



Corpas-enqueerzilhadas

e

alianças insólitas

no

cinema brasileiro

Alessandra Soares Brandão

Brasil. Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Inglês e Programa de Pós-Graduação em Literatura. Pós-Doutorado no Centre for World Cinemas da Universidade de Leeds, Inglaterra. Tem doutorado em Literaturas de Língua Inglesa pelo PPGI/UFSC.

alessandra.b73@gmail.com

Ramayana Lira de Sousa

Brasil. Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e do curso de graduação em Cinema e Realização Audiovisual da Universidade do Sul de Santa Catarina. Pós-doutorado na University of Leeds/Inglaterra e doutora pela UFSC.

ramayana.lira@gmail.com

Corpas-enqueerzilhadas e alianças insólitas no cinema brasileiro

Resumo

Esse artigo propõe uma chave de leitura *queer* para uma produção de curtas-metragens brasileiros recente em que reconhecemos uma reconfiguração dos espaços para o acolhimento das corpos LGBTQIA+, um trabalho de reimaginação das relações e do mundo, que nos leva ao complexo conceito da *enqueerzilhada*, um espaço sobredeterminado que reimagina processos de exclusão/inclusão ao mesmo tempo em que torna visíveis formas de vida em trânsito. Apontamos, ainda, que essas construções também implicam uma rearticulação da voz e do corpo no que Maria Galindo chama de alianças insólitas. Concluimos com uma possibilidade de entender essa produção recente como pensamento sobre o mundo que produz uma fértil pedagogia *queer*.

Palavras-chave

Encruzilhada; queer; cinema brasileiro

Cuerpas *enqueerzilhadas* y alianzas raras en el cine brasileño

Resumen

Este artículo propone una clave de lectura *queer* para una producción reciente de cortometrajes brasileños en la que reconocemos una reconfiguración de espacios de acogida de cuerpos LGBTQIA +, un trabajo de reinención de las relaciones y el mundo, que nos lleva al complejo concepto de *enqueerzilhada*, un espacio sobredeterminado que reinventa procesos de exclusión/inclusión al tiempo que visibiliza formas de vida en tránsito. También señalamos que estas construcciones también implican una re-articulación de voz y cuerpo en lo que María Galindo llama alianzas insólitas. Concluimos con la posibilidad de entender esta reciente producción como pensar en el mundo que produce una fértil pedagogía *queer*.

Palabras clave

Encrucijada; queer; cine brasileño

***Enqueerzilhadas* bodies and weird alliances in Brazilian cinema**

Abstract

This article proposes a queer reading of recent Brazilian short films where er focus on the reconfiguration of spaces for LGBTQIA+ bodies, a work of reimagining relationships and the world, which leads us to the complex concept of *enqueerzilhada*, an overdetermined space that reimagines processes of exclusion/inclusion while making visible forms of life in transit. We also point out that these constructions also imply a re-articulation of voice and body in what Maria Galindo calls weird alliances. We conclude with a possibility of understanding this recent production as a way of thinking about the world that produces a fertile queer pedagogy.

Keywords

Crossroads; queer; Brazilian cinema

Na falta de ar, qualquer sopro é ventania
A vida é urgente (2020), de Yasmin Thayná

Antes de tudo, o sopro de uma escrita *queer*

De um sopro, faz-se uma ventania. Fôlego de vida, justamente quando falta a matéria de sua permanência. O sopro que resta diante da quase asfixia e logo se traduz em movimento: o vento, a vida, o tempo-espaco de agir. Soprar a brasa para manter a atividade do fogo. Com um sopro, sacudimos a poeira das coisas, tiramos um cisco do olho que arde, afastamos a dor de uma ferida e até espantamos tristezas. Um sussurro é um sopro de sentido no silêncio: “Procuro o sopro de palavras que dá vida aos sussurros”, como escreveu Clarice Lispector (2020). Um sopro é também um breve estalo de tempo, intervalo tão curto quanto intenso, que pode trazer e levar a vida. Um sopro faz secar a tinta do papel, o esmalte que cintila molhado, a cola que reúne os cacos de uma xícara quebrada que, muda, “nos espia do aparador” (DRUMMOND, 2012, p. 100). Um sopro na terra seca faz um pequeno torvelinho. No arranjo de cartas, desmoronar castelos, muros de papel.

Escrevemos esse texto em busca das centelhas *queer* que o cinema brasileiro sopra, em busca das ventanias que espalham suas faíscas e fazem queimar e arder fogueiras de vidas *queer*, de corpos que performam desejos dissidentes e imagens que transbordam e emolduram o breu contemporâneo com arcos luminescentes. Esse artigo surge também como um desejo de soprar a escrita de nossas próprias existências *queer*, através da autoria indisciplinada, descentrada pelos desvios do ensaio escrito a quatro mãos que se entrelaçam enquanto tecem e tramam as linhas do texto em diálogos cotidianos, ainda mais inflamados pela conjuntura pandêmica e política em que vivemos. Uma escrita desviante, desviada, transviada, “errática e *queer* [...] porque já não podemos - ou desejamos - definir o próprio de cada uma no pensamento compartilhando”, como assumimos em outro momento (SOUSA; BRANDÃO, 2020). Não fazemos isso por mero exercício de funambulismo acadêmico, mas pela compreensão de que o ato de escrever constitui em si uma práxis, uma política carregada de ação, um arcabouço que nos aproxima subjetivamente das

imagens que queremos analisar e que solicitam uma tomada de posição diante do mundo que habitam(os). É do encontro com os filmes, do corpo a corpo com essas imagens, que apreendemos suas urgências — éticas, estéticas, políticas, epistemológicas e metodológicas — ao mesmo tempo em que deixamos que nos atravessem e, pelo ato de pensar e escrever sobre essas imagens, nos fundimos em um só *corpo-monstro, queer* e selvagem, arfando por pensamentos de ação e liberdade.

