

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM

JAQUELINE APARECIDA DOS SANTOS

**Sapatonices em Foco:  
Explorando Narrativas Sapatonas em Curtas-Metragens Brasileiros**

São Paulo - SP

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM

JAQUELINE APARECIDA DOS SANTOS

**Sapatonices em Foco:  
Explorando Narrativas Sapatonas em Curtas-Metragens Brasileiros**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), como requisito para obtenção do título de Mestre em Imagem e Som, sob orientação do Prof. Dr. Leandro Rocha Saraiva.

São Paulo - SP

2024

Santos, Jaqueline Aparecida dos

Sapatonices em foco: explorando narrativas sapatonas em curtas-metragens brasileiros / Jaqueline Aparecida dos Santos -- 2024.

92f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Prof. Dr. Leandro Rocha Saraiva

Banca Examinadora: Profa. Dra. Eliane Coster (UFSCar),

Prof. Dr. Leandro Rocha Saraiva (UFSCar), Prof. Dr.

Maurício Cardoso (USP)

Bibliografia

1. Cinema sapatão. 2. Curtas-metragens brasileiros. 3. Análise fílmica. I. Santos, Jaqueline Aparecida dos. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática (SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Arildo Martins - CRB/8 7180



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

---

### Folha de Aprovação

---

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Jaqueline Aparecida dos Santos, realizada em 02/08/2024.

#### Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Leandro Rocha Saraiva (UFSCar)

Profa. Dra. Eliane Coster (UFSCar)



Documento assinado digitalmente  
**ELIANE COSTER**  
Data: 03/10/2024 12:00:10-0900  
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Maurício Cardoso (USP)



Documento assinado digitalmente  
**MAURICIO CARDOSO**  
Data: 04/10/2024 18:11:51-0900  
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som.

*Ao Jota, que veio ao mundo com essa dissertação.*

"O que é preciso fazer é sacudir as tecnologias da escritura do sexo e do gênero, assim como suas instituições. Não se trata de substituir certos termos por outros. Não se trata nem mesmo de se desfazer das marcas de gênero ou das referências à heterossexualidade, mas sim de modificar as posições de enunciação".

(Paul Preciado)

## RESUMO

Esta dissertação analisa curtas-metragens contemporâneos brasileiros cujo foco narrativo está nas experiências lésbicas e sapatonas. A pesquisa investiga como as formas cinematográficas são apropriadas para produção de subjetividades sapatonas e criação de conteúdos audiovisuais que abordam essas temáticas, rompendo com os padrões clássicos e cisheteronormativos. A partir da investigação das formas narrativas que se desenvolvem em relação ao regime de visualidades e à constituição de imagens próprias, que escapem das políticas de controle e vigilância dos corpos. Neste contexto, os corpos são utilizados como ferramentas de documentação e afirmação de existência. Este trabalho fundamenta-se em análises comparativas dos curtas-metragens, destacando a criação de novos limites de representação que reforçam práticas desviantes baseadas em uma política de afirmação das diferenças, desorganizando as instituições cisheterossexuais na tela.

**Palavras-chave:** Cinema sapatão. Curtas-metragens brasileiros. Análise fílmica. Lesbianidades. Sapatônicas.

## **ABSTRACT**

This dissertation analyzes contemporary Brazilian short films whose narrative focus is on lesbian and slut experiences. The research investigates how cinematographic forms are appropriated for the production of slutty subjectivities and the creation of audiovisual content that addresses these themes, breaking with classic and cisheteronormative standards. This is based on an investigation of the narrative forms that develop in relation to the regime of visualities and the constitution of their own images, which escape the policies of control and surveillance of bodies. In this context, bodies are used as tools for documenting and affirming existence. This work is based on comparative analyses of short films, highlighting the creation of new limits of representation that reinforce deviant practices based on a policy of affirming differences, disorganizing cisheterosexual institutions on screen.

**Keywords:** Dyke cinema. Brazilian short films. Film analysis. Lesbianities. Dykeness.

## SUMÁRIO

|                                                                                                                          |           |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                                                                                  | <b>8</b>  |
| <b>1. SAPATÃO: UM GÊNERO CINEMATOGRAFICO EM CONSTRUÇÃO .....</b>                                                         | <b>13</b> |
| <b>1.1 QUEER CODING: CINEMA LÉSBICO E CINEMA QUEER .....</b>                                                             | <b>24</b> |
| <b>1.2 CINEMA COMO LABORATÓRIO DE EXPERIÊNCIAS E SENSIBILIDADES .....</b>                                                | <b>27</b> |
| <b>1.3 CINEMA SAPATÃO.....</b>                                                                                           | <b>30</b> |
| <b>2. ANÁLISE DOS FILMES: INVESTIGAÇÃO E RECONHECIMENTO DENTRO DOS<br/>CURTAS-METRAGENS .....</b>                        | <b>38</b> |
| <b>3. SAPATÃO: A IMPERMANÊNCIA DA VIDA NA ESTRADA OU O CAMINHO COMO<br/>CASA, SÓ É POSSÍVEL ESTAR EM MOVIMENTO .....</b> | <b>40</b> |
| <b>3.1 VIDA EM COMUNIDADE: A FAMÍLIA SAPATÃO.....</b>                                                                    | <b>47</b> |
| <b>4. CELEBRAÇÃO DA SAPATONICE: O GOZO COMO FERRAMENTA DE<br/>MOBILIZAÇÃO .....</b>                                      | <b>52</b> |
| <b>5. CORPOREIDADE SAPATÃO: CRIANDO ATRAVÉS DA IMAGEM, DA<br/>IMAGINAÇÃO E DA RELAÇÃO CORPO E ESPAÇO.....</b>            | <b>61</b> |
| <b>6. VISIBILIZAÇÃO: ESTRATÉGIAS DE ALIANÇA E NARRATIVA .....</b>                                                        | <b>70</b> |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>                                                                                         | <b>81</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>                                                                                  | <b>88</b> |
| <b>REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....</b>                                                                                    | <b>91</b> |

## INTRODUÇÃO

Donna Haraway (1995), no artigo *saberes localizados*, discorre sobre a hegemonia do homem cisheterossexual branco como sujeito histórico coletivo, enquanto os sujeitos dissidentes dessa identidade e subalternizados, são vistos como o “outro”, aquele a quem se atribui um viés desqualificador como indivíduos, a partir da invisibilização de suas subjetividades e marcadores sociais de diferença (Akotirene, 2019). A esses, não se permite ter um corpo, expor e criar suas identidades.

“Uma das tecnologias do gênero é construída por representações e autorrepresentações em permanente construção, nos quais espaços tradicionais e contra hegemônicos de poder e saber o acionam e subvertem.”  
(Teresa de Lauretis, 2019)

Em uma realidade socialmente negociada, o agenciamento das identidades na construção das tecnologias de gênero é baseado nas representações que testemunhamos e compõe nossas próprias autorrepresentações. Os marcadores identitários são construídos sustentados nas diferenças, que agenciam a visualidade que os torna possíveis.

Uma questão fundamental é como tornar essas identidades visíveis, rompendo com as normas cisheteropatriarcais, a partir do regime de visualidades e constituição próprias ao cinema.

Paul Preciado (2020) aponta para o funcionamento do cinema como uma tecnologia que produz as diferenças de sexo e sexuais que pretende representar: o cinema como dispositivo de construção epistêmico que traça o limites onde a sexualidade aparece como visível. Nesse sentido, através de um processo contínuo de identificação e desidentificação, o cinema cria as sexualidades e os limites dos gêneros. Preciado e Butler apontam para novas possibilidades de percepção de gênero, não como fatos concretos, mas como opções performativas das quais os sujeitos se apropriam enquanto narrativas de si.

Apresento neste trabalho uma pequena investigação das representações da experiência sapatona em produções contemporâneas de curtas-metragens brasileiros. O interesse é indagar as formas utilizadas nos filmes para essas representações, não por apresentarem um retrato estereotipado de personagens sapatonas, mas por possivelmente demonstrarem uma perspectiva política crítica das instituições cisheteronormativas. A ideia é perceber se existe nos elementos que compõem a linguagem cinematográfica dos curtas, uma organização

epistemológica sapatão de afirmação das diferenças e rompimento com a cisheteronormatividade.

A proposta de dissertação pretende investigar os modos de representação lésbica e sapatona em quatro curtas-metragens brasileiros, examinar as formas utilizadas para exprimi-las, as escolhas narrativas, visuais e de linguagem que corroboram ou não com a normatização das sexualidades e padrões de gênero. A partir da análise corpo a corpo com os curtas-metragens, apontar caminhos narrativos e políticos de manifestação da sapatonicidade.

Para indagar como estas formas audiovisuais corroboram ou não com as normatizações de sexualidade, performance e padrão de gênero, empregamos a análise comparativa dos filmes, contrapondo narrativas clássicas, onde a novidade é a orientação sexual das personagens e não a estrutura narrativa, aos curtas-metragens que escapam dos padrões clássicos, onde a heteronormatividade não conduz os relacionamentos sáficos.

Para isto, passamos brevemente pela epistemologia feminista, a lesbiandade/sapatonicidade e as questões cinematográficas. Apresento as definições de gênero e debates sobre a identidade lésbica, além da discussão da hipótese de construção de um gênero cinematográfico sapatão. Autores fundamentais para o desenvolvimento desse capítulo são: Butler, Foucault e Monique Wittig em apontamentos sobre o binarismo de gênero, os mecanismos de biopolítica e biopoder, a teoria *queer*, as questões de visibilidade e representação audiovisual de identidades sexuais e de gênero dissidentes. A epistemologia feminista é apresentada como ferramenta de construção de uma alternativa às operações e construções audiovisuais hegemônicas, apontando o cinema como laboratório de experiências e sensibilidades, dentro dos contextos dos movimentos LGBTQIAPN+<sup>1</sup>. Será debatido também, um contraponto da produção independente (de forte característica política e social) às produções hegemônicas de representações lésbicas pautadas na cisheteronormatividade, apostando na interseccionalidade como alternativa para diversidade de conteúdos, utilizando elementos do cinema *queer*. Apresento o termo sapatão empregado como categoria no cinema, a partir da teoria de Paco Vidarte acerca das simbologias e atravessamentos de termos como gay e viado, construindo uma analogia com os termos lésbica e sapatão.

Sapatão é uma identidade política potente, produzida a partir da apropriação de um xingamento e ressignificada, especialmente a partir dos anos 2010, com sentidos que podem ou não ser associados a um repertório de masculinidades em mulheres e a maneiras de identificação intragrupo. (HALBERSTAM, 2008, pg. 75)

---

<sup>1</sup> Sigla para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexo, Assexuais, Pansexuais, Não-binárias e mais.

Aponto os parâmetros de análise fílmica que norteiam o trabalho e a hipótese dos curtas-metragens do cinema sapatão como uma espécie de laboratório de experiências subjetivas. Após destacar as características gerais do cinema clássico, tendo como referência principal a produção Hollywoodiana, apresento exemplos de como personagens lésbicas aparecem nesse tipo de produção como um produto da organização e produção de gêneros e sexualidades de uma cultura cisheterossexual, ou seja, a produção hegemônica aplicada às identidades lésbicas em termos formais de um sistema criado para controlar narrativas, apresentado sob normas regidas por instituições poderosas. Relato a influência do Código Hays<sup>2</sup> e o enaltecimento dos valores morais nas produções clássicas e o *queer coding* como ferramenta de visibilidade restrita, que criou no imaginário popular estereótipos que refletem o contexto histórico dessas produções, e atitudes sociais toleradas ou não no cinema e na sociedade. O debate entre a teoria do *male gaze*, desenvolvida por Laura Mulvey e os contrapontos apontados por Bell Hooks acerca da teoria do olhar, utilizando a interseccionalidade como premissa, conduzem a discussão, apontando caminhos possíveis a partir de uma linguagem cinematográfica independente.

Para tentar abarcar os elementos fundantes desse cinema sapatão nas análises, consideramos a aproximação entre o cinema *queer* e a produção sapatona, a força que narrativas historicamente apagadas possuem no audiovisual, e o recente movimento de produção de curtas autorais sapatão. O contexto desses modos de produção é de suma importância, por isso, considerar o emprego e utilização de equipamentos de baixo custo para produção audiovisual contemporânea (prática que propicia o acesso a essa construção de corpos, sexualidade e narrativas, baseadas na coletividade e no afeto, apostando nas subjetividades e interseccionalidades para destacar a diversidade da experiência sapatona nas relações privadas e públicas dessa identidade) é parte fundamental dessas produções. Os espaços são elementos essenciais nessas narrativas e construções da sapatonice nos curtas-metragens, portanto, compreender os deslocamentos dos corpos, das necessidades, dos conceitos, dos olhares, do discurso e da construção normativa hegemônica, são os caminhos percorridos por estes filmes para abrir brechas em direção à desestabilização das normas de vigilância e controle sobre os corpos.

---

<sup>2</sup> Conjunto de normas morais aplicadas aos filmes lançados nos Estados Unidos entre 1930 e 1968 pelos grandes estúdios cinematográficos.

Os curtas-metragens aqui analisados, são: *Quebramar*<sup>3</sup> de Cris Lyra (2019); *Peixe*<sup>4</sup> de Yasmin Guimarães (2019); *Sapatão: Uma Racha/Dura No Cistema*<sup>5</sup> de Dévora Mc (2021) e *Uma Paciência Selvagem Me Trouxe Até Aqui*<sup>6</sup> de Érica Sarmet (2021).

A análise comparativa dos curtas-metragens parte de variáveis como: sinopse, abordagem formal, segmentação das cenas, interpretação formal e temática, e pontos de destaque das narrativas sapatonas. As análises fílmicas servirão como suporte para a afirmação das diferenças estratégicas do cinema sapatão, como uma organização epistemológica de afirmação das diferenças. O interesse é investigar os aspectos formais e a relação entre os elementos decompostos a partir da *mise-en-scène*, fotografia e iluminação, ritmo e montagem, da relação espaço-tempo, juntamente ao desenvolvimento dos roteiros.

O balanço, ou análise corpo a corpo dos curtas, considera a apresentação das possíveis características da linguagem sapatão através das perspectivas abordadas nos filmes. Serão apresentados apontamentos sobre possíveis interpretações das simbologias envolvidas na apresentação da individualidade versus coletividade na construção das personagens. A discussão de questões políticas no amálgama das narrativas e na representação dos espaços domésticos, também aparecem. As metáforas comuns nos filmes, tais como: viagens, elementos naturais como a água, os corpos, a sexualidade e as performances de gênero, são elementos chaves para construção da hipótese de um cinema sapatão nacional, com estruturas narrativas que sugerem a desconstrução de categorias normativas e a experiência sapatão como premissa de outras possibilidades de organização e representação social.

Nos curtas analisados, a “crítica prática e teórica ao sistema heterossexual de organização social” (Falquet, 2013, p.7) aparece através da criação de novos limites na representação lésbica e sapatona. Nesse sentido, dão uma resposta às normas, reforçando práticas desviantes, negociando os termos, afirmando as diferenças, quebrando a binariedade de gênero e organizando olhares interseccionais para desintegrar a estrutura cisheteropatriarcal vigente.

Segundo Lauretis (1993): “nossa existência nesse lugar de deslocamento das dinâmicas dicotômicas da heteronormatividade trazem uma contribuição valorosa para o campo saber e conhecer, uma epistemologia própria”. Nessa perspectiva, Ética Tortillera de Virgínia Cano (2015), indica um caminho para pensar a forma de ser, habitar a existência e um novo olhar

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J4MChLgNf6Y>

<sup>4</sup> Disponível na plataforma: <https://cardume.tv.br/>

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XzV-G5jydF4>

<sup>6</sup> Disponível nas plataformas: Prime Vídeo e GloboPlay

sobre o mundo sapatão, que nos fornece novas linguagens, formas de narrar e fantasiar essas vivências.

A possibilidade de imaginar novos erotismos, identidades e corpos através do cinema, nos indica a autonomia da criação de novos laços reconhecíveis, forjando uma sexualidade, linguagem e um novo eixo de categorização. Haveria inúmeras possibilidades de debate a partir disso, mas o ponto de articulação aqui é o cinema sapatão como possibilidade de produção de outras organizações sociais, com estruturas narrativas que sugerem um possível caminho de desconstrução das categorias normativas.

