaazevedolol?sk=wall>

⁶² <https://www.facebook.com/xistha?fref=ufi>

⁶³ https://www.facebook.com/ethel.oliveira.98?fref=gc&dti=918407701567133&hc_location=ufi

⁶⁴ https://www.facebook.com/brunathesheep?fref=gc&dti=918407701567133&hc_location=ufi

⁶⁵ <https://www.facebook.com/anacarlavillalobos>

⁶⁶ <https://www.facebook.com/julia.leite.75491>

⁶⁷ <https://www.facebook.com/vera.egito>

⁶⁸ <https://www.facebook.com/juliana.rojas.3950>

⁶⁹ https://www.facebook.com/juliamorais13?ref=br_rs

⁷⁰ <https://www.facebook.com/nina.hiraoka>

⁷¹ <https://www.facebook.com/xistha>

⁷² <https://www.facebook.com/stamatoalice>

⁷³ <https://www.facebook.com/debora.zanatta.35>

⁷⁴ <https://www.facebook.com/patricia.galucci>

⁷⁵ <https://www.instagram.com/naranormande/>

⁷⁶ <https://www.facebook.com/AlbertinaCarriCine/>

⁷⁷ <https://www.facebook.com/Lucrecia-Martel-30178948637/>

⁷⁸ <https://www.facebook.com/profile.php?id=100001503802552>

⁷⁹ <https://www.facebook.com/marialy.rivas>

⁸⁰ <https://www.facebook.com/maria.j.martin.129>

⁸¹ <https://www.facebook.com/Maria-Luisa-Bemberg-12251019956/>

⁸² <https://www.facebook.com/anahi.berneri>

⁸³ <https://www.instagram.com/laura.nuwuanda/>

⁸⁴ <https://www.facebook.com/constanza.fernandez.507>

⁸⁵ <https://www.facebook.com/camila.zabala.71>

⁸⁶ <https://www.facebook.com/ayerimvillanuevac>

Caudelli⁸⁷. Neste espaço citei apenas algumas representantes dos filmes, que na maioria dos filmes respondem por eles como diretoras(es). É importante pontuar que contestar a teoria de autor, como se a única pessoa responsável pela película, é fundamental para uma compreensão mais abrangente e matizada da produção cinematográfica, reconhecendo a complexidade colaborativa e as influências multifacetadas que moldam uma produção. É crucial reconhecer que o cinema é uma forma de arte colaborativa, envolvendo uma miríade de talentos e contribuições, desde a pessoa roteirista até o direção, cada membro da equipe desempenha um papel significativo na concepção e realização da obra. A redução do filme à singularidade autoral apaga essas contribuições valiosas, depreciando a riqueza da interação criativa. Ao rejeitar a rigidez da teoria do autor, abrimos um espaço para a valorização de mais vozes, mais olhares e perspectivas na indústria cinematográfica. Esse inventário de imagens também é um inventário de profissionais que desempenham um papel significativo na promoção da diversidade, figurações e na construção de narrativas que produzem lugares mais nossos. Memórias mais nossas e oportunidades para contar as nossas histórias, além de contribuir para a construção de uma indústria mais inclusiva, diversificada e respeitosa. Isso é fundamental para desafiar preconceitos enraizados na sociedade.

Mas voltando ainda um pouco no percurso que fiz é necessário dizer que são através de nós, lesbianas, das nossas redes de afeto e conhecimentos que damos conta de trazer, como no movimento da onda, essas produções todas. E o nosso projeto é sim que elas circulem entre nós, que nos permita falar de nós para nós, sabendo que somos muitas e muito diferentes, que a raça, a identidade de gênero, a classe, a corporeidade e tantos outros marcadores sociais nos possibilitam encontros de maneiras inúmeras de lesbianidades. E para que continuemos seguindo o fluxo dessas águas, é importante dizer que todas as realizadoras se tornam co-autoras deste trabalho, uma vez que são delas as imagens que povoam a tese. E foi uma escolha política também os diálogos estabelecidos aqui. Tenho aprendido também a importância de produzir saberes e afetos, que para subverter processos coloniais de supremacia branca cisheteronormativa, é importante nos ouvir. Criar uma política auditiva de nos escutar, como intelectuais, os saberes que construímos a partir de nossas experiências e nossa posição de sujeitas.

Dessa maneira, essas águas nos levam a uma correnteza de possibilidades de viagens para o mundo das outras, da partilha de experiências vividas através do cinema. Sem negar opressões ou relativizar modos de vida, sabemos que há muito a descobrir e aprender com e a

⁸⁷ <https://www.instagram.com/ruthcaudeli/>

partir desses filmes. Assim, esses são filmes que nos ensinam sobre modos de vida possíveis de dentro do que María Lugones(2020) chamou de “lócus fraturado” (p. 59), da fenda das diferenças cravada pela ferida colonial. Diante desses filmes, nos colocamos numa postura de aprendizado: não ter medo do que esses filmes nos ensinam.

E são nestes encontros, nesse estilo ralação, pensando nas condições de produção desses filmes e como somos levadas a nos relacionar nos ralar com eles, que voltamos aos números e na organização de como eu me ralei com elas. Das 215 produções levantadas, eu consegui assistir cerca de 140. Os motivos são vários para que eu não tenha conseguido acessar as obras. Muitas delas eu encontrei a sinopse, ficha técnica, mas não encontrei o arquivo ou o contato da realizadora para pedir, ou até mesmo a realizadora sequer visualizou a minha mensagem. Outras vezes, até encontrava o contato, mas não estava disponível para assistir por estar concorrendo a festival, por ter se perdido com o tempo nos registros analógicos ou por não estar disponível no Brasil.

Uma das grandes questões para mergulhar nos filmes foi o idioma. Exatamente por ter uma distribuição mais prejudicada, os filmes acabam por não circular e isso faz com que a tradução e legendagem dessas obras sejam precárias ou não existam. Houveram filmes como “Hoy partido las tres”, de Clarisa Navas, em que eu não consegui ver até o final pois não consegui acompanhar os diálogos. Outra dificuldade foi a disponibilidade dos filmes nos canais de streamings. Muitos dos filmes realizados em países de língua espanhola não são possíveis de serem vistos no Brasil. Um exemplo disso foi o longa “¿Como te llamas?”(2018), da realizadora Ruth Caudeli. Eu cheguei a conversar com a realizadora e tentamos acessar a plataforma de streaming em que o filme estava hospedado e ele aparecia para ela e não para mim. Essas dificuldades demonstram a realidade da distribuição dos filmes realizados por mulheres na América Latina com a temática lésbica.

Mas, assistindo ou não, esse levantamento trouxe alguns desenhos da produção de cinema com temática lesbiana na latinoamérica. Na metragem, foram 45 longas, 7 médias e 162 curtas. Quantos aos gêneros, foram 3 animações, 6 experimentais, 1 videoperformance, 61 documentários e 143 ficções. Pensando a partir dos países, trago agora o detalhamento do montante dos filmes⁸⁸:

⁸⁸Os filmes em coprodução são contados apenas uma vez nos números gerais.

ARGENTINA



Total - 45 filmes

41 filmes

4 co-produções - ficções

Filme	Ano	Gênero	Metragem	Observações
Yo, la peor de Todas	1990	Ficção	Longa	
Aurora	2001	Ficção	Curta	
Barbie también puede eStar triste	2002	Animação	Curta	
Clarilandia	2003	Ficção	Curta	
Hevalino	2003	Ficção	Curta	
La Niña Santa	2004	Ficção	Longa	
La Mujer Sin Cabeza	2008	Ficção	Longa	Coprodução França
La Rabia	2008	Ficção	Longa	
Días blancos	2008	Ficção	Curta	
El Niño Pez	2009	Ficção	Longa	
Lengua materna	2010	Ficção	Longa	
Que el mundo sepa de mí	2010	Ficção	Curta	
Pets	2012	Experimental	Curta	
Un día gris, un día azul, igual al mar	2012	Ficção	Longa	
Baklava	2013	Ficção	Curta	

Amar es bendito	2013	Ficção	Longa	
Sé	2014	Ficção	Curta	
Atlantida	2014	Ficção	Longa	
Dólares de Areia	2014	Ficção	Longa	Coprodução República Dominicana
Cariñito	2015	Ficção	Curta	
Estraña (Rara)	2015	Ficção	Longa	Coprodução Chile
El color de un invierno	2015	Ficção	Longa	
Ilse Fuskova: Lesbiae Mater	2015	Documentário	Longa	
Os Corpos Flutuantes	2015	Ficção	Curta	
Empoderadxs	2016	Documentário	Curta	
Ella	2016	Ficção	Curta	
La fabrica de tortas: Pastel de Cereja	2016	Ficção	Curta	
Hipótesis Sobre una Separación	2016	Ficção	Curta	
Vergel	2017	Ficção	Longa	Coprodução Brasil
Juntas	2017	Documentário	Longa	
La prima sueca	2017	Ficção	Curta	
Adela	2017	Ficção	Curta	
Hoy partido a las 3	2017	Ficção	Longa	
Colmena	2017	Ficção	Longa	
Nudos Diosque	2018	Ficção	Curta	
Nunca Beata	2018	Ficção	Curta	

A.M.O.R.	2018	Documentário	Curta	
Las Hijas del Fuego	2018	Ficção	Longa	
Los extraños de la montaña helada	2018	Ficção	Longa	
Miu Miu: Muta		Experimental	Curta	
La guardia virtual	2019	Ficção	Curta	
Toda mi alegría	2019	Ficção	Curta	
Margen de error	2019	Ficção	Longa	
Las mil y una	2020	Ficção	Longa	
La Vida es Corta	2020	Ficção	Curta	

Gênero
1 animação
2 experimentais
4 documentários
34 ficções

Metragem
21 longas
20 curtas

BAHAMAS



1 longa - ficção

Filme	Ano	Gênero	Metragem	Observações
Rain	2008	Ficção	Longa	

BRASIL



Total - 97 filmes

89 filmes

8 co-produções

Filme	Ano	Gênero	Metragem	Observações
Lesbian Mothers	1972	Documentário	Curta	Coprodução EUA
She has a Beard	1974	Documentário	Curta	Coprodução EUA
The Apartment	1975	Documentário	Curta	Coprodução EUA
Lesbianism Feminism		Documentário	Média	Coprodução EUA
Amor Maldito	1984	Ficção	Longa	
Hunting season	1988	Documentário	Curta	Coprodução EUA
V SENALE Seminário Nacional de Lésbicas	2003	Documentário	Curta	
VI SENALE Seminário Nacional de Lésbicas	2003	Documentário	Curta	
Lésbicas no Brasil	2004	Documentário	Média	
Quase só vi as lésbicas - 8 de março de 2006 em São Paulo	2006	Documentário	Curta	

IV Parada Lésbica de Brasília	2008	Documentário	Curta	
Páginas de menina	2008	Ficção	Curta	
Meu mundo é esse	2009	Documentário	Curta	
Como Esquecer	2010	Ficção	Longa	
A arte de andar pelas ruas de Brasília	2011	Ficção	Curta	
Irene	2011	Ficção	Curta	
Invisibilidade Lésbica	2011	Documentário	Média	
E Resta Dúvida?	2012	Ficção	Curta	
O Segredo Dos Lírios	2012	Documentário	Curta	
4 Minas	2012	Documentário	Longa	
Através	2012	Ficção	Curta	
O amor que não ousa dizer seu nome	2013	Ficção	Curta	
Punho Cerrado	2013	Ficção	Curta	
E Quem é o Pai?	2013	Documentário	Curta	
Retrato Invisível	2013	Ficção	Curta	
Fragrância	2013	Ficção	Curta	
Cassandra Rios: a safo de Perdizes	2013	Documentário	Longa	
O Olho e o Zanolho	2013	Ficção	Curta	
Amanhã Já É Outono	2014	Ficção	Curta	
Arianas	2014	Ficção	Curta	

Doce de Goiabada	2014	Ficção	Curta	
Negra Lésbica	2014	Documentário	Curta	
Eterno fim	2015	Ficção	Curta	
Desejos	2015	Ficção	Curta	Coprodução França/ Canadá
Quando o Sol se Põe	2015	Ficção	Curta	
Ocorridos do dia 13	2016	Ficção	Curta	
Latifúndio	2016	Experimental	Curta	
Bananatômica	2016	Ficção	Curta	
Avesso	2016	Ficção	Curta	
Amores Urbanos	2016	Ficção	Longa	
Em defesa da família	2016	Documentário	Curta	
Entre Os Ombros	2016	Ficção	Curta	
Vergel	2017	Ficção	Longa	Coprodução Argentina
Na Esquina da Minha Rua Favorita com a Tua	2017	Ficção	Curta	
Nascida para matar	2017	Ficção	Curta	
Ainda não	2017	Ficção	Curta	
Para costurar folhas secas	2017	Ficção	Curta	
Gardênia	2017	Ficção	Curta	
Amor de Ori	2017	Ficção	Curta	
Eu resisto	2017	Documentário	Curta	

Amiga Oculta	2017	Documentário	Curta	
As verdades de Ale em nós	2017	Ficção	Curta	
Um Traço Teu	2018	Ficção	Curta	
Cravo, Lírio e Rosa	2018	Ficção	Curta	
Sair do Armário	2018	Documentário	Curta	
Lésbica	2018	Experimental	Curta	
MC Jess	2018	Ficção	Média	
Phobos	2018	Ficção	Curta	
Vó, a senhora é lésbica?	2018	Ficção	Curta	
As Boas Maneiras	2018	Ficção	Longa	
Fancha	2018	Documentário	Curta	
É sim de verdade	2018	Documentário	Curta	
O Mistério da Carne	2018	Ficção	Curta	
Caminhada Lésbica por Mariele	2018	Documentário	Curta	
Guaxuma	2018	Animação	Curta	
Tea for Two	2018	Ficção	Curta	
Fabiana	2018	Documentário	Longa	
Qual Imagem	2018	Documentário	Curta	
Dublê	2019	Ficção	Curta	
Colômbia	2019	Ficção	Curta	
Quebramar	2019	Ficção	Média	

Peixe	2019	Ficção	Curta	
A Felicidade Delas	2019	Ficção	Curta	
E o que a gente faz agora?	2019	Experimental	Curta	
Minha história é outra	2019	Ficção	Curta	
Esguicho	2019	Documentário	Curta	
Como Se Não Vissemos a Um Palmo do Olho a Pinça do Escorpião	2019	Ficção	Curta	
Vamos Dançar?	2019	Documentário	Curta	
Tremor Iê	2019	Ficção	Longa	
Carne	2019	Documentário	Curta	
À beira do mar mainha soprou a gente	2019	Experimental	Curta	
Mães do Derick	2020	Documentário	Longa	
Uma paciência selvagem me trouxe até aqui	2020	Ficção	Curta	
Leticia, Monte Bonito, 04	2020	Ficção	Curta	
Fora de Época	2020	Ficção	Curta	
Rebu	2020	Documentário	Curta	
SAPATÃO: uma racha/dura no sistema	2020	Experimental	Curta	
à beira do planeta mainha soprou a gente	2020	Documentário	Curta	

Incomensuráveis: uma contra-encenação	2020	Ficção	Curta	
Pindorama, Terra das Palmeiras	2020	Videoperformance	Curta	
Lésbica Enrustida	2020	Ficção	Curta	
Loiwa	2020	Animação	Curta	
Territória	2021	Documentário	Curta	
Como respirar Fora D'água	2021	Ficção	Curta	

Gênero
2 animações
4 experimentais
1 videoperformance
56 ficções
34 documentários

Metragem
10 longas
5 médias
81 curtas

CHILE



Total - 10 filmes

9 filmes

1 co-produção - 10 no total

Filme	Ano	Gênero	Metragem	Observações
No me pidas que no lo lamente	2008	Ficção	Curta	
Mapa Para Conversar	2012	Ficção	Longa	
Joven y Alocada	2012	Ficção	Longa	
Como nos vem	2013	Documentário	Curta	
Perder para ganhar	2016	Ficção	Longa	
Victoria Rosana Maite	2016	Ficção	Curta	
I Lesb You	2016	Ficção	Curta	
El último día de invierno	2019	Documentário	Curta	
La Nave Del Olvido	2020	Ficção	Longa	

Gênero
2 documentários
8 ficções

Metragem
4 longas
6 curtas

COLÔMBIA



Total - 14 filmes

13 filmes

1 co-produção

Filme	Ano	Gênero	Metragem	Observações
¿A qué juega Barby?	2004	Ficção	Curta	
Memorias de niñas raras	2006	Documentário	Curta	
Amasando el destino	2007	Ficção	Média	
Amaos los unos a los otros	2008	Documentário	Curta	
¿Quién me dice que es amor?	2011	Documentário	Curta	
Despertar a una realidad multicolor	2013	Documentário	Curta	
Salta	2016	Ficção	Curta	
Porque não	2016	Ficção	Curta	
Entre Paredes	2017	Ficção	Curta	
¿Como te llamas?	2018	Ficção	Longa	
Siendo la tormenta	2019	Documentário	Curta	
Porque me quieren	2019	Documentário	Curta	
Segunda Estrela à Direita	2019	Ficção	Longa	

Gênero	Metragem
6 documentários	3 longas
8 ficções	1 média
	10 curtas

COSTA RICA



1 curta - ficção

Filme	Ano	Gênero	Metragem	Observações
Elena	2017	Ficção	Curta	

CUBA



1 curta - documentário

Filme	Ano	Gênero	Metragem	Observações
Mamis	2013	Documentário	Curta	

EQUADOR



Total - 4 filmes

3 filmes

1 co-produção

Filme	Ano	Gênero	Metragem	Observações
Cuerpos la frontera la ruta	2009	Documentário	Curta	

Mi voz Lesbiana	2016	Documentário	Curta	
Ellas las que me habitan	2016	Documentário	Curta	
UIO: Sácame a pasear	2016	Ficção	Longa	Coprodução Equador/ México

Metragem
3 curtas
1 longa

Gênero
3 documentários
1 ficção

MÉXICO



Total - 22 filmes

19 filmes

3 co-produções

Filme	Ano	Gênero	Metragem	Observações
Y sigue la marcha andando	1998	Documentário	Curta	
Florezca la luz	1998	Documentário	Curta	
Teta-teta TV	1999	Documentário	Média	
Frida	2002	Ficção	Longa	Coprodução EUA
Marcha Lésbica México	2003	Documentário	Curta	
Así del principio	2006	Ficção	Longa	
El Mensaje	2007	Ficção	Curta	

Yo Soy	2008	Documentário	Curta	
Lesbian Banda	2008	Documentário	Curta	
Campaña Cámbiate el chip, vuela	2013	Ficção	Curta	Série comercial TV
Carreteras	2013	Ficção	Curta	
Azul Turqueza	2013	Ficção	Curta	
La Luciérnaga	2013	Ficção	Longa	
Carina	2014	Ficção	Curta	
La Carta	2014	Ficção	Curta	
1 mes y 2 días	2014	Ficção	Curta	
SMUACK	2015	Ficção	Curta	
Plaza de la Soledad	2016	Documentário	Longa	
UIO: Sácame a pasear	2016	Ficção	Longa	Coprodução Equador/ Colômbia
Una Pieza para Julia	2017	Ficção	Curta	
Chavela	2017	Documentário	Longa	
Cállate niña	2018	Ficção	Curta	Coprodução EUA/ República Dominicana

Gênero
8 documentários
15 ficções

Metragem
7 longas
1 média
15 curtas

PARAGUAI



Total - 8 filmes

Filme	Ano	Gênero	Metragem	Observações
El amor luchará por ser libre	2010	Ficção	Curta	
Mejor puta que lesbiana	2011	Ficção	Curta	
Margaritas y rosas	2011	Ficção	Curta	
Ñembotavy, el mecanismo de defensa más afectivo	2012	Ficção	Curta	Coprodução Equador/ México
Mentiras que dan alas	2012	Ficção	Curta	
Adan y Eva vinieron a mí	2013	Documentário	Curta	
Yo soy mi centro	2013	Documentário	Curta	
Lesbiatan	2018	Ficção	Curta	

Metragem	Gênero
8 curtas	6 ficções
	2 documentários

PERU



Total - 8 filmes

Filme	Ano	Gênero	Metragem	Observações
Sin etiquetas	2010	Ficção	Curta	
Paralelamente	2013	Documentário	Curta	
Te quiero a mi lado	2013	Ficção	Curta	
Les Dragueurs, Lima Drag King	2013	Documentário	Curta	
Café desvelado	2016	Ficção	Curta	
Ni tuya ni mía	2018	Ficção	Curta	
La fermeture	2019	Ficção	Curta	
Antifaz	2019	Ficção	Curta	

Metragem	Gênero
8 curtas	6 ficções
	2 documentários

REPÚBLICA DOMINICANA



Total - 3 filmes

1 filme

2 co-produções

Filme	Ano	Gênero	Metragem	Observações
-------	-----	--------	----------	-------------

Dólares de Areia	2014	Ficção	Longa	Coprodução Argentina
Cállate niña	2018	Ficção	Curta	Coprodução EUA/México
Minha Mãe Tem Raiva de Mim	2019	Ficção	Curta	

Metragem	Gênero
2 curtas	3 ficções
1 longa	

VENEZUELA



Total - 6 filmes

Filme	Ano	Gênero	Metragem	Observações
Mécaniques célestes	1992	Ficção	Longa	
Limón Francés	2007	Ficção	Curta	Coprodução EUA/México
Mírame	2012	Ficção	Curta	
Ispahán	2013	Ficção	Curta	
Liz in September	2014	Ficção	Longa	
Tierras, rocas y arrecifes	2015	Animação	Curta	

Gênero
1 animação
5 ficções

Metragem
4 curtas
2 longas

COLETIVOS

7 brasileiros
2 argentinos
1 colombiano
TOTAL: 10

CRIADORAS: 176 realizadoras mapeadas. Como é sinalizado nas divulgações apenas os nomes das realizadoras, infelizmente, não foi possível dimensionar a quantidade de mulheres que compuseram esses trabalhos e construíram aqui também os nossos diálogos.

Após esse panorama, para deslizar nessa rede e me ralar com os filmes estabeleci uma rotina para assistir ainda em 2021, com a pandemia oscilando com suas ondas que arrebatavam e nos mantinha isoladas. Dividi as obras por dia, tentando equalizar as metragens para que eu pudesse ter acesso aos filmes e poder trocar com eles. A minha metodologia se baseou na manutenção da meta de visualização de 3 a 4 filmes diários. Essa era a ideia para conseguir assistir a todos os arquivos que agarrei. Depois de ver as películas, eu gravava áudios pelo celular para mim mesma dizendo das impressões, sentimentos e provocações que me perpassa ao me ralar com eles. Para ter acesso a essa análise preliminar e começar a pensar os agrupamentos de imagens, imaginários e narrativas, passei a transcrever estes áudios com inteligência artificial e ir organizando os filmes para a escrita das cartas, que foi a forma que encontrei para análise das obras.

E como eu selecionei os filmes que entram nas cartas? Por afetação. Retomo aqui o conceito que trabalhei em Nascentes para desaguar na afetação como critério de seleção dos filmes que me perpassam, que me enredam na minha história, afinal a tese é em primeira

pessoa, mas também corresponde aos temas que constroem a análise das lesbianidades. Para isso, como já disse em outros momentos, a tese se tornou um exercício de cura que em vários momentos foi de gozo e outras tantas de choro. Foi nessa transpiração que fui estabelecendo as categorias das cartas e seus endereçamentos. Estas cartas são para fluir com o passado, boiar no presente e mergulhar no futuro. São 4 cartas, com os seguintes temas:

- Amor/Dengo: uma carta para minha mãe, Diva Faria. A ideia aqui foi entrelaçar as cenas e narrativas de descoberta da sexualidade e da experiência amorosa dos filmes, reconhecê-las na minha vivência, e como foi partilhar isso com a minha mãe. Uma retomada do amor como epistemologia de vida, como Mayana Rocha traz em sua tese dos Afetos. Os filmes que estarão junto desta carta, falam sobre percurso, transformação e acolhimento.
- Raiva/Prazer: esta carta, direciono a minha psicóloga Thelma. Antes era para os imbrocháveis, mas decidi torná-los inelegíveis até aqui. Vamos falar, com imagens e palavras, que a violência cisheteropatriarcal pode até tentar nos derrubar, mas a gente desliza e remonta o gozo como uma das nossas maiores superações da violência.
- Memórias: esta carta vai para as realizadoras. Sem elas não haveria imagens, imaginário e nem história para contar nesta tese. Vamos percorrer os movimentos sociais e refletir sobre a importância do cinema de registro e da possibilidade de sonhar como bem viver.
- Religião: uma carta para a minha mãe de santo Thiffany Odara de Osún. Um texto que une as nossas raízes cristãs e como essa matriz encara o amor entre mulheres e como a minha entrada para o candomblé, conhecer o amor e a abundância de Oxum me trouxe perspectivas sobre amar, me amar e ser amada. A libertação das narrativas de perfeição, de pecado, de inferno e a abertura de possibilidades do exercício da minha sexualidade.

As cartas são as formas que encontrei para aliar a minha pesquisa, o meu posicionamento no mundo e produzir junto com as minhas pares. Foi no ralar das minhas memórias, com os valores e contextos que fui criada e o encontro com os filmes que, com o passar do tempo, foram realizando as afetações e abertura de mundos para mim. E esse roçar, esse inventário de imagens não vai ocupando só o meu mundo, mas o mundo das minhas que vão construindo comigo essas memórias e esperança de novos imaginários de nós para nós.

São as imagens que ralam/roçam entre si, são as imagens que ralam/roçam entre nós e conosco que vão gerando possibilidades para os nossos mundos lesbianos.

Diante de todos estes laços e dos muitos que ainda estão por vir, finalizo aqui este ensaio com as perspectivas de desenrolar da pesquisa e das leituras das produções e de quem produz estes imaginários. Para além de me dedicar a conhecer outras realizadoras da América Latina, perceber quais as regiões estas lesbianas estão, quais são suas classes, raças, regionalidade, escolaridade, acesso a financiamentos para suas produções, dentre outros marcadores para localizar os discursos destas cineastas. Pensar sobre isso é refletir como essa rede vai se construindo e o desenho desse inventário do audiovisual lésbiano na América Latina.

4 CARTA PARA THELMA

Salvador, 03 de junho de 2023

Querida, Thelma

É bom finalmente falar contigo por aqui. Esta carta originalmente não era para você, afinal de contas conversamos todas as semanas, às terças, e você me ajudou e incentivou a escrita. A princípio, pensei em num ato de contra-golpe, como diria Raíssa Eris Grim em outro momento deste trabalho, eu e as co-autoras deste trabalho daríamos o recado para os imbrocháveis da nação falando sobre sexo, violência e prazer a partir da perspectiva das lesbianas. Mas provocada pelo processo de inegibilidade⁸⁹ de Bolsonaro, decidi dar esse benefício a todos eles, aliado ao fato de direcionar a minha raiva não proporcionando sequer a visibilidade neste trabalho. Voltando, então, escolhi direcionar essa carta para quem me proporcionou tanto cuidado, acolhimento e impulso: Thelma. Para quem me lê, além de Thelma, essa é uma carta que direciono a minha psicóloga, que junto comigo agarrou essa tese e me ajudou a desaguar tudo que alagou o meu juízo nestes mais de quatro anos de doutorado.

Bom, Thelma, muitas das coisas aqui certamente já tratamos em sessões e como você é aliada e cuida de pessoas LGBTQIAPN+ várias das minhas palavras não são novidade. Porém aqui direcionamos o nosso pensamento e entendimento para imagens e palavras, que a violência cisheteropatriarcal pode até tentar nos derrubar, mas a gente desliza nas fronteiras das normas, transborda com o choro e remonta o gozo como uma das nossas maiores formas de superação da violência na nossa sociedade. Como bem diz Mayana Rocha, intelectual negra e a quem eu tenho o prazer de ser amiga, entender as rotas de afeto são para lá de importantes. Falamos sobre o amor e o dengo na carta sobre ser amor para mim e para as minhas pares, agora me dedico aqui a raiva e ao erótico.

Eu sempre senti muita raiva e ela por vezes me cega, mas também me impulsiona. Na verdade, Thelma, buscando na memória, quando criança eu não me lembro tanto da raiva, ela passou a ser cada vez mais presente a partir dos meus 11 anos. Essa foi a idade em que eu passei a ter mais percepção do que se desenrolava à minha volta com a separação dos meus

⁸⁹A maioria do TSE considerou que Bolsonaro abusou do poder político e usou indevidamente meios de comunicação durante a reunião com embaixadores estrangeiros em julho do ano passado no Palácio da Alvorada, a residência oficial da Presidência da República.

pais, nos anos 2000. Foi neste momento que eu passei a perceber o alcoolismo e a ausência de meu pai, os sacrifícios de tantas partes de minha mãe. Foi com 11 anos que eu fui obrigada a crescer mais rápido do que deveria. Com a separação, meu pai além de ausente, passou a ser negligente financeiramente e isso teve um reflexo efetivo na nossa rotina. Mudamos de casa, de cidade, de perda de condições financeiras. Eu perdi o convívio das horas de minha mãe e passei a cuidar de mim e muitas vezes da minha irmã, a infância foi se perdendo para uma adolescência com bastante responsabilidades, em que a rotina e os cuidados eram muito mais essenciais do que eu prestar atenção em mim, nas minhas sensações e nos meus desejos.

Desde esse momento, minha mãe fazia questão de ensinar o valor da educação para melhorarmos de vida e isso foi sendo cada vez mais exigido. No ensino médio fui para uma escola particular, em que minha mãe era funcionária e as violências de classe foram muitas, desde a cobrança de boas notas por ser bolsista, até os sapos que ela precisava engolir para garantir um ensino de qualidade. Na graduação, driblar as diversas burocracias para comprovar que se é pobre mesmo para conseguir acessar as políticas afirmativas de acesso e permanência na instituição pública. A minha sorte é que estávamos em 2007, segundo mandato de Lula, e proporcionar uma educação para todas as pessoas era ainda uma prerrogativa. E foi neste período, como vimos na carta sobre amor também, que eu passei a experimentar o preconceito e o ódio a partir da minha sexualidade.

Mas o que isso tudo tem a ver com a raiva? Bom, foi no início da minha idade adulta que eu passei a transbordar a minha raiva. Foi nesse momento que eu fui me dando conta dela e de suas intensidades. Com meu pai, com as humilhações para estudar e ter acesso, com os machismos de cada dia e, a partir daquele instante, com a lesbofobia. Já falamos tantas vezes em terapia, que demoro a reagir, mas quando reajo, ela vem como um tsunami e eu tenho aprendido com o tempo de reação e a lidar com a força e o direcionamento da raiva que eu sinto. Já não era mais possível fingir ou abafar a minha raiva na idade adulta, pelo contrário, eu precisei encontrar formas para que ela não me consumisse.

A raiva é mais um afeto colonial com essa capacidade de minar nossa potência de vida, visando quebrar nossas forças em continuar vivas. É um afeto poderoso de adoecimento e morte dentro da cisheteronormatividade colonial. E muitas de nós adoecemos e morremos (ou somos mortas), mas nem sempre. Daí a pergunta que precisamos nos fazer é: quais os usos podemos fazer da raiva para que ela não nos mate mas, ao contrário, nos fortaleça? Quando não morremos, em que/quem nos transformamos? Bom, retomo Mayana Rocha aqui que nos leva a pensar sobre a construção desse afeto, no ódio ao suposto “Outro” que também veio na bagagem do colonialismo e sua subjetividade violenta. Ódio ao que não é cristão,

branco, homem, masculino, dentre tantas características que nos hierarquizam. Ódio ao que não é espelho sempre compôs o cenário afetivo das terras brasilis desde seu marco inaugural, seja pelos europeus sedentos por guerras e conquistas; seja pelos povos originais que foram violentamente atacados, roubados e expropriados de suas terras; ou mesmo pelos povos raptados ou trazidos à força, para o trabalho escravo.

Intelectuais como Franz Fanon (1968), Aimé Césaire (1987), Sueli Carneiro (2005), Grada Kilomba (2019), dentre muitas outras, construíram uma importante trajetória narrativa de pensamento sobre como a subjetividade colonial foi/é produzida na violência, mergulhada no ódio e na raiva. Para dar conta de construir um imaginário positivo sobre si e criar uma narrativa dualista em que seja possível o “Bem” ser personificado por um “eu” e o “Mal” em um “Outro”, o “Eu” cishomem+hetero+branco+cristão+colonizador criou a personificação de aspectos negativos do ‘eu’ do sujeito branco, que Grada chama de “Outridade” (KILOMBA, 2019, p. 34-37).

A subjetividade colonial europeia criou todo o imaginário social sobre os corpos não-brancos, não-masculinos, não-heterossexuais, não-cristãos. E, às vezes, acreditamos em tal imaginário e nos odiamos também por isso. Esse mecanismo de projeção é mobilizado pelo afeto da raiva. Raiva projetada e negada para que o sujeito branco possa nos odiar livremente. E a raiva é energia afetiva de cura. Sobonfu Somé diz que vivenciar a raiva é importante para que ela não nos domine e mate. Por isto, o empreendimento colonial afetivo é tão poderoso sobre nós: porque separou corpo e mente, nos fez acreditar que a mente sempre tem razão, que não devemos confiar no que sentimos (ou seja, no que os afetos nos dizem) e que devemos silenciar e nos afastar de nossas emoções.

As pessoas tendem a se distanciar de suas emoções. Assim, desconectam-se do que está acontecendo e tornam-se superficiais. No ritual, se a pessoa sentir vontade de chorar, não há problema. Se a pessoa sentir raiva, é importante que possa extravasá-la. Com efeito, a raiva carrega uma energia de cura. Ela só se torna destrutiva quando deixamos que domine nosso ser e o mantenha prisioneiro (SOMÉ, 2007, p. 62)

Audre Lorde (2019), traduzida por Stephanie Borges, construiu um importante saber sobre como os afetos mobilizam os corpos e os agenciamentos políticos, em especial o afeto da raiva:

As mulheres reagem ao racismo. Minha reação ao racismo é a raiva. Tenho vivido com essa raiva, ignorando-a, alimentando-me dela, aprendendo a usá-la antes que ela relegue ao lixo as minhas visões, durante boa parte da minha vida. Houve um tempo em que eu fazia isso em silêncio, com medo do fardo que teria de carregar. Meu medo da raiva não me ensinou nada, O seu medo dessa raiva também não vai ensinar nada a você (LORDE, 2019, p. 155).