Caminhos periféricos, cartografias imperfeitas

Propomos um percurso metodológico pautado, em primeiro lugar, pelo encontro entre nossas subjetividades, no exercício espectral *queer*, e alguns filmes brasileiros lançados nos últimos cinco anos e que nos mobilizam e afetam por suas potências de enfrentamento à brancocisheteronormatividade, performando sexualidades dissidentes a partir das margens. Desse encontro, irrompe um olhar desviante, uma dança efusiva em torno de imagens que galvanizam o cinema brasileiro recente com uma energia que chamaremos de *enqueerzilhada* porque figuram, de forma central, a tenacidade das existências não cisheteronormativas, periféricas: pobres, sapatas, viadas, bixas travestis, gordas, pretas, travas femininas, sapatrans, bixestranhas e mais, ocupando espaços e embaralhando o decurso da cronormatividade ocidental, como discutiremos mais adiante. São formas de vida que constroem deslocamentos de poder *a partir* das margens, *de dentro* da fenda biopolítica e estrutural que as aparta, pois recusam a asfixia, o tolhimento, a imobilidade, e exigem o direito de existir, reinventando a si mesmas na fímbria do capital, da precariedade e vulnerabilidade que as circunda.

Um outro movimento de nossa escrita é fazer do encontro com as obras uma “ralação”, que aflora do próprio contexto de produção dos filmes e da forma como nos ajudam a repensar alguns pressupostos da teoria *queer*. Isso porque os consideramos não somente como objetos de análise, mas como instrumentos teóricos em si, na compreensão de que constroem um pensamento situado e valioso de potências *queer* na especificidade do tecido social brasileiro, retalhado por opressões, violência e marginalização das vidas vulneráveis. O termo “cinema de ralação”¹, cunhado por

Ramayana Lira de Sousa por ocasião do *CachoeiraDoc Festival Impossível, Curadoria Provisória*, em maio de 2020, nos ajuda a pensar as condições de produção desses filmes e como somos levadas a nos relacionar —e, por que não, nos ralar— com eles. Como bem sintetiza Beatriz Rodovalho, ao narrar o surgimento do termo no debate do festival,

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. Esse cinema propõe principalmente caminhos de resistência e de afirmação contra o mais novo regime de violência que reconfigura o Brasil e suas imagens. (RODOVALHO, 2020, p. 249)

A ralação é, portanto, uma relação de mundos conflitantes, de realidades paralelas que se reconfiguram em 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 corpas 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. Imperfeitas, pois constituem campos de forças em constante trânsito e transformação, sempre inacabadas e em des/re/construção. E, sobretudo, porque não intentamos reter desses filmes mais do que a potência de suas relações/ralações, no desafio de não domesticar ou territorializar suas dinâmicas de criação. Não é nossa tarefa explicar ou reduzir os filmes a um mesmo comum, mas nos deixar afetar e permitir que nosso corpo-monstro responda aos estímulos sensórios, estéticos e políticos que constroem. Nos colocamos diante do emaranhado de linhas de fuga que esses filmes produzem como espectadoras *queer*, com a reserva de nossas próprias diferenças, capturadas e envolvidas pelas “alianças insólitas” que promovem.

Na mirada decolonial de María Galindo, alianças insólitas são “formas de alianças políticas entre mulheres que não podem fazer alianças” (2017, p. 226). Essa política de coalizão acontece nas ruas, nas lutas para sobreviver e ter direito ao seu próprio

corpo e desejo e, no convívio cotidiano das corpos em trânsito pelas cidades, no apoio e afeto que fazem vazar pelas fendas da diferença. Trata-se de acolhimento e enfrentamento coletivo, de parceria e companheirismo que fortalece a luta cotidiana das mulheres marginalizadas, ombro a ombro, lado a lado, sem, contudo, reduzi-las a iguais. Para Galindo, a ideia de aliança insólita dissolve a lógica homogeneizante do “yo soy igual a ti, e tu eres igual a mí” (2013, p.80) —uma armadilha identitária e neoliberal—, para construir uma irmandade heterogênea e rebelde, eticamente engajada pela construção e reconstrução de formas de interpretar e lutar contra as opressões conjuntamente (2013, p.81). Essa é uma política que percebe as opressões de forma multidimensional, colocando as pautas identitárias em fricção com as matrizes de dominação articuladas pela triangulação entre o capitalismo, o patriarcado e o Estado. É também uma crítica contundente lançada ao feminismo hegemônico e sua compreensão universalizante do sujeito mulher, que resultou, entre outras coisas, em um escalonamento das experiências vividas por mulheres, fracionando as formas e as condições de estarem e resistirem no mundo. Ao contrário, a luta conjunta proposta por Galindo produz um sujeito complexo e incompreensível (2013, p.84), um sujeito coletivo, constitutivo de uma política radical de adesão e coalizão das partes de diferentes.