É importante considerar que o tempo dessas análises compreende um tempo outro, de mudanças na construção de minha própria identidade e leitura sobre minhas subjetividades. Aqui, o objeto de estudo desta dissertação parte de um interesse pessoal pelo tema, que me comove e que, a partir do seu desenvolvimento, proporciona a própria invenção de minha identidade, as alianças, o microativismo, os afetos que conduzem as narrativas contemporâneas sapatonas, que me atravessam e inspiram esta produção. As operações de conhecimento mobilizadas aqui, constituem-se de momentos em que sou mais afetado pelos conteúdos e, por isso, a dificuldade de narrar a experiência de maneira científica se torna latente. Há momentos em que as narro sem totalmente compreendê-las, no sentido da racionalização da lógica acadêmica tradicional, em compensação me aproprio das teorias feministas para considerar a importância do “ser afetado” (Jeanne Favret-Saada, 1990), das subjetividades e interseccionalidades dentro da produção científica. O tempo da análise corre concomitantemente ao tempo de meu próprio reconhecimento enquanto um sujeito de identidade trans, à minha própria transição de lésbica à sapatão e de sapatão cis à identidade transmasculina sapatona. Escrevo a partir de recortes, pedaços, sensações e movimentos (internos e externos). Se essas mudanças não se fizerem evidentes de maneira objetiva, certamente o farão de maneira subjetiva, entre os espaços fronteiriços e as tensões apresentadas nesse trabalho.

## 1. SAPATÃO: UM GÊNERO CINEMATOGRAFICO EM CONSTRUÇÃO

A determinação de que uma prática sexual caracteriza um sujeito se dá a partir do final do século XIX. Até então, esse desvio da norma, em algumas sociedades (principalmente as eurocêntricas, brancas e patriarcais) foi apresentado como crime ou pecado. O discurso médico nesse período, utilizado como um regulador das práticas sociais, com base nos estudos de psicanálise, psiquiatria e sociologia estabelecem os termos heterossexual e homossexual, produzindo assim a norma e seu desvio.

Os mecanismos de poder que impõe os modelos a serem seguidos separam o gênero e a sexualidade em dois termos, a norma e seu desvio e com isso impõe a partir de macro e micropolíticas, as condições sociais que cada grupo poderá dispor. Uma lógica binária e essencialista hierarquiza as relações a partir das categorias homem, mulher, hétero e homossexual.

Gênero é a organização social da diferença sexual (Grossi, Heilborn e Rial, 1998), uma categoria analítica que distingue a esfera biológica (macho/fêmea) da social (homem/mulher), através de estudos que surgem na década de 70 no campo das ciências sociais, o gênero é tido como uma forma de pensar o mundo. Foucault (História da Sexualidade, 1976) é um dos principais autores sobre o tema, seus estudos dão origem ao conceito de orientação sexual, como algo independente do sexo biológico. Segundo Scott (1995), "gênero tornou-se uma palavra particularmente útil, pois oferece um meio de distinguir a prática sexual dos papéis sexuais atribuídos às mulheres e aos homens." Os grupos que reconhecem o gênero como uma construção social, percebem a falsidade do gênero quando considerado um fator inerente à genética e a biologia. Por isso, as identidades trans são marginalizadas e punidas socialmente, elas reconhecem essa falsidade do gênero, que só se faz real quando performado, e portanto não existe fora das práticas coletivas que o imaginam e constroem. Qualquer dissidente sexual ou de gênero é politicamente perigoso para um sistema que se baseia de maneira essencialista no que se convencionou socialmente como os gêneros.

Desde o início dos debates sobre a identidade lésbica, o gênero aparece não só como uma questão de performance, mas sobretudo como questão política. Os estudos feministas foram fundamentais, não somente para a construção do conceito de gênero, mas também para a criação e produção de epistemologias lésbicas, nos deslocando do local de objetos de análise, para produtoras de nossas próprias investigações.

A epistemologia feminista revisa os arranjos sociais que hierarquizam as relações de poder e subalternização através dos gêneros. Para isso considera nossas subjetividades e

interseccionalidades ao abordar os assuntos, produz conhecimento científico sob novas perspectivas e propõe uma alternativa à operação e articulação de conhecimento. Operando novas relações no processo de produção de conhecimento, desconstrói as identidades tidas como naturais a fim de modificar as relações de poder constitutivas da produção dos saberes (Foucault, 2013). A epistemologia feminista inverte a lógica da identidade como ponto de partida ao não considerá-la uma essência biológica e afirmando-a como uma construção social e cultural no jogo das relações afetadas pelos saberes instituídos.

A identidade construída pelo referencial simbólico – o que conhecemos do mundo e dos outros – é o que nos permite afirmar o que acreditamos ser. A criação e imposição de identidades normativas tem como objetivo o controle dos indivíduos. A lógica social macropolítica e micropolítica (Foucault, 1987) opera de maneira a subalternizar identidades através da falta de conhecimento e reconhecimento de nossas subjetividades, o que direciona identidades dissidentes a um não lugar ou à invisibilidade social.

Judith Butler defende que as identidades são produzidas no discurso e através dele, portanto, as identidades de gênero são constituídas de performance, de maneira relacional e se constroem através da relação com o outro, onde os indivíduos moldam suas performances com base nas identidades concebidas e regulamentadas pela sociedade. O sujeito surge como efeito de determinações culturais e ao se apropriar de uma identidade, como a lésbica, nega outras identidades hegemônicas. Butler nos aponta a matriz de inteligibilidade dominante da heterossexualidade compulsória como norma, restando a subalternidade aos desviantes dessa normatividade.

Lauretis (1994), nos apresenta o corpo e as identidades como produto das tecnologias de gênero, definidos pela convergência dos corpos, das experiências de socialização e das mídias. A identidade lésbica não é demarcada apenas pela sexualidade da mulher, mas composta de múltiplos símbolos e discursos que regulam a construção desse sujeito, produzindo saberes e verdades através da cultura e da história.

"A identidade lésbica (politicamente reconstruída) seria, assim, uma identidade "guarda-chuva". Por ser polifacetada, seria incluída nas demandas subdimensionadas e silenciadas pelos movimentos raciais, feministas e também pelo movimento gay. Por isso, ela reclama espaço, um nicho privilegiado de exercício de poder, nas organizações e grupos de lésbicas e nas entidades aglutinadoras destes grupos. Ela é, pois, o locus de práticas articulatórias complexas e incessantes."

(ALMEIDA E HEILBORN, 2008, pg. 235)

Monique Wittig é a primeira autora a apresentar a identidade lésbica como politicamente construída, “ser lésbica é um ato político”, quando nos reconhecemos como lésbicas estamos transgredindo um sistema de dominação: “a lésbica não é uma mulher” Monique Wittig (1990).

"Hoje a gente entende o que isso significa enquanto politização do que é ser lésbica. Pois não ser mulher é uma forma de tentar escapar das relações de poder masculino, da sociedade patriarcal, das relações heterocentradas, das relações onde as mulheres estão sempre um lugar de apoio, subalterno nas relações com os homens. "

(GROSSI, 2018, pg. 88)

A partir da teoria *queer* de política pós-identitária, ao se colocar contra a normatização das identidades de gênero, Bourcier e Saunders apontam para a visibilidade lésbica operando de maneira contida, apenas dentro dos movimentos e grupos de lésbicas e principalmente nas identidades sapatões, lésbicas que não performam a feminilidade imposta socialmente, e portanto não possuem passabilidade<sup>7</sup>. Não é um dado biológico, e sim um aparato social e cultural, construído por meio de operações práticas, submetido e forjado em condições específicas de acordo com o cumprimento ou não das normas.

Com a intensificação do movimento lésbico no Brasil a partir da década de 1990, as tendências do movimento se direcionam à luta por visibilidade, reflexo do privilegiamento da representação da homossexualidade masculina no movimento, que à época atualizou a sigla para LGBT com o intuito de potencializar as vivências de mulheres lésbicas, até então apagadas dentro do movimento.

“É preciso a imagem para recuperar a identidade. Tem-se que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade.”

Beatriz Nascimento | Ôrí (direção Raquel Gerber, 1989)

A convicção sobre a visibilidade se assemelha a uma utopia não crítica, onde bastariam as identidades lésbicas serem vistas, apresentadas, descritas e, a partir daí, nossas posições de mundo não seriam mais vistas como desviantes. Quebrar os estigmas criados pela sociedade sobre as identidades de gênero colocadas à margem, está para além da pura visibilidade. Se fazer ver e ser visto é uma estratégia importante, mas quando normatizada torna-se muito perigosa para as múltiplas experiências, corpos e vivências dessas identidades. Fugir do

---

<sup>7</sup> Passabilidade é a leitura social cisgênera que tolera sexualidades diferentes a partir da performance heteronormativa desses corpos.

essencialismo, adotando metodologias feministas de produção de arte, cultura e saber são estratégias que podem produzir grandes avanços com base em nossas vivências e experiências tão plurais.

O gênero como categoria binária e essencialista precisa ser negado, a desidentificação (Bourcier, 2018) desse gênero e a proliferação de novos, nos possibilita um caminho mais efetivo de visibilidade e disputa de poder entre corpos, gêneros e sexualidades distintas. A utilização do assimilacionismo para afirmar uma suposta igualdade e proximidade com a leitura de gênero e a sexualidade hegemônica, ignora que as identidades LGBTQIAPN+ são fruto de uma opressão sistemática e descaracteriza a luta política dessas identidades, através da utilização e aceitação das estruturas cishetopatriarcais para produção de conteúdos de suposta visibilidade. No cinema, vemos isso a partir de representações lésbicas higienizadas, com corpos que seguem o padrão estético imposto socialmente (mulheres brancas, cisgênero, classe média e feminilizadas), representando relações afetivo/sexuais que seguem a norma binária e heterossexual: o amor platônico, o casamento, a construção social predominante de família e a monogamia, identificando assim o grupo LGBTQIAPN+ como uma subcultura, em oposição à leitura desse mesmo grupo como uma contracultura na luta para a construção de uma nova sociedade, na qual realmente somos vistos como sujeitos constituintes da comunidade e da política.

Essa visibilidade pasteurizada, esvaziada de significado, baseada nas estruturas dominantes, produz o que em uma breve analogia a historiadora Virgínia Fontes apresenta como o identitarismo burguês (coluna na TV Boitempo, 2021), onde os significados das lutas populares são desvirtuados a partir da ótica corporativista de que os interesses particulares são norteadores dessas lutas. Fontes ainda afirma que toda luta se inicia como corporativista, a partir da identificação de interesses em comum em busca da construção de uma identidade própria. Desqualificar essas lutas desde o início da formação desses grupos, é uma estratégia de controle dessa dissidência. Dividir os grupos minorizados a partir de questões particulares a cada identidade, rompe com a possibilidade de conexão dessas lutas em busca de um novo modelo que as contemple, e apresenta como alternativa o assimilacionismo ao sistema branco, cisheteropatriarcal. Sendo assim, a lesbiandade precisa considerar as intersecções entre as lutas e os interesses de outros grupos subalternizados para construção de um identitarismo universal, não homogeneizante, à medida em que se desenvolve considerando as diferenças constitutivas desses grupos.

Mais uma vez aqui, a epistemologia feminista se faz pertinente ao considerar a importância de refletir sobre as subjetividades na abordagem das pesquisas e investigações a

cerca da produção audiovisual brasileira pós período de redemocratização, e também, ao propor alternativas à operação, produção e articulação do fazer audiovisual.

No cinema dominante, onde os clássicos são produzidos, se destacam os conteúdos hollywoodianos como maior referência no assunto, objeto de diversos estudos acerca de suas características e padrões, motivo de seu sucesso comercial, inclusive, de sua influência na sociedade contemporânea e no modo como operam as representações audiovisuais.

David Bordwell nos apresenta os 3 principais aspectos da narrativa clássica hollywoodiana, sendo eles: a representação, a estrutura e a narrativa como ato. Com base nesses três aspectos, podemos destrinchar as narrativas brasileiras comerciais lésbicas, que seguem a ordem clássica no cinema, e assim, traçar rotas que evidenciem as construções das narrativas sapatonas como um contraponto à narrativa clássica.

O clássico no cinema é considerado o cinema geral, “natural” por conta de sua difusão e alcance, e também por empregar técnicas que garantem que o próprio funcionamento do filme não esteja aparente, apresentando as narrativas, sequências, cenas de maneira orgânica em busca de não romper a ilusão do espectador, enquanto consome o filme. A velocidade com que as ações se desenvolvem pretende não conceder ao público tempo para refletir sobre a mesma, com transições e passagens rápidas, assim como as ações e acontecimentos dos filmes.

Em um cinema tão rígido em relação às suas normas, sobra pouco espaço para que o espectador construa hipóteses, paralelos com sua vida ou acontecimentos “reais”. O controle do biopoder e da biopolítica por meio das narrativas clássicas se faz eficiente e velado.

Segundo Bordwell, o *syuzhet* clássico (ou a trama), apresenta uma estrutura causal dupla através de uma linha de enredo que envolve o romance heterossexual, e outra envolvendo outra esfera como o trabalho, relações pessoais ou uma missão. Cada uma dessas linhas possui objetivos, obstáculos e clímax, e através desse esquema rígido o cinema se torna uma ferramenta de difusão dos interesses dominantes de controle dos corpos, sexualidades e desejos. O que ocorre no cinema lésbico convencional, é a repetição da mesma fórmula, dessa vez, substituindo o casal heterossexual principal por um casal lésbico. Com interações completamente causais entre personagens, a substituição da heterossexualidade pela lesbiandade se faz apenas de maneira artificial, mantendo a mesma estrutura narrativa que define espaços realistas e bem definidos, unidade de tempo clara e delimitada, e ações de motivações e consequências evidentes.

O papel do narrador é fundamental para o cinema clássico. Nele, o narrador é onisciente e essa característica também se dá por meio da onipresença espacial, acentuada pela montagem paralela de vários cenários e pelo ocultamento da produção. Essa forma de representação do

cinema clássico sugere que a trama é pré-existente em relação à narrativa cinematográfica, e dificulta a possibilidade de indagação do público em relação às especificidades, escolhas e direcionamento da representação.

Sendo o cinema clássico um produto de uma cultura patriarcal, heterossexual e cisgênero, seria possível o cinema lésbico ser clássico? Até que ponto as características das narrativas clássicas podem ser adaptadas às vivências não hegemônicas? Como o clássico influencia e cria ordens lésbicas normativas? Pretendo apresentar uma pequena reflexão baseada nas produções clássicas que apresentam personagens lésbicas em suas narrativas e com isso, criar parâmetros de análise e compreensão para as narrativas independentes cuja apresentação das lesbiandades está em construção.

A delimitação do objeto de análise como sendo a produção de curtas-metragens se dá tradicionalmente. Tal produção tem uma forte característica política e social, principalmente por ser geralmente produzida de forma independente na contramão das grandes produções industriais. Historicamente, assuntos políticos e sociais desconsiderados no cinema comercial costumam ser apresentados em curtas-metragens. Nesse sentido, a recente produção de curtas brasileiros (de 2019 a 2021) aborda de maneira mais ampla, efetiva e numerosa as questões de sexualidade e gênero.

O cinema clássico, como um produto de cultura cisheterossexual, organizou e produziu os gêneros e as sexualidades na tela como uma representação da organização social vigente. Através de diversas ferramentas este cinema estigmatiza e exclui os sujeitos que não se encaixavam em seus modelos canônicos de sexualidade e gênero.

A indústria de Hollywood foi a principal responsável pela popularização do cinema ocidental, e portanto, pela produção de sujeitos e normas sociais, refletindo o conservadorismo da população hegemônica a fim de manter seus privilégios. Essa indústria sempre seguiu códigos de conduta rígidos em suas produções, um dos principais foi o Código Hays, estabelecido por William Hays, presidente de uma associação de produtores de cinema entre 1925 e 1945, não por acaso, período de ascensão dos EUA como potência internacional. Esse código norteou a produção cinematográfica dos anos 30 até os anos 70, com sua influência direta em várias gerações. Os efeitos gerados pelas regras inflexíveis de apresentação cinematográfica, são sentidos até hoje.

O Código Hays estabeleceu uma série de regras sobre o que poderia aparecer ou não nos filmes, e sobretudo como. As restrições se referiam principalmente às populações, gêneros e sexualidades subalternizadas, indígenas, população negra e a comunidade LGBTQIAPN+. Através dos filmes, Hollywood apresentou esses modos de vida e os impactos morais deles.

Educar a população sobre os comportamentos, experiências e identidades aceitas ou não e as punições geradas aos comportamentos desviantes da norma, era seu principal objetivo. A indústria cinematográfica através de seus códigos clássicos mostrou quais histórias podem ou não ser contadas, apresentando, muitas vezes de forma indigna, personagens desviantes. Esse código incluía regras como personagens negros ou de outras raças não aparecerem juntas de pessoas brancas, casais sempre heterossexuais e de mesma raça, ainda que o sexo antes do casamento fosse proibido tanto socialmente quanto nas representações cinematográficas. No caso de personagens LGBTQIAPN+, essas práticas eram criminalizadas socialmente, portanto, se houvesse algum personagem de sexualidade desviante nos filmes, eram apresentados como vilões e geralmente sofriam mortes trágicas como punição. A sexualidade das personagens não heterossexuais nunca era apresentada de maneira clara, aparecia como uma caricatura, com trejeitos e pequenas informações que levavam o público a supor a sexualidade da personagem. Os enquadramentos e regras sobre exposições dos corpos também eram rigorosos. Todas essas normas foram aplicadas e naturalizadas durante boa parte do século XX, engendrando o pensamento hegemônico de naturalidade cisheterossexual, branco e romântico ainda vigente.