Me agarro a essa reflexão sobre a raiva e trago para a leitura das lesbianidades para juntas fazermos o exercício interessante em tomar a raiva não apenas como um afeto triste, como pontuaria Espinosa, mas como uma forma de combate e revide. Contra-golpe. Se esquivar da raiva, tentar removê-la do corpo sem compreender o porquê de sua presença, como ela se manifesta ou o que ela mobiliza pode ser um caminho perigoso de auto-sabotagem, medo e silenciamento. É preciso aprender com esse afeto, encará-lo, seguir seu ritmo, seu balanço. Não o negar, mas direcioná-lo e dosá-lo. E foi pensando nisso que me ralei com os filmes que trago aqui: Amor Maldito (1984), Barbie también puede estar triste (2002) , A Felicidade Delas (2019), As Filhas do Fogo (2018) e Peixe (2019). Então, bora mergulhar.

Então, vamos ao primeiro filme desta carta: Amor Maldito(1984). Adélia Sampaio⁹⁰ resgata à memória nacional o tratamento da sociedade da década de 1980 com relacionamentos e pessoas não heterossexuais. O primeiro longa-metragem dirigido por uma mulher negra no Brasil, conta a história de Fernanda (Monique Lafond), que é julgada pelo assassinato de Sueli (Wilma Dias), sua ex-esposa, que se suicida nos primeiros minutos do filme. A obra é baseada na história de Vânia Silva Batista, ex-miss, que havia se suicidado pulando da janela de seu apartamento em 1980. A namorada Ninuccia Bianchi, sem provas, era acusada de tê-la matado. Após um longo julgamento midiático, ela foi inocentada, mas perdeu seu emprego e seu contato com amigas(os) e familiares. A ela foi imposta também uma forma de morte, punição por vivenciar o amor com outra mulher.

É assim que Adélia chega a Amor Maldito, adaptando esse fato social e construindo um mosaico de temas que vão compondo a narrativa de ódio e violência. Sueli é filha de pais evangélicos em uma cidade pequena, que sonha em ser miss e famosa na cidade grande e, por conta disso, é expulsa de casa. Fernanda é uma advogada do Rio de Janeiro e, tudo leva a crer que a personagem foi expulsa de casa pelo pai que não a aceitava como era (no filme não fica explicitado um motivo exato). Um romance tórrido que ganha proporções de casamento e vida compartilhada.

⁹⁰ A diretora, Adélia Sampaio, uma mineira de 77 anos nascida em Belo Horizonte, começou a trabalhar em uma empresa de audiovisual chamada Difilm em 1969, exercendo a função de telefonista e de responsável pela programação de um cineclubes. Saindo da Difilm, Adélia passou a integrar a equipe de produção de grandes produções da época, como O Segredo da Rosa (1974). Além disso, ela participou de mais de setenta obras audiovisuais nas mais diversas funções. Dirigiu, em 1979, seu primeiro curta-metragem, o filme Denúncia Vazia, cuja temática marca bem o tom do que viria a ser sua filmografia. Adélia fez três outros curtas antes de dirigir seu primeiro longa, Amor Maldito, em 1984.



Figura 2 - O casamento de Fernanda e Sueli

Ao contar a história de um casal de mulheres que se apaixonou e tenta lidar com o preconceito e repressão familiar, Adélia encarou também este mesmo preconceito, assim como o machismo, fora das câmeras. Fernanda e Sueli quando reúnem seus amigos, vestidas de noiva, como que em uma recepção após a celebração de um casamento, desafiam a normatividade da época que restringia o reconhecimento civil de casais do mesmo sexo. A história de Amor Maldito, além de ser baseada em fatos da década de 60, teve alguns mínimos detalhes utilizados para compor a dramaticidade do enredo. Não é somente o suicídio de Sueli que possui a carga mais forte; todo o caso judicial que Fernanda enfrenta perante a advogados e juízes mal intencionados.

O tribunal no qual Fernanda está sendo submetida é muito emblemático: uma mulher acusada de ter corrompido sua ex-esposa e de tê-la assassinado. Essa suposta acusação de corrupção vem em duas frentes: na da Lei dos Homens e nas Leis de Deus. Para a moral daquela igreja do pai de Sueli, um relacionamento entre mulheres certamente é a porta para o inferno. Para a Justiça, o relacionamento delas é imoral, deturpando todas as regras de sociedade bem conhecidas: mulheres casadas com homens provedores para a formação da família nuclear heterossexual. Não há sutileza de modo geral e menos ainda nas tintas usadas para “pintar” os teatros dos advogados e dos evangélicos, representados pelas histriônicas figuras do pai pastor abusador e do advogado de acusação assediador. O pavor surge da performance caricatural que carrega discursos mais do que possíveis e comuns até hoje.



Figura 3 - O julgamento

A linha de pensamento que trata Fernanda como a corruptora de Sueli é, aliás, o ponto alto da acusação, que a vê como uma “ameaça à família, a imagem do "homossexualismo" e a corrupção do que há de mais nobre: o amor”. O olhar fixo dos promotores durante a sua argumentação com a tela, era uma forma de encontrar em quem assiste a base simbólica para o entendimento da culpabilização daquela mulher lesbiana. Uma das cenas que mostra o pacto dessa linha de pensamento é o encontro dos advogados de defesa e acusação durante um recesso do julgamento. Mesmo sendo rivais no tribunal, naquela sala os dois mostram para quem assiste o quanto objetificam Sueli ao olharem fotos dela nua, retiradas de um ensaio feito com o jornalista com quem ela estava se relacionando. Essa cena, além de comentar rapidinho sobre a objetificação e erotização dos corpos das mulheres, dá ainda a virada para o final do filme: quem passa a ser julgada como pessoa corruptora é Sueli, não mais Fernanda. Em uma das cenas seguidas à morte de Sueli, nós nos vemos em uma igreja, com um pastor no altar pregando sobre a moça, acusando-a de blasfêmia por ter se suicidado e de ter sido "corrompida" por Fernanda. Não seguir os valores morais impostos por alguém como Sueli (filha de um pastor da pequena cidade) a leva a julgamento, mesmo que ela não esteja viva para se defender.



Figura 4 - Sueli como Miss

Finalmente, depois de muitos depoimentos e horas de tribunal, Fernanda é absolvida pelo júri popular e vai visitar sua amada. Como discurso final, Fernanda diz: "Eu sou o outro lado da moeda, o "lado falso" como diria o senhor pastor, e minha verdade soa como mentira. Eu quero deixar bem claro que os insultos não aderem à minha pele, não se aprofundam no meu sangue, eu sou uma mulher assumida! Jamais menti para cobrir as minhas fraquezas, talvez tenha chegado a isso por não professar religião, por não estar preocupada em ir ou não ir para o céu. Eu amava Sueli. Eu gostava dela. Sua morte é um pouco da minha própria morte.". Essa ideia de validação do luto e da perda da companheira se mostra quando Fernanda vai visitar o túmulo de Sueli e reflete sobre como foi tratada, mesmo diante de tanta dor.



Figura 5 - Fernanda leva flores no túmulo de Sueli

Ao realizar o filme, Adélia também fala sobre o abandono parental dos homens. Descobrimos que Sueli, ao deixar Fernanda, passa a se relacionar com um jornalista na

história. Ela engravida e assim que o jornalista descobre sobre a criança, ele a abandona, oferecendo dinheiro para a realização de um aborto. Sueli recusa, se desespera com o futuro, motivo que também a leva ao suicídio. Em “Amor Maldito”, todos os personagens que participam do processo de Fernanda propagam seus discursos de ódio de forma direta. No fim das contas, não foi Fernanda que matou Sueli, mas a sociedade, através do preconceito. E isso funciona como gesto de afirmação da diretora mulher negra, escancarando e enfrentando tabus da sociedade brasileira com orgulho. Adélia Sampaio tomou as rédeas de um assunto marginalizado, adaptou uma história real e trágica que estampou as capas dos jornais da época e transformou todo este cenário em uma narrativa marcante e emocionante.

Adélia dá um contragolpe, escancarando o preconceito, assim como Albertina Carri e os seus dois filmes aqui propostos: *Barbie tambien pueden star tristes* (2001), uma animação, e *As Filhas do Fogo* (2018), um pornô feminista. São contragolpes distintos. Com Adélia, ela materializa o preconceito e sua crueldade na construção da raiva dos personagens que atacam Fernanda e Sueli. Já com Albertina, escorregamos ácidas na leitura social da cishetronormatividade, que vou partilhar do conceito de erótico de Audre Lorde para falar sobre. É importante situar, como fizemos com Adélia Sampaio, quem é Albertina Carri. Nascida em Buenos Aires em 1973, ela é uma das diretoras imprescindíveis na cena atual do novo cinema argentino, trabalha com temáticas de gênero e sexualidade, assim como a memória de processos ditatoriais.

Falamos muito sobre isso nas sessões, do quanto essa narrativa de dor, de tristeza, de infelicidade, e mesmo a de denúncia do preconceito já não são mais as únicas formas possíveis de nos ver nas telas. Com as ocupações lesbianas no audiovisual, produções em que o nosso prazer e gozo são os melhores contragolpes vão também se materializando. E é por isso que a partir de agora, me dedico ao conceito de erótico de Audre Lorde, para chegarmos todas juntas lá. Os usos do erótico: o erótico como poder. Audre ensaia uma perspectiva de compreensão do erótico vinculado a uma força, a uma potência restaurativa de vida e alegria, escapando das amarras coloniais (brancas, patriarcais e sexistas) que fixaram o erótico no sexo e na indústria do sexo para o prazer masculino branco. Ela desenvolveu uma leitura conceitual sofisticada sobre os afetos coloniais, seus efeitos e apontou escapes para as corporeidades negras e das dissidências sexuais e de gênero.

“O erótico não é sobre o que fazemos; é sobre quão penetrante e inteiramente nós podemos sentir durante o fazer. E uma vez que sabemos o tamanho de nossa capacidade de sentir esse senso de satisfação e realização,

podemos então observar qual de nossos afãs vitais nos coloca mais perto dessa plenitude.” (AUDRE LORDE, 1984)⁹¹

Leio o erótico, a partir da abordagem conceitual de Audre Lorde (2019), também como um afeto de Bem Viver. Através dele, o exercício de manter-se viva é atravessada pela potência de existir em comunidade e, assim, encontrar a força e a beleza do que se quer ser. Mesmo tendo a mesma derivação linguística, oriunda da palavra grega eros, e esta da palavra caos, o erótico e o erotismo são diferentes, para Audre Lorde, enquanto afecção e exercício de libertação. O erótico é a força propulsora de autodeterminação, nos reconecta a nós mesmas e umas com as outras, num gesto insurgente de mobilização de vida.

No sistema-mundo da colonialidade, a prática sexual que possui legitimidade social está atada à moral cristã moderna, portanto, a cis-heterossexual. Por isso, as práticas sexuais que rompem com esse padrão são constantemente rejeitadas, questionadas, patologizadas, violentadas, porque são perigosas. Elas ativam, em alguma medida, o erótico que suspende e descola o sexo de sua função colonial por excelência, a reprodução e sua narrativa biologizante acerca dos corpos. No caso das mulheres lésbicas, as narrativas que compõem o imaginário sexual sobre nós produzem imagens que vão da feitiçização, objeto, ao total desprezo, corpo a ser violado, abusado e, após isso, morto. Tomar para si o corpo é tecnologia de insurgência poderosa. O uso político dos afetos como o denço e o erótico, como lentes de aumento para assistir essa filmografia lésbica, *Thelma*, é uma tentativa de deslocar a mirada colonial das suas narrativas audiovisuais, na busca da descolonização dos saberes e imaginários produzidos sobre nós. Assim, o erótico e o denço, portanto, são importantes afetos políticos de desarmamento do controle colonial e de reanimação do corpo. São afetos memorialísticos, atravessados nas corpos, que estão a nos lembrar da vida, de quem somos e o que queremos.

Retomando, então, os filmes, me debruço primeiro ao curta *Barbie tambien puede star tristes* (2002). Subvertendo as convenções da animação, para lançar uma crítica às estratégias sexistas (cisheteronormativas e patriarcais) que são empregadas na pornografia tradicional e que constituem a base de todo um projeto civilizatório, a realizadora escolhe a Barbie como sua protagonista. Este ícone geracional da feminilidade burguesa, branca e estadunidense, denuncia inteligentemente, não sem um certo humor ácido de Albertina Carri,

⁹¹ Originalmente publicado no site Caderneta Feminista. Tradução por Tatiana Nascimento dos Santos, retirada do [zine “Textos escolhidos de Audre Lorde”](#).

a relevância do discurso adoecedor de binarizar os brinquedos, estabelecendo narrativas de gêneros e o impacto na construção das subjetividades das meninas e como vivem suas relações, assumindo como natural a violenta dinâmica de dominação.



Figura 6 - Barbie tendo mais uma transa sem prazer

A história é intencionalmente crua. Barbie é uma mulher de classe alta que tem que aturar seu marido Ken, uma espécie de gerente de negócios que não tem escrúpulos e que mantém relações extraconjugais com mulheres à sua volta, e que no momento em que a história é contada, a amante é a sua secretária Arbie. Ele é um homem violento e que não sabe ouvir não. Ele machuca Barbie, Arbie e violenta tudo que possa parecer com o feminino. Podemos notar a postura dominadora e nada empática na abertura do curta em que o Ken está transando com Barbie e sendo totalmente negligente com a experiência e o prazer da esposa. Barbie é uma mulher sem ocupação específica e que vive chorosa pelos cantos da casa, mesmo tendo tudo ao alcance de suas mãos. Distante da família e de amigos, Tereza é a sua única companhia no passar dos dias. Essa também não deixa de ser uma história sobre branquitude, uma vez que a Tereza representa a boneca na sua roupagem latina.

A trama se desenvolve linearmente e com a grosseria usual de um filme pornográfico *mainstream*: poucas palavras e muito sexo. Para Barbie, a única rota de fuga encontrada é Teresa, sua fiel funcionária do lar, em representação de uma mulher latina. Ao contrário da vida conjugal hipócrita e nociva que aprisiona Barbie, Teresa vive um casamento com um Ken açougueiro e Tracie, uma mulher trans, que ganha a vida com a prostituição nos fundos do açougue. Não podemos esquecer que estamos diante de um filme em que todos os quadros e detalhes são feitos para gerar incômodo e desnaturalizar as relações de violências que foram dadas no imaginário politicamente correto e puritano que as bonecas carregam nos seus

corpos de plástico. É um filme que te rala com a realidade, mas te aponta, através do erótico, possibilidades.

Ao vivenciar as situações de machismo do marido com a patroa, Tereza passa a ficar mais próxima e a ter momentos de maior intimidade com Barbie. Em uma situação de consolo na cozinha, as duas começam a se aproximar fisicamente até que Tereza beija Barbie e elas começam a transar por toda a cozinha. Na cena, tanto Tereza quanto Barbie vão experimentando os seus corpos, como que num banquete em cima da mesa da cozinha, e sentindo como o toque uma da outra abrem mundos de possibilidades de degustação uma da outra. O filme questiona e trensiona com isso a noção de o que entendemos como sexo, prazer e gozo.



Figura 7 - Barbie e Tereza se entregando ao desejo na cozinha

Enquanto Barbie dorme após se deliciar com o sexo com Tereza, ao chegar em casa após ter estuprado Arbie, Ken recebe uma ligação da vizinha. Uma senhora de cadeira de rodas que ficava acompanhando os passos de Barbie, no estilo Janela Indiscreta⁹² de Hitchcock, e que, na defesa do casamento e dos bons costumes conta a Ken, o que ela viu em sua casa naquela tarde. Ken sai enfurecido pela casa e, como forma de puni-la e demonstrar o seu poder de macho-alfa, ele a espanca pela traição e a expulsa de casa. Barbie sai de casa em busca de Tereza. Neste momento, podemos cair naquela narrativa do amor romântico em que Barbie fosse buscar em Tereza a sua salvação e que pedisse para que ela largasse a sua antiga

⁹² Janela Indiscreta conta a história de L.B. Jeffries (James Stewart), um fotógrafo profissional, está confinado em seu apartamento por ter quebrado a perna enquanto trabalhava. Como não tem muitas opções de lazer, vasculha a vida dos seus vizinhos com um binóculo, quando vê alguns acontecimentos que o fazem suspeitar que um assassinato foi cometido.

relação e ficassem juntas. Até o desfecho, o erótico manejado por Carri em seu filme vai apontando possibilidade, pois Barbie não só percebe a potência da sua sexualidade como a possibilidade de arranjos afetivos. Agora, Barbie, Tereza, Tracie e o Ken açougueiro formam o novo romance.



Figura 8 - Barbie agora vive com Tracie, Tereza e o Ken açougueiro

Este filme é uma transgressão singular no cenário de animação latino-americano, em sua maioria bastante conservadora. O final feliz aqui confronta o ideal de família de comercial. Barbie é finalmente feliz fora da cisheteronormatividade e da monogamia. É uma provocação raivosa de afirmação da liberdade e da plenitude que se alcançam quando a sexualidade é exercida sem preconceitos morais e fora dos constrangimentos que a tradição, inclusive a pornografia mainstream, continua reproduzindo. Raiva que deságua em gozo.

E por falar em pornografia, vamos deslizando para o segundo filme de Carri, *As Filhas do Fogo* (2018). O road movie que mergulha nas feridas coloniais sobre amor, sexo e mulheres com o cenário da Patagônia, sul da Argentina. A história de um casal que, após algum tempo separadas, se reencontram e decidem vivenciar experiências que questionam os padrões impostos de corpos, comportamentos e práticas sexuais impostos a nossa sociedade desde a colonização. Uma quer rodar um filme pornô, a outra, mergulhadora, quer visitar sua família para evitar a venda do automóvel de estimação do pai falecido. Ao conhecerem uma mulher durante uma briga de bar com lesbofóbicos, elas decidem cair na estrada, embarcando numa viagem poliamorosa pela Patagônia, encontrando mulheres ao longo do caminho e vivendo com elas.



Figura 9 – O carro

Mergulhamos, nessa metalinguagem, enquanto são experimentados no filme os limites do que se filma, sem nenhuma censura, corpos, espaços e as relações sexuais entre suas personagens. Uma das primeiras relações que sentimos com o curta de animação é a mesma pegada de desconstrução da imagética das cenas de sexo. “O problema nunca é a representação dos corpos, o problema é como esses corpos se tornam território e paisagem frente à câmera” chega a refletir uma das protagonistas nas cenas iniciais do filme. E é a partir desse pensamento que uma das personagens desembarca e mergulha na boca da mulher amada como uma celebração da vida e uma provocação raivosa, mais uma vez, de quem pode trazer o seu afeto ao público.



Figura 10 - O reencontro na Patagônia

Roteirizado por Carri e por Analía Couceyro, o longa passa a se concentrar nas conexões e relações que são estabelecidas entre essas mulheres durante a viagem. Elas vão parando pelo caminho e experienciando os espaços com diversas formas de transgressão, desde o xixi coletivo feito num descampado, a cena de sexo grupal dentro de uma igreja católica, até uma cena de afeto coletivo, em que a nudez não estava intrinsecamente ligada ao

desejo e sim a manifestação livre das corpos. Uma das cenas que marcam essa disputa pelo espaço livre de manifestação é a do xixi coletivo e do banho de piscina. Lesbianas que ousam ocupar o espaço público com seus fluídos e que respeitam suas necessidades e vontades. Corpos que precisam ser coletivos e que ocupam na coletividade como forma de combater as violências e promover alegrias e memórias felizes.



Figura 11 - O xixi



Figura 12 - Possibilidades de corpos e afeto

As Filhas do Fogo, em sua jornada de descoberta sobre novos modos de olhar e protagonizar o desejo não-masculino e as corpos, quebra alguns tabus como era de se esperar e cai em algumas esparrelas como também é entendível. O filme é majoritariamente branco e cisgênero e essa foi uma das grandes críticas em torno da composição das personagens, afinal estamos falando de lesbianas no plural e se o filme se pretende a essa pluralidade, ficou devendo nesse aspecto. Mas ainda assim se constitui como um pornô sensorial, háptico, para ser provado com todos os sentidos, para afetar. Desde o início é levantado o questionamento de como traduzir em termos imagéticos o gozo das lesbianas? Albertina Carri persegue

visivelmente essa sensorialidade, cercando os envolvimento de uma profundidade que está além das penetrações e dos estímulos táteis.



Figura 13 - Explorando sentidos

As personagens se movimentam como o carro que as conduz. As mulheres entram e saem da história, demonstrando a fluidez das relações, das possibilidades de envolvimento e de vivência dos desejos. O entendimento do tempo, de que nada precisa ou é para sempre e que a incompletude é também parte do caminho até a casa da mãe da mergulhadora. *As Filhas do Fogo* é um manifesto em que a masculinidade não está no horizonte das possibilidades. Os poucos homens que aparecem em cena são figuras tóxicas, vide as autoridades (os policiais), os agressivos homofóbicos (os do bar), e os maridos (o sujeito escorraçado de casa pelas recentes amigas da esposa oprimida). A sacralidade do prazer aparece de forma direta na transa sobre o altar da igreja, subversiva, mas não por conta de uma vontade de chocar agressivamente a iconografia religiosa com o "profano", pelo contrário. Ela oferece uma leitura lírica, em que é possível entender o sexo como instância de conexão com algo transcendente.

O excelente plano final, da mulher frontalmente se masturbando sem pudores, um dos grandes méritos do filme está em seu último plano, quando se encerra o filme com um grande plano frontal, onde a "solitária" do grupo abandona a orgia à sua volta para se masturbar sozinha no jardim. Seria o símbolo da conquista de Albertina com *As Filhas do Fogo*, levar imagens e práticas femininas incomuns ao *mainstream* para a grande tela do circuito comercial. Um transbordar de corpo e liberdade, apesar das violências.

E é nessa busca, apesar do medo, transbordar na liberdade que trago dois filmes brasileiros: *A Felicidade Delas* (2019) e *Peixe* (2019). No primeiro, a realizadora Carol Rodrigues conta a história de Ivy e Tamirys que fogem juntas da polícia depois da Marcha do 8 de março. Durante a fuga, vão parar em um prédio abandonado onde amadurecem o desejo

que sentem uma pela outra desde o primeiro momento em que se viram na manifestação. A polícia chega e elas se escondem. O que à princípio parece ser mais um filme que enfoca as recentes manifestações políticas feministas rapidamente dá lugar a um cenário de perseguição policial. São raros os filmes brasileiros de ficção protagonizados por mulheres em que a transgressão às normas culmina em conflitos com a polícia. A dinâmica da narrativa se altera e o trabalho de som é crucial para criar uma atmosfera de suspense nessa fuga que as mulheres empreendem por ruelas e becos de uma São Paulo estilizada. Os grafites nas paredes e muros compõem o cenário, as cores, luzes, sombras e os sons vão atravessando e nos enredando com as protagonistas.



Figura 14 - Ivy e Tamirys se escondem da polícia nas ruínas de uma casa no centro de São Paulo

A gente consegue tocar o desejo que vai se desenhando e crescendo junto com o filme. As sensações vão nos levando como um rio a tensão da violência que se aproxima, anunciada pelo barulho que aumenta cada vez mais no cômodo ao lado, prenuncia a explosão. A narrativa é calcada na total ausência de diálogos e nos tons sombrios que vão escondendo e revelando as personagens e suas manifestações do desejo e de existências.



Figura 15 - O toque

O espaço daquele aquário de concreto é muito apertado e seus corpos ficam muito próximos, e, nesse momento, a latência é tão urgente que explode. O filme termina com a

explosão do desejo entre as duas, o encontro das águas daquelas duas mulheres negras, do gozo e do suor, uma aposta do filme culmina numa enchente dramática que, como numa tromba d'água, transborda as sensações das personagens visando construir outros caminhos para que novas configurações passem a ocupar aquilo que antes era solo infértil. As ruas, a noite, a política são comumente lugares tidos como interditos para as mulheres. Inundar as ruas, becos, vielas, avenidas e ousar ocupar todos os espaços de forma plena, enchendo de amor todos os entornos é, sem dúvida, uma enorme e provocadora subversão. Esse sim, um grande contragolpe, Thelma.

E o último filme que desejo desagar nesta carta, Thelma, é Peixe, realizado em Belo Horizonte. Por mais que isso pareça um contrassenso, é com ele que trago o meu último contragolpe. Conhecemos BH através da bicicleta de Marina no filme Peixe. Além de mostrar as paisagens da cidade, também conhecemos os costumes e a cultura da comunidade LGBTQIAPN+ da cidade e suas camadas. A protagonista é Marina, uma entregadora que é atropelada por um carro durante o trabalho e ainda assim continua nos seus corres do cotidiano. O curta trata da relação com a ex, a possibilidade de novos encontros amorosos e, principalmente, do papel da amizade como grande laço que fortalece as lesbianas, o tal do *continuum* lésbico que Adrienne Rich fala em seu artigo sobre a heterossexualidade compulsória, evidenciando a importância das afetividades entre mulheres e o quanto elas são políticas.



Figura 16 - Marina em uma das suas entregas de bicicleta por Belo Horizonte

E é evidenciando esse lugar da construção de uma afetividade que a sequência final do filme mostra Marina lavando a sua bicicleta, que começa a cantarolar num domingo de manhã um funk carioca, originalmente cantado por homens. As suas duas colegas de casa vão acordando e se juntando a Marina na cantoria. A música na boca das três lesbianas enche de água. A letra diz: Chuuuuupaaaaar, xoxota/ na maciota/ chupar xoxota é uma coisa linda/

meter a língua/ na sua vagina/ só não gosta quem não fez ainda! Elas estão celebrando o gozo, retomando o prazer e o direito ao corpo ao tomar para elas o funk. Celebrar a chupada da xoxota e em coletivo, elas celebram o prazer de transbordar, o prazer de sermos lesbianas, apesar de toda a violência e vulnerabilidades. É o prazer de compartilhar a alegria de ser quem se é!



Figura 17 - Domingo de manhã regado a funk

Bom, Thelma, assim termino os meus contragolpes. É nesse roçar deles todos que desenhamos aqui possibilidades de transmutar o movimento de raiva, de esvair essa sensação/sentimento e construir caminhos de disputa para uma narrativa de prazer. Para imagens que nos tragam visualidades que não mais do medo e da dor, mas que nos atravessem da potência do erótico e do gozo. Gozar a vida e na vida. Esse é o nosso maior contragolpe quando inundamos os nossos imaginários e imagéticas nos filmes.

Com gratidão,

Thais

5 MIRADAS

44, bico largo. Sapatão. Essas foram as primeiras palavras que eu conheci quando o assunto era lesbiandades. Era de forma preconceituosa, depreciativa, para ridicularizar mesmo. e o mais complicado para mim é que isso veio da boca da minha mãe. Óbvio que eu entendo que a régua e o compasso dela vieram de outra época, com uma criação super católica em uma cidade do interior de Minas Gerais. Como a gente já conversou em outro ensaio, identidades de gênero e sexualidades são algo adestrados, com trajetórias muito bem delineadas e cursos específicos, pois desviar das normas é entrar em correntezas brabas.

Os primeiros contatos com essa existência foram através do audiovisual, através da imagem. A novela era *Torre de Babel*, em que existia um casal de mulheres, Leila (Silvia Pfeifer) e Rafaela (Christiane Torloni), que morreram na explosão do grande shopping. Inclusive elas tiveram que morrer por serem personagens lesbianas e não terem aceitação do público. Lembro de pessoas próximas se referindo às personagens como “sapatão, 44, bico largo” colocando aquela possibilidade de existência no lugar do riso, mas também da reprovação. Isso foi em 1998, eu tinha 9 anos.



Figura 18 - Leila (Silvia Pfeifer) e Rafaela (Christiane Torloni) em Torre de Babel (1998)

Eu sempre fui uma criança de brincar na rua e que adorava jogar futebol. Na maioria das vezes eu jogava com os meninos e com o entrar na adolescência comentários como “maria-homem” começaram a aparecer. Era a maneira que as outras meninas utilizavam para falar da minha proximidade com os meninos da rua, que era muito diferente da delas com eles, numa lógica muito mais de paquera. Outras personagens apareceram, como em 2003 com a novela *Mulheres Apaixonadas* que tinha o casal Clara (Alinne Moraes) e Rafaela (Paula Picarelli). Dessa vez, elas eram adolescentes, não morriam e até um selinho no último

capítulo da novela foi possível, mesmo que encenando a peça Romeu e Julieta, ou seja, simulando um casal hétero. Eu tinha 14 anos quando a novela foi exibida na Rede Globo em horário nobre.



Figura 19 - Cena do beijo de Clara (Alinne Moraes) e Rafaela (Paula Picarelli) em *Mulheres Apaixonadas*

Então, até a minha chegada na faculdade, essas foram as duas imagens que povoaram o meu repertório sobre o que era ser uma mulher que se relacionava com outra mulher. Sempre mulheres brancas e ricas, mas ainda assim, marcadas pela sexualidade que era rechaçada. E pensando sobre a minha construção de subjetividade e afetividade, até aquele momento essa parte da minha história ainda não tinha podido ter espaço. Eu não tive namorados na adolescência, apenas paqueras e muito tímidas. Olhando para trás hoje, entendo que era falta de desejo mesmo e que, na verdade, a opção de caminho que me era dada nunca me encheu os olhos e eu não me sentia encaixada naquela trajetória esperada não me satisfazia.

Eu escolhi investir em formas de garantir uma vida melhor para mim e para as pessoas que eu amava, em especial a minha mãe. Situo ela, pois foi Dona Diva que sempre priorizou a nossa formação, uma educação de qualidade e fez de tudo para nos sustentar depois da ausência de meu pai. Ela sempre disse que a gente não deveria depender de homem para nada. Pois, eu segui seu conselho à risca, até mais do que ela gostaria. Em grande medida, ela acabou por esquecer por diversas vezes sua singularidade para sustentar uma possibilidade de futuro para mim e para a minha irmã, mas calçou a posição de uma mulher forte, determinada e muito racional.

Minha mãe enxergava em mim seus sonhos, uma extensão do que ela poderia fazer se não tivesse entrado no seu casamento. O fato de eu ser independente desde cedo, personalidade forte, teimosa, determinada, eu aprendi isso tudo com ela. Essas normativas de gênero e sexualidade a gente conversou em outro ensaio a respeito e, por isso, conseguimos partir para as visualidades criadas a partir disso. O olhar dela para mim quando eu revelei que não só estava apaixonada como estava namorando outra mulher foi duro, foi confuso, dolorido, para mim e para ela. Enfrentamos juntas desde lá o preconceito, cada uma a seu modo, e tivemos que criar um novo espaço para que a nossa relação pudesse novamente existir como num olhar de ternura, carinho e cuidado. Eu sinto que para ela foi muito difícil reaprender a olhar para mim e diluir todo o preconceito que foi cimentado pela nossa sociedade conservadora. Nem ela e nem eu, tínhamos tido a experiência e a possibilidade de conviver para além da cisheteronormatividade e isso só mostra o quanto é necessário ter referência para produzir Bem Viver.

Veja, eu sempre fui noveleira. Eu era a criança que sabia dos enredos todos da maioria dos horários da grade de programação desde a infância. Eu comentava novela com minha mãe, minha avó, com minhas tias. Inclusive, era um programa de família assistir TV juntas e se afetar por elas. Lembro direitinho quando assistia “*A Usurpadora*” com minha mãe e com minha irmã em uma das muitas rerepresentações feitas pelo SBT. Eu tenho ótimas memórias fazendo isso e que me deram repertório e formas de ver o mundo, como estar nele, como me caber nele. E de tantas novelas assistidas, apenas nessas duas eu tenho lembranças da minha infância e adolescência de personagens que se relacionavam com outras mulheres e nos termos que eu coloquei lá em cima. Ainda assim, a palavra lésbica, pior ainda sapatão, saía como um xingamento, parecia séria, associava a algo que não era normal, saudável. 44, bico largo, Sapatão, ”Maria sapatão, sapatão, sapatão. De dia é Maria, de noite é João”. Foram essas imagens que foram povoando o meu imaginário de lesbianidades.

Bom, diante de ausências e silenciamentos, pois essas personagens e referências existiam, eu que não tinha acesso, como eu poderia criar repertório? Como poderia ser para mim ter sido tão menos violento se as lesbianidades fossem possibilidade de imagens e imaginário para mim desde cedo? Quando eu entendi que eu gostava de me relacionar com mulheres, para diminuir ou entender a minha culpa, eu fui estudar, ver, pesquisar. E foi a partir dessa busca que eu comecei a ter mais contato com as imagens de lesbianidades. Surgiram outras novelas que tinham casais lésbicos como Eleonora (Mylla Christi) e Jenifer (Bárbara Borges) na novela de grande sucesso do horário nobre global Senhora do Destino

(2004), que protagonizaram uma cena acordando juntas pela manhã, supondo na trama uma noite de sexo.



Figura 20 - Eleonora (Mylla Christi) e Jenifer (Bárbara Borges) em uma suposta cena de sexo em Senhora do Destino (2004)

Essa tese foi um exercício de mergulho nas minhas memórias para entender que percurso por esse que e a correnteza dessas imagens me trouxeram. Foram águas que contornam obstáculos, que derrubaram certezas, que me inundaram de novas formas de sentir e de criar o mundo. É a partir da experiência com as imagens que damos pulsão ao repertório filmico das lesbianidades. Como eu disse em ensaios anteriores, a escolha da água enquanto elemento comum foi pela sua significação que permeia os filmes. Resiliente, persistente, expansiva, resistente. “Água mole em pedra dura, tanto bate, até que fura”. Talvez seja isso que a produção de imagens lesbianas se disponha a fazer: criar repertórios, histórias e possibilidades de (r)existência. Pensar a água como aquela que ignora as fronteiras, mas não as apaga e problematiza a normativa que se firma como raiz fixa na terra. Como salienta Glória Anzaldúa (2007) as pessoas, suas existências e figurações como movimento potencializam os corpos-territórios lesbianos, promovendo o entendimento dessas imagens e de que maneira elas nos tomam por inteiras, não só enchem os olhos.