Ainda que Galindo não abrace o termo *queer*, por considerá-lo elitista e cooptado pela academia branca, pensamos que é possível negociar seu conceito de alianças insólitas com as figurações periféricas da experiência *queer* que o cinema brasileiro tem construído. E, ainda, traçar uma ponte com as “multidões queer” de Paul B. Preciado, naquilo que também sugere uma libertação dos regimes identitários para compor um corpo mais amplo e heterogêneo que se rebela contra os poderes. Para Preciado:

a política da multidão *queer* não repousa sobre uma identidade natural (homem/mulher) nem sobre uma definição pelas práticas (heterossexual/homossexual), mas sobre uma multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que os constroem como “normais” ou “anormais”: são os *drag kings*, as *gouines garous*, as mulheres de barba, os transbichas sem paus, os deficientes-ciborgues... O que está em jogo é como resistir ou como desviar das formas de subjetivação sexopolíticas (2011, p.16)

Por um lado, Galindo ressalta a necessidade de robustecer a luta das mulheres por vínculos de compromisso político umas com as outras a despeito das diferenças. A autora sustenta que três putas juntas formam um conjunto de iguais, ao passo que uma lésbica, uma indígena e uma puta juntas amplificam a potência de resistir em nome de um pacto que transborda os limiares das políticas pautadas por dinâmicas de identidade (2013, p. 92). Preciado, por sua vez, se opõe a ideia de diferença sexual, defendendo que as multidões *queer* formam “uma multidão de diferenças, uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade de potências de vida” (2011, p. 18).

Se o pensamento de Galindo ainda nos parece pautado pela cisgeneridade —ao menos não há uma discussão mais objetiva sobre a luta de mulheres trans em sua obra²—, é na conversa com Preciado que pretendemos *queerizar* o aspecto insólito das alianças na complexidade do contexto periférico brasileiro. Nos modos como o “cinema de ralação” se faz sob circunstâncias de opressão e nos ensina sobre lutas que não conhecemos, sobre formas de vidas atravessadas por violência, mas que rejeitam a vitimização, e desejam o cinema e a vida. Querem “viver, brilhar e arrasar”, como Linn da Quebrada apregoa na canção “Mulher”. E é a partir desse cinema povoado de *corpas queer* —que chamaremos de *corpas-enqueerzilhadas*, com suas trajetórias atravessadas por desejos dissidentes, deslocamentos e fricções afrontosas diante das diferenças— que traçamos essa cartografia imperfeita, errática e lúdica. Um cenário de ocupação de ruas, de cruzamentos e enfrentamentos pela vida, catalisados por energia *queer*.

Os filmes que nos convidam a pensar sobre trânsitos, alianças e *corpas-enqueerzilhadas* no recorte deste artigo são três curtas-metragens: *Perifericu* (Nay Mendl, Rosa Caldeira, Stheffany Fernanda e Vita Pereira, 2019), no qual acompanhamos os deslocamentos das amigas Denise e Luz nos ‘corres’ entre o trabalho informal e a vida noturna nas bordas de São Paulo; *blasFêmea* (Linn da Quebrada e Marcelo Caetano, 2017), que pertence aos hibridismos do audiovisual contemporâneo, já que se trata de obra limítrofe entre o videoclipe para a canção “Mulher”, de Linn, imbricado na narrativa de um curta-metragem sobre uma travesti que, acuada por homens cisgêneros violentos, é acudida por um grupo de mulheres; e,

finalmente, *Veias de fogo* (Coletivo Carnaval no Inferno, 2020), que documenta, ao rés do chão, o desenrolar do carnaval organizado pelo Coletivo Carnaval no Inferno, que se descreve como bonde carnavalesca vyade sapatánika transvestygyênere vadya y demonýaca³.

Corpas-enqueerzilhadas, alianças insólitas

A chicken is being sacrificed
 at a crossroads, a simple
 mound of earth
 a mud shrine for Eshu,
 Yoruba god of indeterminacy,
 who blesses her choice of path.
 She begins her journey.

La encrucijada/The crossroads, Glória Anzaldúa

Mobilizadas por uma perspectiva crítica da interseccionalidade, nos apoiamos na lúcida e revigorante releitura do conceito feita por Carla Akotirene (2019; 2018). A autora 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 o 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).

Ao trazer a raiz da interseccionalidade para esse complexo e rico cenário cultural afrodiaspórico, Akotirene também faz a interessante reinvenção do termo a partir de

uma semântica cultural e religiosa de matriz africana, tomando-o como uma “encruzilhada” e uma “oferenda analítica” (2020, p. 23). Enquanto Crenshaw utilizou a metáfora de avenidas identitárias que se entrecruzam e expõem as zonas de contato dos marcadores de diferença —raça e classe, por exemplo— que constroem as intersecções, Akotirene recorre à encruzilhada como “o lugar multideterminado dos trânsitos de raça, classe, gênero, sexualidade, fluxos e sobreposições de acidentes identitários” (2019, online). À visão liberal de Crenshaw —como se fosse possível separar as opressões em trajetórias definidas e independentes, lidas na individualidade simplificada de cada trajetória e sem levar em conta a dimensão histórica que produziu a fratura da diferença racial—, contrapõem-se a perspectiva da encruzilhada que melhor sintetiza —ou, antes, complexifica— 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 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.