O enaltecimento dos valores morais é o principal objetivo dos códigos da produção hollywoodiana, com a ameaça da igreja católica em 1934 de censurar os filmes, o Código Hays ganha o apoio necessário para se instalar. Anteriormente, o próprio cinema americano foi o primeiro a apresentar um beijo lésbico em cena, no filme *Marrocos* (1930) do diretor Josef Von Sternberg, com Marlene Dietrich como protagonista, o que indica que o cinema contava diversas histórias antes de passar pelo maior processo de uniformização e padronização das narrativas, onde as imposições ditam os assuntos e pessoas que deveriam ou não aparecer em cena.

O cinema conta histórias apresentando estruturas de vida. Quando personagens lésbicas são retratadas por décadas como vilãs, vampiras ou em conteúdos pornográficos sob o olhar masculino e em sequências de finais trágicos, o imaginário coletivo inevitavelmente seguirá rumos parecidos. A cultura é formadora das ideias que temos de nós mesmos.

Por décadas a homossexualidade masculina nos foi apresentada, desde os filmes mudos, de maneira jocosa, enquanto a homossexualidade feminina como obscena, produzida para agradar ao olhar heterossexual masculino. Em *Marrocos* (1930), a personagem principal vestida com roupas masculinas, beija uma mulher enquanto é aplaudida por homens que assistem a ação. Não por acaso, essa mesma personagem tem um relacionamento heterossexual no filme. A narrativa reforça o entendimento de que relacionamentos lésbicos podem ser salvos por homens ou a ideia de uma prática direcionada ao prazer masculino dominante. Uma outra

abordagem de representação lésbica que ganha destaque no cinema clássico é a de vilã, que ludibria e abusa de outras mulheres. A mais conhecida delas é a vampira em *A filha de Drácula* (1936), de Lambert Hillyer. A lesbiandade como um desvio de caráter, comportamento perigoso a ser punido, é reforçada sempre que aparece no cinema, mesmo após o fim da utilização do Código Hays. Outra representação bastante comum no cinema lésbico é a da personagem criminosa, onde a agressividade da personagem sapatão, por vezes assediadora e abusadora de outras mulheres, se faz presente. Em *Caged* (1950) de John Cromwell, o presídio feminino é mostrado como um local onde a feminilidade se perde, parte da punição pelos crimes das mulheres encarceradas é servir às líderes lésbicas, e o final das narrativas é carregado por castigos. Geralmente com a morte da personagem sapatão líder das prisioneiras, como um golpe de justiça divina.

As lésbicas perversas aparecem nas sombras, são vilãs, tentam desvirtuar as boas mulheres, cometem crimes e abusos, jamais encontram o amor e possuem finais trágicos, violentos e punitivistas. A perversão sexual de mulheres lésbicas impõe sofrimento a essas mulheres por seus pecados, personagens bondosas geralmente se martirizam por seus desejos e muitas vezes se suicidam, como acontece com Martha em *Infâmia* (1961) de William Wyler.

As dinâmicas de poder intrínsecas à produção cinematográfica da época, que impõe ainda mais subalternidade às populações dissidentes do sistema branco cisheteropatriarcal, são a parte da origem dos movimentos feministas, movimentos negros e LGBTQIAPN+ que se iniciam nos anos 60, junto à contracultura nos Estados Unidos. Todas essas mobilizações são fundamentais para o fim da utilização do Código Hays em Hollywood.

Na década de 80, o exotismo, a objetificação dos corpos e a punição dos gêneros e sexualidades dissidentes seguem presentes no cinema. Aparecem mais explicitamente xingamentos aos integrantes da comunidade LGBTQIAPN+ que se popularizam socialmente, clichês pejorativos e reducionistas são comuns, além do assassinato de gays e lésbicas ser apresentado de maneira naturalizada nas telas.

Em *The Color Purple* (1985) de Steven Spielberg, a lesbianidade aparece através da relação de intimidade e não necessariamente ligada ao sexo, o próprio diretor afirmou ter suavizado a relação entre Shug e Celie em relação à trama do livro de Alice Walker que deu origem ao filme. Ainda na década de 80, mais precisamente em 1983 no filme *The Hunger* de Tony Scott, fortes características das narrativas lésbicas clássicas aparecem, como a lésbica vampira, predadora, bem sucedida, branca, performando feminilidade e sensualidade socialmente impostas. A diversidade de personagens clássicas para produção de narrativas audiovisuais lésbicas, nada mais é que uma ferramenta de reforço dos estereótipos que mantém

os padrões e hierarquias sociais vigentes funcionando, apresentando sob normas regidas por instituições poderosas, a lesbianidade como crime, pecado, injúria e as punições e consequências desse desvio da norma sexual. Em uma cena de sexo, nota-se também características que ainda hoje são reproduzidas nesse tipo de narrativa: o carinho entre as parceiras, a utilização de primeiro plano, plano detalhe dos corpos, luz de janela lateralmente difusa, movimento lento da câmera, véus, troca de planos rápida e o clássico final trágico, nesse caso, vampiresco e com sangue, onde Sarah também se transforma em vampira em decorrência de sua relação com Mirian, uma espécie de castigo pela relação sexual lésbica. Ainda como ferramenta de um sistema que oprime identidades e sexualidades dissidentes, o cinema clássico usa da "justiça poética" para naturalizar os finais felizes de casais heterossexuais, enquanto qualquer representação que rompa com essa norma é socialmente punida no decorrer das narrativas.

Em síntese, a apropriação das características do cinema, sexualidades, afetos e narrativas se limita às modificações e codificações impostas e toleradas para retratar de maneira subliminar um assunto que todos sabiam, mas socialmente não deveria ser discutido.

Dentro das normas do cinema clássico, podemos citar também o “*Happy End*” de Edgar Morin (1977), um dos principais produtos da indústria cultural de Hollywood. O *happy end* proporciona a fuga da realidade através de um final que apresenta a felicidade plena das personagens. No Brasil, as telenovelas são um ótimo exemplo dessa norma da indústria cultural e sua representação ideal da vida humana, onde o espectador se identifica e deseja a felicidade através da resolução dos problemas das personagens. No caso da lesbianidade na tv brasileira, a concretização do amor seria o marco da felicidade possível, dentro das expectativas sócio-históricas desse tipo de relação subalternizada. Essa concretização do amor se dá a partir das normas heterossexuais, portanto, o *happy end* lésbico nas telenovelas brasileiras é o casamento ou a formação de um núcleo familiar, onde supostamente as personagens vivem “felizes para sempre”, mas de certa forma, apartadas da sociedade comum. Vemos isso na telenovela *Em família* (2014), em que Clara e Marina se casam e formam uma família, morando juntas no estúdio de fotografia de Marina; em *Malhação - viva a diferença* (2018), assumem o relacionamento e o desfecho é uma viagem pelo Brasil no final da temporada; em *Babilônia* (2015), o casal de terceira idade Estela e Teresa criam juntas o neto de uma delas, que é órfão, e se casam depois de 30 anos; em *Senhora do Destino* (2005), o padrão casamento e fuga ou exclusão dos núcleos sociais originais aparece nos últimos capítulos, quando Eleonora pega o buquê em um casamento e muda-se de cidade com Jenifer, onde adotam uma criança; *A Favorita* (2008), apresenta a ideia de que Stela e Catarina vivem felizes ao se mudarem para

Buenos Aires. A concepção de clássico final feliz para a lesbiandade segue as concepções dominantes, de que essa felicidade não precisa ser explícita, aliás, deve ser isolada, distante e discreta.

Impossível falar sobre a disputa do poder do olhar no cinema e suas normas sem citar o conceito de "male gaze", desenvolvido por Laura Mulvey em "*Visual Pleasure and Narrative Cinema*" (1975). Mulvey se refere à perspectiva do olhar masculino heterossexual como a dominante no cinema, apresentando tradicionalmente as mulheres sob um olhar objetificador e voyeurístico, baseando-se em clichês da feminilidade imposta socialmente.

O cinema clássico se desenvolve sob a perspectiva branca cisheteropatriarcal, explicitando as dinâmicas de poder envolvidas nas produções e nos diferentes aspectos de representação de outros grupos ou populações.

Bell Hooks em seu livro *Olhares Negros, Raça e Representação* (2019), questiona a narrativa totalizante e o feminismo branco de Mulvey, onde a mulher aparece somente como objeto, cuja imagem funciona apenas para reiterar o poder do patriarcado. Hooks questiona a implícita falta de perspectiva da construção de um olhar de oposição ao olhar masculino, na obra de Mulvey, a partir da compreensão e consciência da política de controle dos corpos e do racismo.

"A teoria do olhar é útil em seu propósito de estabelecer o status quo da objetificação na mídia através do olhar masculino e suas raízes na psicanálise. No entanto, perde sua eficácia devido ao seu escopo estreito. Ao focar apenas em dois arquétipos em oposição: o branco homem heterossexual cisgênero e mulher heterossexual cisgênero branca, todas as outras identidades são deixadas com pouca ou nenhuma representação dentro da fundação da política do olhar".

(Bell Hooks, 2019, pg. 56)

Utilizar o "male gaze" como base para os estudos acerca dos olhares dominantes no cinema, limita o escopo do trabalho e não atende de maneira satisfatória em relação às discussões de gênero, sexualidade e raça por considerar como sujeito universal o homem cisheterossexual branco e como sua oposição a mulher cisheterossexual branca. Nesse sentido, enquanto Mulvey apresenta o gênero como algo essencialista, Butler argumenta que gênero é construído socialmente.

"O gênero não é de forma alguma uma identidade estável ou locus de agência do qual procedem vários atos; ao contrário, é uma identidade tênue constituída no tempo – uma identidade instituída por meio de uma repetição estilizada de atos... em que gestos corporais, movimentos e encenações de vários tipos constituem a ilusão de um eu generificado duradouro." (Judith Butler, 1988, pg. 34)

Por outro lado, a codificação *queer* no cinema (ou *queer coding*) que emprega a prática de sugerir personagens LGBTQIAPN+ nas estruturas narrativas, através de comportamentos associados a orientações sexuais ou identidades de gêneros subalternizados, pode ser vista como uma forma de desafiar o olhar masculino hegemônico. Que inclui essas identidades, mas evita um confronto direto com as normas, ao não declarar essas subalternidades de maneira compreensível a todo público. Assim, o *queer coding* representa a estranheza indiretamente, por conta das pressões socioculturais e apesar de apresentar alguma alternativa à falta de representação dessas identidades e orientações, contribui na superfície de seus conteúdos com o olhar predominante e hegemônico cisheteropatriarcal.

Tomar o olhar masculino como central, nos obriga a determinar o feminino como o inverso? O entendimento dual a respeito do feminino e masculino desconsidera as nuances entre os dois gêneros hegemônicos, ignora os fatores sociais que determinam as identidades, reforça a subalternidade dessas e reduz as respostas alternativas ao sistema vigente. O olhar lésbico no cinema não é o mesmo que um olhar feminino genérico, descentralizar os pontos de vista é fundamental para romper as normas do olhar. Nesse sentido, a teoria de Mulvey é centrada na heterossexualidade e no binário de gênero. É preciso renegociar os termos desse debate e expor contrapontos à essa teoria que se fez fundamental num determinado tempo, mas foi insuficiente para dar cabo das subalternidades de identidades narradas no cinema.

Ao submeter o olhar cisheterossexual branco, abrimos espaço a uma mudança nesse sistema de olhar opressor, desintegrar a estrutura apontada por Mulvey é resistir ao apagamento e subalternização das identidades dissidentes, apontar novas realidades de um olhar alternativo com raízes no reconhecimento e representação para uma nova realidade. As identidades *queer* têm a capacidade de desestabilizar o regime heteropatriarcal da teoria do olhar masculino, ao considerar a interseccionalidade nessa estrutura como faz o cinema *queer*. Fugindo das representações estereotipadas do *queer coding* e assumindo as identidades e sexualidades desviantes em um exercício de ruptura com o pensamento conservador hegemônico. Nesse sentido, o cinema *queer* avança na pluralidade dessas representações, assim como nas abordagens políticas e estéticas, em relação ao *queer coding*.

Ao longo dos anos, a comunidade LGBTQIAPN+ e o cinema *queer* passaram a se apropriar dos clichês de representação e de linguagem utilizados como ferramentas de marginalização e exclusão (comuns no *queer coding*), a fim de subverter a ideia de ofensa ou isolamento como punição, dando ênfase e assumindo essas diferenças à norma como forma de existência e resistência social. E as representações binárias, vilanizadas e estereotipadas

ocupam novos lugares no imaginário nessas produções audiovisuais, sobretudo as independentes.

### 1.1 *QUEER CODING*: CINEMA LÉSBICO E CINEMA *QUEER*

O Código Hays e todas as normas oficiais ou extra oficiais de controle de narrativas, corpos e sexualidades visíveis no cinema, com o propósito de educar a sociedade a partir de valores cisheteropatriarcais, ainda hoje se reproduzem nos conteúdos audiovisuais. Entretanto, não impediu a exposição, de maneira codificada, de sexualidades e identidades subalternas no cinema.

O “*Queer coding*”, termo cunhado por B. Ruby Rich no final da década de 90, se refere ao uso sutil de subtextos relacionados à comunidade LGBTQIAPN+ inseridos em filmes, como artifício para apresentar essas identidades e sexualidades burlando as normas vigentes. Essas representações codificadas permitiram a inclusão de personagens LGBTQIAPN+, dentro de narrativas controladas pelas restrições comercialmente aceitas e socialmente impostas na produção cinematográfica.

O controle das modalidades manifestadas no cinema, imposto pelo Código Hays, é fundador do *Queer Coding*. Nele, o *queer* se refere ao debate da vida fora do modelo cisheterossexual compulsório. Tal codificação baseia-se em símbolos e signos para apresentar a quem possui as vivências necessárias, uma leitura que descortina os segredos ali sutilmente expostos.

A codificação *queer* no audiovisual apresenta uma identidade que nunca é explicitamente confirmada na narrativa, mas que através dos estereótipos da cultura LGBTQIAPN+ e noções pré-concebidas sobre a diversidade de gêneros e sexualidades, como os trejeitos, a maneira da personagem falar, andar e se vestir, comunica-se a dissidência da personagem e sua identidade subalterna.

Os elementos e características ou comportamentos associados às identidades LGBTQIAPN+ que são apresentados nessas narrativas não são reconhecidos explicitamente, e não há menção à orientação sexual ou identidade de gênero. A apresentação de personagens *queer* frequentemente se apropria da monstruosidade e dissidência de personagens, como por exemplo vampiros, onde através do *queer coding* são introduzidas características ambíguas, perturbadoras, muitas vezes referenciadas a criaturas não humanas. Uma característica das produções *queer*, é que a partir de metáforas sobre a não humanidade, correlaciona a monstruosidade a essas identidades à margem da norma.

Apesar de servir como uma ferramenta para burlar as normas de representação clássicas vigentes, uma alternativa ao desaparecimento das minorias nas telas, apresentando-as a quem possui referências suficientes para realizar a leitura das representações LGBTQIAPN+, o código *queer* de alguma maneira perpetua preconceitos estereotipados e contribui para a marginalização dessa comunidade.

A visibilidade à personagens *queers* nas narrativas cinematográficas que seguem essa abordagem, criou no imaginário popular estereótipos que refletem o contexto histórico da produção e atitudes sociais toleradas ou não. Esse padrão de representação se reflete nas narrativas clássicas, quando as mesmas apresentam personagens lésbicas utilizando o código *queer* como ferramenta. Nesse sentido, os relacionamentos lésbicos em obras fundamentadas no esquema clássico são ambíguos, subjetivos, não aparecem explicitamente como românticos e, menos ainda, como sexuais. O vínculo entre personagens é apresentado através de códigos que mostram intimidade emocional e uma possível atração física. Esse tipo de representação é mais palatável ao público, de maneira geral, porque induz uma conexão profunda entre mulheres, mas não escancara comportamentos desviantes da norma. Aqui, a simbologia visual ou narrativa, é usada para sugerir o desejo lésbico, sem declará-lo. Olhares, flores, elementos naturais, toques sutis, são exemplos de metáforas imagéticas para apresentar a sexualidade feminina socialmente esperada, baseada nas normas vigentes.