Figurações⁹³ que desafiam, que movimentam e borram as economias de gênero e sexualidade ocidentais. Trata-se de construir imagens a partir de nós, que somos muitas e, por isso, as imagens sempre irão faltar. Mas é importante entender que imagens nós mesmas queremos? Refletindo sobre essa ocupação imagética, a estética se torna ainda mais um movimento político na construção dessas imagens. Cintia Guedes, em uma mesa na 22^a

⁹³A figura está entre a forma do sensível (schema) e o seu contrário, a forma ideal (eidos), entre a forma e o informe, entre a figura figurada e a figura virtual, entre o discurso e a figura (...). Produz seja verdades desfiguradas, seja verdades pré-figuradas (...) Vacila entre um presente dissemelhante e um futuro semelhante: assemelha-se ao que não que não existe, mas mais tarde existirá (...). (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.96)

Mostra de Tiradentes, em 2019, nos convidou a pensar sobre o cativo estético que as formas tradicionais de visualidade e de estéticas nos subjulgam e violentam, em especial as imagens desviantes. “É uma formulação ainda muito germinando na minha cabeça, como é que a gente se livra desse cativo estético, como é que a gente para de responder à dor da maneira que eles esperam que a gente responda. (GUEDES, 2019).

Para criar essas memórias é importante reconhecermos o gesto que nos liga, que nos faz reconhecer e criar repertórios com os filmes que foram levantados nesta pesquisa. O uso político dos afetos como o denego e o erótico, como lentes de aumento para ler as artes lesbianas, a partir de uma sensibilidade latinoamericana, é uma tentativa de deslocar a mirada colonial acerca das narrativas e imagéticas, na busca por uma produção fílmica lesbiana implicada na descolonização dos saberes e imaginários produzidos sobre nós. Assim, o erótico e o denego, portanto, são importantes afetos políticos de desarmamento do controle colonial e de reanimação do corpo. São afetos memorialísticos, inscritos nos corpos, que estão a nos lembrar da vida, de quem somos e o que queremos. São assim que vamos a partir do que sabemos que podemos imaginar e abrir novos mundo para as nossas existências. Assim, se torna caro para nós desenhar o conceito de imaginário.

O imaginário (Durand, 1988) é esse infundável repertório de imagens nossas e são elas que, através da força imagética desses gestos, que mergulham na memória profunda da sociedade, para sedimentar conjuntos de imagens sem fisionomia. Essas imagens são linhas de forças afetivas que chamam para uma memória/sistema virtual de imagens.

Afinal, o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação dos objetos se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como provou magistralmente Piaget, as representações subjetivas se explicam “pelas acomodações anteriores do sujeito” ao meio objetivo. (DURAND, 1997. p.41).

Um filme para ser o registro de uma experiência, a câmera aponta para o que acontece. Quando experimentamos essas imagens, outras experiências afetivas das imagens são reconhecidas em mim. Blocos de afetações e sensações que ao mesmo tempo que é presente, também remonta passados em suas construções históricas, demonstra a nossa resistência com o movimento de imagens, interpretações e afetos para futuros. O tornar palpável, tátil, mapeando os afetos para construções de memórias, o que Giuliana Bruno chamaria de háptico no seu livro "Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film". Neste livro, a autora desenvolve um dos seus conceitos mais influentes: MAPAS

EMOCIONAIS (emotional cartography, em inglês). Este conceito parte da ideia de que nossas experiências espaciais estão intrinsecamente ligadas às nossas emoções. Os mapas emocionais, então, são uma forma de visualizar e representar as complexas relações entre as experiências sensoriais, afetivas e cognitivas de uma pessoa em um determinado espaço. Esses mapas não são apenas representações físicas ou geográficas, mas também incorporam elementos subjetivos e simbólicos. Ao explorar os mapas emocionais, a autora examina diferentes formas de expressão artística, como filmes, fotografias e instalações, que nos permitem compreender como as emoções/afetações são evocadas e transmitidas por meio das imagens. Ela investiga como as obras de arte e os espaços arquitetônicos podem criar uma atmosfera emocional, influenciando nossas percepções e respostas afetivas. Essas são ferramentas poderosas que nos convidam a refletir sobre a importância da experiência e da afetividade na maneira como nos relacionamos com o mundo ao nosso redor. Ao explorar as interseções entre arte, arquitetura, cinema e emoção, ela nos convida a repensar a forma como percebemos, habitamos e significamos os espaços que nos cercam.

Para o que vamos pensar aqui, não só esse desenho emocional nos importa, mas sim a noção do movimento. O trocadilho com a palavra em inglês *motion*=movimento é também uma contribuição de Bruno, uma vez que ela usa da palavra *e-motion*, para abarcar ainda mais a experiência com o cinema. O conceito de *motion* no cinema, como diz Giuliana Bruno, transcende a mera captura de movimento físico na tela, adentrando um reino mais profundo e sensorial da experiência cinematográfica. Bruno argumenta que o cinema não é meramente um registro visual de eventos, mas uma forma de arte que captura a essência do movimento e, por conseguinte, a dinâmica da vida. O *motion* no cinema, segundo a autora, é uma manifestação da condição humana, conectando-se com as emoções e sensações que permeiam a existência. Essa noção de movimento se entrelaça com a criação de mapas emocionais que exploram as relações entre espaço, movimento e sentimentos. Afetações a partir do roçar das imagens, que transcendem a linearidade temporal do cinema convencional, sugerindo que o *motion* pode ser entendido como uma teia complexa de conexões emocionais que se desdobram ao longo da narrativa. A câmera se torna não apenas uma observadora, mas um participante na coreografia emocional, capturando não apenas o que acontece, mas como as emoções se entrelaçam e se manifestam no espaço cinematográfico. O cinema, assim, se torna uma forma de arquitetura emocional, onde o movimento e o espaço estão intrinsecamente ligados, criando uma experiência sensorial única. É essa a estratégia desse inventário de imagens lésbicas na América Latina.

Para nós, lesbianas, esse movimento da emoção que toma forma nesse modo de inventário pode nos levar para trás e daí nos mover para frente, por ser isso a reinvenção da memória. Em nosso próprio tempo, onde a memória são memórias em movimento, essa função cultural tem sido absorvida pelo cinema. Vamos retornando, recriando e esperançando “territórios de sensibilidade”, ou seja, muitos terrenos de emoções dispostas como uma região, com seus mares, rios, lagos entre tantas outras paisagens que traçam lugares nestes filmes levantados para as nossas existências na América Latina. Os lugares são físicos e emocionais, já que as nossas vivências não hegemônicas acontecem nos espaços sociais, liberando as emoções, sedimentando recordações, encontrando uma constante reconhecível no curso do cinema. Vamos realizando a nossa narrativa de uma montagem entre linguagens e ilustrações, uma seleção orientada e um mapeamento sob forma de diário de uma viagem visual. Voltando para as argumentações de Giuliana Bruno, atravessar ou visitar um território dos fluxos e refluxos de forma pessoal, social e sensorial, transpasse e rememore e crie sentido para aquele instante. Movimentos da emoção, emoções em movimento, esse território sensível no qual o desenho comparece como arte de mapeamento, uma terna geografia que servirá para Bruno “navegar” como um guia para mapear a história cultural e nos proporcionar sua vertiginosa viagem.

Dessa forma, Atlas da Emoção reconhece a tendência de elaboração de um novo imaginário que relaciona a viagem com as identidades das pessoas. Ainda que esse imaginário já existisse no passado, seja rememorado e crie novas paisagens. A memória tem relevância mais que no tempo, é sobretudo através do espaço que a memória se move. Essa fica registrada nos espaços das cidades, nos filmes, na sociabilidade, na forma de se relacionar. No campo da cultura visual a memória virtual é construída através das telas, a começar pelas do cinema, nas TVs, nos computadores, nos celulares. Ofereceu, desse modo, ao cinema um modelo de visão, aquele das paisagens que escorriam em frente aos nossos olhos.

Um inventário das artes audiovisuais segundo o movimento de uma geografia da emoção, como a de Giuliana Bruno, excita a reinvenção de uma dinâmica de pensamento por imagens. E da memória, ao jogar com os movimentos entre os tempos, os espaços, as linguagens segundo uma sensibilidade própria. Mais ainda quando afirma que em nosso tempo “são memórias em movimento, e que essa função cultural da recordação tem sido absorvida pelo cinema e que desse modo o filme é a cartografia moderna (p.8)”. Para sublinhar que o espaço é uma conquista incansável entre o próximo e o distante, com seus

acidentes, suas ilhas, seus rios. E que essa conquista pode partir de uma jornada da emoção, desde que própria.

Um inventário de imagens pode construir um mapa emocional ao reunir uma coleção de imagens que evocam diferentes emoções e afetos. Ao examinar um inventário de imagens, as lesbianas são convidadas a refletir sobre suas próprias respostas emocionais a cada imagem específica. Cada imagem pode trazer à tona lembranças, sentimentos e associações pessoais, construindo uma narrativa emocional única para a espectadora. Assim, vão surgindo padrões e conexões emocionais entre as diferentes imagens, que podem ser expressas em termos de similaridades, contrastes ou mesmo desdobramentos narrativos. Nós, lesbianas, somos perpassadas pelas tonalidades emocionais que chegam no corpo por todos os sentidos.

Através, então, destes mapas emocionais das lesbianas que permeiam as possibilidades de poéticas e políticas do visível, que inventariam as imagens e criam imaginários que entramos nas águas dos filmes que transpassam o corpo e as composições dos afetos de quem assiste. Nós, como espectadoras, somos convidadas a entrar no mundo delas, seja no documentário como na ficção, somos viajantes dessa geografia dos afetos e não mais *voyeurs*, como situa Giuliana Bruno ainda no seu livro Atlas da Emoção. Somos afetadas e capturadas por um feixe de forças que inclui a materialidade fílmica (corpos, coreografias, etc) e também pelas histórias e saberes extra-fílmicos que emolduram e retroalimentam nossos afetos, um "circuito" complexo de atrito constante que acaba por criar espaços de (r)existência. Roçar com as imagens para disputar o imaginário, ampliar as possibilidades de afetações e movimentar a sociedade. São mapas e movimentos de afetações que criam as ocupações lesbianas.

Ampliar os sentidos ao assistir a um filme com temática lesbiana é crucial para uma experiência mais envolvente e pode oferecer uma plataforma para a expressão e a compreensão das afetações, além de promover a visibilidade, a aceitação e a empatia dentro da sociedade como um todo. Isso permite uma afetação mais profunda com as personagens e suas histórias, uma percepção mais apurada dos detalhes sutis, uma apreciação mais ampla da estética cinematográfica, retomando essa (est)ética tortillera, que vamos explorar logo a frente, e uma valorização da diversidade de experiências lesbianas que ocupam os filmes.

E é nesse mergulho nas nossas afetações que sentimos outro conceito que a autora traz nesse livro: HÁPTICO. E o que seria isso? Háptico significa "capaz de entrar em contato com". A abordagem háptica de Bruno destaca a importância do corpo e dos sentidos na

construção das experiências, “é também relacionado à kinestesia, a habilidade de nossos corpos em sentir seus próprios movimentos no espaço” (BRUNO, 2007, p. 6). Isso diz que tanto os elementos háptico e ópticos são formadores do espaço que ocupamos. Se podemos visualizar territórios a partir de uma certa maneira de olhar, o corpo que se move é igualmente capaz de fazer sentir esses territórios. Nossa construção espacial do mundo será sempre um processo de retroalimentação desses dois sentidos, da troca, das possibilidades de sentidos entre nós e o meio que estamos. Da Ralação. Do Roçar.

Para chegarmos a nos roçar com as imagens, trago também para o diálogo com Bruno a retomo Ana Caroline de Almeida agora com a sua tese “CIDADES-GESTOS EM MELANCOLIA: o cinema brasileiro dos anos 2010 entre vibrações de desejos e traumas urbanos”. Como contei em Nascentes, participei de alguns cursos livres em que ela estava como facilitadora e suas contribuições foram muito importantes para a construção deste trabalho. Então, a partir das leituras e de apontamentos, me debrucei sobre o conceito também a partir da sua tese. A autora faz uma retomada da palavra háptico nas teorias das artes visuais e do cinema, começando pelo livro *The Problem of Form in Painting and Sculpture* (1893), escrito por Alois Riegl, que ao realizar um estudo de recepção, cria uma distinção entre arte óptica e háptica, tomando a primeira como algo direcionado ao olhar de quem a vê, a imagem, e a segunda como voltada para o apelo que a obra teria ao toque, a experiência da superfície.

Walter Benjamin, um dos estudiosos mais populares para falar sobre produção artística, também foi lembrado pela autora que situa o texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Carol Almeida retoma o percurso histórico realizado por Benjamin no processo de “desaturatização” da obra de arte, especialmente sobre fotografia e do cinema que vêm dos escritos de Riegl, e pensa sobre aponta para os conceitos rieglianos sobre o óptico e o háptico, que Benjamin chama de “tátil”, para falar de como o dadaísmo colocou em circulação uma percepção onírica da arte e de que forma isso tem tudo a ver com a experiência tátil diante da obra:

Tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge. Com isso, favoreceu a demanda pelo cinema, cujo valor de distração é fundamentalmente de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador.” (BENJAMIN, 1987, p.191-192).

Ainda na tese de Carol Almeida, destaca-se Angela Dalle Vacche, analisando o uso que Benjamin fez de conceitos essenciais a Riegl para falar como a “a modernidade foi caracterizada pelo cinema como um modo de percepção coletiva entrelaçada a um modo de existência social” (VACCHE, 2003, p.4). O exercício teórico de Bruno sobre o háptico no cinema toma como ponto de partida essa leitura benjaminiana sobre o tátil que excede o toque, a superfície, e entra no campo da percepção espacial:

Usando da lógica de Benjamin, segundo a qual o cinema – na medida em que ele também é tatilmente percebido por uma questão de hábito – une a arquitetura como essa forma de habitação, concebi o espaço háptico do cinema como espaço habitável. Nesse sentido, entendo habitação (na qual o hábito está inscrito) como um componente da noção do háptico, particularmente se o háptico é colocado no reino da espacialidade e posto em movimento numa investigação de culturas itinerantes (BRUNO, 2007, p. 250)⁹⁴.

A partir dessa leitura de Giuliana Bruno, é importante perceber que a nossa percepção diante de um filme, seja na sala de cinema ou em casa com o streaming, não está confinada ao que o olho captura e que o sentido tátil, como complementa Almeida, pode tornar toda superfície da tela em espaço tridimensional. Bruno lembra que esse sentido tátil se relaciona com o corpo inteiro. E o corpo, no momento da experiência de se assistir a um filme, é presencialmente tocado não somente por todas as vibrações de luz e som das imagens, mas pelas emoções/afetações em cena.

Em termos geográficos, podemos dizer que uma interface “tocante” cria espaço emocional projetando-nos para fora com outras pessoas, objetos e máquinas que se movem no espaço: mobiliza o corpo humano e suas próteses representacionais em uma extensão vasta e consciente. O caminho geográfico é profundamente háptico e relacional. Observar uma imagem é, na verdade, fazer mapeamento sensível (BRUNO, 2007, p. 253)⁹⁵.

Para elaborarmos esse sentido háptico que essas imagens produzidas reverberam, perpassam e ralam no corpo das lesbianas A crítica feminista elabora uma reflexão pensando o imaginário, repertório, papéis sociais e sexuais. Esse posicionamento é evidenciado na obra “A mulher e o cinema: Os dois lados da câmera” (1996) de Ann Kaplan. A autora afirma que é necessário perceber os mitos patriarcais que posicionam as mulheres como o Outro a ser representado e o complexo aparato do olhar e dos modelos de domínio e submissão. Assim, o cinema como tecnologia de dominação, se estabelece como instrumento ideológico na construção de ideais de nação, de representações sobre o gênero e a sexualidade, sobre as

⁹⁴ Tradução de Ana Caroline Almeida.

⁹⁵ Tradução de Ana Caroline Almeida.

relações raciais, possibilitando a consolidação de certas noções sobre dados sujeitos e subjetividades. Existe a sugestão de um contra-cinema feminista⁹⁶, produção de outros materiais audiovisuais que demarcam e tornam visíveis experiências que estão, geralmente, “apagadas” na tradição do cinema narrativo clássico, geralmente orientadas por padrões cisheterossexista. Ella Shohat em “Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação” (2006) nos diz que nada escapa da mediação das representações e o impacto é reverberado no mundo, nas identidades projetadas, nas identificações sociais e filiações culturais, construindo uma realidade contemporânea na qual não se pode negligenciar a importância das e nas imagens (SHOHAT; STAM, 2006) para fazer e pensar política.

E eu percebi o quanto essas imagens me faltaram. Por diversas vezes a ausência de imagens de referência, de memórias possíveis e saudáveis que poderiam ter sido passadas nos desenhos, na escola, nos filmes, nas novelas me fizeram falta. Quando me entendi sapatão, essa falta fez com que eu percorresse caminhos muito mais complicados. É como se a correnteza me jogasse contra as pedras, mas ainda assim o curso continuava, afinal um rio não corre para trás. E pensando nisso, foi nessa busca por pessoas, experiências e imagens que eu me segurei e busquei nadar, mergulhar, as vezes apenas boiar nas águas a fim de me entender. Então, foi na época da universidade que eu passei a buscar e consumir filmes e séries que tratavam das histórias de mulheres que amavam outras mulheres. Foi nesse momento que eu fui de Barbara Hammer, grande expoente na produção de filmes experimentais que abordavam as vivências lésbicas, a *The L Word* (2004), a primeira série produzida para e por mulheres na TV aberta dos EUA. Foi no norte global, em especial nos EUA, que encontrei outras imagens para além das novelas brasileiras e que dessa vez eu conseguia chegar a enredos e histórias que não só tratavam de dor, morte, fetiche ou exclusão social.

Por aqui, no Brasil, houveram dois casos de grande alcance, de novo através das novelas, que foram emblemáticos para mim e que movimentaram as disputas e possibilidades de construção de imaginários. Foram as novelas *Em família* (2014) e *Babilônia* (2015). Clara (Giovanna Antonelli) e Marina (Tainá Müller) na novela *Em Família* protagonizaram o primeiro casamento lésbico na telinha com direito a beijo, festa em família e juíza de paz.

⁹⁶ANN KAPLAN. A mulher e o cinema: Os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.



Figura 21 - Casamento de Clara (Giovanna Antonelli) e Marina (Tainá Müller) na novela *Em Família* (2014)

Já a novela *Babilônia* (2015), trouxe o casal Teresa (Fernanda Montenegro) e Estela (Nathália Timberg) que abriram e finalizaram a novela com beijos. O que chocou a maioria das pessoas na época foi ver duas grandes damas da televisão e cinema brasileiros se beijando na novela das nove. O folhetim foi boicotado e terminou bem antes do previsto, durando apenas 5 meses.



Figura 22 - Beijo de Teresa (Fernanda Montenegro) e Estela (Nathália Timberg) nos capítulos finais da novela *Babilônia* (2015)

Mas são essas as imagens que queremos? Foi a partir daí que comecei a pensar sobre os regimes de representação, figurações e visibilidades. Eu também queria que as minhas histórias fossem alegres e leves, também carregadas de afetos prazerosos. Nessa chave, é preciso defender que pensar e sentir imagens é um gesto de reinventar um mundo possível, numa perspectiva estética, ética e política. As antigas ordens de representação, que estão em crise, são incapazes de abarcar as possibilidades humanidades, o que supõe a tarefa de fundar uma criação de sentidos e imaginários. Aqui, me entrelaço em um diálogo com *Olhares negros. Raça e Representação* de bell hooks, livro que se volta para as espectadoras.

Então, sob a perspectiva da espectadora, da construção do ponto de vista, é importante trazeremos o que hooks chama do dispositivo do olhar para os modos de existência contemporâneos.

Como pensar as políticas da imagem, as relações de poder em torno dos regimes de visibilidade? Quais deslocamentos podemos promover nos sistemas de representação numa sociedade profundamente centrada na visão, na imagem e na tela? Nos convidando a desertar deste regime de representação imposto, a autora aponta o caráter traumático da experiência colonial, realçando o laço indissolúvel entre dominação e representação, oferecendo, assim, o lugar dos gestos de desobediência, da atitude revolucionária, para construirmos outras ordens de representação que supõem a partida de outros olhares. Ao confrontarmos os modos de ver, bell hooks questiona também que olhar é esse que vê. A concepção do olhar muda de maneira significativa na sociedade moderna. Para os povos antigos, o olhar tinha relação com o conhecimento e o desejo. As invenções tecnológicas da modernidade impactaram diretamente a construção do visível, modificaram a cultura e as pessoas, constituíram um universo visual congestionado. O apelo à transparência e à visibilidade, a tirania da vigilância eletrônica (câmeras, imagens a partir de satélites, internet e redes virtuais), reposicionaram várias questões alusivas à função do olhar na contemporaneidade.

bell hooks demonstra como a fascinação do Ocidente com o primitivo tem a ver com a sua própria crise de identidade: “do ponto de vista do patriarcado supremacista branco capitalista, a esperança é que os desejos pelo ‘primitivo’ ou fantasias sobre o Outro possam ser exploradas de modo contínuo, e que tal exploração ocorra de uma maneira que reforce e mantenha o status quo” (hooks, 2019, p.219). A voracidade do olhar racista, sexista e cisheteronormativo é exercida devorando corpos e culturas sem que haja uma redistribuição imaginária e real dos lugares dos(as) sujeitos(as) que têm o poder (os que olham e consomem) e dos que não têm (os que são vistos e são mercadorias de olhares). Pensar em termos plurais é a saída para que as nossas identidades sejam recuperadas das noções ocidentais de um ser unitário. 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 como a negra, como já apontado por bell hooks, torna-se “Outra”. As definições de um novo self das lesbianas resultam de imagens que são constantemente reatualizadas nas narrativas contemporâneas, sejam escritas ou visuais.



Figura 23 - Lésbica (2018)

E foi pensando sobre esses gestos de atualização das imagens e com esse povoar dos imaginários lesbianos que trago mais uma vez a conversa com Mayana Rocha. Na sua tese, no ensaio “Reflexo”, ela questiona o conceito de representação, entendendo que este seria uma miragem colonial que incorpora trajetórias sociais, atribuindo modelos das experiências que se limitam ao roteiro representado.

Se perpetuarmos esse modelo, não há como escapar desse looping. Somos sempre capturadas. A complexidade dessa relação é que, como não cabemos no molde colonial, conseguimos encontrar formas de escapar dessas armadilhas, até sermos capturadas novamente. (ROCHA, 2022, p. 76)

E é no exercício da autodeterminação como uma instauração de suturas no tecido da ordem colonial proposto por Audre Lorde em seu texto chamado “Irmã Outsider”(1978) que vamos buscar refúgio. Audre afirma que a autodeterminação instaura uma condição de respiro e de sobrevivência frente ao mundo ordenado que requer nossa aniquilação. Portanto, se trata de erguer forças de disputas semântica e simbólica de novas imagens, as quais reivindiquem um mundo implicado frente à dominação colonial, visando sua extinção. Tecnologia de tradução coletiva de corporeidades que subvertem a norma. Por meio dessas poéticas e narrativas, instauram-se tempos, afetos e práticas daquilo que o sistema escravista e a violência colonial não foi capaz de destruir.

Então, a partir da mobilização dos afetos para traduzir as direções infinitas e, por vezes, contraditórias nos filmes aqui levantados nessa pesquisa. Dispersar, encontrar e reencontrar desejos, mapear, sem compromisso com o decalque e a representação, os espaços, territórios, tempos e subjetividades, reconhecer seus horizontes rebeldes que se recusam a se limitar, compreender que não há fim possível que esgote sua existência, observar e compartilhar os momentos de trabalho desta pesquisa, o pó, o rastro dos afetos, atravessada

também por inúmeras contradições, ambivalências, dúvidas, incertezas, inseguranças e medos que a vida prática nos impõe, enquanto pesquisamos e escrevemos. Podemos não derrotar sempre a força e legitimidade institucional da representação, mas podemos causar barulho com nossas corpos e nossa rejeição.

Reiterando, então o nosso desejo de causar barulho com nossas corpos, entramos no movimento de desvio de correnteza do prazer visual para as possibilidades de um prazer queer, “um prazer que é também de sensações, sinestésico, háptico” (BRANDÃO e SOUSA, 2020, p. 124). O que absorve o olhar em movimento e de forma relacional com os outros sentidos — tato, olfato, audição, paladar — se entrelaçam com as sexualidades desviantes, com as existências lesbianas que povoam o universo fílmico e espetatorial. 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 espetatorialidade como potência ativa e criativa diante do filme. A percepção e a recepção das lesbianas 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 da visão. 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 espetatorial. 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)ditável 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 (BRANDÃO; SOUSA, 2021, p.107)



Figura 24 - O ralar/roçar em A Felicidade Delas

E é com essa metodologia transgressora, do afeto e da afetação que entramos nos filmes desse inventário latinoamericano de imagens lesbianas. O exercício óptico e háptico do cinema, em que os olhos, como os dedos, ou como a língua, percorrem a pele do filme, lambem e sentem, 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; reter as imagens lesbianas: háptica e opticamente, como coloca Carol Almeida na sua tese, mas no caso dela falando das cidades e eu aqui encaro com vocês que me lêem o inventário de imagens e filmes com temática lesbiana. Mesmo que não esteja materializado no mundo do filme ou no mundo imediatamente ao redor, é que sigo os rastros do conceito de *bodyland* para continuar a pensar teorias/metodologias/abordagens possíveis para o campo do cinema e do audiovisual.

6 CARTA PARA DIVA

Salvador, 20 de julho de 2023

Mama,

essa carta foi esperada. Não por falta de oportunidade de conversar. Sempre conversamos e você é a minha maior parceira de vida. Por isso, que o exercício dessa carta é tão precioso e fala sobre um dos momentos em que a nossa relação precisou se reinventar para ser efetiva novamente.

Para quem me lê (além de minha mãe, evidente) eu faço as honras. Diva de Fatima Faria vem do sul de Minas Gerais, mais precisamente do Abertão, povoado da cidade de Cachoeira de Minas. Filhas dos lavradores Benedito e Maria Antônia que, mesmo não tendo completado o ensino fundamental, valorizavam a educação como forma de liberdade e de vencer na vida. Minha mãe se mudou para a cidade com seus 11 anos para continuar estudando. Fez magistério e cursou letras no ensino superior, se tornando professora de português e inglês. Minha mãe tinha o sonho de cursar jornalismo e ir para os Estados Unidos. Mas ela acabou indo mesmo foi para o interior de São Paulo, para a cidade de São João da Boa Vista. Foi lá que ela junto com meu pai formou família e foi construindo sua vida adulta. Ela tinha 23 anos quando eu nasci, em janeiro de 1989.



Figura 25 - Eu e minha mãe

Eu tive a sorte de conviver com minha mãe na minha primeira infância. Assim que eu nasci, minha tia Telma, caçula das minhas tias e tios, se mudou também para São João para ajudar minha mãe que era de primeira viagem. Quando eu tinha dois anos, chegou a minha irmã: Tatiane. Eu sempre fui cercada de mulheres. Foi com elas que aprendi a ser uma pessoa, que aprendi a ser e estar no mundo. Neste primeiro momento da minha vida,

mudamos para várias cidades no interior de São Paulo e minha mãe pode parar de trabalhar para cuidar de mim e da minha irmã.



Figura 26 - Tia Telma e minha mãe

Foi a minha mãe quem me alfabetizou, em português e inglês, nas aulas na cozinha, estimulava a imaginação com as contações de história, como a da Passageira Clandestina, até aprender a juntar as sílabas com os quadrinhos da Turma da Mônica. Ela tinha condições de estar comigo nos trabalhos da escola, nas brincadeiras no quintal, no assistir de desenhos na televisão. A sua presença sempre foi muito forte nos meus dias.

Quando eu fiz 11 anos as coisas mudaram. Voltamos para São João da Boa Vista, agora meus pais já haviam se separado e nesta parte da história ela demonstrou toda a força, firmeza e determinação. Minha mãe se tornou uma mãe solo, como muitas deste país, e agora além de nos criar sozinha, ela precisava retomar a sua carreira. Pode parecer estranho ler a sua história a partir da minha perspectiva, mama, mas eu acho importante que as pessoas consigam te ver com os meus olhos. Minha mãe conseguiu trabalho em uma rede de escolas chamada Integral. Eu e Tatiane ainda estudávamos no Sesi, que era um colégio da indústria e que, como dizia minha mãe, tinha um ensino fundamental que estava entre o público e o privado. Quando cheguei ao ensino médio fui trabalhar no colégio que minha mãe trabalhava e que eu situo melhor na carta para Thelma, minha psicóloga. Mesmo no trabalho, eu tinha uma rotina bastante próxima à da minha mãe. Sempre fomos parceiras e nos ajudamos em tudo. Ela esteve presente nas minhas decisões de parar de jogar futebol por causa do joelho, de me dedicar ao violão clássico, da escolha do jornalismo como profissão. As provas de finais de ano de vestibular que você acompanhava para estar por perto e eu não ter que pagar o transporte para ir fazer a prova. E, uma das decisões mais difíceis, foi ir embora de casa com meus recém 18 anos completados indo para Viçosa, mais de 800 km de casa. Você se lembra das horas intermináveis no ônibus até Viçosa para fazer a matrícula e voltar no mesmo dia à noite porque a gente não tinha como arcar com os gastos.

Você é a pessoa com quem eu mais falo e pude falar na minha vida. Sempre foi o meu porto seguro e o meu lugar de acolhimento. Os domingos eram dias em que eu ligava para casa no orelhão mais próximo para contar as novidades, as novas amizades, as dificuldades da universidade, as descobertas e aberturas dentro e fora do curso de comunicação. Mas teve uma parte que começou a ficar de fora e isso começou a abrir um espaço cada vez maior dentro da nossa relação e isso nos afastou de uma maneira que doeu de muitas formas. Em Viçosa, longe de casa e com a liberdade e anonimato que a cidade universitária me proporcionava, eu consegui entender o que se passava com o meu desejo e por quais pessoas eu direcionava o meu amor. Eu tinha 19 anos quando fiquei com uma mulher pela primeira vez e isso foi muito difícil de entender por diversas camadas, inclusive a religiosa como eu falo mais na carta para Iyá Thiffany. Apesar disso, foi passando a me relacionar com mulheres afetivo-sexualmente que eu passei a lidar comigo mesma de uma maneira muito mais intensa, desafiadora e inteira. Porém me conhecer a esse ponto, me afastou de você e eu por vezes eu não soube como falar sobre e eu também acredito que você não estava pronta para ouvir o que eu tinha a dizer. A distância e o convívio a cada 6 meses nas férias nos brindaram de um desgaste desse entendimento conjunto e me ajudou a entender o que estava acontecendo antes de conseguir verbalizar isso para você.

A primeira pessoa da minha família para quem eu contei foi Tatiane. A gente se falava por MSN quando eu conseguia acesso a computador e ela estava em casa. Isso era um tanto raro, porque eu só acessava computador na universidade e na casa de amigos e a partir daquele momento da minha primeira namorada. Tatiane me avisou que você estava desconfiada que eu estava escondendo algo, pois toda vez que chegava perto do computador ela fechava a janela. Eu já tinha decidido contar para minha mãe nas férias, pessoalmente, pois agora eu já tinha certeza do que estava vivendo. Porém, foi em um domingo de 2010 que, após uma pressão sua para saber se eu estava grávida, eu resolvi contar que eu só estava namorando uma outra mulher. O silêncio se fez na ligação e caiu. Caiu o nosso diálogo e de alguma forma a ficha também de todas as ausências que estavam tão presentes na nossa relação. Por sermos tão próximas e tão parceiras, nem eu e nem você soubemos o que fazer com aquela informação. E é também por isso, que o seu silêncio falou tanto e, por vezes, me feriu tanto. A nossa troca, que sempre foi vazante, passou por uma seca severa de meses, anos até. Nossa convivência passou a ter margens e os limites acabaram por não me permitir ser inteira e completa dentro da nossa relação, mas eu não podia me negar para caber ali. E eu conseguia sentir que isso também te afetava de um jeito desconfortável.

Até que um dia, você chegou para mim e me disse que não queria mais ficar de fora. Eu estava sofrendo com o final de uma relação e foi a partir desse momento que você percebeu que eu estava com meu coração partido assim como acontecia com Tatiane e que eu precisava do seu colo, como quando eu era criança. Foi nesse momento que você quis voltar a participar da minha vida por completo e isso demandava saber de tudo, inclusive com quem eu me relacionava. Foi através do nosso afeto que reconstruímos a nossa relação, que recuperamos o diálogo, que acabamos com o abismo que a gente tinha criado entre nós duas. Foi assim que eu te reencontrei e foi a partir do afeto que reconstruímos o nosso amor.