É desse vórtice entre a concepção analítica da interseccionalidade, política e culturalmente revisitada na contemporaneidade, e compreendida, em forte diálogo com a mediação ancestral da encruzilhada, tal como nos é apresentada por Martins (2003), que vislumbramos a dimensão *queer* não da encruzilhada em si, mas da performance dos corpos divergentes que se fazem ver e sentir nos filmes que aqui analisamos. Na verdade, propomos uma justaposição dos termos *queer* e *encruzilhada* —uma aliança insólita— forjada entre a recusa *queer* à apreensão normativa, à definição e/ou redução identitária, e a abertura da encruzilhada para um espaço que acolhe simultaneidades de existências e temporalidades diversas. Um espaço imaginado pelo cinema e que abriga um torvelinho de experiências vividas e

temporalidades regidas também pela sobreposição das diferenças e das negociações que ensejam.

Nesses filmes, as *corpas-enqueerzilhadas* constituem corpas periféricas, pretas, pobres e desviantes, mobilizadas por desejos dissidentes e que estão em constante movimento no cotidiano de suas resistências à margem, na ralação do dia-a-dia, mas também imbuídas de reinvenção e gozo. Existem mesmo à margem de experiências não heteronormativas hegemônicas —como o gay branco— e recusam seus modelos de vida. São corpas que constituem em si uma espécie de ocupação: “seu corpo é uma ocupação. É favela, garagem, esgoto e pro seu desgosto está sempre em desconstrução”, como diz Linn da Quebrada em “Mulher”. O aspecto *queer*, periférico e afrontoso das vidas de Luz, Denise, Linn da Quebrada, Jup do Bairro, das demônias do Carnaval do Inferno e tantas outras aflora da simultaneidade das opressões que as atravessa, mas também cria modos de desafiar as categorizações e interpelações que vêm de fora. São corpas que produzem alianças e mediações singulares para juntas sobreviver e reativar potências de vida em aliança, em conjunto.

Perifericu traz, já em seu título, uma provocação. Ao trocar a letra final da palavra “periférico”, traslada o ânus para o centro da criação de significado. As protagonistas são amigas, pretas, periféricas, travesti (Luz) e lésbica (Denise). Moram em uma espécie de “cu do mundo”, o Grajaú, mais especificamente a Ilha do Bororé. Ali, nas franjas da cidade de São Paulo, pegam balsa, trem e ônibus, frequentam festas, ralam em ocupações informais, membros dessa massa que poderíamos chamar de lupemprecariado⁴. Contudo, longe de aderir ao sentido negativo do cu, o filme produz uma resposta afrontosa às forças sociais, políticas e culturais que precarizam suas corpas, gesto afrontoso figurado na cena em que Luz, caminhando por uma viela, é interpelada por dois jovens andando de bicicleta que mal disfarçam seu preconceito quando perguntam “Que porra é essa?”, questão que não denota o estranhamento diante do desconhecido, mas que é enunciada como insulto. À essa pergunta Luz responde com um gesto de deboche, levantando sua saia e mostrando as nádegas (imagem 1). Os dois ciclistas se assustam e saem do plano pedalando perplexos. No centro da tela vemos agora o rosto de Luz que sorri, reconhecendo uma pequena

vitória em um cotidiano que o filme sugere ser marcado de dores e violências, ainda que prefira focar na possibilidade da vida, apesar de tudo.



Figura 1 - O afronte! Fonte: still do filme *Perifericu*

A afronta parece ser uma das linhas de força das alianças que se constroem dentro e entre os filmes. Um ponto nodal nas *enqueerzilhadas* produzidas é o modo de apropriação e resistência à LGBTfobia das instituições religiosas. *BlasFêmea* começa com uma performance de Linn da Quebrada, ajoelhada em um genuflexório, cercada por um fundo preto. Aos poucos sua roupa esvoaça, deixando-a aparentemente nua, ainda que nunca nos seja dado o seu corpo inteiro para olhar. Logo vemos uma corpa gorda, negra, nua a não ser por um *strap-on* onde está colocada uma grossa vela branca em lugar do falo e adereços metálicos que lhe cobrem a cabeça. Linn acende a vela com um pequeno maçarico. Seus gestos remetem à felação e a performance culmina com as gotas de cera caindo sobre o rosto de Linn até finalizar com um close up da cantora com o rosto tomado por tais gotas, remetendo diretamente à prática do *bukkake*. O *bukkake* é uma prática sexual onde homens ejaculam no rosto da mulher, geralmente em situações de sexo grupal. Trata-se de cena em que se humilha a posição feminina e se reforça a dominação masculina. Nessa performance, Linn conecta a opressão masculina à opressão religiosa e institucional, reencenando o pacto misógino que retira da mulher a sua agência sexual. Tal conexão também ressoa na letra da canção,

que rechaça o “Homem que consome, só come e some / Homem que consome, só come, fodeu e some”. Ao rejeitar essa masculinidade cisgênera patriarcal hegemônica Linn abre a possibilidade de encontros e afetos entre as mulheres. *BlasFêmea* gera, então, uma *blasfêmia*, em seu sentido religioso de uma fala, uma declaração contra o que é sagrado. Blasfemar é tomar para si uma fala antes negada. E devolvê-la através de uma imagem: as últimas cenas do vídeo trazem Linn e várias mulheres em um ritual de limpeza, um expurgo do *bukkakke* profano do início.