A heteronormatividade também se impõe em narrativas clássicas, a partir do código *queer* na representação lésbica. Os papéis de gênero tradicionais servem como norte para distinguir e justificar o relacionamento lésbico, onde uma delas é apresentada com traços, características ou elementos físicos comumente relacionados ao gênero masculino (a butch), enquanto sua parceira possui uma representação mais feminina (femme). Esse tipo de construção da orientação sexual, baseia-se nos supostos limites de compreensão social sobre os relacionamentos homoafetivos.

O contexto histórico das produções que se apropriaram do código *queer*, justifica, em parte, a abordagem utilizada, as normas cinematográficas, para além das sociais, censuraram durante décadas as representações de personagens e relacionamentos LGBTQIAPN+. Com o código *queer*, há a possibilidade de incluir de maneira amena, esses indivíduos marginalizados, ultrapassando sutilmente os limites das grandes mídias e desafiando suposições heteronormativas. Em contrapartida, o apagamento da diversidade e autenticidade do modo LGBTQIAPN+ de experienciar o mundo e as relações, gera a necessidade de uma disputa cultural, onde as complexidades das sexualidades e das identidades de gênero sejam contempladas, desafiando o tropos clássico. O afastamento das construções clássicas de

narrativas que apresentam personagens *queer* lésbicas, se justifica à medida em que a visibilidade permitida com o uso do *queer coding* é superficial e contribui para a marginalização das experiências desses grupos.

O perigo das histórias únicas e binárias do cinema dominante, onde somente as identidades normativas são apresentadas, fez com que o *queer coding* manifestasse representatividade através das entrelinhas, disfarçadamente, resistindo à ideia de educar a sociedade com as representações convencionais. Somente a leitura *queer* compreende plenamente o que está sendo dito. A partir de nossas vivências, distinguimos os sinais das caricaturas de nossas identificações como sujeitos. O grupo LGBTQIAPN+ percebe as singularidades que separam os traços do código *queer* e se relacionam com as narrativas escondidas.

No apêndice do livro *After Images* (2019), Mulvey propõe uma revisão de algumas questões do “*Visual pleasure and narrative cinema*”, dessa vez tensionando brevemente um pensamento acerca do prazer visual *queer*. Segundo ela, o *queer* encontra seu prazer visual ao questionar e comentar de maneira irônica, a maneira como os papéis de gênero são classicamente representados na linguagem cinematográfica. Nesse caso, sua proposta parece se basear muito no *queer coding* e na maneira como o público *queer* consome e decodifica os comentários embutidos nessas obras. Essa visão pode nos induzir ao reducionismo de crer que a projeção do público *queer* o coloca dentro das narrativas, e que não necessariamente precisa contemplar essas identidades e vivências, bastando recorrer às sutilezas e clichês do *queer coding* para preencher o prazer visual *queer*.

No conflito cultural, a potência das narrativas *queer* não deve estar mais em códigos, ou seja, encoberta. A leitura crítica das narrativas clássicas nos permite utilizar as ferramentas do cinema para enaltecer a potência desses corpos, identidades e sexualidades dissidentes para *queerizar* o olhar e a representação e distanciar-se dos padrões hegemônicos, brancos cisheteronormativos, com a desconstrução dos padrões impostos.

Os códigos e convenções dominantes que exploram as imagens das identidades subalternizadas pelo cisheteropatriarcado, precisam ser contrapostos e não somente adaptados às diferentes narrativas e olhares possíveis. Ao adaptar a linguagem clássica cinematográfica e seus códigos, não produzimos e nem representamos as subjetividades femininas, negras, periféricas, dissidentes de gênero e sexualidade. Ao mesmo tempo, a simples rejeição das formas realistas de representação não é suficiente para criar uma nova epistemologia de representação cinematográfica.

As histórias LGBTQIAPN+ são de interesse das mídias quando apresentam essas personagens dentro das categorias que já nos foram atribuídas: a subalternidade, o sofrimento e a punição. O poder de uma representação autêntica, expressiva e diversa está em assumir nossas próprias narrativas em modalidades de dignidade e pertencimento, produzir um novo tipo de espaço para se apropriar da abjeção que as normas sociais nos impõem, simbolizando a apropriação que fazemos dos clichês que nos foram atribuídos para ressignificar nossas próprias narrativas.

## **1.2 CINEMA COMO LABORATÓRIO DE EXPERIÊNCIAS E SENSIBILIDADES**

A relação da sociedade com a produção de conteúdo audiovisual demonstra como as macropolíticas e micropolíticas se aplicam às pessoas e instituições de maneira a legitimar e controlar os corpos e suas subjetividades em prol de uma construção de identidades padrão.

Entre os anos 1990 e 2000 são produzidos mais conteúdos audiovisuais (novelas da Rede Globo como Torre de Babel, séries internacionais como The L Word) que apresentam personagens LGBTQIAPN+ lésbicas, do que até então. Nessas produções, suas narrativas são pautadas nas discussões que encontrávamos à época, ligadas à visibilidade, ao didatismo e a representações de personagens e narrativas estereotipadas e hegemônicas.

"Torna-se necessário, então, pensarmos para além do que está sendo posto em cena, já que o silêncio, isto é, aquilo que não é dito e mostrado, por vezes, significa tanto ou mais do que o que está sendo representado."  
(Orlandi, 1997)

As lutas sociais dos grupos lésbicos e LGBTQIAPN+ adotaram a ideia de igualdade e visibilidade em consonância com a busca por direitos sociais como o casamento e a adoção. Não que esses não sejam direitos básicos fundamentais e importantes para a luta das identidades e populações subalternizadas. Entretanto, tentar aproximar nossas identidades da heterossexualidade padrão e hegemônica não nos dará mais liberdade. Enquanto a luta não priorizar nossas diferenças e desidentificações, provavelmente estaremos caminhando para novas políticas de biopoder hetero e homonormativas. Não existem equivalências entre identidades dissidentes e hegemônicas, são justamente suas diferenças que as produzem e suas especificidades que devem ser ressaltadas.

"Não há relação de poder sem resistência, sem escapatória ou fuga, sem volta eventual; toda relação de poder implica, então, pelo menos de modo virtual,

uma estratégia de luta, sem que tanto venham a se superpor, a perder sua especificidade e finalmente a se confundir. [...] Como não poderia haver relações de poder sem pontos de insubmissão que, por definição, lhe escapam, toda intensificação e toda extensão das relações de poder para submetê-los só podem conduzir aos limites do exercício do poder."  
(FOUCAULT, 2010, p. 293-4).

No âmbito das micropolíticas, representações de identidades lésbicas nas mídias audiovisuais hegemônicas brasileiras tendem a se pautar em identidades normativas para regularizar a suposta aceitação dessa identidade lésbica. Nelas, a estratégia adotada é a busca por uma padronização das relações afetivo sexuais como uma suposta solução para a invisibilidade lésbica.

Uma das alternativas de se aplicar a diversidade aos conteúdos audiovisuais brasileiros é a utilização das interseccionalidades na produção da subjetividade de personagens LGBTQIAPN+, onde o interesse pela narrativa passa por questões fundamentais de suas identidades e são consequentes das mesmas, ao invés da representação simplificada de um dos aspectos de sua sexualidade. A utilização de um melodrama *queer* e adaptação de narrativas tradicionais às transformações históricas e sociais atuais, se apresenta como possibilidade de assumir uma produção da verdade, que talvez se torne capaz de abarcar parte das interseccionalidades que nos atravessam.

Políticas de representação *queer* são resultado de uma complexa gama de identidades que desde sempre fazem parte da sociedade, e que colocam em cena a partir de seus atritos com a realidade material. Adaptá-las aos padrões vigentes pode conceber idealizações de homonormatividades que mais uma vez serão úteis como ferramenta de controle dos corpos.

Lacerda Junior (2015) nos apresenta o conceito de assimilacionismo como estratégia de parte da comunidade LGBTQIAPN+ para defesa da igualdade e tolerância, enquanto a vertente do liberacionismo ressalta a diferença como postura opositora de resistência. Enquanto o assimilacionismo desloca o desprezo a outras práticas e sujeitos, ao normatizar homossexualidades específicas, o liberacionismo, enquanto política da diferença, destaca as ambiguidades e questiona os modelos de identidades e sexualidades homogeneizadas dentro do movimento LGBTQIAPN+, que usufruem das benesses de suas interseccionalidades para tentar se enquadrar em representações aceitas socialmente.

Se faz necessário ressaltar a importância da perspectiva interna dos grupos de sexualidades dissidentes na produção de uma visibilidade verdadeiramente positiva e integrada à realidade dessas vivências. A transgressão de gênero não pode ser apartada da homossexualidade nessas representações, pois é elemento fundante da mesma.

Castells (1999, p. 174):

"Por isso as identidades são tão importantes e, em última análise, tão poderosas nessa estrutura de poder em constante mutação - porquanto constroem interesses, valores e projetos, com base na experiência, e recusam-se a ser dissolvidas estabelecendo uma relação específica entre natureza, história, geografia e cultura. "

A produção audiovisual *queer* é uma produção que desloca os corpos e lugares constituídos socialmente a partir da norma binária, se direciona para a potência dos subalternos como forma de resistência às normatividades vigentes, deslocando os comportamentos desviantes e esboçando uma realidade visualmente possível.

O cinema como uma tecnologia social (De Lauretis, 1987), representa a realidade e, é também, responsável pela criação da sexualidade e pela produção de identidades. É preciso considerar esses aspectos e suas consequências como fundantes da sociedade em que vivemos: binária, patriarcal e cisheteronormativa.

"Para isso, pode-se começar a pensar o gênero a partir de uma visão teórica foucaultiana, que vê a sexualidade como uma "tecnologia sexual", desta forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana."

(DE LAURETIS, 1987, pg. 208)

Somos diretamente impactados por todos os signos ao nosso redor, objetivamos essas imagens e construímos nossas identidades. Preciado destaca que o cinema não representa as sexualidades e identidades, "a indústria do cinema é a sala de montagem onde se inventa, produz e difunde a sexualidade pública como imagem visível (2020, pg.106). As imagens projetam sentidos que apresentam-nos modelos de comportamento.

Se faz fundamental um debate sobre a representação cinematográfica da sexualidade, que considere os contextos de formação do olhar e da subjetivação da imagem e a criação de ficções audiovisuais que ampliem e modifiquem o imaginário coletivo.

"A questão decisiva, portanto, não é se a imagem é uma representação verdadeira ou falsa de determinada sexualidade (lésbica ou outra), mas quem tem acesso à sala de montagem coletiva na qual se produzem as ficções da sexualidade. O que uma imagem mostra não é a verdade (ou falsidade) do representado, mas o conjunto de convenções (ou críticas) visuais e políticas da sociedade que olha." (PRECIADO, 2020, pg. 106)

### 1.3 CINEMA SAPATÃO

As trajetórias dos subalternos no cinema contemporâneo brasileiro mapeiam diversas vivências dissidentes e as estratégias de sobrevivência acionadas por elas. Na contramão das opressões vividas por essas populações e dos conteúdos audiovisuais hegemônicos da TV e do cinema brasileiro, os curtas-metragens evidenciam o reconhecimento das subalternidades como força impulsionadora da luta dos sujeitos invisibilizados, com sua organização através dos corpos, espaços e relações.

A força que narrativas historicamente apagadas possuem no audiovisual, principalmente quando estas correspondem ao entendimento do público, conectando-o intimamente às representações apresentadas, está ligada à autonomia das produções e diversidade de representações geradas a partir da difusão do acesso à produção de conteúdo, com o barateamento dos equipamentos cinematográficos, o que possivelmente confere ao público uma sensação de participatividade em relação ao processo de produção e aparecimento de suas próprias histórias na tela, hipótese a ser explorada nas análises fílmicas.

O tema da lesbiandade entra em voga, não por acaso, em um momento onde os debates sobre feminismo, sexualidade e gênero se fazem cada vez mais presentes e necessários socialmente. A idéia de se apropriar e acolher a sexualidade lésbica e as vivências lesbianas, através da representatividade nos conteúdos audiovisuais, parte da necessidade de se afirmar e tornar visível essas vivências subalternizadas.

Importante destacar o possível esvaziamento da visibilidade cisheteronormativa de identidades de gênero e sexuais dissidentes, para a reflexão sobre como pluralizar e diversificar essas narrativas, se apropriar das transformações tecnológicas para impor efetivas transformações sociais, ao apresentar vivências plurais através do audiovisual. Visibilizar e criar mobilizações possíveis, conectando realidades deixadas de lado nas mídias tradicionais, e por consequência invisíveis, ou que apresentam visibilidades controladas pelas normas sociais.

Nesse sentido, apresentar personagens lésbicos nas produções já não é algo novo, a representação referencial da lesbiandade sem correspondência com as vivências sociais dessas identidades apresenta um esvaziamento de seu significado, um padrão do cinema comercial. Desse modo, as produções de curtas que aparecem aqui como corpus da análise, indicam uma nova maneira de indagar o mundo, através do roteiro, *mise-en-scène* e elementos da narrativa audiovisual. Utilizar as ferramentas audiovisuais de baixo custo para produzir novas representações lésbicas tem sido uma prática que se baseia na coletividade e no afeto,

apresentando subjetividades e interseccionalidades para destacar a diversidade da experiência lésbica, evidenciando as relações público/privada dessa identidade.

Recusar os modelos vigentes e hegemônicos de representação das sexualidades, sobretudo, das identidades lésbicas, e apresentar as lesbiandades a partir de uma perspectiva política crítica das instituições cisheterossexuais, produz uma modificação no imaginário e na criação e difusão de gêneros e sexualidades dissidentes. Nessas produções, a recusa pelos elementos essenciais à conexão com a heteronorma e seus regimes de controle, se faz presente a partir dos elementos da produção cinematográfica, a criatividade aparece como uma característica da dissidência, sendo assim, dualidade, subjetividade, prazer e transcendência aparecem com frequência.

As representações de personagens lésbicas sem aprofundamentos nas questões que as fundamentam, segmentam e norteiam as lesbiandades, aparece como uma visibilidade esvaziada de sentido, pois as identidades lésbicas ultrapassam a divisão dualista de gêneros, o amor romântico, a monogamia e os limites da vida privada, que se destacam nos conteúdos cinematográficos de grande produções brasileiras.

"O que é chamado de lésbica não depende de as mulheres amarem genitalmente as mulheres, mas sim da presença e atenção das mulheres a outras mulheres."

(FARWELL, 1988, pg. 110, tradução nossa).

Estar no mundo como lésbica/sapatão, habitar essa identidade, construir nossas relações e escapar às normas e valores cisheteropatriarcais nos abre novos caminhos, descobertas sobre nossos corpos, quebra contínua das dualidades, desperta o inconsciente, a sexualidade, e rompe com os padrões de controle biopolítico e de biopoder. Inevitavelmente esses aspectos aparecem na produção artística de autoria lésbica/sapatão de maneira diferente de outras autorias. Já que cada processo de identificação impõe uma contraparte, falar de uma posição de identificação marca o discurso, também, com as tensões que essa identidade compreende, e não menos importante, a força das marcas opostas à essa identidade.

"A imaginação posta por esse novo erotismo leva o falante a romper os laços de uma imagem sexual reconhecível e forjar uma textualidade/sexualidade própria, com sua própria realidade e linguagem. Estar fora das dicotomias, não domesticáveis e não categorizadas, significa, então, criar novas imagens, novas linguagens e um novo eixo de categorização."

(FARWELL, 1988, pg. 116, tradução nossa)

De maneira geral, as representações lésbicas no cinema tendem a se pautar em identidades normativas para regularizar a suposta aceitação dessa identidade. Ao se apropriar de modos de representação e narrativas clássicos, boa parte do audiovisual brasileiro adota uma estratégia que busca naturalizar as relações sexuais e amorosas entre mulheres, a partir de padrões cisnormativos, o que evidencia a forte influência hegemônica da produção discursiva da heteronormatividade e uma suposta solução para encaixar essas identidades e sexualidades no mundo de forma socialmente mais aceitável, a homonormatividade. No caso das narrativas apresentadas em telenovelas brasileiras, casais lésbicos aparecem em cena para supostamente representar e visibilizar esse público, mas a intenção de controle fica clara quando ao final das narrativas esses casais passam por infortúnios como a separação, e muito comumente no audiovisual brasileiro a morte do casal ou de uma das parceiras, seguida pela solidão e o ocultamento da sexualidade da parceira viúva, exemplos desse tipo de narrativa nas produções televisivas brasileiras são as novelas: *Vale Tudo* (1988), em que Cecília, que faz par com Laís, morre em um acidente de carro e *Torre de Babel* (1998), onde o casal Rafaela e Leila morrem em uma explosão de um shopping. Aqui o problema não se encontra na morte de personagens lésbicas, e sim, no fato dessa condição ser imposta como desfecho para histórias dissidentes, o que corrobora com o pensamento de uma punição divina ao comportamento afetivo sexual subalternizado.