Os afetos são como forças mobilizadoras de organização subjetiva individual e coletiva, que constrói e impulsiona, dá ou retira o ânimo, tendo em vista que age sorrateiramente em nossos corpos, promove afecções que resulta em afetividades diversas, como a raiva, o medo, o amor, a alegria, o dengo, o erótico. Estamos em todos os lugares e todos os lugares nos pertence. Aqui vamos falar de amor e dengo e acredito que um importante uso para lidar com o afeto do amor é tomá-lo como uma tecnologia, uma arma de guerra, e Tatiana Nascimento prepara o terreno para essa guerra que disputa a existência e o sonho.

o amor é uma tecnologia de
 guerra (cientistas sub
 notificam arma-biológica) indestrutível:
 a urgência dos nossos sonhos não espera
 o sono chegar: isso que a gente faz
 deitada
 tb chama
 revolução.
 isso que
 aparenta um segurar-de-mãos
 ousado não é a declaração de pose
 ou de mero par, casual que fosse, nem
 só demonstração de afeto pública,
 carícia brusca contra essas
 tropas, brutas
 (eles quase que nos
 somem);
 é nossa arma de guerra,
 “mana minha”, desejada
 amante,
 y essa eles não vão
 adular desativar corromper deturpar
 denunciar na ONU caçar como terroristas
 capitalizar sabotar (re)acionar
 – essa eles não podem
 não sabem y nem queriam
 acionar –

essa é química
 hormonal
 visceral
 astral
 usa fonte de energia
 renovável (“friccional”)
 é inesgotável reciclável tem
 garantia
 ancestral
 o nome dela anda meio banal,
 “afeto”, “amor” (se bem
 que a prática tamos
 reinventando...), mas ainda é nossa maior
 tecnologia (y a mais vasta) en contra y
 adelante a escassez dessa cruzada.
 y eu não tenho
 medo: cada peito com o nosso a
 briga a força de mil granadas
 mesmo assim nem
 se forçadas
 paramos de lançar
 primaveras pelos ares
 (agourentos que eles cavam)
 – eu acho
 que faz tempo
 que sonhamos acor
 dadas, que nossa paz
 é barulhenta,
 y que da areia dos olhos insones
 a noite fábrica suas pérolas (de
 amor, e de outras guerras):
 & elas brilham
 como nós.
 (tatiana nascimento, 2019, p. 21-23)

O poema começa dizendo: “a urgência dos nossos sonhos não espera o sono chegar”, sonhar é uma capacidade humana vinculada à realização do impossível e do desejo. Não tem a ver com temporalidade linear, porque instaura uma ruptura no tempo-espaço para que sejamos no aqui e no agora, tudo junto. Voltar a sonhar com a pulsação da vida, com a força dos afetos que agitam a vida como uma disputa em que conseguimos conquistar. Essa tecnologia, arma biológica chamada “amor” no poema de tatiana, pode promover revolução. Uma revolução amante, “fonte de energia inesgotável”. Um amor que brota assim como nascente e que escorre por onde acha caminho.

O afeto é fruto do encontro. Ele não está parado no tempo-espaço, porque é produto das interações e ralações entre as corporeidades no mundo, todas elas. A expressão do dengo se faz presente nesses encontros. O dengo é produção de Bem Viver. Palavra de origem banto, da língua africana Quicongo, o dengo é um termo corrente que usamos para

exemplificar práticas de carinho e bem querência, como já descreveu Davi Nunes (2017). A prática do denço diz também dessas experiências de partilha dos gestos de acolhimento. Uma sutura de afecções curativas de restauração e re-humanização de nossas práticas cotidianas de bem estar. O denço se manifesta no aquilombamento afetivo de cuidado (= autocuidado), uma miríade de gestos amorosos. Contar histórias que trazem o denço fora do contexto de hegemonia dão o tom da importância dessas narrativas que escapam aos controles coloniais e da recusa ao simples enquadramento normativo de morte às nossas existências em diferença.

É a partir desses gestos amorosos que decidi trazer os filmes dessa carta, mama. Aqui quero povoar de imagens de outras que assim como eu precisaram contar sobre si e como essas imagens podem acolher outras que passam por isso e que a nós também é possível o amor, o enfrentamento de maneira coletiva da lesbofobia e que os nossos amores e arranjos familiares também são possíveis e felizes mesmo de uma sociedade tão violenta. Foi buscando no cinema imagens e imaginários que me coubesse, que me mostrassem, que eu me visse. Essa foi a forma que eu tentei entender o meu lugar no nosso mundo. Estes filmes aqui reunidos inventam, ao seu modo, uma forma singular e afetuosa para elaborar o desejo que pulsa: seja pela imaginação do que poderia ter acontecido ou na tentativa de segurar o instante com a pessoa amada, seja na tentativa de fugir aos clichês narrativos para tratar da complexidade do encontro amoroso ou ainda pelas correspondências do amor que refazem os laços familiares. Dar forma ao desejo seria um exercício de cultivo e reinvenção de outras imaginações e de outras relações.

O roçar com os filmes lesbianos da latinoamerica e a água como um dos elementos que mais se fazem presentes nas telas fazem pulsar toda a força produtora de vida, um dos motivos de sua constante presença nas imagens: abrir caminhos como as águas. E começo, então, com a trilogia de Marina Pontes. Essa realizadora que conheci em uma das minhas idas a Cachoeira, na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) e os debates sobre o texto de Audre Lorde. *Sair do Armário* (2018), *Lésbica* (2018) e, por fim, o ficcional *E o que a gente faz agora?* (2019). Todos os três tratam das Lesbianidades, mas cada um focalizado em um aspecto da sexualidade: *Sair do Armário* sendo o aspecto familiar, *Lésbica*, o aspecto pessoal, e o *E o que a gente faz agora?*, o aspecto amoroso. Vou me dedicar mais a *Sair do Armário*, já que é onde a história de Marina se aproxima da minha em alguns aspectos. Ao falar de *Sair do Armário*, Marina conta sobre o seu processo de sair do armário, que começou na sua infância, quando escrevia cartinhas cheias de corações pra uma amiga que gostava até demais; aos 14 anos, quando ouviu pela primeira vez a palavra lésbica e sua definição; aos 17, quando seus pais descobriram a primeira namorada; ou aos 21, quando, já na faculdade e

longe de casa, contei para minha mãe por telefone. O filme acontece com uma tela preta e os áudios das duas conversando, o que demonstra ainda o afeto entre elas, por preservar a imagem da mãe, mas ao mesmo tempo diz sobre o quão sufocante foi essa experiência. A experiência do breu para que as coisas possam ser ditas.



Figura 27 - Sair do Armário (2018)

Mas eu e você, mama, não passamos por caminhos que outras tantas passaram. Marina traz em seu filme um diálogo com a mãe enquanto conta para ela sobre sua sexualidade, ela traz o momento em que verbaliza para a mãe. E descreve o caminho único do tom possível para que o diálogo não saísse de controle. Marina conta e fica calada enquanto a mãe, que é evangélica, diz que Marina deve ficar sozinha ou quando – em um trecho que não foi colocado no filme – a mãe pede para nunca ter um filho com outra mulher, pois uma criança não tinha culpa de ela ser assim.

Em *Sair do Armário*, Marina escolheu o que dizer e como responder visando minha própria segurança. É evidente que não tinha como ter certeza da reação da mãe se ela dissesse tudo da forma que gostaria. Entretanto, minha experiência com eles me ensinou a ter cuidado – um lar violento é sempre uma bomba relógio.

Questionar ou falar da maneira como eu acreditava poderia ter provocado dor, ou a morte. Mas todas nós estamos sofrendo de tantas maneiras o tempo todo, e a dor tampouco tem diminuído ou cessado. A morte, por outro lado, não é mais do que o silêncio final. E ela talvez chegue rápido, agora mesmo, antes que eu tenha dito o que preciso dizer. Ou enquanto eu traio a mim mesma pensando que algum dia falarei, ou esperando que outras o façam. (LORDE, 1977, p.1)

Audre Lorde em seu texto *A Transformação do Silêncio em Linguagem e Ação* (1977) afirma que cada uma de nós pode contornar os rostos de nossos próprios medos. Os medos de Maria se aproximam aos meus que também tiveram as faces de rejeição, e eles não

diminuem ou cessam por eu entender a lesbofobia como estrutura, me amar e aceitar por ser lesbiana. Audre Lorde nos ensinou a falar apesar do medo. E foi assim que Maria com seu filme e eu com essa tese transformamos o nosso silêncio em ação e que esse trabalho também me mostrou que somos muitas fazendo isso de diversas formas.

Seguindo a correnteza da narrativa das construções de relação entre mãe e filha como possibilidade também de ser lesbiana, que chamo o curta experimental “à beira do mar mainha soprou a gente” (2019). Através de imagens de arquivo pessoal e reflexões sobre as ambivalências que às vezes se imprimem em relações cheias de amor, “à beira do planeta mainha soprou a gente” apresenta recortes de afeto entre duas lesbianas e suas mães. Bruna e Bruna se filmam e dirigem, relembram onde estavam no fatídico outubro de 2018, perguntando às mães o que pensam de si e delas. Entre descobertas de pintinhas nos corpos afetuosamente filmados, moquecas repletas de amor, cheiros e memórias ativadas pela água do mar encostando no pé ou uma ida ao manguezal permeiam a colagem encantadora. O filme é marcado pela construção da intimidade, pelo se reconhecer na outra, tanto pelos prazeres, quanto pelas dores. É um filme que fala sobre marcas que os corpos carregam, neste caso, das lesbianas.



Figura 28 - Descobrimo as pintinhas

As Brunas inferem sobre a própria vida e a constância da cumplicidade, a experiência de serem filhas de mulheres criadas dentro do patriarcado mas que ainda assim, as amam, faz diferença. “Minha filha é muito inteligente, puxou isso de mim. Ela é muito queixa, puxou isso do pai. Minha filha é sapatona, anda por aí com roupas largas... Eu achava que era para se esconder, mas ela diz que é pra se mostrar”. Esse é o depoimento em forma de poema que Bruna Barros encerra o ciclo ruidoso das lembranças, do gostar e do sonhar.



Figura 29 - Cartaz do filme à beira do planeta mainha soprou a gente (2019)

Apoiadas nas suas narrativas, o filme procura modos de significar a potência das imagens e da narrativa sobre se conhecer. Feito por e a partir de duas mulheres que se amam, aponta que o matriarcado se fortalece porque o afeto é o feitiço das netas das bruxas que foram queimadas nas fogueiras. Falamos de uma realização colaborativa que chocam duas realidades semelhantes e que funcionam de forma fluida e contínua, dando espaço para fabulações e pensamentos íntimos, que só aumentam a construção do filme: amores que parecem limitados, mas estão longe de serem encerrados, uma relação de afeto que transborda, e uma sensação pré apocalíptica que rodeia a narrativa, mas não a faz de morada.

E são nessas relações e ralações/roçações apocalípticas e com muito denço que vamos reconstruindo as nossas histórias. Quebramar é uma dessas histórias. Lançado em 2019, o curta de Cris Lyra sintetiza uma reflexão sobre descobertas, preconceito, companheirismo, amizade e dificuldades. O enredo gira em torno de um grupo de amigas lesbianas que viajam de São Paulo para o litoral do estado para passar o ano novo. Através da amizade, elas confidenciam seus sentimentos e angústias de ser lesbianas na nossa sociedade. Suas marcas e delícias de ser e como existir em coletivo. Sem rodeios e, por uma série de diálogos, as lesbianas compartilham situações em que tiveram de lidar envolvendo o preconceito das famílias. É perceptível que as conversas embebidas de cuidado e denço são recursos para tratar o assunto com humor e leveza e acompanhadas por música à beira mar. Este compartilhamento dos sentimentos e situações do cotidiano de LGBTQIAPN+ despertam o roçar com quem assiste. O mar aparece como um elemento de conforto e de possibilidades

para dialogar com a natureza de forma a reafirmar outros laços. Laços possíveis de existência. O filme se apresenta como uma proposta de olhar extremamente carinhoso e que busca, na linguagem cinematográfica, novas possibilidades de existir e de agir no mundo.



Figura 30 - As amigas na praia em Quebramar

Quando precisei me entender, foi no coletivo que eu busquei forças, informações e entendimento com meus amigos na universidade. Em especial, aqueles que eu sabia que vivenciavam relações LGBTQIAPN+, para conseguir me ver novamente como inteira e que a minha sexualidade era só parte de tudo que eu poderia ser. Eu precisei de referências para conseguir processar aquilo que eu estava sentindo e vivendo, já que, até então, eu não tinha isso. Por isso, o meu encontro com Quebramar foi tão potente e importante, pois me lembrou da aposta nessa coletividade como saída efetiva e afetiva de efeitos curativos, nesse caso, para mulheres lésbicas. As protagonistas são apresentadas através da sua sexualidade, mas não reduzidas apenas a isso: elas também são artistas, são livres, são um grupo unido, são donas de si mesmas. Esta postura combina enfrentamento e afeto, política e poesia.



Figura 31 - Parte do grupo que faz o filme Quebramar

Nessa mesma percepção do limite do se descobrir e encontrar o seu lugar no mundo que trago o filme argentino *El niño Pez* (2009). Lala (Inés Efron) é uma adolescente que vive em um bairro de classe alta em Buenos Aires e Ailin (Mariela Vitale) também adolescente, mas paraguaia, que trabalha em sua casa. O filme começa detalhando a típica família branca cristã e as relações herdadas da colonização. Situar isso é um importante para o contexto da história de amor entre Lala e Ailin, uma vez que Lucía Puenzo fala das relações raciais de pessoas brancas e indígenas. Lala é completamente apaixonada pela paraguaia que, desde adolescente, trabalha em sua casa.



Figura 32 - Lala e Ailin fazem seus planos tomando banho juntas

Lala e Ailin sonham em viver juntas no Paraguai, à beira do lago Ypoá, terra natal de Ailin. Em uma narrativa que vai e volta no tempo, cruzando passado e presente, as histórias delas são marcadas por violências distintas e demonstram a agência do projeto colonial até hoje. Lala é negligenciada pela sua família que é rica e muito ocupada. Seu pai, juiz, é um homem austero, distante e ausente. A figura do pai dela só se faz presente nos momentos de assediar sexualmente Ailin. Essa é uma mulher que saiu cedo da sua terra, fugindo de violência sexual e traumas que viveu, e é explorada na Argentina por uma família branca. O filme reflete as deficiências de quem representa o judiciário e a polícia que, longe de buscar o bem do cidadão, abusa de seu poder.

Lala testemunha, sem querer, uma cena de abuso sexual entre seu pai e Ailin, e por isso que decide se suicidar com vários comprimidos misturadas em um copo de leite. Após o abuso, o pai vai até a cozinha e decide tomar um copo de leite também. Os dois acabam trocando os copos de leite e o pai de Lala acaba morrendo. Lala decide fugir e ir para o lago Ypoá esperar Ailin com medo de ser presa. Devido a posição social e a cor do juiz, o caso ganhou proporção e começou a ser investigado pela polícia. Aliado aos roubos e a morte do juiz, Ailin é acusada e o tribunal alega que a considera culpada porque ela é a única pessoa na cena do suposto crime.

Enquanto isso, Lala viaja para o lago Ypoá e volta no tempo para conhecer a história de Ailin. Ailin foi abusada sexualmente pelo seu pai desde muito jovem, como consequência deste fato ela engravidou dele aos treze anos de idade. Sozinha, sem recursos econômicos, sem proteção ou cuidados, ela teve seu filho, mas após alguns dias de vida, nas condições mais precárias, o bebê para de respirar e, baseada em suas crenças, Ailin o joga no lago de sua cidade natal, acreditando que ele poderá viver lá porque estará sob a proteção da divindade do lago. Após este episódio, Ailin fugiu para a Argentina e assim chega a casa de Lala para trabalhar. O filme tem algumas cenas de violência sexual e outras de violência familiar ainda mais cruéis que só conseguem ser tratadas com o realismo fantástico – a história guarani do “niño pez”, que segundo a história oral, é um menino que vive nas águas do lago.



Figura 33 - Lala vai até o lago Ypoá

Lala, já no Paraguai, vê pela TV a prisão de Ailin pelo assassinato do pai. Agora que já conhece o verdadeiro motivo da fuga de Ailin para Buenos Aires, ela consegue entender o desejo da amada de ter a casa em frente ao lago de sua cidade e volta para tentar resolver a situação. Neste momento, Ailin já assumiu a responsabilidade do crime e fica evidente como o fato da diferença de raça e classe das duas aumenta a culpa de Ailin, por ela ser uma menina pobre indígena, e diminuirá a possibilidade de responsabilizar a pessoa que realmente cometeu o crime por ser uma garota branca de classe alta. Ailin explica o motivo de sua decisão, Lala não suportaria a realidade daquele lugar se fosse considerada culpada. O filme acaba caindo no estereótipo da branca salvadora quando Lala salva junto com Vasco, um amigo de Ailin, a amada de uma festa promovida com garotas que estão internas do sistema de recuperação de menores. Ao sair da festa, elas fogem e embarcam juntas para o Paraguai e é neste momento que Ailin se sente à vontade para contar o que houve a sua saída da comunidade do lago Ypoá, por que agora ela não se sente mais só. A história de Lala e Ailin

nos mostra o quanto essa violência reverbera na nossa possibilidade de convívio familiar por ser quem se é. Eu escolhi esse filme para trazer para a carta por conseguir aliar a questão racial e de classe com as expressões de lesbianidades na América Latina.



Figura 34 - O amor de Lala e Ailin

Continuamos falando sobre as ralações/roçações entre se assumir, família e a construção do afeto amoroso perpassados pela latinidade, eu trago para a conversa o longa metragem mexicano *Nudo Mixteco* (2021). Ángeles Cruz, realizadora indígena, traz a pauta lesbiana indígena com recorte do interior do México. O filme conta a história de 3 personagens que partiram da sua comunidade: María, Esteban e Toña. São as festividades da padroeira do povoado de San Mateo, a população mixteca de Oaxaca que reinventa a Villa Guadalupe Victoria. Vamos nos debruçar aqui sobre a narrativa de María. María vai ao funeral da mãe e por acaso reencontra Piedad; Esteban traz presentes para os filhos e a esposa, mas não sabe que Chabela formou outra família; Toña revive a própria dor diante dos abusos de que foi vítima no passado e agora essa é a realidade que vive sua filha; para protegê-la, ele terá que enfrentar sua família.

Geograficamente, o *Nudo Mixteco* é um conjunto de montanhas em Oaxaca, um estado no sul do México. É um lugar onde se tecem histórias de amor e violência na vida de mulheres, em que elas defendem o seu primeiro território, o seu corpo. É assim que Angeles descreve a localização de *Nudo*. Ela conta que seus filmes nasceram após ela, que é de uma comunidade originária de Oaxaca, perceber a quantidade de histórias à deriva que ela queria contar, mas tinha que ser de forma digna e não muito distante da realidade que temos.

“Caminhei reconhecendo as calçadas da minha cidade, as cozinhas, as assembléias, os enterros: espaços públicos onde se geravam as conversas mais íntimas. Essas imagens e vozes são o que ressoou em mim quando comecei a escrever o enredo de *Nudo Mixteco*. Pensei na saudade de voltar à minha comunidade de Oaxaca e percebi que o cinema mexicano não tem

feito justiça às histórias de comunidades indígenas como a minha, porque suas narrativas se apegam a estereótipos racistas, machistas, heteronormativos, pobreza, servilismo, ignorância e um “folclore” simplista que caricatura nossas vidas”. (CRUZ, 2021, online)⁹⁷

Angeles se preocupava com o que me levou até o cinema. Ela queria se ver nos filmes e que foi assim que eu fui entendendo o meu lugar no mundo como lesbiana. Assim como ela, reconhecer aquelas vozes compartilhadas em sussurros ou envoltas em risos, nos faz reconhecer nossas dores, afetos, e nossas próprias encruzilhadas, que nos levam a questões como: Quais são as batalhas que enfrentamos? Como defender os nossos corpos e o direito à alegria? Como viver a sexualidade? Como conciliar a solidão com a festa que lhes alivia as mágoas? Angeles tenta, ao localizar em sua comunidade, responder essas questões do local para o global.



Figura 35 - María chega ao funeral de sua mãe e é expulsa pelo pai

O longa-metragem conta a história de María (Sonia Couoh) que volta para enterrar sua mãe e seu pai a expulsou do velório. O choro dela traz à tona a tristeza de ter perdido novamente a mãe, uma vez que ela já havia perdido a possibilidade do convívio pela sua orientação sexual, e a reação do pai remonta mais uma vez a situação de violência sofrida pela lesbofobia que está incrustada em sua comunidade. Neste momento, ela reencontra com Piedad (Eileen Yañez), seu amor de infância. Triste com a morte da mãe e dolorida com a lesbofobia do pai, ela propõe a amada ir embora juntas do povoado para a Cidade do México. María se comporta de maneira diferente daqueles que ficaram: a cidade a transformou e, no entanto, ela retorna a necessidade da invisibilidade ao retornar para seu San Mateo. Voltar suscita, por um lado, revalorizar-se como pessoa e, por outro, remexer um passado sem dúvida doloroso.

⁹⁷ Trecho retirado da entrevista disponível em: <https://www.sinembargo.mx/11-05-2022/4179403https://www.homosensual.com/entretenimiento/cine/pelicula-nudo-mixteco-angeles-cruz-historia-lesbica-indigena/>



Figura 36 - María reencontra Piedad e a chama para viver juntas na Cidade do México

No filme são apenas seis atrizes e atores profissionais, o restante são pessoas da comunidade que se juntaram na atuação. A realizadora evidencia o tempo todo a importância que fosse uma voz da sua comunidade que contassem histórias de família e da comunidade, sem a banalização dos seus valores. “Como realizadora tenho a necessidade de desfazer preconceitos, de que as histórias que se contam transcendam a sua localização geográfica para tocarem o humano. O cinema tem essa capacidade.”, afirma Cruz. *Nudo Mixteco* é um manifesto pelo direito de decidir sobre nosso corpo-território. Através das personagens femininas, a história quis responder o que seus ancestrais tiveram que quebrar para que hoje tenhamos voz nas assembleias, a própria opinião, e possa decidir a quem amar e em que condições.

Em um momento em que discursos pró-LGBTQIAPN+, feministas, antirracistas, políticos e inclusivos são inseridos de forma tão distante da realidade de muitos mexicanos nas tramas de séries ou filmes, ela buscou espreitar a sua própria realidade e retratar esses mesmos temas nas mulheres, mas aquelas que se parecem com ela e que tem a mesma origem ancestral, que questiona a construção branca ocidental.

“Na minha comunidade e em muitas outras que vivem longe da urbanização, ninguém vem nos salvar ou estar conosco, aqui temos que resolver na privacidade de nossos quartos como queremos amar e ser amados. Aqui as mulheres se levantam de madrugada para ir ao engenho, para falar do que aconteceu no dia anterior, de quem voltou, de quem vai estudar em outro lugar, dos nossos simples medos cotidianos, da nossa dor ao saber que alguém morreu ausente. Nosso amor está nos pequenos detalhes do carinho diário. São histórias que também merecem ser contadas nas telonas e ao redor do mundo.”(CRUZ, 2021,online)

E são a partir dessas pequenas histórias do cotidiano, as que não são contadas que nos ralamos com o filme chileno *Rara* (2016). Sara (Julia Lübbert) é uma menina prestes a completar 13 anos. Depois da separação, sua mãe Paula (Mariana Loyola) agora mora com a nova esposa, Lia (Agustina Muñoz). O cotidiano é como o de qualquer outra família: tem problemas, mas muito amor. Mesmo que estejamos na América Latina, o filme agora traz uma família branca de classe média contada por Pepa San Martín, baseada na história da juíza Karen Atala, que foi privada da guarda de suas filhas pelo Estado chileno devido à orientação sexual dela. É o dia-a-dia de uma pré-adolescente que encara situações corriqueiras como o primeiro interesse amoroso, alguns problemas no colégio, discussões bobas com a irmã mais nova e pequenas rebeldias. Nenhuma de suas questões têm relação com o fato de sua mãe ser divorciada e morar com a namorada, porém é nessa base de argumentação que a história se desenrola.

Já no início, o filme mostra a cena de um desenho feito por Cata, irmã de Sara. Era uma representação de sua família: as duas mães e as duas filhas, juntas de um gatinho que tinha sido resgatado por elas. Por conta disso, Paula, a mãe das garotas, recebe um telefonema da escola de Cata, problematizando a “anormalidade” daquele desenho e sobre como ele teve repercussões negativas no colégio. “Cata, você não pode desenhar a mamãe e a Lia na escola, nem dizer para os seus colegas que você tem duas mães, isso não é legal” diz Sara à irmã que não consegue enxergar qual seria o grande problema em mostrar a sua família, assim como todos os colegas fazem. “O papai não gosta, e hoje ligaram do colégio e tudo mais” continua a mais velha quando Cata pergunta o porquê.



Figura 37 - A família dorme juntas como um ritual de construção do afeto entre elas

Victor (Daniel Muñoz), o pai das meninas, desaprova o novo relacionamento da ex-esposa. Mesmo com as vidas totalmente separadas, ele se sente à vontade para interferir de maneira agressiva e lebofóbica na vida das filhas e da ex-mulher, abalando a harmonia entre Sara e sua mãe. Mesmo com os vínculos familiares fortalecidos e a construção de

parentalidade evidente, Victor não reconhece elas como família e esse é o grande problema. “Minha mãe diz que as filhas tinham que ficar com as mães, e minha avó diz que família é um homem e uma mulher, como escrito na Bíblia” relata a melhor amiga de Sara. Este segundo pensamento, ainda é muito comum nas sociedades latino-americanas e versa sobre a construção da moralidade cristã, instalada desde a colonização do ideal de família e heteronormatividade como pilar social. Enquanto, na verdade, a realidade é que as composições de família são diversas, seja um homem e uma mulher, duas mulheres, dois homens, avós e netos, mães solas. O que não falta é combinação e a nossa sempre foi a gente, eu, você e Tatiane.



Figura 38 - Mãe e filhas enfrentam juntas a lesbofobia

A escola também segue esse padrão heteronormativo. No longa, ao invés de apoiar a situação, a escola acaba reforçando a lesbofobia. Assim como Victor — um homem hétero, branco e de classe média -, o diretor da escola crê que o fato de Sara e Lia terem duas mães é a raiz de todos os seus problemas, e afirma que ela não precisa ter vergonha “de querer se mudar para um ambiente mais normal, como seus colegas”. Sara, no meio desses conflitos todos com ela mesma e com a mãe, por influência do pai, decide passar um tempo na casa dele e fazer seu aniversário lá. Mas, tudo parece fora do lugar. Sara só consegue restabelecer a sua harmonia para encarar a primeira paixão no colégio e os desafios de crescer, quando se reconcilia com a mãe e volta a viver com as pessoas que constroem diariamente a sua família.

“Eu sou lesbiana e faço cinema a partir da minha realidade. Isso é o que me interessa. Não sei se é uma reivindicação, porque meu filme não é panfletário. O que eu quero é ver outra perspectiva das coisas. Eu acredito que, no geral, as mulheres são muito julgadas. Inclusive por isso há tão poucas mulheres presentes nos festivais, como diretoras, como juradas”. (PEPA SAN MARTÍN, 2016, online. Tradução minha)⁹⁸

⁹⁸ Entrevista para o Ibermedia:

<https://www.programaibermedia.com/pt-pt/pepa-san-martin-los-directores-de-cine-antes-que-nada-queremos-de-cir-algo/>

E é nesse entendimento plural de família que trago para a conversa o único filme cubano com que tive contato para ralar com as demais imagens de construção de si e de família. Filmado em Havana, em agosto de 2013, o documentário mostra como os casais de lesbianas realizaram seu sonho de se tornarem mães em um mundo onde são proibidas de acessar tratamentos de fertilização in vitro ou serviços de adoção. Conhecemos Violeta, Isabel, Tamara e Yoana, quatro mulheres que deram um jeito de contornar as regras e conseguiram se tornar 'Mamis'.



Figura 39 - A família de Violeta e Isabel

O filme começa com algumas frases que nos ajudam a entender como os acontecimentos dessas quatro mulheres podem ser enquadrados na história de Cuba. Na década de 1970, o código penal cubano considerou os atos sexuais consentidos entre adultos do mesmo sexo como “um crime contra o desenvolvimento normal das relações sexuais”. A homossexualidade foi declarada "um desvio incompatível com a revolução". Já em 1990, ser LGBTQIAPN+ não é mais considerado crime. Apenas em 2008, foi celebrado em Havana o primeiro dia contra a homofobia, liderado por Mariela Castro, filha de Raúl Castro e presidente do CENESEX (Centro Nacional de Educação Sexual).

O casal mais velho é formado por Violeta e Isabelle. Violeta, que trabalha em um hospital em Havana, quando tinha 20 anos, durante uma viagem, ficou bêbada, acabou ficando com o motorista do ônibus e engravidou. Ela queria fazer um aborto, mas sua mãe se opôs, também na esperança de que Violeta, uma vez que fosse mãe, se tornasse heterossexual. Felizmente, um amigo próximo de Violeta mais tarde reconheceu o bebê como seu. Um pouco depois, Violeta se casou com Isabelle. A mãe de Violeta não queria que ela ficasse com Violeta e Isabelle porque temia que a criança aprendesse a ser lésbica. A avó escondeu a sexualidade da mãe. Quando a menina tinha 12 anos, ela soube que a mãe se relacionava com

Isabelle e isso abalou a relação delas. Com cuidado, mãe e filha reconstruíram a relação delas, em que a filha agora luta ao lado da mãe contra a lesbofobia. Já Tamara e Yoana estão juntas há três anos. Tamara já tinha dois filhos crescidos de 19 e 6 anos, depois veio um filho pequeno e outro está a caminho. Como lesbianas, elas não conseguiam fazer a inseminação no hospital, mas optaram por elaborar técnicas próprias para fazer tudo em casa com a ajuda de uma médica amiga delas. O último filho nasceu de Yoana graças ao esperma do filho mais velho de Tamara.

Esse filme me tocou bastante, pois são depoimentos dos dois casais falando dos desafios de se assumir lesbiana, viver isso abertamente, e querer ser mãe. Nas minhas últimas férias, eu e você conversamos sobre a minha vontade de ser mãe e enfrentar esse desafio, mas, principalmente, da vontade de ter você por perto para essa etapa da minha vida. Assim como as lesbianas do filme que foram construindo as suas redes de apoio possíveis para acessarem a maternidade e conseguirem vivenciá-la. O documentário mostra as dificuldades de uma gravidez indesejada, do acesso à reprodução assistida e a adoção em um país, que como o nosso, também é marcado pela moralidade cristã que define quem e como se pode ser mãe. Virginia Fuentes afirma que esse é um filme dedicado a todas as mães.



Figura 40 - Tamara e Yoana com seu filho mais novo

E são nessas construções de amor, que chegamos ao último filme dessa carta. Ele é um dos meus prediletos de todas essas descobertas filmicas da tese. Por que me quieren é um curta documental autobiográfico realizado na periferia de Cali, na Colômbia. Quem realiza é Poll Andrium Landazuri, lesbiana, negra, não-binária, rapera, e sua intenção é fazer uma homenagem à sua família, onde o amor prevalece sobre os preconceitos e estereótipos, e é também um apelo a outras famílias para superarem os seus medos e escolherem amar.



Figura 41 - Poll e parte da sua família

Poll conhece muitas histórias de amigos e amigas que sofreram rejeição, espancamento e humilhação de suas famílias, por serem LGBTQIAPN+. E a pergunta que é feita é: se as famílias dizem que amam, por que elas fazem isso? Com essas perguntas, Poll, que não se sente homem nem mulher, e que desde cedo expressa abertamente sua lesbianidade, reúne sua numerosa família, moradora do popular bairro de Siloé (Comuna 20) em Cali, Colômbia, para fazer lhes uma pergunta simples e ao mesmo tempo profunda: Por que me amam? As respostas vêm de diversas formas. Sua mãe conta mescla histórias de criança com narrativas de como ela defendeu o direito à existência de Poll ao seu lado. Seus sobrinhos e sobrinhas, que são crianças negras, vão detalhando as brincadeiras e o que elas mais gostam naquela pessoa que é família e referência para elas também. A namorada que ocupa as ruas da quebrada delas com beijos, afagos e a intimidade do toque que desagua do casal nas vielas.



Figura 42 - Poll e sua namorada ocupando as vielas da Comuna 20

Estão muito presentes no curta o riso e o carinho. Gestos afetivos de denego, que mobilizam a vitalidade nas relações. São gestos de autorização social, na partilha de bons encontros e legitimação de nossas existências quebradas, para as quais são destinados os gestos de aviltamento, humilhações, xingamentos. Perguntar quem acarinha ou quem sorrir com as corporeidades que socialmente são interdadas de receberem demonstrações de amor serve como exame (inclusive, autoexame) de como estão nossas práticas de Bem Viver. No filme, são ondas de carinho que vão enchendo os olhos e humanizando as relações que são geralmente marcadas pela violência.

Porque me quieren (2019), foi produzido durante a 7ª Escola Audiovisual Al Borde. A Escola é uma experiência pedagógica de cinema comunitário e ativismo, que percorre a América do Sul, para que ativistas dissidentes de gênero e sexualidade possam contar suas histórias potentes com a própria voz, fazendo juntos da produção audiovisual uma experiência corporal, política, de memória, amor e cura.



Figura 43 - Poll e a equipe de filmagem da Al Borde producciones

E é a partir dessa cura, desse entendimento que o amor também é possível para nós, sendo como somos, que eu termino essa carta. Sou muito feliz por no final disso tudo poder contar, dividir e amar, assim como Poll, a minha mãe.

Da sua filha com amor,

Thais

7 MOLHADAS

Vento sacudindo minha manga
 pés afundando-se na areia
 eu me mantenho na linha onde a terra toca o mar
 onde os dois se sobrepõem
 um encontro gentil
 em outros tempos e espaços, um choque violento.

Através da fronteira do México
 silhueta dura de casas evisceradas pelas ondas
 penhascos dissolvem-se ao mar
 ondas prateadas marmoreadas com espuma
 rasgando um buraco sob a cerca que forma a fronteira.

Miro el mar atacar
la cerca en Border Field Park
con sus buchones de água
 uma ressurreição pascoalina
 do sangue marrom que corre em minhas veias.

Oigo el llorido del mar, el respiro del aire,
 meu coração palpita com as ondas do mar.
 na neblina cinzenta do sol
 o canto estridente e esfomeado das gaivotas,
 o aroma cítrico do mar infiltrando-se em mim.

Atravesso pela fenda na cerca
 até o outro lado.
 sob meus dedos, sinto o arame impregnado de areia
 com uma ferrugem de 139 anos
 de hálito salgado do mar.

Sob o céu de aço
 crianças mexicanas chutam sua *soccer ball* para o outro lado,
 correm atrás dela, entrando nos EUA.

Eu aperto com minhas mãos a cortina de ferro –
 cerca que é elo da cadeia, coroada com arame farpado –
 ondulando com o mar, onde Tijuana toca San Diego
 estendendo-se sobre montanhas
 e planícies
 e desertos,
 esta “Tortilla Curtain” transforma-se no Río Grande
 escorrendo pelas terras planas
 do Magic Valley of South Texas
 abrindo e esvaziando sua boca no Golfo.

Ferida aberta de 1.950 milhas
 dividindo *un pueblo*, uma cultura,
 percorrendo toda a extensão do meu corpo,
 fincando a cerca em minha carne
 divide-me divide-me
me raja me raja

Esta é minha casa.
 essa fina borda feita de
 arame farpado.