Enquanto Linn trata de tomar para si a blasfêmia, a palavra que repele, recusa e contradiz, Luz usa outra estratégia profanadora em *Perifericu*. Em casa, sentada ao sofá enquanto sua mãe e Denise fazem os bolos de mandioca que irão vender na rua, Luz ouve a canção gospel “General de Guerra”, de Rosania Rocha. Luz, então, entrega-se ao *lip synching* da canção. Seu corpo travesti negro dubla “General de Guerra” e dança pela sala e pela cozinha da casa, deslocando o contexto da canção também com sua coreografia improvisada que remete à dança da pomba-gira. Trata-se, de como dizem Anderson Luiz do Carmo e Maria Brígida Miranda, de usar um repertório gospel “para negociar significados subversivos em contextos de dissidência para indivíduos desobedientes de gênero” (2021, p. 97). O *lip synching* gospel discutido pelos autores demonstra o uso consciente de um arquivo estranho às vivências *queer*.

A profanação, aqui, se aproxima do sentido agambeniano do termo, já que se trata de uma “gambiarra arquivística –tecnologia minoritária e contra-hegemônica” (CARMO; MIRANDA, 2021, p. 99). Para Giorgio Agamben (2007), o ato profanador busca liberar do regramento sagrado aquilo que a norma religiosa mantém separado, intocável, imprestável ao uso comum. A profanação é o que poderia reparar ao uso humano aquilo que foi sagradamente separado. Na profanação é que se torna possível arrancar dos dispositivos “a possibilidade de uso que os mesmo capturam” (AGAMBEN, 2007, p. 79). Na *enqueerzilhada* entre a voz branca de Rosania Guerra e o corpo negro de Luz-Gira o que temos é um gesto de desativação do dispositivo religioso. Tal gesto, é preciso reconhecer, manifesta também uma espécie de conciliação entre os mundos de Luz e de sua mãe religiosa.

A performance de Luz, ao desabilitar a religião como dispositivo, não o faz sem carregar de afeto a sua dança e sua interação com sua mãe e Denise na cena. Ou seja,

longe de produzir uma reação derrisória, ou uma apropriação paródica, o *lip synching* de Luz a coloca-se em um entre-lugar: nem cooptada pelo proselitismo gospel, nem totalmente reativa à vivência religiosa da mãe; nem defensora de uma religião de matriz africana, nem totalmente alheia a seus ritos. Produz uma espécie de sincretismo *pop* e *queer* na performance da dança, que acaba por envolver a mãe e amiga. Essa aliança insólita reverbera, ainda, no plano da boneca Barbie ao lado de uma imagem de Nossa Senhora Aparecida, quase que dando-lhe a mão, em um altar ou santuário doméstico, como se dispusessem do mesmo investimento de adoração e reserva, pacífica e harmoniosa. Para além de uma mera percepção burguesa dessa aliança, como se as duas, postas lado a lado, configurassem uma impossibilidade ou um experimento infantil e risível, percebemos uma negociação de mundos, um meio termo entre as concepções de vida de mãe e filha. É interessante notar que essas figuras ocupam apenas um lado da prateleira, como se ao centro, ou ao lado delas, restasse todo um espaço a ser preenchido pela imaginação de outras alianças insólitas, ou mesmo uma lacuna para os inúmeros discursos tecidos sobre o abismo histórico e cultural que as separa: da questão racial à religiosa, da simbologia da puta à da santa, que compõem facetas da nossa ferida colonial. Podemos inventar(iar) muitas outras possibilidades de alianças *queer* nessa prateleira. O fato é que elas, Barbie e Aparecida, estão enquadradas em conjunto, *enqueerzilhadas* na *mise-en-scène*, ainda que à margem (imagem 2). A ausência também de outras figuras nos diz sobre uma casa regida e sustentada por mulheres, sem a presença masculina, uma realidade de muitas famílias no Brasil. O mais importante, nos parece, é pensar esse espaço vazio como uma potência de encontros que se fazem possíveis pelas alianças de mulheres marginalizadas.



Figura 2 - Uma conciliação. Fonte: *still* do filme *Perifericu*

O *lip synching* gospel reaparece com força semelhante em *Veias de fogo*, desta vez performado na rua, durante o “cortejo” carnavalesco. No filme, a canção “500 graus”, de Cassiane, além de dublada, é também entoada pelo coro de vozes *queer* que fazem parte do cortejo. É importante notar que a partilha desse repertório por esses sujeitos não se dá de uma forma cínica ou distanciada. A apropriação, manifesta nos corpos que parecem realmente partilhar de certo júbilo, demonstra que faz parte dessa profanação uma dose de gozo coletivo, uma entrega à possibilidade real de que “Uma chuva diferente agora está se formando no céu”, como anuncia a canção, exatamente no momento em que a montagem articula imagens de pessoas se preparando e se maquiando para a festa, como se fossem esses corpos a chuva de diferença que se anuncia (figura 3).