Em outras ocasiões as narrativas de telenovelas brasileiras são conduzidas mais próxima a uma suposta naturalização da sexualidade lésbica, geralmente ligada ao casamento ou união do casal, entretanto, seguido da exclusão desse casal de seus núcleos sociais, através do afastamento e omissão de suas narrativas, geralmente conduzido por uma viagem ou mudança de espaço associada a lugares remotos. Alguns exemplos: *O Rebu* (1974), em que ao final o casal Glorinha e Roberta viajam pelo litoral brasileiro de iate; Penha e Leila em *Amor de Mãe* (2019), amigas que se casam e viram donas de um bar no interior de Goiânia e Vitória e Clemência de *Nos Tempos do Imperador* (2021) que fogem do preconceito viajando à Ilha de Paquetá no Rio de Janeiro. Essas personagens que não se caracterizam dentro das normas sociais de gênero, sexualidade e romance, são apagadas das narrativas como solução à sua dissidência que é infactível dentro da heteronorma da narrativa clássica.

Já em uma produção do cinema brasileiro, *Flores Raras* (2012), Elizabeth é uma poetisa, artista sensível, submissa à relação amorosa, traumatizada e feminina que se apaixona e constrói uma relação com Lota, a personagem lésbica que supostamente substitui o papel “de homem da relação”, foge de algumas normas da feminilidade, é forte, impositiva, segura e controladora, envolvida com política, amante de carros. A binariedade e referência às relações

cisheteronormativas fica evidente nos comportamentos e posições das duas personagens dentro da relação. Um outro ponto interessante no filme é que a história começa com um triângulo amoroso, que aos poucos é apagado da narrativa com o propósito de ressaltar o amor romântico e monogâmico das personagens principais. Somente a partir daí o filme deslança para ressaltar a “naturalidade” do amor lésbico, adaptado às normas heterossexuais, e como essa relação impulsiona o crescimento das personagens. Ao final do filme, a tragédia ou punição pela vivência assumidamente lésbica e masculinizada de Lota, surge em sua internação em um hospital psiquiátrico, depressiva, solitária e tentando desesperadamente contato com Elizabeth. Finalmente depois de muitos desencontros, as duas voltam a se ver, mas Elizabeth recusa as investidas de Lota que se suicida.

Com produções lésbicas mais ou menos disruptivas, em relação aos padrões heteronormativos, o impacto progressivo dos curtas-metragens lésbicos é bastante visível dentro da comunidade. Se ver representada em conteúdos audiovisuais, de certa forma legitima nossas vivências, principalmente quando os conteúdos não apenas nos definem através das identidades lésbicas, mas sobretudo expõem questões político-sociais pertinentes ao nosso universo e decorrentes dessa lesbiandade. É a realização cinematográfica como um modo de estar no mundo, de se fazer existir, ser reconhecidas e se reconhecer. Se fazer ver e ser visto é uma estratégia importante, entretanto a visibilidade quando fundamentada em normatizações sociais hegemônicas, torna-se muito perigosa para as múltiplas experiências, corpos e vivências dessas identidades. Fugir do essencialismo e do assimilacionismo é primordial para que essas representações não nos coloquem como grupo, em novos lugares de uma subalternidade hierarquizada.

De acordo com os estudos feministas, uma das maneiras de romper com as normatizações sociais das instituições heterossexuais, é inverter a lógica da identidade como ponto de partida, ao não considerá-la uma essência biológica, afirmando-a como uma construção social e cultural no jogo das relações. Em função disso, não bastariam as identidades lésbicas serem vistas e descritas em um contexto padrão classe média, branco, cisgênero, para nossas posições de mundo não serem mais percebidas como desviantes. É preciso romper com as características do cidadão médio, desnaturalizar a norma e localizar as identidades com base na cultura e nas relações sociais.

As representações criadas nas narrativas dos curtas-metragens, aqui analisados, são uma novidade em relação aos conteúdos de grandes produções. Existem novas figuras e representações retratadas nessa produção mais politizada e independente. Portanto, traços em

comum na produção destes curtas podem indicar tendências narrativas e de representação na produção das lesbianidades e sapatônicas no cinema.

O cinema sapatão compreende também características do cinema *queer*, cujas perspectivas adotadas têm como objetivo romper a heteronormatividade, não bastando a presença de personagens LGBTQIAPN+. O protagonismo se dá através da produção de narrativas que contemplem abordagens sociais a partir das interseccionalidades de classe, raça, gênero e sexualidade. Sendo assim, um cinema *queer* ou um cinema sapatão, seria uma estratégia de produção de comunicação e organização social dissidente, baseada em estruturas narrativas que sugerem a desconstrução das categorias normativas (Judith Butler, 2003).

Paco Vidarte apresenta os atravessamentos, simbologias e intenções de pessoas da comunidade LGBTQIAPN+ através do repertório de palavras utilizadas para se referir a homossexualidade masculina, como a palavra *gay*, que nos remete ao sistema capitalista, com a utilização do termo em inglês mesmo em países que utilizam outros idiomas e a impressão de que a sexualidade se refere apenas à vida privada; já a palavra *bicha*, traz uma conotação decolonizada, anti-capitalista, onde a sexualidade se torna um elemento fundamental à vida pública. Em concordância com Vidarte e fazendo uma analogia às lesbianidades, o termo *lésbica* seria muito mais higienista e em conformidade com as normas vigentes, que o termo sapatão, cuja origem vêm da apropriação de uma palavra utilizada como termo pejorativo para ofender identidades lésbicas masculinizadas, com o intuito de se autoafirmar uma identidade à margem, cujas representações são essencialmente antinormas. Segundo a pesquisadora de literatura Sharon Marcus (2015), a categoria *lésbica* só entrou em circulação geral no século 20, popularizada pela sexologia e psicanálise. Hoje o termo se refere principalmente às relações sexuais/amorosas entre mulheres cisgêneras. Já o termo sapatão, possui uma possível origem brasileira, no século XVII com a personagem *lésbica* Luiza Sapata de Gregório de Matos, inclusive, com sua apropriação pela comunidade LGBTQIAPN+ se torna mais abrangente e representativo ao ser utilizado por pessoas transgênero que possuem subjetividades, e que em suas construções de identidade, passaram ou passam pelas tensões das relações sáficas.

A epistemologia feminista demonstra a importância de operar novas relações no processo de produção de conhecimento, desconstruindo as identidades tidas como naturais e elevando a importância do mundo privado a fim de modificar as relações de poder constitutivas da produção dos saberes (Foucault), e juntamente à teoria *queer* traçar um contraponto às produções predominantes.

As sapatônicas apresentadas na produção dos curtas-metragens aqui analisados, expõem um potencial crítico de impacto social progressivo ao desenvolver questões político-

sociais a partir da perspectiva *queer*, apresentando e criando novas maneiras de existir no mundo e descortinando as práticas socialmente impostas já naturalizadas.

Em uma praia deserta duas garotas lésbicas negras caminham, os sons da natureza e a câmera estática, em plano geral, localizam o ambiente de uma conversa íntima e bastante simbólica em relação às vivências lésbicas, o medo da solidão (principalmente para mulheres negras) e a maneira como a sociedade as empurra para um lugar de subalternidade e isolamento. Esta é uma das cenas do curta-metragem *Quebramar* (Cris Lyra, 2019), que expõe essas e outras aflições constantes nas identidades lésbicas.

Desnaturalizar a sociedade heterossexual, a partir da produção da diferença é um conceito que Wittig (1980) aborda ao se referir a lesbiandade. Ao expor o argumento de que a lésbica não é uma mulher, a partir do ponto de vista heteronormativo e patriarcal em relação à questões econômicas, políticas e ou ideológicas, Wittig nos abre caminhos para discutir a relação sexo/gênero e a produção de diferença como possíveis características do discurso e das vivências sapatão, abolindo as categorias de sexo como realidades biológicas e, em consonância com Butler, pensar e apresentar o sexo como construções sociais de identidade.

As lesbiandades não se constituem exclusivamente sobre as práticas sexuais, o caráter político, ideológico, simbólico e econômico atrelado a elas, confere consistência às epistemologias sapatonas (Falquet, 2013, p.7), cuja prática e teoria baseiam-se na crítica ao sistema heterossexual de organização social. Nesse sentido, nossos desejos enquanto lésbicas e sapatonas não se localizam apenas no campo privado, ou então nossas sexualidades não seriam um elemento subalternizante, se tornam a partir do momento em que nossas identidades são formadas por esses desejos e extrapolam os limites privados de nossos corpos e práticas político-sociais. Posto isso, a quebra da individualidade do sujeito, do gênero e da sexualidade se faz presente na produção *queer*, que reflete sobre a construção de projetos políticos, onde assumir as diferenças (Donna Haraway) a partir de conexões criativas e alianças coletivas pode ser uma resposta para os problemas sociais acerca dos gêneros e sexualidades. Enquanto sapatonas, não se submeter a cisheteronorma e as formas cinematográficas que a contemplam, pode ser considerada uma perspectiva *queer* sapatona de produção de narrativas audiovisuais.

Nesta lógica o cinema sapatão se localiza na categoria de cinema *queer* ao privilegiar abordagens díspares de gênero e sexualidade, criticando os binarismos dominantes, e as interseccionalidades que envolvem questões econômicas, de classe, geração, entre outros marcadores de diferença. O termo “*Genderfuck*” (SEDGWICK, 2016, p.49), se adequa muito bem aos filmes que constroem a narrativa sapatona e nosso modo de ver e recriar o mundo, à medida em que se refere a performances que propositalmente embaralham e movem as

identificações, papéis e personificações tradicionais de gênero, ressaltando suas ambivalências e instabilidades.

Forma, estética e técnica são ferramentas fundamentais nas produções audiovisuais em direção ao rompimento com o padrão de controle dos corpos e sexualidades apresentado pelas normas instituídas. Com isso, apresentar uma perspectiva política crítica das instituições heterossexuais, pode ser considerada umas das bases do que chamo aqui de cinema sapatão.

Neste trabalho, ao investigar os modos de representação da lesbiandade no cinema nacional, o interesse é indagar como as formas utilizadas para representação lésbica a partir da produção de curtas-metragens pode nos apontar caminhos para um melhor esclarecimento acerca do que pode ser um olhar específico das identidades sapatonas sobre a lesbiandade.

Em relação às identidades sapatonas no cinema brasileiro, o ponto chave é o modo pelo qual a visibilidade se faz presente. Nesse quesito, para fugir de estigmas e representações de visibilidade esvaziadas de significado transformador de transgressão criativa e baseadas na heteronormatividade, o procedimento utilizado para o arranjo dessas representações sapatonas, apresenta olhares alternativos a fim de enfraquecer os olhares normativos, renegociar os mecanismos binários de categorização dos indivíduos e fabricar a liberdade através da diferença.

A possível resposta para a construção de narrativas sapatonas está na busca pelas rupturas de padrões estabelecidos nas narrativas, apresentando personagens subalternos e apontando rotas contrárias para resistir ao poder das técnicas disciplinadoras dos corpos (biopoder) e contra as práticas de governabilidade que controlam a população através de suas normas (biopolítica). O cinema sapatão é um cinema que cria formas que desorganizam as imposições das instituições heteronormativas, através de uma perspectiva política crítica de nossos corpos, gêneros, sexualidades e lugares no mundo.

Ao analisar as representações da experiência lésbica em 4 curtas-metragens brasileiros contemporâneos, me interessa indagar sobre as formas utilizadas no fazer dessas produções, não por apresentarem personagens lésbicas, mas por apresentarem uma perspectiva política crítica das instituições heterossexuais, e assim contribuir para o estudo de distintas formas de representação das experiências sexuais e de gênero dissidentes.

Aqui cabe evidenciar a não utilização da lógica da identidade como ponto de partida, a desnaturalização das normas e a implicação de minha vida pessoal e subjetividades nessa pesquisa. Essa análise não se pautará pela busca de uma lógica narrativa clássica, que se guia por conflitos individualizados que vetorizam a narrativa. As formas narrativas desses curtas contemporâneos apontam para formas de experiência e de expressão, à margem dessa

normatividade. As categorias que se destacam nessa produção, através do roteiro, *mise-en-scène* e outros elementos da narrativa, se baseiam na coletividade, no afeto, em formas de subjetivação e de interseccionalidade, que demandam uma exploração mais aberta das formas de conexão entre os eventos, desses eventos com as subjetividades, e dessas conexões com produções de sentidos generalizáveis, a partir das situações postas em narração. Espacialidades territorializadas, formas e disposições não-codificadas dos corpos, redes de relações coletivizadas mais do que individualizantes - são possíveis pontos de partida, fora das normas clássicas, que permitem a exploração de novos pontos de chegada.

## **2. ANÁLISE DOS FILMES: INVESTIGAÇÃO E RECONHECIMENTO DENTRO DOS CURTAS-METRAGENS**

Para investigação dos curtas-metragens mobilizarei referenciais teóricos de análises fílmicas, como Ismail Xavier e suas produções, teóricos feministas e *queers*, como Preciado, Bourcier e Anzaldúa, referenciados na apresentação das possíveis características da linguagem sapatão através das perspectivas abordadas nos filmes. Serão apresentados apontamentos sobre possíveis interpretações das simbologias envolvidas na apresentação da individualidade versus coletividade na construção das personagens.

Algumas das categorias que norteiam as análises dos filmes apoiam-se em metáforas comuns a esses conteúdos, tais como, viagens, elementos naturais como a água, os corpos, a sexualidade e as performances de gênero, comuns nas produções. São elementos-chaves para construção da hipótese de um cinema sapatão nacional, com estruturas narrativas que sugerem a desconstrução de categorias normativas e a experiência sapatão como premissa de outras possibilidades de organização e representação social.

O intuito dessas análises é expor possíveis aspectos que corroboram com a hipótese de uma construção cinematográfica de imagens sobre as sapatônicas que escapam à normatividade, apresentando novos sistemas e maneiras de ver e se apropriar do mundo, a partir de uma codificação que se baseia principalmente nas dissidências de gênero e sexual.

Para tanto, é importante considerar que os códigos e convenções dominantes, que exploram as imagens das identidades subalternizadas pelo cisheteropatriarcado, não são adaptados às diferentes narrativas e olhares possíveis. Afinal, esse tipo de representação não incorpora as subjetividades trans, negras, periféricas, LGBTQIAPN+, justamente por considerar essas vivências prescindíveis. Dito isso, uma simples rejeição de formas clássicas,

como a representação realista, não é suficiente para criar uma nova epistemologia de representação cinematográfica, por isso não serão descartadas.

A metodologia e categorização das análises considera, além das referências citadas anteriormente, a ideia do velcro (Soares Brandão e Lira de Sousa), como um gesto metodológico. Essa proposta de velcro, diz respeito ao encaixe e desencaixe, a união sem fixar, o cola e descola dentro desse processo de investigação, e é também, uma metáfora para o sexo lésbico cis ou entre pessoas com vagina. Podemos entender aqui, a metáfora com uma possível função cognitiva (Leary, 1994) que auxilia na construção de teoria e prática científica, uma forma de pensar. Um modo de entender os filmes e o cinema, a partir do contato entre as obras, em uma demanda de fricção. Nesse processo de análise, pretendo justapor as obras tendo como elemento agregador a lesbiandade e sua criação/representação nos filmes.

Referências ao contexto e modo de produção desses curtas, também serão abordadas nas análises, tendo em vista a utilização de equipamentos de baixo custo para a prática coletiva de produção e criação de representações lésbicas e sapatonas dentro do audiovisual.

Apresento um balanço dos curtas com base no quadro de personagens, os tipos de situações dramáticas, tentando evidenciar a importância das alegorizações e dos espaços dentro das narrativas, além das categorias casa/estrada, público/privado, família, comunidade, corpo, gozo e imaginação. E quais são as possibilidades de reinvenção de contratos e convenções sociais cinematográficas a partir dessas experiências.

A seguir, os curtas-metragens que integram essa análise:

*Quebramar* - Direção: Cris Lyra. Produção: Camila Gaglianone. São Paulo, 2019 (27 min.). Sinopse: Jovens lésbicas de São Paulo viajam a uma praia deserta para passar o ano novo. Lá, constroem um refúgio físico e emocional para seus corpos e afetos através da amizade e da música. Nesse ambiente seguro e de cuidados mútuos, podem relaxar.

*Peixe* - Direção: Yasmin Guimarães. Produção: Limão capeta filmes. Belo Horizonte, 2019 (17 min.). Sinopse: Marina é uma jovem mulher que trabalha em Belo Horizonte realizando entregas com a sua bicicleta.