Mas a pele da terra não tem emendas.
 O mar não pode ser cercado,
el mar não para nas fronteiras.
 Para mostrar ao branco o que achou de sua arrogância,
Yemayá derrubou aquela cerca de arame.

Esta terra foi uma vez mexicana,
 foi sempre indígena
 e é.
 E de novo será.

Eu sou ponte estendida
 do mundo do gabacho ao do mojado,
 o pasado me estira *pa' 'trás*
 e o presente *pa' 'delante*,
 Que a Virgen de Guadalupe me cuide
Ay ay ay, soy mexicana de este lado.

GLÓRIA ANZALDÚA (2007, p.1)⁹⁹

LESBIANAS. Foi assim que decidi agrupar a nós todas, nos aproximar pela linguagem. A língua que flerta, lambe, corta e cicatriza. São 20 os países, com sons, sabores, cores, cheiros, costumes e muitas formas de ser. O que nos marca e que criam pontes até hoje é a maneira como os nossos territórios foram marcados pela violência da colonização e como resistimos à colonialidade até hoje. Somos nomeadas na latinoamérica de inúmeras formas: Lésbica, Sapatão, Fancha, Roçona, Lesbiana, Tortillera, Arepera, Tijera, Gouine, Gousses... essas palavras dizem dos lugares que ocupamos na sociedade e no imaginário que partilhamos. É necessário pensar a partir do Sul, é necessário pensar as nossas corporeidades, nossas construções de identidades, nossas visualidades, nossos imaginários, nossas (r)existências. E como diz o ditado: “a água sempre encontra o caminho pro mar”. Lesbianas correm e escorrem como a água, transbordando, lutando, desaguando.

Corpo

*Um corpo
 Aconchego
 Sem amor
 Só movimento
 Mas tem valor*

⁹⁹ Tradução de Thais Ribeiro Bueno na tese Literatura Chicana e Tradução – Transbordamentos e Aproximações à Fronteira.

*Dardo no desassossego
Porto alegre para o ego
Companhia para o fundue Carvão no verão*

*Combustão
Alaúde no deserto
Outra vez o corpo
Dengo e técnica
Só movimento
Mas tem valor...*

(CIDINHA DA SILVA, 2016, p. 43)

Para começar, vamos começar a criar pontes com Dorotea Grijalva: falemos novamente dos nossos corpos. Inúmeras são as concepções modernas sobre o corpo e não arriscaria me deter em cada uma delas agora – falta fôlego e espaço. Mas, é importante situar que a corpa, como presença material e espiritual, presente no pajubá¹⁰⁰ nordestino, se referindo às corporeidades inconformes em contraste com o projeto de padrão corporal colonial (cis, branco, magro, sem deficiências, saudável), instaura a necessidade do escapar do aprisionamento dos saberes medicalizantes, porque é um corpo-limite, como propõe Elton Panamby¹⁰¹ (2013) em sua dissertação. A desumanização imposta sobre os corpos racializados e das dissidências sexuais e de gênero ainda persistem como resíduo na colonialidade, de modo que vivemos constantemente no limite. Um corpo-limite, portanto, vai pensar/experenciar/sentir/afetar o corpo que sente dor, prazer e o “entre-lugar” dessas sensações. Corpo-limite que é uma experimentação (e não uma norma) de passagens de sensações, vibrações e reorganização dos saberes sobre os limites corporais. Pesco esse conceito-experimentação de corpo-limite para pensar as experiências marcadas nas corpas

¹⁰⁰O pajubá é uma corruptela da língua oficial, criado e falado pela população LGBTQIAPN+, com uma forte presença de palavras da língua Yorubá e também do black english. Ela não apenas cria novo vocabulário e dá novos sentidos às palavras e aos contextos linguísticos, como também cria formas de sabotar a língua portuguesa oficial patriarcal contorcendo a língua, obrigando-a a produzir sentido no feminino, como “a corpa”, por exemplo. É que, como nossas existências pretas, beeshas, sapatonas, trans e travestis são trajetórias fora das rotas gramaticais normativas, precisamos criar vocabulário, contextos sintáticos e semânticos em que possamos existir. Sobre o pajubá, Carlos Henrique Lucas (2017, p. 101) diz: “As linguagens pajubeyras, assim, são modalidades de trabalho com a língua, em um sentido duplo e potencialmente perigoso: língua em sua acepção de produto social da linguagem e, ainda, como “ferramenta” de acuedação. Assim, ao afirmar eu as bichas lokas trabalham com a língua, Juan Pablo Sutherland destaca a centralidade da produção de narrativas nas vidas das beeshas lokas”. Eis o perigo das línguas ferinas, proscritas e lokas: elas constroem outros mundos de significação que não imaginávamos que fosse possível existir.

¹⁰¹ Elton Panamby Silva, pessoa preta não-binária, artista-intelectual, nordestino, pensa o corpo-limite a partir de nossas ancestralidades ameríndias e africanas, cujas conexões transatlânticas permitem que nos afetemos em diferentes tempos e espaços (não ocidentais). “Para mim não existia dor, medo, ansiedade. Havia apenas a dissolução de nossos corpos no espaço e no tempo, o contato com um desconhecido possível de conhecer apenas através da transformação. Isto para mim é corpo-limite” (SILVA, 2013, p. 102).

das lesbianas, em especial as racializadas, que precisaram criar mecanismos de adaptação para aguentar as violências do sistema escravistas e que ainda hoje encontram, em seus corpos, escapes às dores. E a corpa, nesse sentido, em diálogo com o corpo-limite, não é apenas uma borração do gênero, mas evidencia essa encruzilhada, como nos colocou Akotirene, que o limite impõe às nossas experiências no mundo, produzindo afecções diversas.

O corpo pós-genital e pós-genética, como anuncia Ana Luisa Santos, em seu *Devir manual lésbico: Se Toca*¹⁰² nos convida ao toque e traz a lesbianidade como um ethos e um devir deslocando nossa compreensão de mundo para além dos gêneros binários sexuados. Por isso, a CORPA é, ao mesmo tempo, acontecimento ontoepistêmico e material onde circula as afecções, mobilizando, reenergizando, revitalizando e criando novas energias de potência de vida. Onde queriam o corpo morto (pelo Estado, pela milícia, pela política, pelo cristianismo europeu, pela escravidão, pelo racismo cissexista, pela biomedicina binária), temos a corpa em fuga, em movimento constante para evitar a captura. E quando a situamos no sul global, latinoamerica como produtora de saberes, como aquela que ocupa imagens e imaginário, estamos sim retomando territórios. Por isso, também é um corpo-território.

Mas se estamos em fuga da hierarquia do norte, por que uma derivação de lésbica para conceituar essa tese? "Nomear é recuperar o controle, mesmo cientes de que o controle é uma ficção do poder, porque expomos sua fragilidade narrativa". Por isso, a importância em nomear a norma, como afirma Jota Mombaça. Automear-se, portanto, têm uma importante função de recuperar, mesmo que na efemeridade do tempo, o controle daquilo que se quer ser no mundo. A automeação se torna um gesto de libertação e também de cura frente a um sistema que usa exatamente a nomeação como sistema de marcação da outridade e subalternidade – a negra, a sapatona, a bixa afeminada, a travesti, o índio... Automear-se é um gesto radical. Quando nos apropriamos do termo e nos aproximamos linguisticamente das nossas irmãs na América Latina, refazemos o laço, a humanidade que a colonização tentou nos tirar.

¹⁰²O gesto faz o devir em presença. É lésbico o gesto inventivo de fazer com o corpo, de se entender a partir do corpo, de valorizar o corpo e fazer política a partir do corpo. Se tocar é a conquista lésbica de autocuradoria. Se tocar é expandir a masturbação para e a partir do corpo todo. Se tocar é pós-pornográfico que não foca na genitália. SE TOCA é pós-genitália, pós-geni, pós-genética. São grandes lábios que se tocam para gozar e dizer o que todos querem descobrir. SE TOCA é gesto de afeto que afeta singular e coletivamente (SANTOS, 2019, p. 79).

A intenção aqui é criar pontes, alianças insólitas que promovem “Bem Viver”¹⁰³ nas diferenças. Autoneamar tem muito a ver com reconhecer a potência que habita sua própria corporeidade. Audre Lorde, no seu livro *Zami: a new spelling of my name* (1982), realiza o exercício de autodeterminação como uma instauração de suturas no tecido da ordem colonial, que diz dos instantes de recuperação do controle de si e como exercício suplementar diante da violência determinante das instâncias de poder. Aprendemos com ela para pensarmos sobre a autodeterminação, assim como é possível acessar nas produções filmicas que constroem poéticas e narrativas lesbianas, instaura uma condição de respiro e de sobrevivência frente ao mundo ordenado que requer nossa aniquilação. Portanto, se trata de erguer forças de disputas semântica e simbólica de novas gramáticas, as quais reivindicam um mundo implicado frente à dominação colonial, visando sua extinção. Tecnologia de tradução coletiva de corporeidades que subvertem a norma. Por meio dessas poéticas e narrativas, instauram-se tempos, afetos e práticas daquilo que o sistema escravista e a violência colonial não foi capaz de destruir.

Então, a partir das traduções que fazemos através dos filmes, vamos encontrando caminhos. Assim como as águas, vamos contornando, destruindo, escorrendo pelas frestas, não reconhecendo fronteiras, como disse Anzaldúa no seu poema que abre este ensaio. Para tanto, trago Maria Lugones para debatermos sobre as possibilidades de diagnóstico e escape desse formato colonial de sociedade. Lugones afirma em seu texto *Colonialidade e Gênero* (2008) que a “colonialidade” não se refere apenas à classificação racial. Ela é um fenômeno mais amplo, um dos eixos do sistema do poder e, como tal, atravessa o controle do acesso ao sexo, a autoridade coletiva, o trabalho e a subjetividade/intersubjetividade, e atravessa também a produção de conhecimento a partir do próprio interior dessas reações objetivas (p.62).

“A humanidade e as relações humanas são reconhecidas por uma ficção em termos biológicos. É importante notar que Quijano nos oferece uma teoria histórica da classificação social em substituição ao que ele denomina

¹⁰³Como afirma Mayana Rocha em sua tese, a compreensão de “Bem Viver” é de uma prática cotidiana ancestral, a partir de origens tanto indígenas quanto africanas, de produção de vida e gozo para com nossos povos que foram forçados a passarem pelo trauma colonial. Ailton Krenak (2020) diz que a vida não é útil, porque ela não era para ter utilidade alguma. É maravilhosa demais para ser desperdiçada sendo útil. A colonialidade, nos moldes como hoje se apresenta, quer retirar todos os dias de nós a possibilidade de vermos a vida como sonho, como devaneio, como fruição, como possibilidade de outra coisa que não essa que nos empurram a mais de quinhentos anos. O Bem Viver, portanto, é justamente essa prática de negar que nossa existência só é possível a partir da lógica, única e exclusivamente, da utilidade da vida, do sofrimento e da luta, porque construímos com nossas corporeidades junto às corporeidades do mundo danças que nos permitem escapar e construir momentos de bem querer entre nós. (SOARES, 2021, p. 42)

“teorias eurocêntricas sobre as classes sociais”¹⁰⁴. Sua análise nos permite entender a centralidade da classificação da população em raças no capitalismo global. Ela também abre um espaço de reflexão para entendermos as disputas históricas pelo controle do trabalho, do sexo, da autoridade coletiva e da intersubjetividade, como lutas que se desenrolam em processos de longa duração, em vez de entendermos cada um desses elementos como anteriores a essas relações de poder. Os elementos que constituem o modelo capitalista de poder eurocêntrico e global não estão separados uns dos outros, e nenhum deles preexiste aos processos que constituem o padrão de poder. Decerto, a apresentação mítica desses elementos como anteriores, em termos metafísicos, é uma importante faceta do modelo cognitivo desse capitalismo, eurocêntrico e global.” (LUGONES, 2008, p. 63)

Então, só conseguimos entender o que se desenha na latinoamérica encarando a intersecção de raça, classe, gênero e sexualidade para que possamos entender a construção do conceito de humanidade. A imposição do sistema de estado europeu, com seu aparato jurídico e burocrático, é o legado mais duradouro da dominação colonial europeia nas Américas. O surgimento da mulher como uma categoria reconhecível, definida anatomicamente e subordinada ao homem em todo tipo de situação, é resultado, em parte, da imposição de um estado colonial patriarcal.

Dessa maneira, Maria Lugones nos traz que o conceito de humanidade tem sido historicamente usado para excluir certos grupos de pessoas, como mulheres e pessoas de cor, da categoria de seres humanos plenos. Isso é especialmente evidente na história do colonialismo, onde as populações colonizadas foram frequentemente consideradas inferiores e desumanizadas pelos colonizadores. Maria Lugones argumenta que a colonialidade do gênero é uma forma específica dessa desumanização, que afeta principalmente as mulheres colonizadas. A lógica dos eixos estruturais mostra o gênero como formado por e formando a colonialidade do poder. Ela defende, então, que a luta contra a colonialidade do gênero deve incluir uma reivindicação da humanidade dessas mulheres e uma crítica ao conceito de humanidade que foi usado para excluí-las.

“Somente ao perceber gênero e raça como tramados ou fundidos indissolavelmente, podemos realmente ver as mulheres de cor. Isso significa que o termo “mulher”, em si, sem especificação dessa fusão, não tem sentido ou tem um sentido racista, já que a lógica categorial historicamente seleciona somente o grupo dominante – as mulheres burguesas brancas heterossexuais – e, portanto, esconde a brutalização, o abuso, a desumanização que a colonialidade de gênero implica”. (LUGONES, 2008, p. 67)

¹⁰⁴ Aníbal Quijano, op. cit., 2000b, p. 367.

Conceber a identidade como uma relação social implica assumir que é atravessado pelo poder e, conseqüentemente, também por hierarquias, disputas por significados e ideologias. Hall (1996) levantou uma das questões mais importantes provocadores da perspectiva desconstrutiva dos estudos culturais:

"Quem precisa de uma identidade?" A identidade da qual ele fala Stuart Hall não se refere mais àquele conceito ligado a tais qualidades como o essencial, o inato, o determinado, o permanente, a mesmice. Pelo contrário, o autor nos diz: "esse conceito de identidade não aponta que o núcleo estável do eu que, do começo ao fim, se desdobra inalterado através de todas as vicissitudes da história [...]"(HALL, 1996, p. 17).

Entendendo a identidade como diversa e posicional, esta é construída em relação à história e tradição em processos constantes de (re) significação. Portanto, identidades, tanto pessoais como culturais, não são unificadas e menos ainda nestes tempos, em que há "multiplique-se através de diferentes discursos, práticas e posições, muitas vezes interceptados e antagônico"(HALL, 1996, p.3). Construído na diferença e não fora dela, as identidades mostram que só antes a presença perturbadora de um "outro" a constituição torna-se possível de si mesmo. Nesse sentido, as experiências das mulheres representadas e narradas pelo cinema são 'alguma coisa' que, como Hall (2000) diria, não pode ser pensado como "um passado", uma cristalização ou sentido objetivado, mas eles estão sempre sendo construído por uma memória, uma fantasia, uma narrativa, um imaginário, um mito que expressa uma certa visão cultural do mundo.

Quanto ao gênero estabelecido como uma tecnologia, nós o caracterizamos como um processo complexo de modernidade para produzir sujeitos "normais" a partir da regulação da práxis, do plano simbólico e material, que proclama a heterossexualidade como matriz normativa. Concebido desta forma, o gênero não responde para características da ordem de "natural e imutável", mas é sobre uma categoria questionada e construída a partir do simbolismo cultural e dos dispositivos e relações de poder que o atravessam. Podemos afirmar, então, que uma experiência do sujeito que acontece na ordem de representação amplia essa noção por sua capacidade de mediação entre a realidade e o simbólico (DI LAURETIS, 1987; LAMAS, 1995; SCOTT, 1990).

Falando ainda em gênero, a socióloga nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí (2017) tem nos dado importantes pistas para compreendermos nossas experiências afrodiaspóricas e problematizarmos o gênero como um constructo universalizante, como geralmente se faz no feminismo ocidental. Para Oyèrónké, o gênero, como categoria fundante no ocidente, corresponde a uma organização social, hierárquica, de base patriarcal, embasada nas

corporeidades binárias do sexo. Tal pensamento foi amplamente difundido, criando um imaginário universalizante acerca do gênero, como princípio estruturador de toda e qualquer sociedade, a qualquer tempo. A crítica de Oyèrónké está não somente no caráter colonizador desse pensamento, como também em pôr em evidência através de comunidades como a Oyò Yorùbá, império fundado pelo povo Yorubá, no sudoeste da Nigéria, outras experiências sociais que não se estruturam, tendo em vista apenas o corpo sexuado como parâmetro, com largo benefício para quem é reconhecido na alcunha de “Homem”. Nesse caso, não há sentido compreender sexo e gênero como diferentes dispositivos, mas como constituintes de uma mesma ontologia colonial, dentro do modo como o conhecemos.

A prerrogativa que instaura a “mulher”, como oposto constitutivo do ser humano, sujeito da história, é a mesma que a faz inferior, menor, submissa, passiva, emotiva, menos capaz e feita exclusivamente como procriadora dos herdeiros das nações modernas. Como mostra Oyèrónké (2017), a sociedade Oyò Yorùbá tem por base organizacional a senioridade e não a anatomia corporal dos sujeitos, ou seja, possuir uma vagina não transforma uma pessoa em mulher, exclusivamente procriadora ou inferior a qualquer outra corporeidade¹⁰⁵. Com isso, Oyèrónké demonstra como o gênero (e, por conseguinte relacional, a sexualidade) são ficções coloniais de dominação.

Acredito que o pensamento feminista negro, produzido por Lélia Gonzalez, Luiza Bairros, Angela Davis e Yurdesky Espinosa Miñoso apontam críticas bastante próximas às apontadas por Oyèrónké. Angela Davis faz um importante registro historiográfico em relação à como a generificação das corpos escravizadas é instituída como demanda colonial, em diferença dos corpos brancos. Lá em *Mulheres, raça e classe*, ela assegura: “assim como as mulheres negras dificilmente eram “mulheres” no sentido corrente do termo, o sistema

¹⁰⁵Sobre corpo e constituição de gênero, Oyèrónké diz: “La sociedad Yorùbá del sudoeste de Nigeria implica un escenario distinto donde el cuerpo no siempre se usa como base de la clasificación social. Desde una perspectiva Yorùbá, el cuerpo parece tener una relevancia exagerada en el pensamiento y la práctica social occidentales, incluyendo a las teorías feministas. En el mundo Yorùbá, particularmente en la cultura Ò yó anterior al siglo diecinueve⁷², la sociedad se concibió constituida por personas relacionadas entre sí. Esto es, el “carácter físico” de la masculinidad o la femineidad no tenía precedentes sociales y por eso no constituían categorías sociales. La jerarquía social estuvo definida por relaciones sociales. Como se apuntó con anterioridad, la forma en la que se situaba a la gente en diversas relaciones dependía de quiénes se involucraban en una situación particular. El principio que determinó la organización social fue la senioridad, la cual se basaba en la edad cronológica. Los términos Yorùbá del parentesco no indican género y ninguna otra categoría social tuvo especificidad de género. Lo que dichas categorías nos dicen es que el cuerpo no siempre está a la vista ni visible para la categorización. El clásico ejemplo es la hembra que desempeña los papeles de ọba (gobernante), ọmọ(retoño), ọko, aya, iyá (madre) y aláwo (adivinatora-sacerdotisa), todos en un solo cuerpo. Ninguna de estas categorías, de parentesco o no, tienen especificidad de género. No puede situarse a las personas en las categorías Yorùbá con tan sólo mirarlas. Lo que se les escucha decir quizá constituya la pista más importante. El fundamento de las relaciones sociales, comerciales, políticas y sexuales, la senioridad, es relacional y dinámica y a diferencia del género, no se enfoca en el cuerpo (OYÈWUMÍ, 2017, p. 56).

escravagista desencorajava a supremacia masculina dos homens negros” (2016, p. 20). Às pessoas negras, no sistema escravista estadunidense, assim como no Brasil, não conferia status de humanidade para tais corporeidades, compreendidas como mercadoria. As mulheres negras não eram “femininas”, “frágeis”, “delicadas”, “submissas” e, por isso, trabalhavam nas lavouras junto aos homens negros, carregavam o mesmo peso, trabalhavam as mesmas horas de trabalho (DAVIS, 2016). O gênero, portanto, se consolida como um dispositivo de reconhecimento da humanidade. E, assim sendo, há um distanciamento irreparável dessas chaves de leitura de gênero binário imposto universalmente a todas as humanidades.

Seguindo essa trilha, Yurdesky Espinosa (2002) critica o feminismo liberal universal acerca da homogeneização das mulheres, sem levar em consideração seus atravessamentos raciais, de gênero, classe, sexualidade, geopolítica, geração, ou seja, sem levar em consideração as produções locais em que se assentam tais narrativas. A economista e intelectual travesti Viviane Vergueiro (2018), em sua dissertação, além de sistematizar genealogicamente o conceito de cisgeneridade e cisnormatividade, também faz uma importante reflexão de como a cisgeneridade é um projeto colonial. Partindo da noção de que os corpos, invariavelmente, se limitariam às existências binárias e opostas entre si, tendo por base a reprodução como guia e desculpa do projeto colonial de supremacia branca patriarcal, a modernidade se construiu em torno da cisgeneridade – equivalência entre identidade de gênero e genital¹⁰⁶ – como norma e parâmetro de vida e organização social. Ou seja, não apenas regula as corporeidades todas, incluindo o que chamará de norma (a cisgeneridade) e desvio (os gêneros inconformes).

Dito isso, precisamos agora pensar a respeito da intersecção com as lesbianas. As lesbianas foram frequentemente excluídas da categoria de seres humanos plenos, consideradas desviantes e imorais, e por isso, sempre enfrentaram formas específicas de violência e discriminação baseadas em sua orientação sexual, o que destaca a importância da intersecção entre raça, classe, gênero e sexualidade na luta contra a opressão.

Retomamos, então, Maria Lugones, que propõe como possibilidade que o conceito de humanidade deve ser repensado e reconstruído para incluir todas as pessoas, independentemente de sua raça ou gênero. A autora defende a decolonialidade como uma abordagem crítica que busca romper com formas de pensar e agir que foram impostas pelo colonialismo. Ela argumenta que a colonialidade do poder e do gênero são interdependentes e

¹⁰⁶Conforme Jaqueline Gomes de Jesus (2012, p.7), “são conceituadas “ciscisgêneros” as pessoas cuja identidade de gênero está de acordo com o que socialmente se estabeleceu como padrão para o seu sexo biológico”.

que a luta contra essas formas de opressão devem ser feitas de forma conjunta. Apontar a identidade como dispositivo para manejar as fugas, infiltrações e rompimentos possíveis a partir da negação da hegemonia e da celebração de marcas sociais que nos hierarquizam no nosso acesso à humanidade. O corpo foi castrado nas produções acadêmicas. Quem tem medo do que o corpo tem a dizer? Escrever com o corpo localizado, não universal, tem sido uma forma não apenas de construir conhecimentos que eticamente acreditamos, como também alargar o modo de como fazer e registrar ciência. Retomamos Ana Luisa Santos (2019), com seu texto SE TOCA: devir manual lésbico, que diz assim:

Sei que precisei ser corpo para escrever. Escrevo desde o corpo. Com corpo quero dizer presença e relação e não só membros e genitálias e peles e pelos. São outras mucosas que me rodeiam e que me permitem uma experiência de troca. Eu sou o escambo. Vivo na confluência entre história e mito, herança e invenção, sociedade e rebeldia. Descubro que não me pertencem como imagino. Resolvo radicalizar essa entrega. Exponho o corpo e suas transmutações. Estou nua na internet para quem quiser ver. Proponho um compartilhamento profundo, presencial, um tipo de entrega e revanche. Outras vinganças (SANTOS, 2019, p. 82).

A decolonialidade, portanto, é uma forma de resistência e libertação das pessoas colonizadas, buscando romper com as estruturas opressivas impostas pelo colonialismo. Nos nomear a partir do sul é uma forma de construção de autonomia e liberdade. A partir dessa compreensão, ocupar o conceito de gênero com a perspectiva de Maria Lugones pode criar novos imaginários na América Latina ao desafiar as formas tradicionais de pensar sobre gênero, raça, classe e sexualidade na região. Ao adotar essa abordagem, Lugones sugere que podemos criar novos imaginários que levem em conta a diversidade das experiências das pessoas na América Latina. Isso pode incluir a criação de novas narrativas sobre identidades, sexualidades e gêneros que reflitam as experiências das pessoas marginalizadas, bem como a promoção da inclusão e da diversidade em todos os aspectos da vida social.

A heterogeneidade da América Latina abarca interseções de fluxos transfonteiriços e transculturais, possibilitando a transformação de subjetividades, narrativas e pontos de vista. Esta proposta procura aproximar as histórias contadas por latino-americanas através dos espaços não-heteronormativos e suas personagens e narrativas que constroem movimentos simbólicos, de memória e provocando novos imaginários. Instigadas por Lugones e Anzaldúa, desenhamos laços afetivos e de afetações que formam corpos-territórios possíveis, borrando as fronteiras entre diferenças e identidades, inclusão e exclusão, problematizando a relação entre pertencimento e desenraizamento - binarismo que caracteriza o cinema clássico e que inscreve um lugar “próprio” para o gênero - trazendo à tona os movimentos de

des/re/territorialização do desejo e dos afetos. Fazemos, assim, inventários desejanter dessas personagens lésbicas e suas histórias através dos filmes que permitem que espectadore/as atravessem suas próprias especificidades culturais através das narrativas e ofereçam espaços de imaginação de formas potenciais de vida, ensaiando o novo, ensaiando Bem Viver.

Lésbicas, então, como possibilidade de autodefinição no encontro de um nome para si, mesmo que provisório, limitado, incompleto, mas que produza o efeito do pertencimento tão almejado num mundo de tantas inadequações corpóreas diante da norma e do que ela exige. Não diz de uma caixinha onde as pessoas precisam se mutilar para caber, mas de construir um caminho de existência enunciativa. Como experiência coletiva da identidade como um mecanismo político de disputa ontológica, ou seja, sobrevivência da existência da coletividade sem perder de vista quem somos como sujeitos no mundo. No entanto, Audre nos chama a atenção para não cair na armadilha da representação liberal que captura nossas produções subjetivas, que nos empacota, retirando nossa complexidade, nos vendendo em formato de identidade e representatividade. Por isso, acreditamos aqui na ideia de traduções.

Raíssa, sapatona trans nos ensina que a autodeterminação é um contra-golpe que construímos na coletividade e que nos reorganiza no mundo que não está cindido em apenas duas possibilidades de existir:

Lésbica

*Carrego nas linhas
do meu corpo
Um pedaço
Da história
Dos afetos entre mulheres.
Pontes respirando vivas
Ligando aquelas que vieram
E aquelas que virão.
Entenda que
Não me tornei
mulher sozinha.
Descobri cada pedaço
De quem sou
Entre olhares
As palavras, Gestos,
Carinhos, abraços,
bocas e risadas
Que me marcaram
Desenhando os contornos
Dessa que sou.
Entenda também
que quando faço
Amor contigo Meu corpo não se entrega só Mas carrega tesouros (bons e ruins)
Deixados
Por todas aquelas que*

*passaram por mim – Conectando-me com aquelas Que passaram por ti –
 Nesse mar de memórias
 Cruzadas
 Entre ondas
 Que nos reinventam
 E transformam, Movendo-nos à liberdade
 de inventar
 E viver
 Tudo o que ainda
 desconhecemos.*

(Raíssa Éris Grim, Sapa Profana. 2018, p. 11-12)

Ser construída a partir dos rastros de outras corporeidades lesbianas que passaram por nós e deixaram suas marcas, como num ritual de passagem para aquilo que me tornei e que ainda posso vir a ser. Mesmo observando e buscando compreender os diferentes e sofisticados mecanismos de funcionamento das sociedades coloniais no ocidente, diferente de Oyèrónké, que parte de uma cosmopercepção yorubana, tanto o transfeminismo como o pensamento feminista negro tem construído caminhos de saberes, epistemologias e práxis de refundação de narrativas sobre as corpos que ficaram do lado de fora do clube da humanidade. Isso impõe um limite na política identitária de base neoliberal, que se contenta com as migalhas da representatividade, bem como instaura um bug produtivo de ameaça ao capitalismo cismasculino de supremacia branca, porque essa produção é periférica.

E, nesse caso, não se trata simplesmente de negar a existência material que institui a mulher como fenômeno social da ficção do poder (JOTA MOMBAÇA, 2016), mas de assumir seu caráter colonial, situado no tempo e no espaço, e sua precariedade diante de corporeidades que não estão em conformidade aos requisitos do gênero binário cisgenderado e a inevitável fuga que vivem as corporeidades inconformes. Por isso, incorporo no debate aqui travado a intelectual afro-estadunidense Tanya Saunders (2017), através da tradução de Sarah Ryanne Sukerman Sanches, que coloca a existência e os saberes advindos de suas experiências como preta sapatão como uma epistemologia e vetor de uma práxis humana de liberdade.

Colocar a lésbica negra, mesmo a bruxa negra, no centro de como imaginamos o que constitui a libertação humana, terá um efeito cascata em toda práxis libertária na diáspora. Na epistemologia e ontologia ocidentais, é o corpo lésbico negro, o perverso feminino negro, e no caso do Brasil, a bruxa negra, que serve de sustentação para as definições do “não-humano”, enquanto o cisgênero masculino, branco, rico, heterossexual, cristão e burguês (também conhecido como Homem) continua a servir como sustentação para o “humano”, um processo enraizado na América colonial. (SAUNDERS, 2017, p.114).

Ser identificada como sapatão já me atingiu como xingamento, já me feriu fundo. Hoje não mais, mesmo sabendo que essa era e é sempre a intenção. Me identificar como sapatão hoje, é um revide da violência machocentrada cis branca hétero. O tal do contra-golpe que Raissa nos convoca ali em cima. Mas para este trabalho, me reconhecer como sapatão não dá conta dessa pesquisa. Me colocar como lesbiana é me propor a construir alianças insólitas na América Latina. É encontrar os bancos de areia de Anzaldúa. A terminologia lesbianas usada aqui, portanto, não pode ser compreendida como uma tradução de prática sexual ou relacionamentos entre mulheres apenas, porque ela excede o significante, a partir de seus usos, pelas corporeidades negras e periféricas. No sistema-mundo da colonialidade, a prática sexual que possui legitimidade social está atada à moral cristã moderna, portanto, a cis-heterossexual. Por isso, as práticas sexuais que rompem com esse padrão são constantemente rejeitadas, questionadas, patologizadas, violentadas, porque são perigosas. Elas ativam, em alguma medida, o erótico que suspende e descola o sexo de sua função colonial por excelência, a reprodução e sua narrativa biologizante acerca dos corpos.

Como um projeto emancipatório feminista, a autonomia erótica possui possibilidades transformadoras para nação, uma vez que irá permitir a todos os cidadãos, especialmente as mulheres, a possibilidade de serem totalmente incluídas na nação como sujeitas autônomas. (SAUNDERS, 2017, p. 114)

Nas conversas de orientações coletivas de tese, Luana Souza (2020)¹⁰⁷, com sua pesquisa de doutorado, coloca que precisamos criar estratégias de produção da autogestão do prazer¹⁰⁸. Luana traz a autogestão do prazer de mulheres negras como um movimento de descolonização por (re)instituir um movimento de autodeterminação do desejo, refundação de narrativas em que nossas corporeidades negras são amadas e amantes e, assim, (re)constituir o prazer como um ativador de energias e afetos de Bem Viver. Assim como Audre, Luana também não restringe a autogestão do prazer ao sexo, justamente por compreender que o erótico emana do corpo que não se limita à reprodução ou à objetificação, ao contrário, rompe com isso. Daí, a autogestão do prazer como um exercício mobilizado pelo afeto do erótico atravessar todo o corpo. Dizer que não se limita ao sexo não significa dizer que também não passa por aí. Mas, constitui sexualidades dissidentes justamente por sua insubordinação frente à reprodução/reprodutivista do capital.

¹⁰⁷ Luana Ferreira de Souza é uma intelectual, pesquisadora e professora soteropolitana negra sapatão. Doutoranda na UNICAMP, cuja pesquisa versa sobre o prazer e pornografia feminista de mulheres negras.

¹⁰⁸ Essa fala de Luana Souza fez parte de um evento acadêmico realizado no dia 28 de agosto de 2020, organizado pelo grupo de pesquisa e extensão Reexistências (UFOB/Barreiras), em que a autora era palestrante com o seguinte tema: Corpos, pornofeminismo e práticas sexuais de mulheres negras.

A potência do erótico está no perigo que confere ao projeto colonial de subserviência do corpo da mulher negra, como objeto e máquina de produção para o capital. Tomar para si o corpo é tecnologia de insurgência poderosa. Audre revela a face poderosa do erótico que nos dá ânimo, porque o “mundo tem medo de mulheres extraordinárias”. Audre alerta:

[...] mulheres empoderadas são perigosas. Então somos ensinadas a dissociar a demanda erótica da maioria das áreas vitais das nossas vidas, com exceção do sexo. E a falta de preocupação com as bases e as gratificações eróticas do nosso trabalho repercute em nossa insatisfação com muito do que fazemos (LORDE/BORGES, 2019, p. 68).

Ainda nessas corredeiras, para escorrer com mais entendimentos, trago outro texto “Pedagogies of crossing: meditations on feminism, sexual politics, memory, and the sacred”, M. Jacqui Alexander (2005) que chama a autonomia erótica das mulheres caribenhas como o elemento central da cidadania das mulheres do Caribe, pois esta autonomia erótica interrompe a conexão colonial básica entre respeitabilidade, posse e cidadania. Assim, essa autonomia erótica pode perturbar a heterossexualidade (um sistema de gênero/sexo racializado) como sendo um elemento constitutivo da cidadania de modo que a lealdade do cidadão para a nação não está imbuída na relação colonial entre raça, sexo, reprodução, heterossexualidade e o erótico.