O filme celebra uma ocupação de ruas pelo gesto festivo e transgressor do carnaval. Lançado em 2020, o primeiro ano da pandemia de Covid-19, um ano de isolamento e sem carnaval, esse filme constitui em si um ato de resistência carregado de potência de vida. Quando o horizonte à nossa frente remetia a mortes e luto, a uma espécie de inferno em vida, *Veias do Fogo* trazia de volta a energia vital do carnaval, da festa e da congregação de corpos dissidentes, de alianças insólitas. Nos planos da rua, testemunhamos o encontro alegre de “multidões queer” sem precisar definir ou categorizar as performances que se dão espontaneamente no carnaval de rua, na

suposta marcha para o inferno que o bloco de carnaval simula. A música gospel é utilizada mais uma vez não para simplesmente ser negada hereticamente, nem para ser sacralizada, mas para ser apropriada e ressignificada pelas corpos que ao mesmo tempo a refutam e acolhem, na complexidade de um universo que não se reduz a isso ou aquilo, a uma coisa ou outra, mas se faz pela simultaneidade de forças. Assim, a “chuva de bençãos” é ao mesmo tempo escárnio e expurgação de carnaval. É também o que congrega a multidão *queer*, mobilizada por um desejo em comum de gozar o carnaval em conjunto, apesar e a despeito das diferenças, que cantam em uníssono, entoando a benção na simulação de uma comunidade possível.

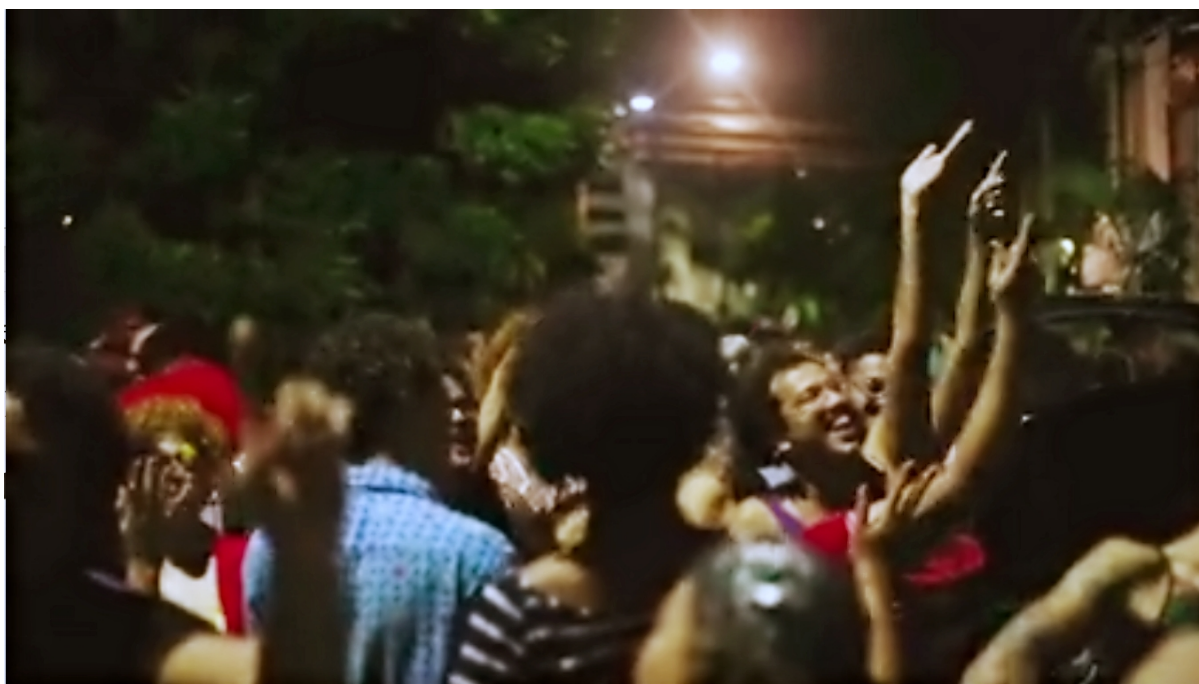


Figura 3 - Chuva de benção. Fonte: *still* do filme *Veias de fogo*

Através da voz blasfem(e)a e do gozo-júbilo do *lip synching* duas estratégias da voz são *enqueerzilhadas*. No caso de Linn da Quebrada o que temos é uma voz que traz consigo uma experiência coletiva, uma voz que canta com(o) a multidão. Linn canta: “Nem sempre há um homem para uma mulher, / mas há 10 mulheres para cada uma / E uma mulher é sempre uma mulher / (...) / E outra mulher (e outra mulher)”. A ideia que atravessa sua canção é de que a “mulher” é um conceito relacional. A “mulher” é produzida por outras tantas (pelo menos 10, no número poeticamente arbitrário do

verso) e é parte de um circuito infinito de diferença em relação à “outra mulher”. Essa noção relacional e diferencial é o que o vídeo produz também em termos visuais. A multidão formada por mulheres cis e trans, racial e sexualmente diversa, que entra em cena para interromper o ataque à personagem de Linn é paradigmática: no momento mais tenso da narrativa do vídeo, Linn é cercada e sexualmente atacada por três homens cisgêneros.