*Sapatão: Uma racha/dura no sistema* - Direção: Dévora Mc. Produção: Fanchecléticas Coletiva. Belo Horizonte, 2021 (9 min.). Sinopse: Por que estamos tão cansades? Uma entregadora por aplicativo responde em sua última postagem: um desabafo e uma despedida. Um corpo vivo numa sociedade em colapso. Uma corpa que tenciona a cidade, rompe com padrões e cria racha/duras. Sapatão, guarde este dia com carinho!

*Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* - Direção: Érica Sarmet. Produção: Excesso Filmes Rio de Janeiro, 2021 (26 min.). Sinopse: Cansada da solidão, a motoqueira

Vange decide atravessar a ponte Rio-Niterói até uma festa lésbica, onde conhece quatro jovens que compartilham entre si o lar e os afetos, em um encontro de gerações.

O processo de pensamento, análise e escrita não se faz descolado do meu corpo, também desencaixado das estruturas normativas de um mundo que só sabe reproduzir a si mesmo. Invariavelmente em todo o texto, minhas experiências pessoais podem aparecer de maneira mais ou menos sutil dentro dessa produção acadêmica. Esse amálgama se dá a partir da necessidade pessoal de produzir algum tipo de conhecimento que abarque epistemologias alternativas às hegemônicas, rompendo com enquadramentos conceituais normativos. O que seria contraproducente numa análise do que se propõe como cinema sapatão.

Dito isto, é importante ressaltar que a própria sociedade e suas ferramentas de biopoder e biopolítica jamais nos deixariam incólumes aos padrões e normas patriarcais, cisheterossexuais, racistas e hegemônicos, portanto, essa é uma tentativa de análise que pretende investigar, considerando minhas próprias subjetividades no modo de escrever, possíveis caminhos políticos e narrativos de declaração da sapatonice como uma organização epistemológica de afirmação da diferença, entre o pensamento e a experiência de como construir visibilidade dessas vivências de forma política. A intenção é permitir que as angústias pessoais apareçam ao investigar os paradoxos do que seria essa representação sapatão, e tentar não me submeter às violências e opressões estruturais que também me constituem e que tornam estática a representação sapatão e minha própria maneira de construir essa análise.

Ao me debruçar sobre os filmes me debruço sobre minha própria construção de identidade e sigo na busca por desconstruir a padronização e categorização excludentes, inclusive dos rótulos que definem quem é ou como é a sapatão (Vir Cano), sem conclusões ou fechamentos sobre esse modo de ser, uma busca por identificar aspectos dentro da produção cinematográfica dessas identidades que multiplique nossas existências, e não criando novas normas dentro de nossa própria comunidade.

### **3. SAPATÃO: A IMPERMANÊNCIA DA VIDA NA ESTRADA OU O CAMINHO COMO CASA, SÓ É POSSÍVEL ESTAR EM MOVIMENTO**

Os mecanismos de poder, a partir de macro e micropolíticas (Foucault), impõe as condições sociais que cada grupo poderá dispor, produzindo a norma e o desvio, e assim deter o controle dos corpos. Os espaços, assim como os corpos, passam também pela normatização e controle, as relações de poder aparecem conseqüentemente também nos ambientes.

O trânsito de pessoas dissidentes é diretamente afetado pela construção social do desvio, que nos impõe onde e como podemos estar, e principalmente, onde e como não estar.

Nossas individualidades e diferenças nos fazem experimentar o mundo de outras maneiras que não aquela que pessoas que atendem às normas experimentam. A partir da exclusão, os grupos criam ferramentas, saberes e alternativas para suas próprias vivências em busca de dignidade. As fronteiras internas/externas dessa busca são também movimentos de poder corporificados. Segundo Donna Haraway (*Saberes Localizados*, 1995), a realidade é socialmente negociada para o sujeito pós-moderno num espaço social não homogêneo. Nesse contexto, populações subalternizadas exploram a desestabilização dessa realidade, cujas relações de poder aparecem de maneira aparentemente fixa, imutável e naturalizada.

Nas obras que contemplam esse trabalho, corpo e espaço são objetos que desorganizam o mundo aparentemente estável, apoiados na inconstância do movimento. Movimento esse que aparece fisicamente nos corpos e visualmente na constante mudança de espaços onde as cenas se passam.

Nesses curtas, os corpos estão sempre em movimento, não necessariamente apresentando-nos o ponto de partida ou chegada, mas dando ênfase no caminho. Em *Quebramar*, a primeira cena nos leva a uma viagem do grupo lésbico à praia; em *Peixe*, Marina, a personagem principal, está sempre em movimento durante seu trabalho como entregadora e durante seu tempo livre; *Sapatão: uma racha/dura no sistema* mostra os caminhos, mudanças e ambientes de uma entregadora enquanto reflete sobre sua condição subalterna e precarizada; por último, a frequente mudança de espaço das personagens de *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, seja em momentos de diversão ou mesmo nos momentos cotidianos, além de uma travessia da ponte Rio-Niterói feita de moto por duas personagens ajudam a corroborar a tese.

Pensando nos movimentos das personagens dentro da trama, na primeira cena de *Peixe*, Marina é atropelada e por quebrar sua bicicleta e se machucar levemente, fica impedida de trabalhar por algum tempo. Esse contratempo em sua rotina, impede seu movimento cotidiano, a tira de sua rotina e nos apresenta uma metáfora de como a sociedade, ao impedir nossos movimentos, nos bloqueia das possibilidades de viver nossas subjetividades. Inclusive, o homem que a atropelou se dirige a ela dizendo para pensar positivo, que não foi nada grave. A câmera se demora em um plano fechado no rosto de Marina, evidenciando sua indignação e revolta com a fala que tenta atenuar o acidente, e expõe sua raiva por ter danificado sua bicicleta. Essa relação ambígua entre o atropelador e a vítima não deixa claro o reconhecimento do motorista em relação à violência cometida, e em relação à dissidência da pessoa atropelada.

Tendo a decupagem da cena dado enfoque à vítima após atropelamento, podemos ver sua indignação e frustração com o acontecimento e podemos até conectar esses sentimentos às suas marcas sociais, mas em relação ao motorista, está não está dado.

Em *Sapatão: uma racha/dura no sistema*, um futuro distópico é apresentado a partir de um diário virtual, filmado em primeira pessoa pela personagem principal. Seu nome não é citado, mas sua vivência compartilhada de maneira bastante representativa, um corpo negro, sapatão que não performa a feminilidade imposta pelo sistema, o tipo caminhoneira. Esse corpo dissidente é visto durante os aproximadamente 11 minutos de filme transitando por vários espaços, entre cortes secos e sua própria narração em primeira pessoa conduzindo a narrativa. Predominam os espaços urbanos, públicos, abertos, a ocupação da rua e de espaços abandonados. O ritmo vertiginoso das transições entre as cenas, no início do filme, evidencia a velocidade das mudanças rotineiras e sucessivas. No momento em que encontra um local em ruínas, esse corpo o ocupa e para pela primeira vez. Ademais, há uma fala que destaca esse fato: “Hoje é o primeiro dia em 7 anos que eu paro”, seguida de: “Eu acho que tô lendo o mesmo livro faz uns 3 anos”. Ao encontrar um local em ruínas, esse corpo exausto se encontra com a liberdade de explorar sua própria intimidade através de uma performance/dança do corpo nesse espaço, como se o corpo expressasse as angústias narradas por sua voz em primeira pessoa, que convida à reflexão sobre as relações interpessoais. Como não mais nos tocamos, não nos cumprimentamos, nem mesmo sabemos os nomes de pessoas com as quais interagimos em ambiente virtuais.

As ruínas e destroços de espaços que aparentemente foram habitados por famílias, podem ser compreendidos como uma alegoria à perda da família, destruição da memória, escombros do que a sociedade impôs como condição para esse corpo sapatão, que ao assumir sua própria identidade, reconstrói com base nessas memórias e escombros encontrados pelos caminhos, uma nova imagem e possibilidade de existência.

A intimidade e liberdade da personagem ao ocupar esse espaço em ruínas é demonstrada quando a mesma aparece urinando em meio aos escombros, em um plano detalhe bem próximo dos pés e do ralo. As amarras, normas e performances pré-definidas são completamente ignoradas nesse tempo/espaço outro, onde a solidão espacial e pessoal dão vazão à emancipação.

Ao calcular quanto ganhou e gastou de dinheiro nos últimos tempos em seu trabalho, a personagem aparece em um ambiente fechado, apertado, tão angustiante quanto os cálculos que conduzem a narração, estabelecendo uma relação entre o sistema capitalista neoliberal, que gera um ciclo em espiral de dependência, acúmulo e consumo e as dificuldades de conseguir

manter a dignidade nesse contexto. Nesse momento, os planos mais fechados evidenciam o aperto que a personagem passa, assim como o uso do capacete cheio de notas e o espaço apertado em que se encontra. A hipótese de respostas para essas angústias aparece em cenas em que a personagem aparece correndo próximo à lagoa, essas são tremidas e aparecem como flashes, um respiro para angústia claustrofóbica que o dinheiro gera.

Os movimentos e espaços de socialização que dão vida à narrativa de *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, se desenrolam no contraponto dos espaços residenciais e da rua. Esse contraponto entre o dentro e o fora, nos conduz a movimentos externos de liberdade, demonstrações de afeto, parceria e movimentos internos de acolhimento, diálogo, gozo e amor. A liberdade dos corpos aparece na dança, nas trocas de carinho e no sexo.

No início do filme, vemos Vange, uma sapatão com mais de 50 anos em sua casa. Sua solidão aparece em cores desbotadas, luzes baixas e planos médios. O ponto de virada acontece quando Vange bebe sozinha em um bar e se depara com um grupo de sapatões mais jovens se divertindo na rua. Dessa vez o grupo se filma usando o próprio celular, enquanto dançam, se beijam e bebem, as cores saturadas e os planos detalhes contrastando com as cenas estáticas, lentas e de planos gerais de Vange sozinha no bar.

Ao ser convidada a entrar na casa onde o grupo de quatro sapatões compartilham suas vivências, Vange experimenta coletivizar suas vivências com essa geração mais nova (essas pessoas têm possivelmente entre 20 e 30 anos). Em um diálogo na cozinha, no café da manhã, Vange diz: “Vocês têm muita coragem, no meu tempo isso era impossível...” Ao que uma das personagens responde: “Na verdade a gente tem coragem de fingir que tem liberdade”. Essa liberdade é ainda mais evidente no compartilhamento de conversas, afeto, corpo, rituais de meditação e cuidado e no cotidiano interno deste grupo com seu ambiente, ocupando os espaços da casa, cozinha, sala, quintal e quarto de maneira a ressignificar o sentido hegemônico de casa e família. Como em uma cena em que as personagens brincam de “fica, casa ou mata” deitadas juntas, fumando, em um ambiente acolhedor, romântico, com luz baixa, quente, em uma cena noturna com plano geral zenital, que reafirma a impressão de estarmos dentro do cotidiano e da intimidade dessas personagens.

Bem próximo do final do filme, o grupo de sapatões que agora inclui Vange, transam juntas em um cenário quase teatral, com um longo tecido de cetim azul como fundo e chão, luzes amarelas, planos gerais lentos e contemplativos se contrapondo a detalhes das interações desses corpos diversos.

É comum nos filmes, ao final, apresentar/sugerir uma possível resistência sapatão através dos movimentos desses corpos durante os filmes, que os levam a paisagens naturais e

diálogos que reforçam a potência coletiva da dissidência. No final de *Sapatão: uma racha/dura no sistema* a narração nos convida à resistência: a personagem aparece contemplando a lagoa, durante o pôr-do-sol, com passáros voando (representação clássica de liberdade), justaposto a cortes que nos mostram detalhes de uma intervenção em estêncil em um muro com duas tesouras em intersecção, símbolo do sexo sapatão entre duas pessoas com vaginas.

Os cenários naturais, de praias, lagos, montanhas, é apresentado como símbolo de mudança em alguns dos filmes. No final de *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, o cenário é a praia onde o grupo se reúne para cantar uma canção sobre a imaginação de uma vida diferente, *Era uma vez* de Toquinho e Sandy e Junior. *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, também apresenta depoimentos das personagens em primeira pessoa, gravados na praia quando as mesmas falam sobre a primeira sapatão que conheceram ou leram como uma identidade possível. No lago, a personagem de *Sapatão: uma racha/dura no sistema* nos convida à fuga, a ir a praia, celebrar o fracasso e a derrota, tira a camiseta e o filme termina com um corte seco que sugere seu pulo no lago. Podemos dizer que esse chamado a produzir novas realidades para esses corpos ganha potência em espaços de natureza e inspiração na água do mar e dos lagos que aparecem em quase todos os filmes aqui analisados.

A conexão entre as performances dos corpos e os espaços é explorada através das ferramentas cinematográficas a partir das cores, enquadramentos, na *mise-en-scène*, e nas transições.

Nos corpos, o movimento se apresenta também na dança, na pulsação dos detalhes, nas caminhadas, pedaladas e a contraversão desses conteúdos em relação às grandes produções se dá também por isso. Ver esses corpos e sexualidades vivendo de maneira livre e feliz não é a narrativa corrente apresentada nos conteúdos hegemônicos (o que mais propagou a relação do romance), que como modelo, nos fez subjetivar que não existimos, ou nossas existências estão sempre cercadas de sofrimento e crueldade.

Muitos desses espaços e da *mise-en-scène* apresentados nos filmes são pouco caracterizados, costumam aparecer através de planos médios e em detalhes. Ao mesmo tempo em que o reconhecemos como externos, internos, domésticos ou incomuns, são as relações apresentadas nesses espaços que constroem a narrativa e nos levam ao entendimento da história e da influência desses espaços.

A viagem no início de *Quebramar* conduz a narrativa como um escape à realidade opressora diária comum das personagens. No ônibus, a caminho do litoral, duas das personagens conversam sobre as relações familiares, as angústias sobre as performances de gênero e uma possível transgeneridade. A mudança de paisagem nos traz mais luz, nitidez e

cor ao chegarem à praia, e a casa onde se hospedam passa a ser um refúgio temporário para esses corpos. Neste espaço interno, em cenas como o corte de cabelo de uma das personagens, a composição de uma música coletivamente e a dança em comemoração ao final de ano, vemos a potências desses corpos e sexualidades tomando espaço, partilhando suas subjetividades, construindo espaços de pertencimento e liberdade que se estendem às cenas externas, que ocorrem na praia.

Em *Peixe*, Marina também está em trânsito durante todo o filme, sua bicicleta a acompanha durante o percurso. Os cenários envolvem as ruas da cidade, a casa de amigas e de uma sapatão com quem Marina já teve uma relação afetivo-sexual. Nos espaços externos da rua, Marina aparece mais séria, os planos são gerais, interpostos a planos médios. Quando se encontra na casa de amigas, ou em uma festa, esses planos variam mais, introduzindo planos detalhes que nos aproximam das interações de Marina com outras personagens. A performance de Marina também parece mais solta nos diálogos e na relação com seu próprio corpo junto à interação com os outros. Esses espaços representam um refúgio à vida comum na socialização de pessoas dissidentes em interação com seus pares, que geralmente é acompanhada de uma performance mais contida nos espaços públicos quando estamos sós.

O movimento rumo à construção de espaços de pertencimento une os curtas-metragens de abordagens, temáticas e linguagens diferentes, através da impermanência, da estrada, dos caminhos percorridos pelas personagens.

Na tentativa de desconstrução ou reconstrução dos espaços, os afetos e vivências dessas lesbianidades transitam e se modificam em associação mútua aos ambientes onde ocorrem.

Espaços de não pertencimento aparecem também dentro dos filmes, via de regra a partir dos diálogos. São citados como parte da experiência sapatão, mas não são vistos como cenários dentro dos curtas-metragens. Em *Quebramar* essa característica aparece de maneira mais contundente. O filme nos apresenta os diálogos de maneira quase documental, a câmera acompanha a viagem desse grupo de sapatões e todas as cenas decorrem de maneira natural, Ananda conta de sua experiência com seu ex-namorado, Raíssa sobre os traumas e dificuldades de sua participação no movimento dos estudantes secundaristas, Elis e Yakini conversando sobre os episódios de racismo vividos na infância. Em *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, Vange comenta sobre o apagamento das identidades lésbicas em sua juventude e sobre a dificuldade de ter que esconder, mudar de lugar para viver sua sexualidade com alguma liberdade. Cada filme, a seu modo, nos apresenta novos cenários que servem de refúgio para os diálogos entre sapatões sobre as dificuldades e enfrentamentos experienciados por essas identidades. Esses episódios não aparecem nas cenas como centro da trama, mas são citados

como parte dela, geralmente ligados ao passado e/ou distante fisicamente dos espaços apresentados nos filmes.