Os filmes com miradas lesbianas são a tomada da tecnologia colonial e que essa ocupação faz com que surjam narrativas, imaginários e imagens que transformam o presente, a construir memórias e a projetar futuros. Isso é notório na produção filmica que trago pra roda, ganha camadas de complexidade quando alinhavada aos marcadores sociais que a constitui, tanto de raça, de gênero, de sexualidade e de classe, produzindo subjetividades afetivas complexas. Paul Preciado (2017) também põe em questão essa categoria, inscrevendo-a como dispositivo de controle, tendo em vista que o corpo é um “arquivo orgânico da história da humanidade” no ocidente colonial (p. 26)¹⁰⁹. Por isso, tenho invocado aqui a noção de lesbianas como ethos, a partir do que colhi e traduzo dessas experiências inventariadas nestes filmes, como uma inscrição política de modos de ser, conhecer e experimentar o mundo, numa movência contrassexual, como propõe Preciado (2017), abrindo

¹⁰⁹Ele diz: O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade [ocidental] como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados. A (hetero)sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, deve se reinscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetição e de recitação dos códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais (PRECIADO/RIBEIRO, 2017, p. 26).

e escancarando as feridas coloniais, para elas que não doam apenas nas corporeidades indesejadas, deficientes, racializadas, transgêneras.

tradução:

*idioma dos
corpos é com tato*

*e a língua da pele
tem a melhor dicção
(chama "fricção")*

(tatiana nascimento, 2017, p. 101).

Ao entender como esse imaginário político-cultural-sexual se rala com as normatividades, presenciamos as nossas corpos ralando com o sistema e produzindo frestas. E, assim, inicio o diálogo com Ochy Curiel a fim de situar as lesbianidades como categoria política. Ela nos aponta o seguinte no seu artigo “El Lesbianismo Feminista: una propuesta política transformadora”:

El lesbianismo feminista para muchas de nosotras no es ni una identidad, ni una orientación, ni una opción sexual; sino una posición política, posición que implica entender la heterosexualidad como un sistema y un régimen político. (CURIEL, 2007, p.4)

Ao entender como esse imaginário político-cultural-sexual se articula com as normatividades, Curiel ainda afirma que é necessário realizar um projeto político que nos permita entender como se manifesta o sistema-mundo heterossexista patriarcal, racista e neoliberal nos nossos corpos e nas nossas vidas e como podemos transformá-lo. Para adentrarmos o brejo, é preciso inventariar as histórias das sujeitas que, diariamente, constroem esse outro mundo que Ochy Curiel nos convoca. Através da perspectiva dos estudos de gênero e sexualidade as visualidades, Teresa De Lauretis (1994), ao pensar sobre a questão do feminismo, indica os procedimentos e técnicas sociais, como tecnologias de gênero, capazes de produzir subjetividades, em uma realidade atravessada e regulada por discursos e imagens. As formas de entender imagens e narrativas visuais se tornaram dispositivos-chave na construção da sociedade, dos sujeitos, das identidades e subjetividades.

A existência lesbiana no cinema traz a sensação de desajustada. Bandidas, perversas, assassinas, depressivas, odiosas, solitárias, com problemas mentais. Cito alguns adjetivos que classificariam as personagens lesbianas na cinematografia mundial. Não que não pudéssemos ser bandidas, perversas, assassinas, depressivas, odiosas, solitárias. Somos também. Mas

somos muitas e somos de muitas maneiras. O problema é esse. Quando se fala de lésbicas no cinema, nunca houve uma pluralidade (talvez estejamos vendo agora no século XXI). Majoritariamente, a personagem lésbica foi retratada como um ser abjeto destinado a um final trágico. Provavelmente, formulando um aviso que funciona para as telas e para a vida: não dá para ser lésbica e ter um final feliz, colocando a sexualidade como causa e consequência de sua infelicidade.

Pensando na necessidade de demarcar esse espaço de quebra cisheteronormativa no cinema, no artigo "Film and the Visible" (1991) e depois no livro "The Practice of Love" (1994), Teresa De Lauretis nos aponta que é primordial encarar o desejo lésbico um tipo de subjetividade e sexualidade que a gente vivencia e reivindica politicamente, e que, portanto, nós precisamos teorizar, articular e encontrar formas de representar - não só no que ele se difere da norma heterossexual, mas também no processo como ele se constitui, suas especificidades e condições de existência (Lauretis, 1991). O simples fato de ter duas mulheres na tela em uma relação sexual, mesmo que num filme feito por mulheres não é o suficiente para perturbar, subverter ou resistir ao enquadramento heterossexual do cinema, mas já é uma ocupação de grande importância como foi o caso de "Amor Maldito" de Adélia Sampaio na década de 1984. E estes recortes visuais apresentados revelam dos filmes que compõem uma parte desse imagético que vem sendo desconstruído aos trancos e barrancos nos imaginários lésbicos. As lésbicidades têm sido experienciadas e vivenciadas nas produções para além de corpos brancos, magros e ricos, contudo a maioria ainda não consegue fugir das temáticas de dor, sofrimento, sentimento de inadequação social e violência.

Refletindo sobre essa ocupação imagética, a estética se torna ainda mais um movimento político na construção dessas imagens. Cintia Guedes, em uma mesa na 22ª Mostra de Tiradentes, nos convida a pensar sobre o cativeiro estético que as formas tradicionais de representação e de estéticas nos subjugam e violentam, em especial as imagens de negritudes. "É uma formulação ainda muito germinando na minha cabeça, como é que a gente se livra deste cativeiro estético, como é que a gente para de responder à dor da maneira que eles esperam que a gente responda. (GUEDES, 2020).

Quando chamo de estética lésbica é a se refere a um movimento estético-político de autodeterminação, um modo de ser e estar no mundo, corpóreo, que não se resume num olhar hierarquizante ou frívolo frente à dimensão estética das corporeidades, mas que informa sobre um ethos, uma maneira de ser e estar, uma posição de sujeita ético-política, de escapes

às estratégias coloniais de enquadramentos e captura identitária no gênero e na sexualidade binárias de fabricação liberal. Nesta mesma investida, Virginia Cano se soma em seus ensaios organizados no livro “*Ética tortillera: ensayos en torno al êthos y la lengua de las amantes*”(2015), onde traz contribuições e caminhos. Ela propõe uma (est)ética tortillera a partir de uma *ars*¹¹⁰ lesbiana, percebendo como as nossas formas de amar desconstroem o tal *corpus* lesbiano instituído e que, dessa forma, podemos reverberar essa quebra nos nossos encontros, nossos imaginários, nossas possibilidades produções de afetações e sentido.

A marola que inicia o movimento é a autodeterminação. Afinal, quem somos? Que histórias podemos contar? Quais imagens temos de nós? Talvez para começar a escorrer nas veias da América Latina precisamos voltar no tempo, entender quais foram os papéis dados a nós a partir da colonização. Aqui não estamos buscando origens e sim pontos de partidas e seguimos, nas correntezas dos rios.

A voz funda do rio

Quando ela diz meu nome em tom grave, quando ri forte e divertida, há uma força telúrica que escapa ao lago e faz redemoinhos insondáveis. Quando ela diz venha, é sopro de vida, fogaréu de alegria para meu coração que quer tanto segui-la. Quando ela diz tô com saudade de tu, me derreto como manteiga ao sol. Assim mesmo, com gosto do que se come, do que se degusta. Eu deixo de ser oblíqua e me torno pronome-sujeito na língua da mulher que ama.

Cidinha da Silva (2016, p. 96)

¹¹⁰ Remete a *ars* erótica, conceito articulado por Foucault em História da Sexualidade 1 – A vontade do saber, que se articula como mistério e assunto passível de um processo de iniciação e aprendizado.

8 CARTA PARA IYÁ THIFFANY

Salvador, 10 de fevereiro de 2023

Iyá Thiffany Odara,

espiritualidade. Palavra que aprendi no encontro com a senhora, mas que demorei a entender como de fato me relacionar. Talvez eu ainda nem saiba direito, mas tenho feito o caminho que consigo e que posso dentro da religião. Eu sempre fui desconfiada e questionadora, ao passo que também sempre fui obediente e foi este traço que a religião começou a fazer parte da minha vida. É possível que eu já tenha dito a senhora grande parte do que vou escrever aqui, porém acho que dar tantos detalhes seja parte do caminho para contar toda essa história e o que afinal ela tem a ver com esse trabalho para justificar essa carta.

Eu nasci no dia 31 de janeiro de 1989, em São João da Boa Vista, São Paulo. A minha família dos dois lados sempre foi católica e por isso ainda bebê eu fui batizada na Igreja Coração de Maria no 09 de abril de 1989, exatamente dois anos antes da minha nascer. Engraçado isso, né? E eu só descobri por que vim escrever essa carta para a senhora... várias coisas sobre mim e a minha relação com a religião eu fui perguntar a minha mãe para poder escrever. Bom, minha mãe escolheu para mim uma amiga dela como madrinha, Ângela Risseto e meu padrinho João Luís Joaquim. Eu tive a sorte de ter eles presentes na minha vida, ao menos até a adolescência, a vida adulta torna as coisas mais difíceis, ainda mais eu morando longe e indo tão pouco ao interior de São Paulo. Eu acredito que minha mãe escolheu bem, são pessoas que eu tenho um imenso carinho até hoje.



Figura 44 - Lembrança do meu batismo na Igreja Católica

Fiz catequese durante 7 anos, aprendi as rezas, vários cânticos (confesso que até gostava de cantar às vezes durante as cerimônias) e tenho quase todos os sacramentos possíveis da Igreja católica. Fui batizada, fiz a primeira comunhão e crismei com 14 anos. Ficaram faltando dois: o matrimônio e a unção dos enfermos. Eu ia à missa todos os domingos com minha mãe e minha irmã e oscilei entre gostar de estar ali e me perceber parte de um grupo a ficar incomodada com o tempo que ficava nas missas ou com as coisas que não concordava mais que ainda não tinha a dimensão do porquê. O que me mantinha ali tinha origem em várias questões como a obediência a minha mãe e por saber que era importante para ela que a gente seguisse a religião; o sentimento de pertencimento, afinal de contas, eu tenho um primo que é 5 anos mais velho que eu e é padre. Eu me lembro da alegria dos meus avós quando ele foi ordenado e iria exercer a função nas paróquias. Era um orgulho para eles, mesmo que meu primo não fizesse tanta questão de agradá-los.

Mas a grande herança que a formação católica me deixou foi a maneira de lidar com a culpa. Esse sentimento que muitas vezes baliza e que se torna ferramenta das nossas relações. A culpa permeia desde a percepção do conceito de pecado, da necessidade de afirmação do bem e do mal e que você precisa estar de um lado ou do outro, em uma busca incessante por acerto e pela perfeição consigo e com os outros. Somos pecadoras e isso é possível desde que tenhamos a culpa que mostre o limite de como ser uma boa cristã. A docilização dos corpos das mulheres já se mostra na catequese com as narrativas de Eva, Madalena, Maria e a tão invisibilizada Lilith. Isso vai em um crescente até a comunhão em que se estabelece a confissão. Quanto mais comportada, dentro do que se espera para uma mulher, mais eu estava perto de Deus. Cruel, né?

E eu me lembrei dessa época assistindo um dos filmes que está no corpo-território desta tese. O mistério da carne (2018) de Rafaela Camelo conta a história de duas amigas que vivem uma relação confusa de amizade e paixão dentro da igreja, onde fazem catequese juntas. A sinopse do filme joga com a ritualística: “Abençoado seja o domingo que é dia de encontrar Giovana”. A dramaturgia é bem simples e vai pelo olhar da Camila, que sente um misto de atração e repulsa por Geovana e torna a culpa um terceiro personagem de tão forte que é dentro do filme. O desejo pela amiga, o entendimento do afeto e de cruzar a fronteira de um vínculo de não apenas amizade a seduz, a instiga, ao mesmo tempo que a assusta.



Figura 45 - O beijo de Geovana e Camila

Ao pesquisar sobre o curta e conversar com a realizadora, ela sinalizou que foi a autorização do papa Francisco, em 2016, para que mulheres pudessem participar do tradicional rito de lava-pés serviu de inspiração para criar o contexto da relação entre as personagens, tanto que existe a cena das meninas sendo as pessoas que teriam os pés lavados pela figura que representa Jesus no filme. A ocupação de adolescentes nos papéis dos apóstolos já desafia a normatividade, já causa um estranhamento de ocupação dentro da instituição católica.



Figura 46 - A cerimônia do lava-pés em o Mistério da Carne

Entre as cenas do ritual da semana santa e situações cotidianas que as duas adolescentes vivem juntas, a tensão estabelecida entre elas vai sendo costura nas conversas sobre a sexualidade dos amigos e colegas de turma da catequese, do carinho e intimidade nos momentos de proximidade, do desejo materializado no olhar de Camila ao ver Geovana dançar, no momento em que Geovana passa o batom nos lábios de Camila, nas brincadeiras de toque demonstrando a dificuldade de lidar das duas com o desejo. A intimidade entre elas ao mesmo tempo que as instiga, gera repulsa.



Figura 47 - Aproximações e desejo

A obsessão com esse sufocar dessa afetação se materializa na cena em que Camila cheira a calcinha do biquíni que Geovana empresta para ela para irem para a piscina, pois estava com a marca do corrimento da amiga. Ela está obcecada pela amiga, quer ter contato com a sua intimidade, seus cheiros, seus gostos. Mas ter contato com ela neste nível ainda está condicionada ao seu íntimo, a uma guerra de autoentendimento da sua sexualidade.



Figura 48 - A calcinha de Camila - desejo e repulsa

E a repulsa e o medo dessa situação se confirmam quando as duas ao se desentenderem após uma brincadeira sexualmente provocativa de Geovana, Camila tenta afogá-la como forma de cessar o acesso da amiga ao seu corpo. Geovana finge perder e brinca com o sentimento de culpa da amiga.



Figura 49 - O afogamento

Quantas de nós já não tentou se afogar para não ter que lidar com o desejo por outra mulher?! O ponto é que a culpa freia a materialização do desejo entre as duas e torna nada saudável. A repressão da sexualidade, o entendimento que o desejo por outra garota não é permitido e possível, é o que fere as duas no filme e que deixa marcas, como na cena final em que Camila esfrega na sua camisa o dedo com sangue da amiga para que mesmo negando ela não deixe de estar ali presente naquela marca.

Hoje, olhando para a minha adolescência, entendo o porquê eu não ter interesse em ficar e namorar com os garotos, uma vez que eu só entendia essa via como possibilidade, e que priorizava os meus estudos. Consigo pensar em umas 3 amigas da época do ensino médio com quem eu adorava passar tempo e ficava com brincadeiras de toques físicos e uma construção de intimidade que transbordava a perspectiva da amizade. Mas como aquilo não era considerado como possibilidade, eu não percebia dessa forma. Posso ter perdido muito tempo com isso, não é, Iyá?!

E a senhora deve estar se perguntando quando é que eu cheguei a me perceber como sapatão?! O tempo foi me mostrando os caminhos de entendimento aos poucos e isso foi me colocando em rota de colisão com os meus valores aprendidos. Eu já tinha 19 anos e estava na faculdade, mas foi doloroso, Iyá. Assim como é e foi para muitas das lesbianas por aí, afinal em grande medida eu rasurei os planos não só da estrutura social, mas da minha família e até mesmo os meus que estavam estanques naquele imaginário possível do exercer da minha sexualidade. Eu estava vivendo uma expansão do meu mundo em tantos horizontes da minha vida, que esse foi mais um dos caminhos que se abriram indo fazer faculdade longe de casa. Viçosa era 800 km de distância da casa da minha mãe e eu tive que me virar fora de casa e ao mesmo tempo, eu pude me conhecer estando só. Saber o que sinto, o que gosto, o que eu quero, o que eu podia fazer e as formas que eu conseguia realizar as coisas na minha vida.

Eu comecei a entender o meu desejo por mulheres quando eu passei a frequentar as reuniões do Centro Acadêmico de Comunicação (CACOM) já na faculdade de Jornalismo em Viçosa, Minas Gerais. O que eu sentia podendo sentir sem o peso do julgamento das pessoas que me conheciam desde criança e sem entrar em conflito com os seus planos para mim. O medo existia, mas instiga daquelas sensações novas que me mantinham na possibilidade de rompimento com o que era esperado e socialmente aceito. Eu me lembro da noite em que uma das mulheres que fazia parte do CACOM ficou flertando comigo e fazendo carinho na minha perna embaixo da mesa, foi me levar até em casa e quando ela tentou me beijar, eu quase saio correndo. Dias depois a gente ficou e as coisas passaram a fluir como eu nunca tinha sentido antes por nenhum outro garoto. Mas ainda assim a culpa continuava ali e ela se materializou no dia em que eu falei com um amigo que eu não queria ferir ninguém por sentir prazer e gostar de ficar com mulheres. Isso me marca até hoje.

Percebi que quanto mais eu me dedicava e me envolvia com os estudos na universidade, que foram muito para além das salas de aula e das teorias e práticas da comunicação, eu fui questionando e a minha repulsa agora tinha se voltado para a própria religião. Em Viçosa, raramente eu ia à igreja e quando voltava para a casa de minha mãe, eu passei a não querer mais ir às missas e quando ia ficava e deixava a minha mãe estressada com o falatório que eu fazia questionando a moralidade da instituição. Eu não cabia mais ali e diferente de outras épocas e por causa de tantas que vieram antes de mim e lutaram, eu pude escolher sair. Mas essa não é a realidade de muitas nem hoje e muito menos no passado. Nesse momento, Iyá, eu trago para a gente conseguir visualizar o filme *Yo, la peor de todas* (1990), de María Luiza Bemberg. O filme¹¹¹ conta a história da freira Juana Inés de la Cruz (Assumpta Serna), primeiro registro de uma história com protagonista lésbica no cinema argentino e realizado por uma mulher.

¹¹¹ Link para assistir ao filme online: <https://vimeo.com/111004329>



Figura 50 - Cartaz Yo, la peor de todas

A narrativa é inspirada na obra “As Armadilhas da Fé”, de Octavio Paz, a religiosa é conhecida no México como a Décima Musa, que aos vinte anos se tranca num convento para conseguir estudar. O filme nos mostra a vida na época da conquista, quando o México ainda era uma colônia espanhola. Isso aconteceu no século XVII, quando a Nova Espanha era governada pela coroa espanhola em conjunto com a Igreja Católica. Nessa época, a sociedade era controlada pela igreja, que por sua vez era formada por homens religiosamente fanáticos e egocêntricos que acreditavam que a religião era o mais importante e deveria ser seguida à risca, e que as mulheres eram menos e não podiam fazer o mesmo que eles. Só podiam ficar em casa, e quem não se casasse no convento. Alguma semelhança com o último governo federal do Brasil não é mera coincidência.

Toda a vida de Juana é marcada por essas duas forças, onde os vice-reis a protegem e a Igreja desaprova uma freira que não apenas ensina canto a seus alunos, mas também se dedica à astronomia, poesia, drama, filosofia e teologia.



Figura 51 - Juana se dedicando aos estudos

Yo, la peor de todas nos conta sobre a vida de uma mulher notável, intelectual que segue seus ideais, que rejeita o superficial, o efêmero. Isso se reflete no fato de que Sor Juana rejeitou o casamento, a carne e o mundano, para levar uma vida intelectual, que de outra forma ela não teria conseguido. Num mundo totalmente masculino, o convento tornou-se o seu único refúgio, é o seu espaço onde pode cultivar o seu intelecto, a sua poesia e o seu amor pela ciência. Sor Juana, com seu estilo barroco, com trocadilhos, metáforas e antíteses, nos conta em seus poemas o que quer. Em seu soneto “Perseguindo-me, mundo. Em quê você está interessado?” Ela nos diz claramente o que quer: colocar a riqueza no seu entendimento e não o seu entendimento na riqueza, ela não se importava em ter riquezas materiais como outras pessoas de sua época, tudo o que ela queria era cultivar o seu intelecto. Evidentemente, essa reflexão e esse refúgio só foram possíveis por que Juana era uma mulher branca, pois as mulheres negras e indígenas estavam passando neste contexto histórico pelo processo de sequestro, genocídio e violência sexual.

Mas retomando a história de Sor Juana no convento, lá ela tinha capacidade para estudar, escrever e viver a vida intelectual que desejava. Dentro daqueles muros, ela teve a proteção da vice-rainha María Luisa (Dominique Sanda) e de seu marido, o vice-rei, pelo que a autoridade eclesiástica permitiu que Sor Juana escrevesse e estudasse. O filme vai construindo a intimidade entre Sor Juana e María Luiza: em um diálogo entre as duas, a vice-rainha comenta com Sor Juana: "Você é mais poetisa do que freira, mais freira do que mulher". Este afeto inspirou a Sor Juana vários belos poemas de amor, que a sua musa adorava ler.



Figura 52 - Juana e María Luiza em um dos seus momentos de intimidade

No primeiro encontro entre Sor Juana e María Luisa, a vice-rainha diz: "Você não pode ficar sem essas grades?" Ao que Sor Juana respondeu: "Não, senhora. Sinto muito. Não os vejo mais, já faz treze anos que me separaram do mundo". A partir daí, começa uma troca em que a comparação do hábito com relação à coroa ajuda o vice-rainha a se tornarem íntimas e vinculadas a partir do sofrimento com a freira em relação às restrições do mundo que elas têm por serem mulheres. No convento ou no palácio, a lei é seguir a regra ou o protocolo dos homens.

O segundo encontro acontece no quarto de Sor Juana em clima musical; María Luisa toca alaúde atrás de alguns véus que a freira corre para alcançá-la. As duas trocam olhares e confidências, em que a freira conta sobre as atrocidades cometidas pela inquisição que presenciou, a vice-rainha fica inquieta e pede que Sor Juana abra seu corpete. De um plano médio, depois de liberar lenta e eroticamente seu espartilho, Sor Juana percebe a gravidez de María Luisa e expressa que não entende a maternidade. A freira coloca como suas possibilidades de maternidade exercida pelos objetos de produção de conhecimento que a cerca, como o telescópio, o relógio de sol, o espelho de obsidiana, o autômato, o astrolábio e a lira. De fato, a metáfora de um desses instrumentos de conhecimento, que permite um afastamento da trajetória de gênero para a maternidade, aparece no contraste da montagem: quando nasce o filho da vice-rainha, Sor Juana olha pelo telescópio. O inventário culmina com os escritos: "Estes são meus filhos", diz Juana. Apesar de a cena ter as mulheres discutindo entre si sobre a maternidade, essa troca de conversa alimenta o vínculo amoroso e, aliado aos presentes do vice-rainha para Juana, pode ser entendido como uma passagem romântica.

Mas então venho com a provocação que falamos em um dos capítulos da tese. As lesbianas são mulheres? E é a esse questionamento ontológico da categoria de Monique Wittig que nos aproximamos do possível olhar de Sor Juana sobre o mundo. A princípio, a independência da personagem de Sor Juana rompe a relação social específica de “servidão” que, na perpetuação da heteronormatividade, constitui “a mulher” vinculada a um homem. A vice-rainha afirma que não se pode viver sem filhos: “Uma mulher sem filhos é incompleta. Você não pode negar a natureza.” Ao que Sor Juana responde: “Nem todas nós somos iguais.” Em resposta, María Luiza acrescenta que Deus não colocou nela a preocupação de conhecer acima do desejo de amar. Sor Juana termina a cena com: “É um caminho difícil, senhora, sem doçura.” Essa doçura supostamente ausente parece ser o que transborda entre eles. Apesar de suas perspectivas diferentes, a aspereza da estrada é suavizada por seu encontro como amantes.

Depois que a vice-rainha apresenta seu bebê a Sor Juana, durante o terceiro encontro privado, elas se sentam no pátio perto da fonte para ler. A partir de uma folha de árvore, usada como marcador de livro e seu nome latino, “aconitum napellus”, é apresentado o primeiro flashback. Esse recurso, amplamente utilizado pelo cinema de Bemberg para introduzir o olhar feminino, foi analisado por Gilles Deleuze como uma forma privilegiada de adentrar a subjetividade, já que está vinculado ao circuito da memória. Em memória, um grupo de examinadores questiona a posição intelectual de Juana, que defende com suas respostas a possibilidade de uma mulher possuir conhecimento e capacidade filosófica. Ao final da cena do tribunal avaliador, um beijo heterossexual é introduzido por meio de um jogo de pantomima entre algumas colunas distantes do recinto. Juana recebe o beijo e depois retribui com desejo e curiosidade. “Para recordar”, diz ela, e a narração corta diretamente para o filho adulto do vice-rainha que ouve o recitar de Sor Juana. Ao ouvir a voz de Juana, o filho dos vice-reis é visto como adulto. Essa sobreposição mais uma vez coloca o destino materno diante do problema do desejo lésbico. O vice-rei culmina dizendo a María Luisa que ela está causando estragos, percebendo que o poema seria endereçado a ela.

Sem acesso aos seus livros e com uma frágil promessa de proteção da coroa, o último encontro entre as mulheres ocorre quando a situação de Sor Juana começa a ficar crítica. “Como é Sor Juana quando está sozinha? Quando ninguém olha para ela?”, insiste o vice-rei com uma frase que se vai repetir numa alusão à solidão, mas que é também uma possibilidade de autodeterminação. A vice-rainha manda Sor Juana tirar o hábito. Descobre o corpo, sobretudo o rosto, desvelando-o, o que a gente pode associar a mostrar a subjetividade que se esconde atrás dele. “Tudo”, ordena o vice-rainha, que segura o rosto entre as mãos e diz que

Juana é dela – “só minha” – e lhe dá um beijo que termina com “lembrar”. Essa repetição especular da frase dita no primeiro beijo dado por Juana provoca um paralelismo entre os beijos. O beijo sela a sororidade da condição feminina em uma sociedade heteronormativa e libera o impulso do desejo. O motivo visual do beijo é a consumação do romance e é suficiente para representar o desejo lésbico no filme.



Figura 53 - O beijo de Juana e María Luiza

Assim, o filme chega ao fim, *Iyá*, de uma maneira bem triste. Apesar de Sor Juana realizar o gesto do olhar pela moldura da janela para uma pintura, um olhar de esperança, um olhar que podemos pensar ser um apelo à tomada do desejo, do devir como prática de emancipação. Porém, ela está só. É um filme que é permeado pela dor de querer ser quem se é. Esse final é, sem dúvida, uma aposta de Bemberg para a questão das mulheres como um problema que deve ser discutido. Seus lugares na sociedade são um problema que requer transformação.

Até aqui eu demonstrei como a minha história foi permeada pelo cristianismo, em especial o catolicismo. E foi nesse desencanto e não-lugar estabelecido, eu me tornei avessa a estar dentro de formas de manifestação de fé, de crenças. Não que eu tivesse deixado de acreditar em Deus ou em forças que eu não poderia ver, mas por muito tempo eu achei que esse lugar de vivência com a espiritualidade não me cabia. A minha mudança para Salvador, foi uma virada importante nesse sentido. Aqui eu passei a experienciar e a conhecer religiões por vieses que antes eu não conhecia: o da não perfeição e o das possibilidades de arranjos de fé, de estratégias para a sobrevivência de crenças e a disputa de simbólicos junto da luta social. É evidente que eu conhecia a Teologia da Libertação dentro da Igreja católica, mas nada me seduziu mais que a possibilidade da não perfeição e isso eu conheci lendo e ouvindo os Itans dos e da Orixás. O fato de não ter que corresponder a um ideal, de saber que meus

erros e meus acertos fazem parte da caminhada e que o orixá me ama e está comigo construindo a caminhada, nada está pronto, mas sempre por e para fazer.

E eu entendi esse meu reencontro com a minha espiritualidade a partir do momento que conheci a senhora. Foi materializado na senhora que se deu o meu reencontro com a espiritualidade, mas essa eu nunca pensei fazer parte. Voltar a acreditar em forças e formas de existir sem se ver. Foi com o candomblé que me abri para perceber de uma maneira mais ampla o mundo, de aguçar os sentidos, de ouvir a intuição, de voltar a confiar em me guiarem. A libertação das narrativas de pecado, de inferno. Foi com essa matriz de crença que encara o amor entre mulheres como possibilidade de bem viver, que aprendi a conhecer o amor na abundância de Oxum, que tem me ensinado sobre amar, me amar e ser amada. E agradeço a ela, Oxum, a Ossaim, a Dama da Noite e a seu Rei das Matas pelos caminhos percorridos e pela possibilidade desse encontro para compor a ancestralidade que a senhora, Iyá Thiffany Odara carrega. Bom, claro que não vou apresentar a senhora para si mesma, mas acho que é importante para aquelas pessoas que me leem além da senhora, conhecê-la. Thiffany Odara é uma mulher trans negra, de periferia, mãe, pedagoga, redutora de danos, pesquisadora e transfeminista. E minha mãe, minha mãe de santo. Agradeço a Oxóssi, por ter me guiado mata adentro até chegar em suas águas, Iyá.

E é nesse exercício de mudança de chave e de narrativa que trago o último filme dessa carta: Amor de Orí (2017). O curta realizado por um grupo de mulheres negras e com direção assinada por Bruna Barros conta a história de duas Orixás que se apaixonam.

Oxum seduz Iansã

Uma vez Oxum passou pela casa de Iansã e a viu na porta.

Ela era linda, atraente, elegante.

Oxum então pensou: “Vou me deitar com ela”.

Oxum era muito decidida e muito independente.

Oxum resolveu roubar a coroa de Iansã.

E assim, muitas e muitas vezes, passou na frente daquela casa.

Levava uma quartinha de água na cabeça,

e ia cantando, dançando, provocando.

No começo Iansã não e deu conta do assédio,

mas depois acabou por se entregar.

Mas logo Oxum se dispôs a nova conquista

e Iansã a procurou para castigá-la.

Oxum teve de fugir para dentro do rio,

*lá se escondeu e lá vive até hoje.*¹¹²

É baseado neste Itan que a narrativa do curta se desenvolve. A sinopse nos conta que Oxum todos os dias vai ao rio encher sua talha com água. Um dia, uma mulher de roupas vermelhas cruza seu caminho e muda sua vida para sempre.



Figura 54 - O encontro de Oxum com Iansã

A água é o que liga as duas mulheres que se encontram. É como se fosse um encontro de forças da natureza na beira do rio. O amor das duas no filme vai se construindo com o estranhamento, depois a delicadeza e a gentileza tomam conta no curso dos olhares, dos toques. Existe o tempo todo um tom de sedução, de tensão sexual, de afeto, de envolvimento. Quando vi o filme, em um festival, muito antes de pensar na tese E em que momento eu poderia estar falando de suas divindades em uma matriz cristã? Acho pouco provável qualquer tentativa. Fica explícito que a equipe criou uma narrativa que abordasse a questão da ancestralidade, fazendo referência a divindades de matriz africana, unida à questão de celebrar o amor entre mulheres. O amor é vivido entre as duas.

¹¹² Mitologia dos Orixás - Oxum, p. 326



Figura 55 - Iansã e Oxum se apaixonam

Mas como a vida, Oxum decide seguir seu curso, buscando viver outros amores, em outros lugares e a sua entrada no rio, deixando Iansã na margem simboliza bem isso. Iansã, magoada, esbraveja e se entristece com a partida de Oxum. Neste momento, o filme corta e faz um paralelo com duas mulheres filhas das duas Yabás. Deitadas se acarinhando na cama e na declamação do poema Amor de Orí de Victória Sales, onde ela termina dizendo que “inverteu o Itã” porque nessa versão Oxum foi conquistada por Iansã.

*amor de ori.*¹¹³

*ela nasceu cacto
eu nasci balão
ela é filha do vento que me move
eu da água que a rega
seu corpo é poesia em braile
para o meu cego amor:
teu corpo de romance,
possui trilha sonora.
ela é a peça teatral que
minha alma almeja encenar.
com ela me refaço em gozo literário
e poesia em preto e branco.
com ela me faz inteira e metade,
cruel saudade de navegar em teus olhos-mar.
vontade-saudade de lançar minha nau
em teu corpo de tormenta,
mas sei que marinheira não aguentaria
a tormenta que o teu peito no meu faria.
ela é água da chuva que alimenta
o riacho do meu peito.
dona de um sorriso que me deixa sem jeito,
de um olhar que me enlaça por inteira,
do riso que faz sorrir meu peito,
das mãos que tocam meu corpo-ritmo.*

¹¹³ <https://www.facebook.com/watch/?v=180850755680182>

*ela mundo, eu calma,
ela é vento e romance,
eu sou água e poesia.
quem diria, ela inverteu o itã
nessa nossa versão oxum
foi conquistada por iansã.*

Assim como no poema, a cena mostra que a filha de Oxum foi conquistada pela filha de Iansã. O que se demonstra na tela, Iyá, são duas mulheres podendo desfrutar de uma relação permeada por carinho, desejo, afeto e cumplicidade, podendo ainda pertencer a sua religiosidade. O axé como força de criação e de transformação social. Confesso que esse é um dos filmes que mais me toca quando vou pensar em religião, porque finalmente eu consegui sentir que eu também posso ter a minha espiritualidade sem ser colocada como aberração ou pecado. Mesmo sendo uma mulher branca e não pertencendo a uma ancestralidade negra, eu entendi que é possível eu ser acolhida neste espaço e construir a minha fê com respeito com quem eu sou e posso me tornar.

Amor de Ori cumpre seu papel: se utilizando de uma linguagem bastante poética e cheia de sensibilidade, ele nos toca profundamente, nos emociona e nos remete a um resgate ancestral ao mesmo tempo que celebra a existência do amor entre mulheres, entre mulheres pretas, uma celebração ao amor preto. O corpo da memória, aquele que resgata os cheiros, os olhares, os gostos, os arrepios, os sons, os sentidos todos, é o corpo afetado pela experiência. Lembrar é esse gesto ritualístico de manter contato. A maioria dos filmes de temática LGBTQIAPN+, assim como o cinema negro, acaba caindo no vício de retratar a dor, sofrimento e a tragédia que costumam existir na vida das pessoas pertencentes a esse grupo. Amor de Ori, pelo contrário, nos remete a uma delicadeza, uma leveza, um sopro de esperança, uma corredeira pulsante. Fica evidente nesse curta a vontade e a necessidade de criar novas narrativas. Principalmente porque o Itan original termina com Oxum e Iansã separadas. Mas neste filme as realizadoras deram um final feliz para a história e é para isso que nós temos criados novos mundos, novas narrativas e novos imaginários. Para que a nossa felicidade também possa ser um final para os filmes.