Paralelamente, vemos se formar, um um cruzamento de duas largas ruas asfaltadas, uma pequena multidão de mulheres. Elas vêm caminhando das três direções, encontrando-se na encruzilhada para formar uma corpa coletiva monstruosa e desorganizada —pois sem pé, nem cabeça, sem liderança ou funções pré-determinadas— (imagem 4). Em seguida, essa corpa coletiva chega para interromper o ataque a Linn. O que temos é um profusão de *close ups* das mulheres que destaca a pluralidade singular⁵ dessa *enqueerzilhada*, ou seja, antes de formar uma alteridade que opõe o semelhante à outridade (a mulher branca/a mulher negra; a mulher hétero/ a mulher lésbica; a mulher cis/ a mulher trans), essa corpa é formada sob o signo do *com*, de um comum costurado através da voz e do corpo de Linn da Quebrada. Essa pluralidade singular que se produz não deixa de ser uma aliança insólita, pois. Um estar “com” que não se esperava que fosse possível.



Figura 4 - A encruzilhada. Fonte: *sitll* do vídeo *BlasFêmea*

A outra estratégia da voz, o *lip sync*, apropriada da voz alheia, desviando-lhe o destino. A arte do *lip synching* é comumente associada às performances *drag*, onde são “manifestação da voz e canal para o passado”⁶ que “ser para comunicar ou compartilhar material histórico relacionado às comunidades LGBTQ sem precisar recorrer às estruturas hereditárias heteronormativas”⁷ (FARRIER, 2016, p. 192). Formam, assim, um arquivo de referências que são trazidas sem percorrer uma linhagem, revitalizadas no corpo *drag*. No caso de *Perifericu* e *Veias de Fogo*, essa reatualização tem menos a ver com um passado a ser reconstruído na performance *queer* (como nas dublagens das *drags*) e mais com uma aliança bastante insólita com o presente. As canções gospel, com sua promessa bélica (“General de Guerra”) e pirofílica (“500 graus”), são uma *enqueerzilhada*, pois nela se cruzam, se chocam, se polinizam mutuamente os mundos antípodas da heteronormatividade e das pessoas *queer*.

O que importante notar nessas duas estratégias (a blasfêmia e o *lip synch*) é como elas se articulam com o final com o final de cada filme. *BlasFêmea* termina com um ritual de purificação em que as mulheres, antes andando lado a lado na rua, finalmente se tocam e se acariciam enquanto se banham com água de ervas. Sobem os créditos e ouvimos um coro de vozes femininas entoando o refrão da canção “Cordeiro de Nanã”, oração à orixá Nanã composta por Mateus Aleluia e Dadinho, em um convite à cura. Somos levadas da performance violenta do início do vídeo ao banho ritualístico, da figura solitária que recebe o bukkakke estilizado às mulheres que se aliam. *Perifericu*, por sua vez, faz o caminho inverso: começa com um grupo de travestis conversando no que parece ser um abrigo e termina com a figura solitária de Denise à beira do rio, nesse momento já em uma performance que poderíamos associar não à personagem, mas à atriz e poeta negra Ingrid Martins que a interpreta. Ali quem fala é Ingrid, declamando um poema em que se dirige a Deus: “Acho que te deu um branco na hora que me escolheu”, diz o verso que finaliza o poema e encerra o filme. Enfatizando a imanência das alianças que são construídas ao longo da narrativa, *Perifericu* termina com a negação da força transcendente, preferindo apostar nas *enqueerzilhadas* produzidas nas trajetórias de deslocamento das personagens. *Veias de fogo*, por sua vez, acaba apoteoticamente em um teatro onde, após apresentações

de artistas, o palco é invadido pela plateia que pula e dança e canta “Like a prayer”, de Madonna. Depois de ocupar as ruas e os clubes, o carnaval *queer* do filme encontra no teatro um espaço recortado do mundo.

Pedagogias da *enqueerzilhada*

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 elitista e vitimizadora das populações periféricas *queer*. 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. Com isso nos ensinam mais que apontar para utopias ou perspectivas apocalípticas, considerar a possibilidade de viajar para o mundo das outras, de fazer do cinema um modo de partilhar experiências vividas sem emoldurá-las em arcabouços sociais que são, muitas vezes, vitimizadores ou despotencializadores de condições de vida adversas. Sem negar opressões ou relativizar modos de vida, sabemos que há muito a descobrir e aprender com esses filmes.

Quando o filósofo francês Jacques Rancière (2012) preconiza o embrutecimento das massas através de formas de expressão artísticas que verticalizam a relação da espectadorialidade, pelo aspecto pedagógico da arte que ilumina e leva conhecimento aos desprivilegiados, ele fala de um lugar intelectual privilegiado que não reconhece a possibilidade de uma contranarrativa das massas. A ideia do “espectador emancipado” de Rancière, que reivindica a capacidade criativa e crítica do público para acessar os objetos de arte sem a mediação de uma pedagogia que elucide sua política de forma digestiva e facilitada, não considera a via dupla dessa relação: em que as massas produzem o conhecimento e iluminam a elite.

O modo como acessamos esses filmes é justamente a partir do que eles se fazem produtores de conhecimento que mobilizam não apenas outras formas de construir o cinema brasileiro do presente, através da sua “ralação”, mas como propõem modos de figurar formas de vidas possíveis, a partir de um universo complexo de personagens *queer* e periféricos. É do encontro com esses filmes que retiramos a possibilidade de aproximação entre María Galindo e Paul B. Preciado, fazendo as alianças insólitas da primeira conversar com as multidões *queer* de Preciado. Além disso, é do contato com os filmes que experimentamos uma ideia, ainda que incipiente, para o conceito de *corpas-enqueerzilhadas*, tecendo um paralelo entre a teoria da interseccionalidade, vista sob o viés da encruzilhada, com Carla Akotirene, e, novamente, em paralelo com a produção da resistência *queer* com Preciado.