A busca por pertencimento e construção de espaços seguros para as vivências plurais de lesbianidades apresentadas nos filmes está sempre em movimento, transição, impermanente, distante de um lugar fixo ou estável. Ocupar os espaços com seus corpos, desejos e sexualidades é um argumento comum aos filmes, longe da lógica de consumo, de rótulo ou classificação dicotômica do que é bom ou ruim. O caminho é o próprio sentido e se constrói na incerteza dos movimentos internos e externos.

Por vezes, a baixa opacidade dos filmes nos remete a um não lugar, que se faz presente nos espaços em construção e desconstrução. Em *Sapatão: uma racha/dura no sistema*, os cenários muitas vezes ficam subentendidos, não sabemos exatamente onde a personagem se encontra em boa parte do filme, mas através da relação com a narração, construímos um percurso entre os espaços internos e externos apresentados. Cenas internas sem muitos detalhes, o uso de contraluz, detalhes de paisagens, a vista da janela do ônibus, esses elementos constroem uma narrativa visual de espaço não muito bem definido também em *Quebramar*. Nesse não-lugar, as relações humanas parecem transitórias, como em *Peixe*, onde Marina vai a uma balada, a câmera em ponto de vista do espectador como personagem (POV) foca e desfoca os corpos a sua volta conforme seus movimentos. Essa sequência é a que mais nos mostra personagens distintos e relações temporárias, anônimas, com Marina beijando duas garotas nessa festa e na sequência seguinte, acordando com somente uma delas. O intercâmbio entre as pessoas, as relações e os espaços ressignificam e constroem as vivências sapatonas nesses contextos.

Nesses curtas, existe um padrão visual e narrativo, onde o movimento dos espaços e cenários é constante e as cenas que nos mostram ambientes domésticos, geralmente o fazem apresentando ambientes ocupados por vários corpos dissidentes vivendo suas subjetividades de maneira livre e comum, isto é, em comunidade.

De modo geral, os espaços internos, subjetividades e símbolos do amor e intimidade sapatão são apresentados em ambientes internos. A pouca transparência, ausência ou quase invisibilidade das casas de família nos filmes, nos demonstra a importância dos espaços internos ou coletivos como escape às normas, emancipação na vivência desses corpos e maneiras de explorar e viver suas dissidências de maneira plena, uma possibilidade de escape à vigilância constante do sistema. As cenas de viagem, trânsito, caminho e movimento conduzem as trajetórias das personagens de lugares opressores à cenários que as levam a agir de acordo com as próprias vontades, com autonomia e autodeterminação.

Pensando nesses aspectos espaciais e de movimento, não são somente questões da linguagem cinematográfica que caracterizam o que aqui chamo de cinema sapatão. O próprio conjunto de histórias e imagens geradas nesses curtas já são um desvio do circuito heteronormativo, que por si só, já podem apontar para especificidades desse cinema.

Como grupo dissidente, o movimento é o que nos tira do lugar comum (aos outros), e muitas vezes nos leva ao caminho de nós mesmos. Nos cruzamentos, caminhadas, nas paisagens, a mudança de uma realidade opressora e vigilante se baseia em novas percepções de tempo/espço.

As paisagens, cenários, espaços e territórios mudam, os corpos são também território e essas mudanças nos fazem novos, nos fazem outros.

### **3.1 VIDA EM COMUNIDADE: A FAMÍLIA SAPATÃO**

O estado institucionaliza o conceito de família através do que a igreja defende: o casamento, a reprodução e o casal heteronormativo. Essa família tradicional, nos parece única, universal. Uma clara representação da ordem cisheteropatriarcal, a instituição família, uma tradição social.

Na análise das micropolíticas (FOUCAULT, 1978) estão as instituições de redes locais - escola, família, vizinhança - que exercem sobre os corpos o controle biopolítico. Um instrumento de controle do estado através do qual a família nuclear (juntamente a outras instituições) controla a sexualidade, a natalidade, o casamento e a higienização da população. Sistema esse que funciona pela via da punição e da exclusão aos que não se submetem ao seu total controle.

A família como estrutura e determinação social, impõe papéis individuais aos seus integrantes, que carregam um forte significado coletivo. Papéis esses restritivos, repressivos, injustos e determinados como “naturais”, a partir de lógicas essencialistas, onde sua contradição ameaça a estabilidade dessa família tradicional.

Essa estrutura social familiar tradicional e nuclear é um impedimento para a pluralidade de corpos, vivências e subjetividades existentes. Compulsoriamente violenta para pessoas dissidentes do sistema capitalista, patriarcal, branco e cisheterossexual. É nesse ambiente repressivo, dentro da natureza dessas condições sociais, que nossas identidades individuais e sociais são moldadas. Objetivamos essas regras como o único caminho possível para não se ver apartado do que conhecemos como coletivo.

As normas sócio-culturais e suas convenções, a partir de instituições formais como o estado, a família e a religião, constroem o que predominantemente é posto como família, e a disputa sobre essa concepção de família se faz a partir de conflitos que essa família nuclear gera ao impor sua predominância às identidades e vivências dissidentes. Somente o próprio movimento contra a hegemonia dessa concepção de família nos aponta novos rumos em direção ao rompimento com o poder da biopolítica.

A decadência dos valores dessa família tradicional, branca, burguesa e cisheterossexual nos aponta para a resignificação do conceito de família como uma hipótese de solução para galgar alguma liberdade aos sujeitos cujas vivências são dissidentes.

A estrutura mononuclear, da família tradicional, biológica e ou regulamentada pelo sistema através do registro de nomes e sobrenomes, replica e exerce sobre as identidades sapatonas o poder de opressão. Esses espaços reconhecidos como casa de família, geralmente são espaços onde sexualidades e identidades dissidentes são apagadas, violentadas e anuladas de diferentes formas. A reprodução do sistema de gênero binário e essencialista, os papéis desempenhados por esses gêneros, a estrutura monogâmica e mononuclear, o casamento, a continuidade genética da família, são algumas das formas de violência vividas por pessoas sexo e ou gênero dissidentes dentro desses núcleos.

Ainda que haja algumas famílias que acolham seus membros dissidentes, a vivência e o respeito costumam se pautar no entendimento desse grupo do que é família, aquela consanguínea, cisgênero, monogâmica e nuclear. Nesse sentido, o assimilacionismo vem a ser uma maneira de “normalizar” e normatizar as vivências dos membros dissidentes. Portanto, a imposição de um sistema hegemônico na tentativa de visibilizar, aceitar e incluir essas vivências, não passa de um novo processo de homogeneização e imposições de padrões.

A fuga ou saída dessa casa para as sapatões, se dá justamente pela sensação de não pertencimento a esses espaços e relações. Nesse processo de saída, seja para viagens, passeios, ou de mudança de ambiente domiciliar, o caminho nos leva a construir novas bases de relacionamento, novos conceitos de família e a desnaturalizar coletivamente os alicerces dessa construção/imposição hegemônica.

Em *Sapatão: uma racha/dura no sistema*, a fuga de casa se dá logo no início, onde em duas pequenas aparições vemos a personagem principal no que podemos ler com uma “casa de família” (e ao longo do curta este cenário não é mais visto), sua liberdade está atrelada à trajetória de fuga deste espaço e ocupação de novos lugares, sobretudo os públicos e triviais. Em *Peixe*, a casa de Marina nunca é mostrada, ela está sempre em movimento nas ruas, festas e na casa de amigas. Em *Quebramar*, a viagem à praia no réveillon - premissa do filme - é o

registro dessa fuga e proposta de construção para um outro tipo de lar, coletivo, experimental e plural. E por último, *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, contrapõe o lar solitário de Vange no início do filme, a casa compartilhada por um grupo de sapatões, onde logo depois Vange se inclui, rompendo com a solidão imposta às lésbicas de meia idade e ou idosas, quando não têm uma relação monogâmica ou não se enquadram no modelo nuclear de família.

Os acordos sociais implicam em conflitos culturais a partir dos quais a relação das identidades lésbicas e sapatonas são lidas e suas vivências negociadas socialmente. Esses conflitos externos se devem à fuga dessas identidades dos papéis impostos socialmente pelas instituições família, escola, trabalho, religião e estado. Onde uma suposta aceitação dessa dissidência é tida como representação de uma identidade lésbica que atenda a determinadas normas da família nuclear, monogâmica, com casamento e filhos, o que impõe uma adaptação do conceito de família tradicional, a fim de acomodar corpos e vivências que de alguma maneira atendem aos pré-requisitos das normas, por vezes, minimamente alargadas para evitar a falência dessas instituições.

Nos conteúdos cinematográficos hegemônicos, as grandes produções mais recentes tendem a seguir um caminho de superficialidade nas histórias, que reproduzem padrões das famílias nucleares os adaptando às personagens lésbicas. *Entre Irmãs* (2017) é uma minissérie de 4 capítulos que aborda a vida de duas irmãs que vivem no cangaço, Luzia e Emília, o retrato da vida dessas mulheres mostra o contraste entre os rumos que essas vidas tomam. Emília sai do cangaço e vive um casamento de aparências seguindo os moldes tradicionais da família nuclear. Seu marido Degas é um homem gay e ao descobrir sobre a sexualidade de seu companheiro, Emília procura abrigo com uma amiga que mostra a ela o que é o verdadeiro amor, através de beijos carinhosos no rosto e um beijo na boca, registrado numa *mis-en-scène* misteriosa e romântica com base em um contraluz. A superficialidade dessa relação romântica e platônica contrasta com a vida de viúva e mãe adotiva do sobrinho que Emília leva depois da morte de seu marido. Sua sexualidade é abordada de maneira superficial e breve pela narrativa, e aparece como um momento de consolo amigável à sua decepção ao descobrir que o marido é gay. A solução é recorrer novamente à construção de uma família nuclear, adaptada à realidade da personagem dissidente.

Uma resposta presente nos curtas-metragens aqui analisados, a esses conteúdos assimilacionistas, onde as vivências lésbicas são adaptadas às narrativas tradicionais, são as conexões em rede, os grupos formados física ou virtualmente de pessoas dissidentes que rompem com o conceito de família nuclear. Essas famílias sapatonas e suas representações,

expandem o que podemos ser e a maneira como nos vemos e somos vistos, através da interseccionalidade para um posicionamento crítico às instituições de poder.

Em *Peixe*, os momentos de interação de Marina com a comunidade LGBTQIAPN+ em seu convívio também nos levam aos momentos de sua vida íntima, a partir da relação entre vida pública e privada, sobretudo ao se tratar de lesbianidades, os amigos, amantes e afetos como representação de família. Uma das principais características do cinema hegemônico é o melodrama, onde a afirmação de valores morais e a dicotomia são fundamentais, e essa característica é vista tanto no cinema comercial como em *Como Esquecer* (2010) (esse é esquemático, pesado, clássico) como em produções independentes como a série online *Septo* (2016), que apesar de possuir um outro tipo de mapeamento corporal, apresentar o cotidiano e reafirma - com outro conteúdo - os mesmo padrões de família: casal monogâmico e o amor como justificativa para a quebra da norma heterossexual. O contraste entre narrativas melodramáticas tradicionais e os curtas sapatão, é que estes possuem esquemas narrativos diferentes, mesmo quando trazem referências às narrativas melodramáticas, se aproximam do público produzindo um universo cotidiano íntimo, que estreita as relações, considerando as intersecções, sem excessos de expressão corporal e *mis-en-scène*, fugindo dos conflitos dramáticos calcados na moralidade cisheteronormativa.

As relações de conexões em rede são citadas no diário virtual da personagem principal de *Sapatão: uma racha/dura no sistema*. A premissa do filme é uma conversa da personagem principal, em forma de diário em vídeo, com seus seguidores, assim, o diálogo se mantém na narração em primeira pessoa. Em sua origem o filme é feito de postagens. Em *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, o grupo de sapatões apresentado no filme, produz conteúdo para a internet e, por vezes, dialoga com a câmera voltando suas falas exatamente para esse público virtual. Ao final, o filme também apresenta algumas produtoras de conteúdos lésbicas, como: Sapatão amiga, Débora Baldin, misturando a realidade com a ficção, expondo a importância dessas relações virtuais para as identidades subalternizadas. Sobre as formas de narrativização da visibilidade, *Quebramar* constrói uma intimidade com as personagens, nos aproxima desse encontro coletivo real, da conexão não virtual, traçando um caminho oposto aos outros dois filmes.

A quebra do conceito de família nuclear é bastante evidente nessas tramas, surge uma representação de novas construções de família, não baseadas nas relações consanguíneas, hierárquicas ou monogâmicas. Em *Peixe*, essa família se dá entre amigues que compartilham uma casa, tarefas cotidianas e recebem outras pessoas que não necessariamente moram ali. Essa casa serve como refúgio para a comunidade. Na entrada, no muro ao lado direito podemos ler

a pixação: *Vai bicha*, o que indica que essa casa não pertence somente as identidades lésbicas. Em *Quebramar*, a casa é temporária, mas o conceito de família aqui se baseia na cumplicidade, carinho, acolhimento, cuidado e afeto entre as personagens, mostrando um vislumbre do que poderia ser esse convívio diário entre grupos dissidentes como família. Já em *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, é quando vemos um modelo mais firme dessa construção, onde as personagens compartilham a casa, as tarefas, as relações, os afetos, o trabalho e vivem de maneira mais comunitária. Todos à sua maneira apontam rotas possíveis de fuga do controle dos corpos através da coletividade.

A casa da família tradicional representa o enclausuramento, o controle dos corpos, sexualidades e vivências. Nesse sentido, a identidade sapatão se faz na rua, no contato com novas pessoas, no percurso, nos caminhos percorridos para alcançar uma nova casa, ou lar. Que dessa vez, representa resiliência.

Os espaços que remetem a uma casa em *Sapatão: uma racha/dura no sistema*, são apresentados em dois momentos logo no início do filme, intercalados a cenas da personagem andando pelas ruas e em espaços em ruínas. Os enquadramentos nas cenas internas, nos ambientes de casa são fechados, na vertical, nos permitindo ver muito pouco desses ambientes. Já no cenário abandonado, o plano geral predomina e apresenta os destroços e a interação e ocupação da personagem nesse espaço.

Desnaturalizar as bases dessa sociedade cisheteronormativa, racista e colonizada não é uma tarefa simples, a união desses grupos dissidentes possibilita o compartilhamento de sonhos, desejos e dos desafios de preconceitos estruturais que objetivamos e carregamos em nós mesmos. Tecer novos caminhos, casas, comunidades e lugares de acolhimento às nossas dissidências é um trabalho de alquimia entre nossos desejos e o que conseguimos efetivamente fazer, a coletividade e a recusa à monocultura (KRENAK), são fundamentais nesse processo.

Nas construções coletivas de afeto, desejo e casa, a desobediência às normas cisheteropatriarcais se torna um movimento frequente na travessia desse caminho de construção de lar. Em *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, as personagens moram juntas, numa casa/relação construída de maneira independente das relações socialmente estabelecidas como padrão. A transgressão desses corpos e sexualidades diferentes se dá também nesse espaço físico de reconstrução dos conceitos tradicionais de casa, lar e família. A ruptura com as normatizações do sistema hegemônico ultrapassa as imposições sociais dos padrões de sexualidade, à medida que aparecem o cuidado e o afeto entre as personagens no cotidiano e a intimidade e cumplicidade em dividir a mesma casa nessa convivência conjunta.

Oposta à estrutura tradicional de família, o poder dessas histórias se dá no desvio da norma historicamente estabelecida, desenhamos nossas famílias no futuro das conexões em comunidade.

A coletividade das relações em rede da família sapatona nos apresenta novos sistemas e maneiras de ver o mundo. Nessa comunidade-família, o afeto, cuidado e a coletividade são o cerne das relações, e os papéis individuais não são fixos e pré-estabelecidos, inclusive a base dessa família é sair dos papéis que nos foram designados.

Tensionar e perturbar a ordem social é consequência da apresentação e criação dessa nova família, das conexões em comunidade e da multiplicidade das relações, contrariando a monocultura imposta. Na confusão gerada dessa negação de continuidade dos papéis sociais, concebemos um novo imaginário e espaço para construção de novas subjetividades, identidades e relações.

#### **4. CELEBRAÇÃO DA SAPATONICE: O GOZO COMO FERRAMENTA DE MOBILIZAÇÃO**

Monique Wittig (1980) designa a heterossexualidade como um regime político e não somente uma prática sexual. Esse dispositivo de controle dos corpos é uma ferramenta fundamental para subalternizar os corpos desviantes dessa orientação.