Bom, Iyá, acho que falei bastante e a senhora sabe que esse trabalho me inundou. Acredito que agora são tempos de desaguar e essa tese está nele. Como na perspectiva do tempo de Sankofa, estou findando o ciclo para iniciar outros e espero que possa sempre desaguar ao seu lado e sob o seu carinho e atenção.

Com muito amor,

Sua filha, Thais.

9 CARTA PARA AS CRIADORAS

Salvador, 28 de maio de 2023

Para as criadoras e co-autoras deste trabalho,

a primeira coisa que preciso dizer é que eu agradeço a todas que povoaram, que inundaram o cinema com narrativas sobre lesbianas. Reconheço que foi um desafio encontrá-las e muitas vezes assisti-las, pois havia não só a fronteira da língua, como a fronteira imposta pela distribuição dos filmes. Porém, sem vocês não haveria imagens, imaginário e nem história para contar nesta tese. Agradeço a todas que, a partir de conversas por redes sociais, liberaram o acesso para que eu pudesse assistir os filmes e pelos dedos de prosa que tivemos em que eu pude apresentar a proposta e cada uma diante do seu contexto pode colaborar com seus relatos sobre as películas. A ideia aqui sempre foi refletir sobre a importância do cinema de registro, das criações que dão possibilidades de sonhar com o Bem Viver. Outra importante troca que realizei neste sentido foi com o Observatório Latino-americano de Realizadoras (OLAR)¹¹⁴ que a partir de oportunidades de trocas de informações e escambo de visibilidade fomos nos fortalecendo.

Esta carta é para falarmos do passado, celebrar o presente e vislumbrar futuros. E para isso, acho importante trazer alguns dados para as demais pessoas que leem aqui, mesmo que isso não seja nenhuma novidade para quem trabalha com cinema e sente todos esses números se ralando com o seu profissionalismo. O cinema na América Latina ainda é branco, elitista e “macho”. No Brasil¹¹⁵, segundo o “Boletim Raça e Gênero no Cinema Brasileiro”, realizado pelo GEMAA (Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ações Afirmativas) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, existem intensas desigualdades de gênero e raça nas áreas de direção, roteiro e atuação dos filmes superiores a 500 mil espectadores entre os anos 1970 - 2016. O boletim aponta que na direção, 2% dos filmes foram dirigidos por mulheres brancas, seguido de 13% de homens sem identificação sobre raça e 85% da produção cinematográfica foi dirigida por homens brancos. São eles que estão atrás das câmeras, são os roteiristas e protagonistas de suas próprias histórias. O estudo revela uma verdade inconveniente, nas

¹¹⁴ Página do Observatório no Instagram: <https://www.instagram.com/realizadoraslatinas/>

¹¹⁵ Situei o Brasil aqui, pois apesar de muito buscar relatórios próximos nos outros países da América Latina, não consegui encontrar dados consistentes para incluir nessa tese. Acredito ser importante levantarmos essa informação em rede.

últimas quase 5 décadas as mulheres negras não foram diretoras de nenhum longa-metragem de grande circulação, acumulando longos anos de invisibilidade.

O estudo revela também que embora a década de 2000, tenha grandes investimentos a área da cultura como o Plano Nacional de Cultura que prevê o “planejamento e implementação de políticas públicas de longo prazo (até 2020) voltadas à proteção e promoção da diversidade cultural brasileira” e, mais especificamente o Curta Afirmativo, edital direcionado para cineastas negras e negros lançado pelo Ministério da Cultura, nos anos 2012 e 2014, esses incentivos ainda foram insuficientes para alterar o quadro das(os) protagonistas, homens e principalmente mulheres negras ainda estão a margem deste processo. Isso porque o relatório não traz nada sobre o recorte de sexualidade, então, não temos como mensurar de fato essa encruzilhada que colocamos aqui. Mas conseguimos situar a partir desses encontros o filme *Amor Maldito*, que foi trabalhado na carta para Thelma. Achei relevante trazer Adélia novamente aqui para situar o seu pioneirismo e ousadia diante da estrutura de produção cinematográfica brasileira. Adélia Sampaio existe e ela ousou ser, ela fez história no cinema nacional. As mídias audiovisuais, funcionam como espaços determinantes para a construções de identidades de uma sociedade, mostram como esta sociedade quer ser vista.



Figura 56 - Adélia Sampaio

Pioneirismo importante com certeza, pois abriu muitas portas, porém, questão que merece uma análise menos superficial. Mulheres cineastas sempre existiram, desde que o audiovisual passou a se popularizar como linguagem artística. Porém, é sintomático entendermos que esse cenário audiovisual é de muitas formas elitista, machista e racista. Lélia Gonzales tem uma vasta obra explicitando as relações de desigualdades para com o povo negro no Brasil. O audiovisual, no final das contas, é uma área que explicita esses sintomas. Em toda a cinematografia brasileira, o primeiro projeto de longa-metragem feito por uma cineasta negra tratando da temática lesbiana datar de 1984 é um ponto extremamente

importante para percebermos nossos caminhos até aqui e o quanto a situação ainda não é tão diferente.

Mas Adélia não estava sozinha. Como disse, mulheres cineastas sempre existiram e lesbianas também. Na década de 1970, a América Latina vivia o clima de ditaduras militares em vários países. Brasil, Argentina, Chile, Bolívia, Paraguai, Uruguai, Peru todos enfrentaram ditadores até a década de 1990. No Brasil, é importante trazer os nomes de Norma Bahia Pontes e Rita Moreira e seus documentários falando sobre as vivências lesbianas no exílio. Com o endurecimento da ditadura militar, Norma trabalhou como publicitária, até que no início dos anos 1970 partiu para o exílio em Nova Iorque com a então companheira Rita Moreira, onde ambas tiveram contato com o movimento lésbico feminista e a tecnologia do vídeo. Em parceria afetiva e criativa com Rita, Norma realizou uma dezena de documentários em vídeo, fundou a distribuidora Amazon Media Project Inc. e se afastou completamente do cinema brasileiro. Na medida em que a tomada de consciência política de sua existência como mulher, lesbiana e artista engajada com o movimento lésbico feminista coincide com seu afastamento do Cinema Novo. Os marcadores de diferença de gênero e sexualidade que incidem sobre ela, mulher e lésbica, fazem com que sua existência e obra mereçam um estudo aprofundado com ensejo de projetar sua figura e, ao mesmo tempo, refletir sobre as relações de gênero, o peso da heterossexualidade e a dominância masculina nas relações sociais, intelectuais, profissionais e artísticas do Cinema Novo.



Figura 57- Rita Moreira (à esquerda) e Norma Bahia Pontes (à direita)

A rearticulação da trajetória de Norma Bahia Pontes e Rita Moreira, a partir de suas existências lesbianas, refletindo sobre “o que resta no intervalo das ‘aparições’, na política do estar e não estar, do ser e não ser, do (não) ver e (não) ser vista” (BRANDÃO & LYRA, 2019, p.282), indo pra além do mero resgate de sua figura para revelar o importante deslocamento transnacional, transmidiático e transteórico da experiência como teórica e cineasta do Cinema Novo no Rio de Janeiro à experimentação no vídeo lésbico feminista em

Nova Iorque, vamos, então, da teoria do autor (homem) no Brasil à autoria compartilhada no seio do movimento lésbico feminista nos Estados Unidos.

Para além da fragilidade de dados e de todas as dificuldades de preservação que atingem o patrimônio audiovisual brasileiro, a recontagem da história das realizadoras enfrenta desafios ainda maiores. Por um lado, é necessário defrontar-se com a desigualdade de gênero que atinge acentuadamente a obra de diretoras na prioridade de restauro. Por outro lado, é preciso desafiar a heterocentricidade que nega a sexualidade das mulheres e as retira das “áreas de conhecimento e de realizações culturais da sociedade” e “o apagamento da existência lésbica” (RICH, 2019, p.1). Diante dos desafios e da ausência de Norma, falecida em 2010, fontes primárias e relatos orais são necessários para rearticular sua história, reconhecendo as lacunas existentes como espaços para que a imaginação arrisque possíveis presenças e visibilidades de sua figura.

Diferente da maioria de exilados brasileiros que se deslocaram para a Europa, Norma e Rita decidiram migrar para os Estados Unidos, em consonância com o destino de intelectuais e artistas brasileiros queer - como o escritor e diretor João Silvério Trevisan, que viveu para Berkeley, e o escritor João Carlos Rodrigues, que se mudou para Nova Iorque. Essa escolha indica que Norma, a quem Rita atribui a decisão, tinha consciência de que ali se passava algo que a instigava. Ao se transferirem para a cidade, Norma e Rita passaram a trabalhar como correspondentes internacionais de jornais brasileiros, participavam do jornal CLIT (Collective Lesbians International Terrors), e frequentavam o Women’s Cafè, reduto de feministas, onde conheceram Kate Millet e outras ativistas que se tornaram entrevistadas e personagens em seus vídeos.

No início dos anos 1970, Nova Iorque era um dos principais focos de efervescência do movimento feminista, reunindo mulheres estadunidenses e estrangeiras, como Chantal Akerman, que se mudou para a cidade em 1974. A cidade também apresentava uma rede estabelecida de profissionais da tecnologia do vídeo, que desde a década de 1960 foram um importante vetor de circulação de ideias num contexto de transformações sociais radicais de comportamento e mentalidade. À medida que subvertia a dinâmica dos meios de comunicação de massa, o vídeo alçava novos atores à função de realizadores. Assim, ativistas de movimentos sociais - como feministas, negras(os), LGBTQIAPN+ e tantos outros grupos outros - cooptaram o suporte para criar produtos audiovisuais com pautas e mensagens políticas a partir de um ponto de vista corroborado pelos grupos nos quais militavam (GEVER, PARMAR, GREYSON, 1993). Logo que chegaram na cidade, Norma e Rita se matricularam no curso de videotape documentário na New School for Social Research. Como

trabalho de conclusão, elas realizaram o curta-metragem *Lesbian Mothers* (1972), o primeiro de onze videotapes em codireção, nos quais Norma operava a câmera e Rita fazia a montagem, num processo que se iniciava com uma edição do texto das entrevistas.

Em 1974, Norma recebeu uma bolsa da Fundação Guggenheim, o que sugere o reconhecimento de sua carreira enquanto teórica e cineasta na década anterior. O prêmio de dez mil dólares possibilitou a compra de uma câmera e material para filmar a série *Living in New York City*, descrita por Norma como “uma série de oito videotapes sobre Nova York – ecologia da cidade e seus personagens” (BAHIA PONTES, 1975, p. 5) e da qual fazem parte os vídeos *Lesbianism Feminism* (1974), *She Has a Beard* (1975), *The Apartment* (1975/1976), *On Drugs* (1977), *Walking Around* (1977), *Born in a Prison* (1977), *Just another crime, next door this time* (s.d.), *The Kid at Times Square and the Bird on Broadway* (s.d.).



Figura 58 - Norma Bahia Pontes em Nova Iorque, 1973

Em *Lesbianism Feminism* (1974) as diretoras entrevistam lesbianas de diversos grupos feministas como as integrantes do *National Black Feminist Organization* com intuito de refletir as particularidades do lesbianismo no movimento feminista, muito orientado pela heteronormatividade e pela branquitude. Já em *She Has a Beard* (1975) a artista Forest Hope, uma mulher com barba, aborda quem passa nas ruas de Nova Iorque perguntando suas opiniões sobre pêlos faciais. Ao assumir sua barba em público e em frente à câmera, a performer tenciona a “política da aparência” numa dinâmica em que “o objeto de investigação se torna também sujeito da investigação, impedindo qualquer abordagem ridicularizadora” (MACHADO, 2007, p. 40), além de subverter de forma bem humorada, os preceitos do cinema etnográfico tão conhecidos por Norma desde o estágio com Jean Rouch em 1966.

Reesoando a tônica máxima do feminismo daquele período, “o pessoal é político”, a série articula conexões entre a experiência pessoal e estruturas sociais e políticas mais

amplas, focalizando o registro do modo de vida lésbico em Nova Iorque com a proposta inovadora de registrar a construção de novas subjetividades, que inclusive, eram vistas como resistentes dentro do próprio feminismo. Segundo Crenshaw (1991) a noção de "pessoal é político" reconhece "como social e sistêmico o que antes era percebido como isolado e individual também caracterizou a política de identidade de afro-americanos, outras pessoas de cor, gays e lésbicas, entre outros"(p.). As encruzilhadas que falamos no início desse trabalho com Carla Akotirene.

Os curtas-metragens dirigidos por Norma e Rita em Nova Iorque estão afinados com os preceitos da produção de filmes e vídeos do princípio da década de 1970 nos Estados Unidos, no qual “os documentários do tipo ‘faça você mesmo’ eram a única maneira de transmitir informação no universo pré-cabo/internet universo do monopólio da televisão” (RICH, 2020). 68, à exemplo de alguns títulos com perspectiva feministas como *Janie's Janie* (Geri Ashur and Peter Barton, 1971), *Growing up Female* (Julia Reichert and James Klein, 1971), *Woman's Film* (Louise Alaimo, Judy Smith, Ellen Sorrin, 1971). Sobre esse momento, Ruby Rich analisa:

No lugar da crescente alienação e isolamento dos 'Filhos', havia um senso de identificação totalmente novo - com outras mulheres - e um compromisso correspondente de se comunicar com esse público agora identificável, um compromisso que substituiu, para cineastas feministas, o público elusivo ignorado e silenciosamente desprezado pelos cineastas formalistas do sexo masculino. Assim, desde o início, sua ligação com um movimento político em evolução deu ao cinema feminista um poder e uma direção sem precedentes no cinema independente, colocando em foco questões tradicionais como teoria/prática, estética/significado, processo/representação. (RICH, 1998, p. 63, tradução minha).

Então, se tomarmos a análise de Rich sobre o surgimento do cinema feminista como uma vertente do cinema independente que coloca "em foco questões tradicionais como teoria/prática, estética/significado, processo/representação" é possível vislumbrar claramente a trajetória de Norma e Rita do Cinema Novo (“dos Filhos”) em direção a produção de filmes com temáticas lesbianas e feministas, com as características descritas de um Lesbian Minor Cinema (WHITE, 2008). Em 7 anos em Nova Iorque, ela realiza onze vídeos, sugerindo que essa transição não se dá apenas pela mudança de suporte - do cinema independente ao vídeo militante -, mas também quando Norma e Rita passam a operar em outra chave política, ao se deslocar da esquerda tradicional heterossexual masculina latino-americana ao movimento lésbico feminista.

Voltamos para o Brasil, já na década de 1980, para contar a história de Maria Angélica Lemos e do COMULHER¹¹⁶ – Comunicação Mulher: ONG feminista criada em 1985 e ainda em atuação, com realização de documentários todos focados em questões da mulher e dos direitos humanos e registros de vários acontecimentos ligados aos movimentos sociais de mulheres, com especial interesse pelas comunidades lesbianas. A COMULHER tem um grande acervo em vídeo, ainda não digitalizado, de ações do movimento feminista e lésbico brasileiro, e outros movimentos sociais, sempre entrecruzando pautas de saúde, sexualidade, direitos LGBTQIAPN+, educação, ativismos, negritude, lesbianidades, tecnologias, violência, participação política, cultura, comunicação, meio ambiente, feminismos.



Figura 59 - Maria Angélica Lemos registrando a Marcha das Margaridas em Brasília

Falando um pouco da história de Maria Angélica, conversando e pesquisando sobre ela, a mineira de Passos foi para São Paulo estudar jornalismo. Na década de 1980 ela passa a dirigir vídeos institucionais e sociais, documentários para televisão e campanhas educativas. Suas temáticas são, principalmente, sobre mulheres, negras/os, adolescentes em situação de risco, comunidade LGBTQIAPN+, pessoas com deficiência e outros segmentos excluídos socialmente. Maria Angélica vai construindo sua carreira e compõe como consultora técnica em Comunicação do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher/CNDM, órgão do Ministério da Justiça. No CNDM idealizou e coordenou o “1º Vídeo Mulher” - Festival sobre temática feminina e Encontro Nacional de Mulheres Videomakers (1987).

Os documentários têm traços da feitura jornalística, com abordagem panorâmica dos temas. Os filmes realizados pela a ONG são: Axé(1988), de Márcia Meireles e Maria Angélica Lemos; Memória de Mulheres(1992), de Márcia Meireles e Maria Angélica Lemos;

¹¹⁶ O acervo de vídeos pode ser acessado no site da ONG: <https://comulher.wixsite.com/comulher>

Todos os dias são seus (1992), direção de Márcia Meireles e Maria Angelica Lemos; Histórias Lésbicas (2003), de Maria Angélica Lemos; e Lésbicas no Brasil (2005) também de Maria Angélica Lemos. Dou destaque aqui ao vídeo documentário Lésbicas no Brasil que conta a história do movimento lesbiano no Brasil. O documentário tem 45 minutos de duração e percorre a história do movimento lesbiano organizado, desde início dos anos 1980 até meados de 2004, mostrando um acervo de imagens, gravadas em várias épocas e em diferentes cidades. Este documentário consegue ser ao mesmo tempo um trabalho de informação, de luta e de celebração daquelas que construíram o movimento brasileiro.



Figura 60 - Lésbicas no Brasil (2005)

Já em 2007, Maria Angélica junto com a COMULHER-Comunicação Mulher constrói o portal COMUNILES - Comunicação Lésbica, com sites de Grupos Lésbicos alimentados pelas próprias participantes e criação de uma rede para divulgação de vídeos lésbicos no Brasil. Na época o programa do governo federal Brasil sem Homofobia, de combate à violência e discriminação contra LGBTQIAPN+, promoveu a distribuição de verbas por ministérios como o da Cultura, Trabalho e Sub-Secretaria Especial de Direitos Humanos dedicados a essa população como forma de redução de dados e de promoção da cidadania. O Ministério da Cultura financiou nos anos 2005 a 2007 ações, o Comuniles estava entre os 63 projetos selecionados no edital de 2006, define-se como um portal da “comunicação lésbica” com as secções SELENE (agenda de lançamentos, notícias, shows, seminários), Planeta Lésbico (divulgação de arte, vídeos, artigos, livros, fotos) e Flap-Flap (fórum de discussão a ser implantado). Além da visibilidade, seu objetivo era construir uma “rede virtual lésbica” capacitando outras organizações parceiras na manutenção de suas publicações virtuais.

Maria Angélica continua na ativa. Em nossa conversa pelas redes sociais, ela foi super gentil e para além de me disponibilizar os links para os filmes, me indicou para conhecer a

história de Rita e Norma. Maria segue registrando a vida das mulheres na realização de roteiros, edições, finalizações, com mais de 30 documentários realizados, e formando novas profissionais. A passagem do ofício e o incentivo de contar nossas histórias por nós mesmas é parte do legado dessas realizadoras.

E é sobre contar essas histórias para povoar os nossos imaginários que a partir de agora me dedico a filmes que tomam a contação de figuras lesbianas. E começo por um documentário, que confesso, roubou meu coração. Eu sou apaixonada pela figura de Frida Kahlo, tanto que eu tenho uma cachorrinha que se chama assim. Também uma das minhas paixões. E foi mergulhando na história de Frida que eu me deparei com o documentário sobre Chavela(2017). Chavela Vargas teve muitas vidas. Todas desmedidas e cheias de paixão e ânsia por liberdade. Algumas mais felizes, umas com mais amor, outras com mais álcool. E, em cada uma delas, lutou por não trair seus ideais e para ser ela mesma.



Figura 61 - Chavela Vargas no assim que assumiu o poncho nas suas apresentações

Chavela Vargas não nasceu sendo Chavela, e nem no México. Natural de San Joaquín de Flores, Costa Rica, María Isabel Anita Carmen de Jesus Vargas Lizano (1919 – 2012) foi uma menina especial, e seus pais a escondiam quando recebiam visitas em casa por sua estranha maneira de ser e de se vestir. Quando eles se separaram, ela foi morar com seus tios, e, aos 17 anos, tomou uma decisão: se mudar para o México e começar uma nova vida como Chavela Vargas. O filme brinca com o tempo e mescla entrevistas com a artista, em distintas épocas, declarações atuais de pessoas que a conheciam e amavam e apresentações e gravações históricas da cantora. Dessa maneira, Chavela é quem se encarrega de contar suas próprias vivências, como quando relembra seus primeiros anos no México e as tentativas de se apresentar como o resto das cantoras, com sapatos de salto e vestidos que a faziam tropeçar nos palcos. Finalmente, ela decidiu passar a usar suas míticas calças e ponchos, e, assim, foi descoberta pela esposa do reconhecido compositor e cantor José Alfredo Jiménez, em um clube, na década de 1940. Sua voz era única, e sua expressão corporal durante os

shows também. José Alfredo percebeu que Chavela possuía uma extraordinária capacidade de canalizar a dor através de sua voz, e esse era um sentimento que fervilhava em todas as letras do compositor.

O talento de Vargas se chocava, diretamente, com o México tradicional. Por isso, nunca podia se apresentar em lugares que não fossem clubes e cabarés. Ela viveu uma história tórrida de amor com Frida Kahlo, que podemos ter um gostinho na canção *La Llorona*¹¹⁷.



Figura 62 - Frida e Chavela

Chavela conseguiu certa fama em Acapulco, cidade que estava repleta de turistas estadunidenses, no final dos anos 1950. Cantou no casamento de Elizabeth Taylor e Michael Todd -"e acordei ao lado de Ava Gardner", conta Vargas-, e teve romances com dezenas de mulheres, inclusive com as esposas de altos funcionários do governo mexicano. Entre elas, a namorada de Emilio Azcárraga, o todo-poderoso empresário que vetou sua carreira musical em gravadoras. E sim, ela chegou a participar de algumas séries de televisão e filmes antes de ficar doente. Durante anos, viveu da caridade de amigos. Até que, um dia, seu caminho se cruzou com o da jovem advogada Alicia Pérez Duarte, com quem teve uma intensa relação. É ela, inclusive, que dá muitas informações importantes sobre a cantora no documentário. Fala, por exemplo, sobre sua capacidade de reinventar fatos de sua vida e transformá-los em lendas. Como quando deixou de consumir álcool e disse que isso foi mérito de xamãs. Em uma das histórias, ela diz que Chavela deixou de beber depois de um feio incidente com uma pistola que envolveu o segundo filho –que na época tinha oito anos- da advogada. Além

¹¹⁷Chavela Vargas - La Llorona - <https://www.youtube.com/watch?v=mwNBa40y2oA>

disso, a própria artista dizia que Isabel era uma pessoa maravilhosa, mas que Chavela era um touro difícil de montar.

Sóbria, Chavela Vargas retomou sua carreira. A maior parte de seus fãs pensava que ela tinha morrido, mas, no final dos anos 1980, ela reapareceu com um concerto na Cidade do México. Ali, conheceu um empresário espanhol, e, em 1993, se apresentou na Sala Caracol em Madri. Nesse momento, começou sua segunda carreira, em que passou a fazer shows em teatros. Pedro Almodóvar se tornou seu amigo e padrinho, e conseguiu que ela pudesse se apresentar no Olympia de Paris. E, só então, o México decidiu abrir suas portas e reconhecer seu talento de maneira definitiva para Chavela, com um show no teatro de Belas Artes.



Figura 63 - Chavela em uma das suas apresentações no Teatro Belas Artes

O longa-metragem ainda traz de volta suas frases mais marcantes, que soam como bombas através de sua voz: "Eu sempre soube. Não existe ninguém que suporte a liberdade alheia; ninguém gosta de viver com uma pessoa livre. Se você for livre, esse é o preço a ser pago: a solidão"; "Ninguém morre de amor, nem por falta nem por excesso"; "O amor não existe, é um invento de noites de bebedeira".

O filme também ilustra sua solidão, sua independência, sua lesbianidade nunca verbalizada, publicamente, até completar 80 anos de idade, sua liderança dentro da comunidade lesbiana mexicana. Entre os espanhóis que dão depoimentos sobre ela estão Miguel Bosé, Elena Benarroch e Laura García-Lorca: seu último show foi na Residência de Estudantes de Madri em julho de 2012. Dois dias depois, Chavela voltou, rapidamente, para o México, para poder morrer ali, o que aconteceu no dia 5 de agosto daquele mesmo ano.

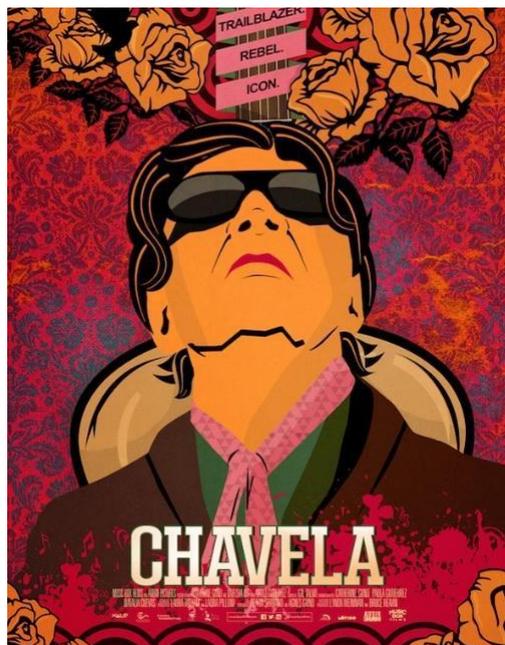


Figura 64 - Cartaz documentário Chavela

Chavela é um documentário excepcional porque em 90 minutos fixa a imagem e a vida da artista sem regatear suas contradições, suas dores (morreu ainda ressentida pela falta de amor por parte de sua mãe), suas paixões e seu talento. Um documentário que fala sobre auto-aceitação, um retrato impressionante de uma mulher que ousou vestir, falar, cantar e sonhar a sua singular experiência de vida. O filme é uma invocação que me atravessou de forma arrebatadora.

E se é por falar em arrebatador, quem fez esse movimento na sociedade brasileira foi Cassandra Rios. Quando estava na pesquisa pelas referências brasileiras e estava lendo textos sobre a pornochanchada cheguei ao filme Ariella. Dirigido por John Herbert em 1980, o roteiro foi baseado no livro *A paranóica*, um dos livros lesboeróticos da escritora Cassandra Rios. A partir desse momento, mergulhei nos sebos em busca dos livros da autora que foi a escritora mais censurada pela ditadura militar. Até 1985, 37 dos seus livros haviam sido, em algum momento, retirados do mercado. A editora CBS, que editava suas publicações, chegou a ser fechada pelos militares. A censura não era algo novo para Cassandra. Ela, que estreou na literatura em 1948, já havia sido processada pelo Estado em 1952, durante o governo eleito de Getúlio Vargas. Na democracia ou na ditadura, o crime foi o mesmo: expor em livros o prazer feminino, em especial entre mulheres.



Figura 65 - Cassandra Rios

*“A vagina é oca. Nela cabe a mão inteira. A minha coube. Senti-a entrando, penetrando, alargando caminho. Dedos unidos, espremidos. Todos. Dentro da vagina de Desirée. Socando, socando. Ela gemendo e eu assustada, mais do que isso, angustiada, ouvindo-a dizer, enquanto em minha mente uma cortina de pó branco rebrilhava, caindo como uma estranha chuva fina numa prato de sopa:
– Mete mais, põe tudo, assim, neném, com força...me rasga...faz forte.”*

Trecho de Eu sou uma lésbica, 1980

E foi pegando carona nas correntezas na história de Cassandra que cheguei ao documentário *Cassandra Rios: a Safo de Perdizes* (2013), dirigido por Hanna Korich. O filme retrata a trajetória da escritora Cassandra Rios, perseguida pela ditadura militar, sob alegação de pornografia, e traz depoimentos de pessoas que, de alguma forma, fizeram parte da vida da autora, como a sobrinha Liz Rios, a atriz Nicole Puzzi, a escritora Lúcia Facco, o editor Maxim Behar, o presidente da Comissão de Direitos Humanos da OAB/SP, Dr. Martim Sampaio, entre outras personalidades.

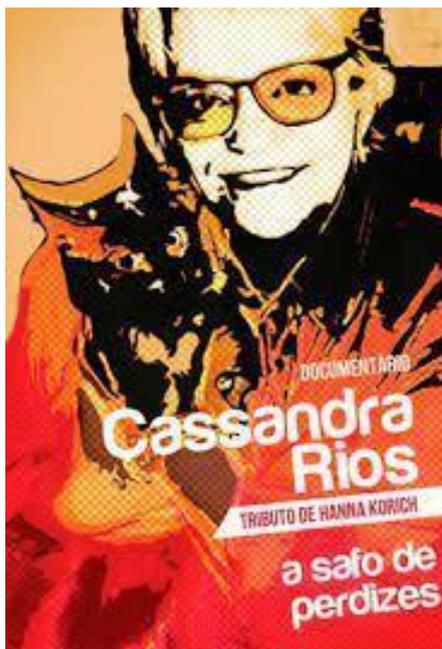


Figura 66 - Cartaz do documentário Cassandra Rios - a safo de Perdizes

Hanna contou em nossa conversa que o projeto nasceu do desejo de não apenas relembrar a trajetória de Cassandra Rios, mas também apresentá-la às gerações atuais. “Cassandra foi a primeira autora a abordar o lesbianismo de forma aberta na literatura brasileira, tendo começado a publicar em 1948, e a primeira também – espantosamente – a falar da mulher como um ser sexual, que tinha desejo”, conta Hanna. Para a realizadora, o documentário é feito “a todas as jovens que nunca ouviram falar dela e também às mais velhas, que lembram mas faz tempo que não pensam nela. Está mais do que na hora de começarem a repensar a contribuição heróica que essa mulher fez ao movimento LGBTQIAPN+ e à literatura em geral”. Nascida Odete Rios, em 3 de outubro de 1932 no bairro de Perdizes, São Paulo, foi sem dúvida a escritora mais importante para a literatura lesbiana no Brasil. Autora muitíssimo lida, responsável por sucessos de público mais expressivos que os livros de Jorge Amado. Cassandra Rios escreveu o primeiro livro aos 16 anos, *Volúpia do pecado*, publicado em 1948. A escritora foi muito censurada pelo regime militar e incomodou a igreja e as famílias conservadoras. Dentre seus livros estão *A tara*, *Carne em delírio*, *Tessa, a gata* e *Crime de honra*, *A paranóica*.

O filme retrata a como ela foi uma bestseller absoluta nas décadas de 1960 e 1970. A censura a obrigou a fazer péssimos contratos editoriais. Como não podia assinar suas obras, escolhia pseudônimos masculinos. “Todos com sobrenomes que eram a tradução de Rios, como Rivers e Rivières”, lembrou a autora em entrevista a Jô Soares em junho de 1990 que está no documentário. As editoras se aproveitavam da situação – alegavam que não teriam

lucro sem o nome dela – e ficavam com os direitos autorais dos pseudônimos. Ao longo das perseguições, Cassandra recebeu pouco apoio da militância de esquerda. Em 1977, um manifesto contra a censura assinado por centenas de artistas – conhecido como “Manifesto dos Intelectuais” – não citava o seu nome.



Figura 67 - Entrevista de Cassandra Rios a Jô Soares em 1990

Cassandra Rios faleceu em São Paulo, aos 69 anos de idade, em 8 de março de 2002, na pobreza. Ela perdeu seus bens. Vários depoimentos de amigos, familiares falam da importância dessa mulher à frente de seu tempo: feminista, subversiva. O filme possui também falas de lesbianas dizendo o quanto foi importante ralar com a obra dela, pois as fizeram se entenderem, e pensar em coletivo, não se sentindo sozinhas uma vez que havia mulheres iguais a elas. O depoimento da editora Laura Bacellar é contundente, falando da importância de Cassandra para a cultura popular, que o que importa é a obra ser lida e vista, que a crítica com o tempo desaparece, o livro fica. E os livros de Cassandra ficaram e a sua figuração lesbiana, a sua referência de luta e resistência, criando imaginários que nos cabem também.

E nesse roçar da disputa de narrativas sobre si e sobre o mundo que queremos que desejo trazer agora com o filme *A.M.O.R - Ante Mucho Ódio Revolution* (2018). O primeiro casamento entre duas mulheres trans na América Latina, graças às leis de identidade de gênero e igualdade matrimonial na Argentina. Esta é uma história que questiona e tensiona de como é deve ser o amor, quem merece o amor e quem pode dar e receber amor.

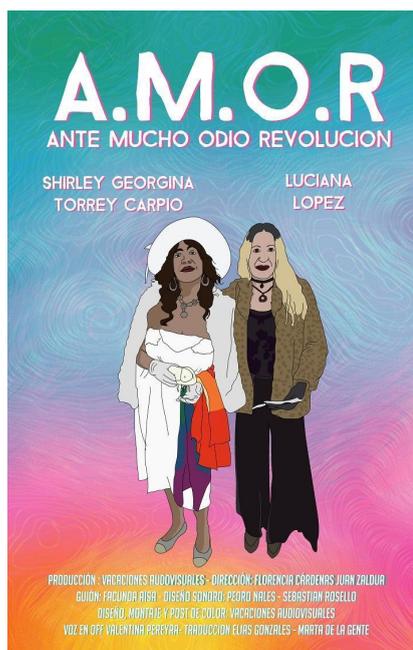


Figura 68 - Cartaz A.M.O.R

As noivas são do bairro de La Cumbre, periferia da cidade de La Plata. O casamento das duas mexeu com todo o bairro. Um casamento travesti que deixou em suspenso todo o popular bairro de La Cumbre, na cidade de La Plata. Toda a história foi transmitida pelas mídias argentinas. Tudo começou quando elas se encontraram em uma batida policial, as duas trabalhavam como prostitutas nas ruas da cidade. Luciana é quem narra a maior parte do tempo o filme, diz os detalhes de como elas, a partir desse encontro, começaram a se apaixonar e como a relação delas foi se desenvolvendo até chegar ao casamento, o primeiro matrimônio entre duas travestis na América Latina. Shirley, que é peruana, também fala sobre as dificuldades de chegar até a Argentina e todas as revoluções que são feitas a partir do afeto, que são feitas a partir do festejar as nossas vitórias no público. É um casamento lesbiano de duas travestis, duas corpos dissidentes, de corpos que não são colocados e considerados como corpos dignos de amar apenas hiperssexualizados, mas que se vingam da sociedade construindo um amor juntas.