Assim, esses são filmes que nos ensinam sobre modos de vida possível 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. Não ter medo da pedagogia que vem do oprimido.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. “Elogio da profanação”. In: _____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 65-79.

AKOTIRENE, Carla. *Ferramenta anticolonial poderosa: os 30 anos de interseccionalidade*. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/opiniao/ferramenta-anticolonial-poderosa-os-30-anos-de-interseccionalidade/>. Acesso em: 10 set. 2021.2019a.

------. *O que é interseccionalidade*. 3a reimpressão. Belo Horizonte: Letramento, 2020.

ALMEIDA, Carol. A cidade e as brechas ocupadas. *Mostra 10 Olhares*. Disponível em <<https://www.10olhares.com/olhares>>.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Lição de Coisas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BRANDÃO, Alessandra e SOUSA, Ramayana Lira de. "A Woman's Right to Move: The Politics of Female Walking in Latin American Cinema". In: CUNHA, Mariana; SILVA, Antonio (orgs.). *Human Rights, Social Movements and Activism in Contemporary Latin American Cinema*. Palgrave: 2018.

CARMO, Anderson Luiz do; MIRANDA, Maria Brígida. Arquivos Fabulosos, Arquivos Fantasmagóricos: Ruína e Virtuose nos Lipsyncs Drag. *Ephemera Journal*, vol. 4, no 7, Janeiro /Abril de 2021. p. 90-110.

FARRIER, Stephen. That Lip-Synching Feeling: Drag Performance as Digging the Past. In: CAMPBELL, Alyson; FARRIER, Stephen (orgs.). *Queer dramaturgies: international perspectives on where performance leads queer*. Hampshire, Inglaterra; Nova York, Estados Unidos: Palgrave Macmillan, 2016. p. 192-209.

GALINDO, Maria. *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar - Teoría e propuesta da despatriarcalización*. Mujeres Creando, 2013.

LIRA, Ramayana; BRANDÃO, Alessandra. Mulheres que se (co)movem: cartografias queer latino-americanas. *Imagofagia*. n. 6, Argentina, 2012.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2020. E-book Kindle.

LUGONES, María. "Colonialidade e gênero". In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020

_____. "Rumo a um feminismo decolonial". In: *Revista de Estudos Feministas - Florianópolis*, 22(3): 320, setembro-dezembro/2014.

MARTINS, L. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003.

MARX, Karl. *O 18 brumário de Luís Bonaparte*. Trad. Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

MOMBAÇA, Jota. "Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada". *Concinnitas*, S.l, v. 01, n. 28, p. 341-354, set. 2016.

MORAES, Alana; PATRÍCIO, Mariana; ROQUE, Tatiana. "A homogeneidade do feminismo nos entedia: é preciso criar alianças insólitas". Entrevista com María Galindo. In: *Sur - Revista Internacional de Direitos Humano*. vol. 13. n. 24. pp. 225-235, 2016.

NANCY, Jean-Luc. *Being Singular Plural*. Trad. Robert D. Richardson e Anne E. O'Byrne. Stanford: Standord UP, 2000.

PRECIADO, P. B. "Multidões queer: notas para uma política dos anormais". *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, jan./abr. 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SEDGWICK, Eve K. *Touching feeling: affect, pedagogy, performativity*. Durham and London: Duke University Press, 2003

SOUSA, Ramayana Lira de. “Carta aberta de amor ao cinema sapabonde(ing)”. *Verberenas*. vol. 07. n. 5. 2021.

SOUSA, Ramayana Lira de; BRANDÃO, Alessandra. “Inventário de uma infância sapatão em um mundo de imagens”. *Rebeh*. vol. 03. n.09, 2020.

STANDING, Guy. *The precariat: The New Dangerous Class* (Special COVID-19 Edition). Londres: Bloomsbury, 2021.

Notas

¹ O termo surgiu a partir de um erro de digitação no bate-papo de uma sessão transmitida ao vivo pelo YouTube, energizando a discussão sobre os filmes, e logo passou a adjetivar uma determinada visão do cinema que compunha essa edição do festival.

² Em “Cara de Puta” publicado em 2020, no México, a autora coloca bixas e trans no conjunto das outras vozes da diferença que ela abordará sem intentar falar por elas.

³ <https://www.instagram.com/carnavalnoinferno>

⁴ Entendemos que os elementos degradados ou degenerados do proletariado, chamados por Karl Marx de lumpemproletariado, “essa massa indefinida, desestruturada e jogada de um lado para outro” (MARX, 2011, p. 91), transformaram-se, no século XXI, naquilo que forma uma outra massa, uma espécie de precariado precarizado. O precariado, como descrito por Guy Standing (2021), é uma parcela considerável da massa trabalhadora sem direitos garantidos, empobrecida, endividada e sem identidade de classe.

⁵ Seguimos a trilha de Jean-Luc Nancy (2000), que toma a rota de pensar na rota da primazia da relação, do in-comum e do “com” em detrimento do par mesmo/outro.

⁶ No original: a manifestation of a voice and channel to the past.

⁷ No original: serves to communicate or exchange historical material related to local LGBTQ communities without recourse to heteronormative structures of heritability.