Figura 69 - Casamento de Luciana e Shirley

Infelizmente, assim que o documentário termina de ser filmado, o curta termina contando que Shirley, que era HIV positiva, acabou falecendo por complicações de doenças da época em que ficou presa. Então, também da vulnerabilidade dessas corpos, mas com esses movimentos de reafirmação desse amor com um filme, a mudança de quem pode ser lembrada com e por amor. No filme, a felicidade delas transborda, nós temos, ao menos por um momento, um final feliz. O curta é sim uma experiência de amor e denego, uma revolução diante de tanto ódio.

E é nessa pegada de revolução, do acesso ao direito do casamento que continuamos na Argentina e que seguimos JUNTAS. O documentário Juntas(2017) é uma cartografia de um amor dissidente é como este filme se coloca. O cenário é o bairro Parque Chas, uma parte da cidade que possui traçados circulares ou em diagonais de suas ruas, com nomes de capitais europeias. Todas partem do mesmo ponto, formando uma espécie de teia de aranha. Neste bairro vivem Norma Castillo e Ramona ‘Cachita’ Arévalo, as protagonistas do filme. O labirinto circular daquele espaço abriu para Laura Duque e Nadina Marquisio a contingência de vislumbrar o íntimo através de “pequenas lacunas rotineiras”, para lembrar de Tereza De Lauretis. Abrindo-se para traçar a pulsação de um desejo que desafia, como Parque Chas ao isomorfismo urbano, as convenções amorosas da sociedade heteropatriarcal.

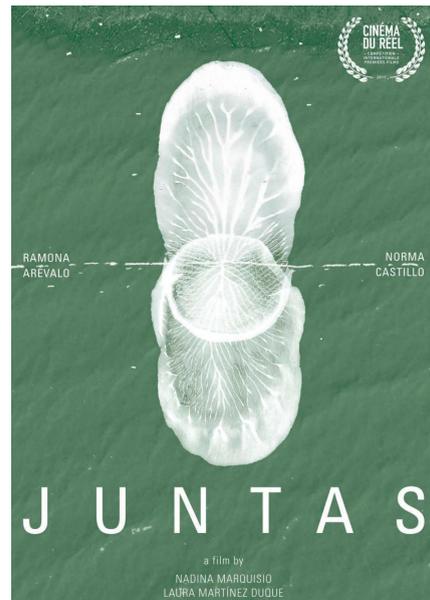


Figura 70 - Cartaz Juntas

O labirinto do bairro alude ao fechamento, à inquietação, mas também ao desejo de transferência e à possibilidade de imaginar saídas múltiplas, de mapear passos e desvios que desenham caminhos de fuga. Esses desvios podem ser comparados ao exercício de narrar uma nova “suavidade” que reterritorializa o desejo e o amor como substância múltipla. Durante um ano registraram a intimidade diária da relação que pulsa a mais de três décadas entre essas duas mulheres. O documentário se debruça sobre a história de Norma e Cachita, primeiras lesbianas a se casarem na América Latina, que, assim como Luciana e Shirley também só foi possível após a Lei do Casamento Igualitário na Argentina, sancionada em 2010.

O casamento delas teve uma narrativa construída, foi exibida e escrutinada pela imprensa, com vários níveis de complexidade expurgando grande parte da lesbofobia da sociedade argentina e de valores que ainda são compartilhados na latinoamérica. As realizadoras Laura e Nadina constroem uma poética sonora e tátil onde o desafio é abrir instâncias de imaginação para as(os) telespectadoras(es), fugindo das pautas por onde passa o debate sobre a petição pelos direitos LGBTQIAPN+. O registro sensorial propõe uma experiência de retorno a um lugar desejado desde os sentidos.



Figura 71 - Norma e Cachita

Bom, se abre, então, o elo para imaginar uma narrativa de um amor duradouro e que chega à velhice. Norma e Cachita vivem no primeiro centro dedicado a aposentadas(os) LGBTQIAPN+ da América Latina. Ali, à beira do desejo domesticado, na ruptura do senso comum que condena a abjeção à velhice e práticas afetivo-sexuais que fogem à norma, aconteceu o encontro entre essas quatro mulheres. Laura contou que foi mais ou menos em 2010, enquanto via televisão, assistiu a notícia da inauguração do Puerta Abierta, o centro para aposentadas(os) LGBTQIAPN+. De imediato, elas quiseram saber mais sobre este espaço que reconhecia que as pessoas LGBTQIAPN+ não eram apenas jovens. Foi assim que entraram em contato e chegaram até a presidenta do centro, Norma Castillo. Laura, que é colombiana, ligou para ela e do outro lado só se ouviu um grito de alegria “você é colombiana, moramos 20 anos na Colômbia”. Eles imediatamente nos convidaram para ir à casa deles e passamos a tarde conversando sobre a Colômbia e a história de suas vidas lá. Assim começou a amizade, o denço da amizade entre as 4 mulheres.

Dado todo o contexto, embarcamos juntas com as realizadoras numa espécie de road movie, assim como *As Filhas do Fogo*, mas dessa vez em direção a Colômbia. É através das memórias das duas que vamos conhecendo o momento em que elas iniciaram a sua história de amor na Colômbia. O regresso aos lugares onde Norma e Cachita se conheceram organiza todo um enredo recriado como uma viagem de sonho a uma terra onde o tempo e o espaço ganham outros significados, configurando uma retórica feita de gestos, carícias, suspiros, ritmos, gargalhadas. A câmera vira e mexe fecha, ofegante, quebrando as distâncias entre nós e Norma e Conchita, entramos na intimidade delas.



Figura 72 - Norma e Cachita olhando o caminho que percorreram juntas

A montagem convoca as imagens de movimento: um trem, uma van e um navio. Mobilidade que é linear, instável, serena, íngreme. Em *Juntas* a montagem visual, a luz, os sons, a música, os breves diálogos, o timbre de uma voz off recria a viagem àquela terra inventada. Porque para reterritorializar o desejo é preciso inventar as formas de uma linguagem descentrada. O documentário persegue a experiência sensorial como motor para contar a história. A composição envolve, bagunça, emociona, tensiona, extasia quem se expõe do simples, da intimidade de um retorno a uma terra inventada, onde há mais de 30 anos duas mulheres tiveram que imaginar as modulações de uma linguagem comum para se encontrar, sentir, afastar o medo e, principalmente, se amarem.

Os sentidos acionados pela viagem ao passado propõem um exercício de resgate pessoal daquelas vidas que se entrelaçaram e, ao mesmo tempo, torna-se político porque nos convida a percorrer os nossos corpos e subjetividades, reflexões e evocações sobre o desejo e o afeto. *Juntas* lutam com armas estéticas nas arenas de uma militância por uma afetividade e desejo dissidentes. O filme nos oferece uma experiência que encarna a elaboração do desejo, que situa as formas de amar alargando os itinerários materiais da distância que existe entre a Argentina e a Colômbia, modos de produção de subjetividade, como diria Paul Preciado em suas *Cartografias Queer*. Tal espaço subjetivo tem poder político desde que seja performativo, através da experiência estética onde podemos flutuar, rasurar, criar, sem terror.

Nestas idas e vindas, *Juntas* é uma crônica de um regresso ao local onde se conheceram e viveram juntas durante muito tempo. O filme também registra uma viagem adiada que tornou realidade o desejo que ambas tinham antes da morte. , em 2018, de uma delas, Ramona Arévalo. A cena final do documentário cristaliza, abrigada de um quintal de roupas penduradas ao sol, resguardada da cumplicidade lúdica do amor, dá conta de tal registro. O filme foge do boom midiático ocorrido quando elas se casaram e não mostra fotos antigas, se guiando e acompanhando elas nesse reencontro com seu passado.

Celebrar as nossas histórias que são contadas no presente, sobre o passado, mas que também contam sobre um futuro. Um futuro que buscamos com tantas ganas, com tantas vontades, de podermos ser muitas e sobre todos os assuntos. Contar histórias de situações triviais, da rotina da casa, dos seus amores, dos trabalhos, do ir e vir. Imagens de luta, imagens que pulsam força vital para que as nossas permaneçam vivas e promovam bem viver. Celebro as companheiras que através de seus filmes transbordam as histórias LESBIANAS na América Latina.

Com gratidão,

Thais

10 MAREJADAS

*Soy... Soy lo que dejaron
Soy toda la sobra de lo que se robaron
Un pueblo escondido en la cima
Mi piel es de cuero, por eso aguanta cualquier clima*

*Soy una fábrica de humo
Mano de obra campesina para tu consumo
Frente de frío en el medio del verano
¡El amor en los tiempos del cólera, mi hermano!*

*Soy el sol que nace y el día que muere
Con los mejores atardeceres
Soy el desarrollo en carne viva
Un discurso político sin saliva
Las caras más bonitas que he conocido
Soy la fotografía de un desaparecido
La sangre dentro de tus venas*

*Soy un pedazo de tierra que vale la pena
Una canasta con frijoles
Soy Maradona contra Inglaterra
Anotándote dos goles
Soy lo que sostiene mi bandera
La espina dorsal del planeta es mi cordillera*

*Soy lo que me enseñó mi padre
El que no quiere a su patria, no quiere a su madre
Soy América Latina
Un pueblo sin piernas, pero que camina
¡Oye!*

(Latinoamerica - Calle 13)

Para fechar essa tese, convoco um filme emblemático para o exercício de honrar aquelas que há tempos escorrem pelas frestas das normatividades, que honram nossas histórias e que apontam para o presente como o espaço fértil para brotarmos novas fontes de água. Novas imagens, novas memórias, novas corredeiras. O exercício do cinema como prática de construção de memória, de inundação das imagens e imaginário e uma forma de celebrar as nossas. É assim que chegamos ao nosso último filme desta tese. Celebrando as que vieram antes, as que estão aqui e as que virão. Para mim, esse é o grande triunfo de *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*.



Figura 73 - Cartaz Uma paciência selvagem me trouxe até aqui

Cansada da solidão, a motoqueira Vange (Zélia Duncan) decide atravessar a ponte Rio-Niterói até uma festa lesbiana, onde conhece quatro jovens que compartilham entre si o lar e os afetos. Acho importante situar que das 4 jovens, 3 são negras, e que trazer as narrativas não brancas também é uma estratégia do filme. Um encontro de gerações, uma homenagem às que nos trouxeram até aqui, um encontro entre lesbianas e não-binárias. A liberdade do grupo delas impressiona Vange, que mergulha nas suas memórias de ocupações lesbianas no centro do Rio, nas lembranças da sua juventude, fazendo, assim, um paralelo entre a atualidade e a cena lesbiana de uma Niterói de 30 anos antes, quando Vange Leonel ficou conhecida pela música que é tema do filme e que também já foi tema de novela.



Figura 74 - Vange mergulhada nas lembranças

As corpos das personagens transitam na noite de Niterói à procura desse aconchego de um lugar onde o afeto entre elas possa imperar. O encontro e a divergência das gerações é apenas uma fagulha que permite o movimento para além dessas individualidades, imaginando

coletividades, com trocas de experiências e seus corpos. Aqui em *Uma Paciência Selvagem me Trouxe Até Aqui*, proporciona o encontro, não por acaso, existem dois momentos em que a própria percepção dos espaços é fragmentada entre tempo e corpo, a da piscina e a da transa. Nessa dinâmica de pôr em relação a experiência de mundo de cada grupo, o filme trabalha com a ideia do regime de invisibilidade que as lesbianas foram mantidas por tanto tempo, esse tempo da paciência selvagem de que fala o título. Interessante que, ainda que essa necessidade de ser invisível seja pontuada, a abertura do filme larga de cara imagens de arquivo em que lesbianas se apresentam nas mais diversas situações, entre festas, atos públicos e composições de mesas (de bar e políticas). Estamos vivas, felizes e ativas, e é essa a via que o filme desenvolve seu melhor argumento: a necessidade de levantar referências e discursos para a gente lembrar. Para que as nossas imagens, imaginações e existências possam ser possibilidades correntes para as próximas gerações.



Figura 75 - As gerações lesbianas

Há um chamado explícito a isso quando Vange faz seu monólogo até o jogral que finaliza com a chamada da próxima conversa, o que se apresenta é essa indiscernibilidade entre gozo e luta, entre festa e protesto, entre cinema e vida que lembra *Dyketactics* (1974) e *Women I Love* (1976), curtas de Barbara Hammer, cineasta que conheci através de pesquisas sobre os filmes lesbianos. Esse movimento de gerações, de trabalhar referências e criar memórias de nós para nós é muito bem realizado na narrativa: se estamos vivas – ainda que menos novas do que já fomos um dia -, esse não deixa de ser o nosso tempo, o tempo de estarmos vivas e desejantes. A paixão que o curta apresenta entre as tantas possibilidades de

encarar a vida a partir de uma vivência *dyke/queer/não-binária* contagia e reverbera, transpassa em quem está assistindo.



Figura 76 - O dia seguinte

É um curta-metragem que desloca o sentimento de suas personagens para um aparente conflito geracional, que não apenas se encontra na sexualidade, mas na liberdade em si. Então, isso é um filme de construções de memória a partir do afeto. Por mais que seja uma ficção, e isso é o que menos importa, esse curta traz a importância da construção de uma história lesbiana de nós e por nós no cinema. Como diria Dri Azevedo¹¹⁸, um Anarquismo Sapatão. Um conceito que desafia as normas tradicionais de arquivamento e catalogação, propondo uma desconstrução radical das estruturas que historicamente marginalizaram e invisibilizaram as vivências das lesbianas. Azevedo afirma que os arquivos convencionais refletem uma perspectiva heteronormativa e androcêntrica, perpetuando a exclusão das narrativas lesbianas. O termo "Anarquismo" sugere uma ruptura deliberada com essas convenções, buscando criar espaços de resistência e autonomia na preservação da memória lésbica. Ao adotar uma abordagem anarquista, o Anarquismo Sapatão rejeita a imposição de hierarquias e autoridades centralizadas, promovendo a participação coletiva na construção e preservação dos arquivos. Isso não apenas desafia as estruturas de poder dominantes, mas também reconhece a importância da multiplicidade de vozes dentro das comunidades lesbianas. Uma crítica profunda às estruturas de poder que perpetuam a marginalização e o apagamento

A partir deste conceito de Dri Azevedo, chamo para me ajudar a finalizar a costura desta tese a autora Ann Cvetkovich e o seu conceito de *archive of feelings*, ou arquivo de sentimentos, proposto por Ann em seus diversos estudos em torno da ideia de um arquivo *queer*. Esse desejo de arquivo está presente, também, em artistas lesbianas e LGBTQIAPN+,

¹¹⁸ Escritore trans não-binária Pesquisadore de pós-doutorado @labfeministaufrij @paccufrij

algumas das quais elejo para estabelecer um nexos e uma discussão sobre lar e arquivo que evidencie a hipótese de que só é possível falar de um arquivo interessado na memória de minorias sexuais e de gênero se esse debate estiver engajado na sua dimensão arquitetural, doméstica, nas linhas que produzem a ideia de público e privado que são retraçadas e reconfiguradas por essas vivências.

Pessoas *queers* tendem a se acoplar a essa prótese de memória proposta por Derrida, a essa estrutura arquivica, para dar um outro caráter a ela. Ann Cvetkovich propõe o conceito de “contra-arquivo *queer*” em seu pequeno artigo intitulado “The Queer Art of The Counterarchive” (2011), com o objetivo de chamar a atenção para um crescente ativismo do arquivo *queer* (*queer archive activism*). Tal ativismo insiste, segundo Cvetkovich, que o arquivo não ocupa somente a função de depósito de objetos, mas também atua como um recurso que “sai do armário” (“comes-out”) para o mundo (Cvetkovich, 2011, p. 32), extrapolando os limites entre os domínios público e privado. Segundo sua reflexão, “o ‘mal de arquivo’ é catalizado por um silêncio negligenciador, e pela estigmatização das histórias *queers*, [sendo] uma força com um poder particular, ecoando a ferocidade e a perversidade do desejo sexual” desta comunidade (Ibid., p. 32)¹.

O contra-arquivo *queer* desconstrói a faceta do arquivo-arca. No livro *The Archive of Feelings* (2003), Ann Cvetkovich sugere que o contra-arquivo *queer* é também um “arquivo de sentimentos”, exemplificando-o através do Lesbian Herstory Archives, que começou como uma casa que abriga a maior coleção de materiais de lésbicas (e para lésbicas) e sua comunidade¹¹⁹. Conforme descreve Cvetkovich, o LHA foi concebido mais como um espaço de produção de comunidade do que uma instituição de pesquisa, e a intenção principal da sua criação era de proporcionar um “espaço seguro” [*safe space*] para os documentos pertencentes a mulheres lésbicas que pudessem ser negligenciados ou destruídos por famílias indiferentes ou homofóbicas (Cvetkovich, 2003, p. 241). Localizado em um triplex no Brooklin (Nova York), a casa que inicialmente hospedou o LHA, em 1993, foi comprada através de doações que mulheres lésbicas de todo os Estados Unidos fizeram às idealizadoras do centro, Joan Nestle e Deborah Edel³. O arquivo funciona, segundo Cvetkovich, como “um espaço ritual no qual as memórias culturais e históricas são preservadas”, mas na combinação de espaços domésticos e públicos-institucionais, ainda mais levando em conta que ele ocupa um local que um dia foi uma casa: “a sala de estar do piso de baixo funciona como uma confortável sala de

¹¹⁹ Conforme descreve o site do próprio LHA. Disponível em: <http://www.lesbianherstoryarchives.org/>

leitura, a copiadora fica ao lado de outros aparelhos de/na cozinha, o corredor de entrada é um espaço de exibição e o último andar da casa abriga um membro do coletivo que mora ali como uma base permanente” (Ibid., p. 241)⁴. Cvetkovich defende que por ter um caráter doméstico todas as lésbicas se sentem bem-vindas e seguras para tocar o “legado lésbico”. O centro acaba por proporcionar às suas visitantes “experiência emocionais, ao invés de estritamente intelectuais” (Ibid., p. 241)⁵.

Cvetkovich afirma que é preciso entender o arquivo gay e lésbico como arquivos de emoções e traumas, que seria a “atitude *queer*” ou a condição *queer* do arquivo (o que Cvetkovich designa como *queerness*) e a sua história demanda um arquivo de emoções radical, “com o intuito de documentar intimidade, sexualidade, amor, e ativismo – áreas da experiência difíceis de registrar através dos materiais do arquivo tradicional” (Cvetkovich, 2003, p. 241). A existência da história gay e lésbica, segundo Cvetkovich, “tem sido um fato contestado, e o desafio de registrar e preservar tais histórias é exacerbado pela invisibilidade que gira em torno da vida íntima, especialmente da sexualidade” (Cvetkovich, 2003, p. 242). Tais arquivos seriam construídos a partir de acervos privados que acabaram salvando a evidência efêmera dos seus modos de vida, antes que ela desaparecesse. (Idem, 2003, p. 243)

Cvetkovich considera que a potência *queer* presente nos arquivos institucionais, e que pode ser utilizada de forma política e artística na produção da narrativa histórica *queer* invisibilizada: “Marcada pela convergência da virada afetiva e da virada arquivica, essa estratégia é também refletida em uma variedade de projetos universitários utópicos e bastante exuberantes, focados no dia-a-dia e nas afiliações e redes *queers*, especialmente aquelas que pensam arte, criatividade e políticas culturais”¹²⁰, são leituras *queers* de artefatos tradicionais (Cvetkovich, 2013).

Ambos, arquivistas e artistas, podem usar as suas potências criativas para performarem intervenções que abrem o arquivo à crítica e à transformação. É particularmente importante a sua boa vontade para usar seus investimentos pessoais e afetivos para “*queerizar*” [transtornar] o arquivo e para produzir novas e imprevisíveis formas de conhecimento, incluindo novos entendimentos do que conta como arquivo e, conseqüentemente, o que conta como conhecimento. Com seu interesse em instalações, esses artistas também reconfiguram o espaço do arquivo, abrindo-o a novos públicos para os quais ele não é policiado e protegido, e criando inovadores modos de “espaços seguros” na forma de santuários íntimos onde novas socializações podem ser forjadas. (Cvetkovich, 2012, np)¹²¹

¹²⁰ “Marked by the convergence of the affective turn and the archival turn, this strategy is also reflected in a range of very exuberant and utopian scholarly projects focused on the everyday life and queer affiliations and networks, especially those that think art, creativity, and cultural politics” (Tradução livre)

¹²¹ [b]oth archivists and activists, artists can use their creative powers to perform interventions that keep the archive open to critique and transformation. Particularly important is their willingness to use their affective and personal investments to queer the archive and to produce new and unpredictable forms of knowledge, including new understandings of what counts as an archive and hence what counts as knowledge. With their interest in

O arquivo *queer* provocaria uma reversão na lógica histórico-temporal heteronormativa e patriarcal. A história não se limitaria mais somente a assuntos do passado, os álbuns de fotografia e antigas trocas de correspondência não teriam mais a função de mera fonte histórica, mas passam a ter a função de ser evocadas como material de criação artístico-histórica, para suprir faltas representacionais do presente, para criar zonas de encontro, de produção de coletividade para fomentar a criação de novos e melhores mundos. O arquivo lésbiano, no domínio dessas artistas e arquivistas, é uma casa entreaberta, que se transforma numa ferramenta política de encontro e de transformação do público que se roça com suas imagens das lésbianas que ocupam as imagens e que disputam a sociedade com elas. O “contra-arquivo *queer*” seria o lar – uma lareira, um fogo de vida que proporciona encontro, toque, através das histórias que aproximam, que dão sentido a vidas que antes não se viam representadas por estarem suprimidas ou recalcadas. Esta tese é uma contribuição a este contra-arquivo lésbiano. E é assim que finalizo esse projeto coletivo de criar imagens, imaginários e possibilidades para todas nós lésbianas.

Com os olhos marejados e encharcadas, chegamos ao fim dessa narrativa. O tempo-espaço dessa tese conseguiu trazer 215 filmes para circular. Esse processo, que me afetou de tantas maneiras, finda seu ciclo me lembrando da importância do fortalecimento de redes e o quanto podemos ser grandes juntas, nos ralando com o sistema e construindo possibilidade de resistências a partir disso. Falamos muito sobre ser um trabalho a partir da América Latina e sua cultura, para perceber como a colonização nos deixou marcas e ainda segue viva no nosso cotidiano. Por isso, é tão importante situarmos as imagens, imaginários e narrativas do sul global. Percebi, com isso, que direcionei as minhas cartas para pilares que não são apenas importantes para mim, mas também são pilares na nossa sociedade. Escrevi uma carta para minha mãe que dialoga com a instância da família; escrevi outra para minha mãe de santo, que diz da religião; escrevi para Thelma, minha terapeuta, que diz do poder médico; e para as realizadoras, que diz do pertencimento a um grupo social.

Em grande medida, o exercício desta tese panorâmica foi de desenhar como essas estruturas se afetam e se ralam com os filmes produzidos. Inventariar como exercício de reconhecer e celebrar as que vieram antes, valorizar quem faz as disputas do agora e abrir caminho para futuros possíveis para as que virão. Essa tese foi um inventário produzido em

installation, artists also reconfigure the space of the archive, opening it up to new publics so that it is not policed and protected and creating innovative kinds of “safe space” in the form of intimate sanctuaries where new socialities can be forged. (Cvetkovich, 2012, np – tradução livre)

coletivo das nossas histórias contadas por nós, de como essas imagens disputam a narrativa da nossa sociedade e conseguem tornar perenes as nossas maneiras de existir. Como as nossas narrativas vão se capilarizando a partir dessas produções, visualizando os nossos corpos-territórios, criando e ocupando os imaginários de que lesbianas estão em todos os lugares.

Chego ao final satisfeita pelos afetos trocados, especialmente, pelo amor que essa tese me proporcionou. Jorra ainda o desejo de que essa teia filmica continue a crescer e se fortalecer, tornando-se pública e acessível a todas e que nós, lesbianas, os finais felizes, as discussões dos nossos cotidianos, a humanização dos nossos imaginários. Que não tenhamos mais só finais tristes, trágicos e de impossibilidades. Que os nossos afetos, todos eles, sejam imagens paupáveis. Que sejam filmes que inundem de risos, de gozo e de mundos possíveis para que possamos construir um Bem Viver que abrace a todas nós.

Minha amada

Quando mira as estrelas

Pela miríade dos seus olhos mansos

Desperta tanto brilho tanta beleza

Que não se perde em certezas

Só têm dança, alegria, água e amor

E eu não me sinto só na imensidão do céu

Lençóis (Luedji Luna part. Tatiana Nascimento)

REFERÊNCIAS

- ADRIENNE RICH. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica e outros ensaios**. Rio de Janeiro: A Bolha, 2019.
- ANA CAROLINE ALMEIDA. **Cidades-gestos em melancolia**: o cinema brasileiro dos anos 2010 entre vibrações de desejos e traumas urbanos. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Recife, 2020.
- ANGELA DAVIS. **Mulheres, raça e classe**. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- ANA LUISA SANTOS. **SE TOCA**: devir manual lésbico. In: MAYANA ROCHA SOARES; SIMONE BRANDÃO; THAIS FARIA (Org.). **Lesbianidades Plurais**: outras produções de saberes e afetos. Salvador: Devires, 2019.
- ANETTE GOLDBERG. **Feminismo e autoritarismo: a metamorfose de uma utopia de liberação em ideologia liberalizante**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. UFRJ. Rio de Janeiro, 1987.
- ANN CVETKOVICH. **The Archive of Feelings**. Duke University Press Books, 2003.
- ANN CVETKOVICH. The Queer Art of the Counterarchive, IN: Frantz, David; Lock, Mia (Org.) **Cruising the Archive: Queer Art and Culture in Los Angeles, 1945-1980**. Los Angeles: ONE National Lesbian and Gay Archives, 2011, p. 32-35.
- ANN KAPLAN. **A mulher e o cinema**: Os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- ANTÔNIO MARCOS PEREIRA. Crítica e afeto. In: LUCIENE AZEVEDO e ANTÔNIO MARCOS PEREIRA (Orgs.). **Palavras da crítica contemporânea**. Salvador: paralelo 13S, 2017.
- AUDRE LORDE. **Irmã Outsider**. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Autêntica, 2019.
- AUDRE LORDE. **Zami**: a new spelling of my name. Perserphone Press, 1982. bell hooks. **Vivendo de amor**. Geledés, 2010. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>. Acesso em: 20 jan. 2019.
- AUDRE LORDE. **Os usos do erótico: o erótico como poder**. Tradução de: Tatiana Nascimento dos Santos. Peita-me, 18 mai. 2018. Disponível em: <https://peita.me/blogs/news/os-usos-do-erotico-o-erotico-como-poder-por-audre-lorde>.
- bell hooks. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. Martins Fontes: São Paulo, 2018.
- CARLA AKOTIRENE. **O que é interseccionalidade**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- CASTIEL VITORINO BRASILEIRO. **Exú Tranca-Rua das Almas**. Plataforma EhChO, 2020.
- CHERRÍE MORAGA; GLÓRIA ANZALDÚA. **This Bridge Called My Back**: Writings by Radical Women of Color. Nova Iorque: State University of New York Press, 2015.
- CÍNTIA GUEDES. **Nada (é) razoável**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019.
- CRISTINE GREINER; HELENA KATZ. Por uma teoria do Corpomídia. In: CRISTINE GREINER. **O Corpo**. São Paulo: Anna Blume, 2004.
- DAVI NUNES. **A palavra não é amor, é dengo**. Geledés. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/palavra-nao-e-amor-e-dengo/>. Acesso em: 14 jun. 2021.
- DOROTEA GÓMEZ GRIJALVA. **Mi cuerpo es un territorio político**. Brecha Lésbica, 2012.
- ELLA SHOHAT; ROBERT STAM. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e

- representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- GILBERT DURAND. **A Imaginação Simbólica**. São Paulo: Cultrix. 1988.
- GILBERT DURAND. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**: introdução à arqueologia geral. São Paulo: Martins Fontes. 1997.
- GIULIANA BRUNO. **Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film**. Londres: Verso, 2007.
- GLORIA ANZALDÚA. **Borderlands/La frontera: The new mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 2007.
- GLORIA ANZALDÚA. **Como domar uma língua selvagem**. Tradução Joana Plaza Pinto Karla Cristina dos Santos. Cadernos de Letras da UFF, Dossiê: Difusão da língua portuguesa, n. 39, 2009.
- GLORIA ANZALDÚA. **A Vulva é uma Ferida Aberta e Outros Ensaios**. Tradução: Tatiana Nascimento. Rio de Janeiro: A Bolha, 2021.
- ILENE CHAIKEN. **The L Word**. Showtime. 6 temporadas. 2004 -2009.
- INÉS RODENA. **A Usurpadora**. Televisa. 1998.
- JORGE AUGUSTO. Contemporaneidades periféricas: primeiras anotações para alguns estudos de caso. In: JORGE AUGUSTO (Org.). **Contemporaneidades Periféricas**. Salvador: Segundo Selo, 2018.
- JOTA MOMBAÇA. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência**, 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuic__a__o_da_vi. Acesso em: 14 jun. 2021.
- JOTA MOMBAÇA. **Rastros de uma submetodologia indisciplinada**. Concinnitas, a. 17, v. 01, n.28, set. 2016.
- JOSSO, M. C. As histórias de vida como territórios simbólicos nos quais se exploram e se descobrem formas e sentidos múltiplos de uma existencialidade evolutiva singular-plural. In: PASSEGGI, M. da Conceição (Org.). **Tendências da pesquisa (auto)biográfica**. Natal: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2008.
- KARLA HOLANDA, MARINA TEDESCO. **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Papirus, 2017.
- LUCÍA EGAÑA ROJAS, **Metodologias Subnormales**. Disponível em: http://www.bibliotecafragmentada.org/wpcontent/uploads/2012/12/EGANA_Lucia_Metodologias-subnormales.pdf. Acesso: 19/05/2021.
- MANOEL CARLOS. **Mulheres Apaixonadas**. TV Globo. 2003.
- MARÍA LUGONES. **Pilgrimages/Peregrinajes: theorizing coalition against multiple oppressions**. Rowman & Littlefield, 2003.
- MAYANA ROCHA SOARES. **Nós: Afetos e literatura**. 220f. Tese (Doutorado). Pós graduação em Literatura e Cultura. Instituto de Letras - Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2021.
- MONIQUE WITTIG. **The straight mind**. Boston: Beacon Press, 1992.
- OCHY CURIEL. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HELOÍSA BUARQUE DE HOLLANDA (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- OYÈRÓNKÉ OYÈWÚMÍ. **La invención de las mujeres: una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género**. Traducción: Alejandro Montelongo González. Bogotá: Editorial en la frontera, 2017.
- PATRÍCIA HILLS COLLINS. **Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro**. Revista Sociedade e Estado, v. 31, n. 1, jan./abr.

2016.

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

PATRICIA WHITE. “**Lesbian Minor Cinema**”. *Screen*, vol. 49, no. 4. 2008, p. 410-25.

RAMÓN GROSFUGUEL. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos póscoloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 80, p. 115-147, 2008.

REGINALDO PRANDI. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TANYA SAUNDERS. **Epistemologia negra sapatão**. *Periodicus*, v. 7, n. 1, maio/out. 2017, p. 102-116.

RUBY B. RICH. **Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement**. Durham: Duke University Press, 1998

RUBY B. RICH. “**After Optimism: For The Forum at Fifty The Banner of a Feminist Vision**”. *Arsenal*. Disponível em

www.arsenal-berlin.de/en/berlinaleforum/magazine/after-optimism.html. Acesso em: 14 de fevereiro de 2020.

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

SARA AHMED. **La política cultural de las emociones**. Tradução: Cecília Olivares Mansuy. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014. SILVIO DE ABREU. **Torre de Babel**. TV Globo. 1999.

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

RAMAYANA LIRA SOUSA; ALESSANDRA BRANDÃO. **Bodylands para além da in/visibilidade lésbica no cinema**: brincando com água. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. Ano 9. N. 2 – REBECA 18 | Julho - Dezembro 2020.

RAMAYANA LIRA SOUSA; ALESSANDRA BRANDÃO. **Inventário de uma infância sapatão em um mundo de imagens**. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*. vol. 03, n. 09, 2020. p. 121-137.

RAMAYANA LIRA SOUSA; ALESSANDRA BRANDÃO. **Corpas-enqueerzilhadas e alianças insólitas no cinema brasileiro**. *Revista Visuais*, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 51–71, 2021. DOI: 10.20396/visuais.v7i2.15945. Disponível em:

<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/15945>. Acesso em: 30/11/2022.

VINÍCIUS R. C. DA SILVA; WANDERSON F. DO NASCIMENTO. Políticas do amor e sociedades do amanhã. **Voluntas: Revista Internacional de Filosofia**, v. 10, p. 168-182, set. 2019.

VIRGINIA CANO. **Ética tortillera** - Ensayos en torno al êthos y la lengua de las amantes. Buenos Aires: Madreselva, 2015.

VIVIANE VERGUEIRO. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade**.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2015.

YURDESKY ESPINOSA MIÑOSO. **Etnocentrismo y colonialidad en los feminismos latinoamericanos**: complicidades y consolidación de las hegemonías feministas en el espacio transnacional. *Revista Venezolana de estudios de la mujer*, v. 14, n. 33, jul./dez. 2009.

YURDESKY ESPINOSA MIÑOSO. **Escritos de una lesbiana oscura**: reflexiones críticas sobre feminismo y política de identidade en América Latina. Lima/Buenos Aires: en la frontera: 2007.

YURDESKY ESPINOSA MIÑOSO. **De por qué es necesario un feminismo descolonial:** diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el fin de la política de identidad. Solar, a. 12, v. 12, n. 1, Lima, 2016.

WALDSON GOMES DE SOUZA. **Afrofuturismo:** o futuro ancestral na literatura brasileira contemporânea. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Literatura. Instituto de Letras - Universidade de Brasília. Brasília, 2019.