Paco Vidarte (2007), apresenta a comunidade LGBTQIAPN+ como sujeitos políticos insubmissos, capazes de criar dissenso a partir do cultivo das diferenças. No combate à violência sistêmica, Vidarte manifesta a necessidade de políticas de aliança que estabeleçam relações de luta e cooperação entre esses sujeitos. Nesse sentido aponta a libertação sexual como uma ferramenta de luta, resistência e estratégia de felicidade, a reivindicação orgástica, a ética “feita com o cu”. O conceito de ética feita com o cu inverte a primazia da razão do sistema sexo-gênero e reverte a lógica binária de papéis pré-determinados aos corpos e higienista do sexo cisheteronormativo. A ética feita com o cu, se opõe ao que é belo, rígido e pré estabelecido como prazer, reivindica a autonomia do gozo.

Nossos desejos não se localizam apenas no campo privado, são socialmente negociados e marcados, caso contrário, nossas sexualidades não seriam um problema, um desvio da norma que nos sujeita ao controle de nossos corpos, não imporia o lugar de subalterno baseando-se em práticas sexuais privadas. As lesbianidades, portanto, são lidas como identidades desviantes desse sistema cisheteronormativo e violentamente reprimidas, também, por suas práticas sexuais.

Em *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, as práticas sexuais e de afeto das personagens é apresentada de maneira bastante corriqueira, tanto nos espaços privados como em lugares públicos. Em uma das cenas, no início do filme, vemos um grupo de sapatonas caminhando nas ruas, indo para uma festa. A naturalidade como esses corpos demonstram afeto e exploram suas sexualidades nesse espaço coletivo, apresenta um comportamento libertário muito pouco comum fora das telas. Essas pessoas caminham juntas, dançam, rebolam, se beijam sem casais fixos ou alguma premissa que nos demonstre uma hierarquia nessas relações. A cena começa com um plano geral que mostra a diversidade de corpos, roupas e comportamento desse grupo, intercalando planos filmados com o celular. Nesses planos, a intensidade da interação desses corpos é ainda mais explorada, filmando de perto o contato desses corpos com ênfase nas línguas, nas bundas, nos movimentos. Apresentando um conteúdo produzido, diegeticamente, pelas próprias personagens, expondo a relação de corpo, prazer, espaço físico e virtual e o poder de se apropriar desses espaços e demonstrar essa sexualidade desviante.

A categorização das sexualidades a partir das práticas sexuais, lógica cisheteropatriarcal, indica que o comportamento sexual é o elemento chave das identidades. Sendo assim, a lesbiandade se daria pelo fato de uma mulher realizar atos sexuais com outra mulher. Essa lógica ignora os significados de múltiplos símbolos tanto corporais como sociais na construção do sujeito: prazeres, sentimentos, subjetividades e identidades.

Pensar a orientação sexual considerando apenas as relações sexuais é um raciocínio limitante, com origem na idéia da cisheterossexualidade como um padrão. Estabelecendo uma orientação originária, correta e a partir dela, seus desvios. Reproduzimos assim, padrões morais, sobretudo da lógica cristã, o sexo como ferramenta de reprodução ou pecado, ao reproduzir o pensamento cisnormativo na construção de uma identidade lésbica baseada no sexo entre vulvas. Essa *mise-en-scene* desabusada, liberta de *male gaze* e conflitos dramáticos calcados na codificação moral dominante, inscrita em modos de interação e jeito de corpo, produz uma energia cênica própria, pauta o ritmo e a decupagem: sem vetorização de correspondência entre presas e predadores, ou predação em rede, coletiva, lúdica e não teleológica. O olhar adestrado pelo cinema clássico e heteronormativo projeta sob a invenção dos corpos e afetos uma marca tradicional de exclusão.

É fundamental indagar que corpos, identidades e subjetividades constroem e ditam essas relações do que é sexo, o que é gênero, de como devemos utilizar nossos corpos e com base em que.

A categorização dos desvios nas práticas sexuais normativas para criar o que conhecemos como orientações sexuais baseadas nas relações e papéis pré-estabelecidos no sistema cisheterossexual, aponta uma leitura genérica de inversão de posições, inclusive dentro das práticas sexuais. A influência da lógica da cisheteronorma na concepção do que é sexo, gera uma reprodução do sexo heteronormativo e cis centrado, com performances sexuais baseadas em práticas mais aceitas socialmente, e a utilização do corpo para reproduzir o padrão imposto ou a tentativa de invertê-lo seguindo a mesma lógica binária, normativa e limitante.

Ainda que lido como uma quebra do padrão de sexo cisheteronormativo, o sexo lésbico - entre mulheres cis - não é socialmente lido como sexo. Essa construção se dá a partir da lógica heterocispatriarcal da penetração produzida por um falo, tida fundamentalmente como sexo, enquanto outras são classificadas como preliminares, ou seja, o pré-sexo, seguindo um pensamento de que no sexo entre vulvas existe algo faltante. Ao mesmo tempo, a lesbianidade cis, ao tentar negar o falo no sexo, pode deixar de experienciar a penetração com falo ou dildo para tentar escapar da lógica sexual hétero centrada, caindo em um debate, geralmente raso, sobre as identidades lésbicas poderem ou não se relacionar com as transgeneridades ou mesmo com dildos, sob o risco de perder sua categoria de orientação sexual lésbica. Lugar onde o sistema<sup>8</sup> teria o poder de invalidar a orientação sexual lésbica, a partir da prática sexual com pessoas com pênis, pois esse desvio não está na classificação original desta orientação.

Em *Quebramar*, o prazer e o sexo não aparecem de maneira transparente. Alguns procedimentos na narração fazem alusão, sugerem, transitam, abrem a perspectiva para a imaginação de invenções de sexualidade inscritas naquele universo, entre o realismo de fim de semana e a utopia na margem e fronteira, praia e mar aberto. Talvez a sequência mais representativa nesse sentido tenha início com a câmera estática mostrando as ondas batendo nas pedras, a luz do final da tarde realçando os brilhos que a luz do sol causa na paisagem natural. Em seguida, um close mostra a mão de uma delas (possivelmente Yakini, mas aqui caberia uma representação genérica que demonstra que poderia ser qualquer outra personagem), entre as fendas das pedras, parada, com o dedo médio levemente dentro da fenda, uma clara representação da masturbação de pessoas com vulva. Cortes secos intercalados nos apresentam detalhes dos corpos de outras personagens deitadas sobre as pedras, os corpos parados, muito próximos uns aos outros, mas sem se tocar. Som da respiração de uma das personagens e close em seu abdômen, em contraste com as montanhas ao fundo, texturas,

---

<sup>8</sup> Expressão utilizada como referência a um sistema voltado às pessoas cisgênero, heteronormativo, e que, por não contemplar pessoas trans em suas variadas demandas, subalterniza essa população.

relevo, brilhos e naturalidade do movimento desse corpo em relação à natureza ao fundo. No filme, a sexualidade aparece de maneira sutil, não ligada ao romance clássico, mas de alguma forma quase bucólica, lenta, contemplativa. Um caminho bastante recorrente na leitura social popular do sexo lésbico entre pessoas com vagina.

Essa aparente continuidade entre gênero, sexo e sexualidade origina uma sexualidade moralmente conduzida pelo padrão cisheteronormativo. A realidade cisgênera não nos cabe, e não poderá servir de base para construção e manutenção de nossas identidades. A essencialização do que é ser lésbica ou sapatão reduz nossas experiências às práticas sexuais normativas, impostas e controladoras dos corpos repetindo ou flexibilizando os padrões impostos.

*Sapatão: uma racha/dura no sistema* conduz ao rompimento com esse sistema, a partir de um chamado ao movimento contrário, à disputa de novos fazeres e significados. A personagem principal narra: “Foge, foge, faz diferente, trate as pessoas diferente, trate como se você as amasse. Vamos para praia, aproveitar o restinho de mar que a gente tem, vamos fazer música, vamos fazer teatro, vamos celebrar nosso fracasso, comemorar nossa derrota” [...]. Enquanto verbalmente oferece esse convite a mudar nossas atitudes e maneiras de nos colocar no mundo, ela dança em frente a um muro onde está pichado: “vem gozar na minha língua”. Esse cenário urbano, caótico, contrasta com a alegria representada através da dança, a câmera enquadra apenas suas pernas, o suficiente para lermos com clareza os dizeres do muro, que imediatamente relacionam o gozo a essa revolução.

Nesse sentido, as identidades sapatões não binárias, transsexuais, travestis, boycetas e todas as que borram as delimitações binárias de gênero e sexualidade, abrem espaço para o movimento de disputas e potencialidades de criar novos sentidos e possibilidades para nossos corpos e prazeres.

“À luz das nossas próprias subcategorias, todas podemos ser “mais ou menos femininas”, “mais ou menos versáteis”, “mais ou menos caminhoneiras” e até “mais ou menos sapatão”. No momento em que os nomes que criamos para nós começam a operar como parâmetros normalizadores dentro de nossa própria comunidade, tornam-se disciplinadores e coercitivos. Nesse sentido, nunca devemos perder de vista essas categorias com as quais nos narramos, mas também medimos, comparamos e projetamos - a nós mesmas e à outras - podemos gerar diversas hierarquias e subordinações. Se estabelecermos “tortômetros”, como diz Catalina Trabisacce, a partir dos quais umas seriam “mais ou menos sapatonas” que outras, as nossas taxonomias passam a funcionar como critérios de pureza e correção. Tornam-se, assim, tecnologias tão normalizadoras e coercitivas quanto aquelas das quais tentamos escapar”.

(Cano, 2015, p.87 - nossa tradução)

Ao reivindicar o gozo como ferramenta de luta, as vivências sapatônicas se apropriam da potência de seus corpos e do desvio da norma de sua sexualidade como maneira de assumir o prazer sexual e afirmar a autonomia e emancipação de seus corpos e identidades.

Teresa de Lauretis coloca a fotografia e o cinema como autênticas tecnologias do sexo e da sexualidade, produzindo as diferenças sexuais e de sexualidade que pretendem representar. O cinema juntamente ao discurso médico, jurídico, literário é um dispositivo de construção dos limites nos quais a sexualidade aparece como visível e possível.

Nos filmes, podemos perceber a inauguração de espaços de invenção dos corpos e sexualidades não codificadas, a sexualidade nos espaços públicos, a descolonização do corpo, desierarquização das relações, o sexo não exclusivo, relações descentradas e não monogâmicas. Nesse sentido, o curta que mais explora essas questões é o *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*. Na sequência mais marcante nesse sentido o sexo é apresentado como experiência coletiva dos corpos em cena. A sequência começa com um plano geral que nos contextualiza o sexo entre diferentes corpos, performances e subjetividades onde as carícias, os afagos, beijos e abraços entre diferentes parceiros acontecem de maneira fluída e naturalizada. Foge da lógica de como uma transa começaria, não mostrando beijos, carinhos, cenas onde as personagens se despem, o sexo já está acontecendo quando somos conduzidos a vê-lo. Ao lado direito do enquadramento vemos dois corpos transando, enquanto no lado esquerdo, outros dois corpos fazem sexo. Durante toda a sequência, as parceiras invertem seus papéis (lidos segundo a lógica binária como ativo ou passivo), e inclusive, se invertem em novas combinações de corpos e número de pessoas envolvidas na transa.

A sapatônica está na criação da sexualidade dentro dos filmes a partir das formas utilizadas para essas representações, no desafio de responder às questões de gênero, sexualidade, afeto e prazer, sem recorrer a elementos essencialistas para definição dos sujeitos da sapatônica.

“A sexualidade (em nossa memória ou em nossa fantasia) se parece com o cinema. É feita de fragmentos de espaço-tempo, mudanças abruptas de plano, sequências de sensações, diálogos apenas audíveis, imagens borradas... que o desejo, encerrado na sala de montagem, corta, colore, reorganiza, equaliza e cola. Esse processo que ocorre no sistema neuronal privado (outros dirão no inconsciente) encontra, com a invenção da indústria cinematográfica, uma dimensão coletiva, pública e política”.  
(Preciado, 2019, pg.105)

Na representação do sexo e do prazer em *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, a opacidade na sequência em que as personagens transam nos remete às narrativas clássicas

(começa bastante transparente com um plano geral, bem iluminado, com nitidez, câmera estática e *mise-en-scène* que destaca as figuras do fundo) logo depois a câmera fecha o plano e passeia pelos corpos com movimentos panorâmicos lentos, detalhes de pele, dos movimentos, dando destaque para o sexo oral e para os corpos se esfregando - referência ao velcro, a tesoura e movimentos sexuais categorizados na orientação de gênero lésbica ou sapatão. Esses planos são contrapostos a planos abertos que novamente nos mostram o sexo de maneira geral, a interação sexual de todas as cinco personagens juntas ou separadas em dupla e em trio. A câmera se move pelos corpos quase na mesma velocidade de seus movimentos, como se fizéssemos parte dessas relações sexuais. A frequência e volume da trilha sonora, os movimentos de câmera, junto às transições entre planos abertos e fechados - são utilizadas transições de sobreposição dos vídeos, onde a alteração da opacidade dos planos muda nossa percepção sobre as cenas, as deixando embaralhadas - conduzem o ritmo das cenas de sexo e nos elevam a frequência, traçando um paralelo direto entre o gozo sexual e o ápice da sequência. Ao final, a satisfação do prazer sapatão fica evidente na cena em que todos os corpos se encontram juntos, trocando carinhos sobre Vange que está deitada em êxtase. Aqui, fica evidente a exaltação do corpo dessa sapatão mais velha que definitivamente passa a fazer parte da relação não monogâmica de afeto e prazer desse grupo.

Aqui, a utilização da plasticidade e encantamento comum em narrativas clássicas heterossexuais, é ressignificada a partir da utilização dessa abordagem estética que comumente enaltece a beleza do sexo binário, heterossexual, higienizado, branco e cisgênero, em uma apropriação dessa linguagem para representar relações sexuais descentradas, com corpos e sexualidades plurais, que escapa à monogamia e apresenta a autonomia desses corpos dissidentes escapando às normas românticas ou de fetichização desses corpos, a partir de uma linguagem/estética que remete ao clássico sob a ótica sapatão.

Conceição Evaristo (2011), criou o conceito de *escrevivências*, uma metodologia que consiste na potência de escrever e partilhar suas próprias vivências e criar através da exposição da diferença. A arte e a cultura são utilizadas como ferramentas possíveis de construção das vivências que embasam um cinema sapatão brasileiro à margem, descolonizado, que transcende as narrativas hegemônicas cisheteropatriarcais, embasado em nossas múltiplas existências e experiências no mundo. Um cinema que busca fabricar a liberdade através da diferença, do rompimento com a binariedade, da subjetividade, do prazer e da transcendência, em consonância com conceito de desnaturalização da sociedade heterossexual, a partir da produção da diferença (Wittig, 1980). Nesse sentido, os curtas-metragens mostram vivências pessoais das pessoas envolvidas em sua criação e desenvolvimento, explorando suas

dissidências como potência criativa na produção de novos lugares no mundo. Em *Quebramar*, a história da autora e das personagens se misturam, assim como os espaços diegéticos e extra diegéticos, algo entre o documentário e a ficção, que nos permite incluir e traçar paralelos entre nossas próprias narrativas enquanto sapatão e enredo do filme.

“Nós vamos desnaturalizar a sua natureza, quebrar todas as suas réguas e hackear sua informática da dominação”.  
(Jurema Mombaça, 2021, p.75)

Em *Peixe*, a transcendência da personagem principal, Marina, se dá a partir do sexo. Não de maneira direta, objetiva (inclusive o filme não mostra especificamente nenhuma cena de sexo). A sequência que leva ao prazer coletivo e à elevação da personagem dentro do filme, se inicia em uma festa, onde Marina beija duas garotas. A câmera se aproxima dos corpos e mostra com clareza os movimentos da dança e dos beijos que as personagens trocam. Logo depois, a próxima cena revela Marina pela manhã levantando da cama, somente de calcinha, onde o plano médio nos mostra uma das garotas que Marina beijou na festa deitada com ela, o que sugere que elas transaram na noite anterior. O silêncio da cena e os movimentos de Marina ao se olhar no espelho, pela primeira vez demonstrando uma postura confiante, nos apresenta um ambiente íntimo, natural e novo até então na narrativa. A elevação da personagem se inicia exatamente nas cenas após o sexo, Marina é vista solta, confiante, leve, tendo uma relação de maior proximidade com o corpo - ao se olhar no espelho, tocar sua pele, prender o cabelo de maneira despreocupada - o que leva à cena final em que Marina lava sua bicicleta - que já está consertada e nos remete a volta de Marina para o trabalho e para sua rotina - duas amigas também participam da cena externa, no quintal de uma casa, com uma luz solar natural, em um enquadramento geral. As amigas cantam e dançam juntas, enquanto fazem tarefas cotidianas, como estender roupas no varal. Marina dança de maneira livre, rebola, como ainda não havia acontecido no filme mesmo na festa, joga água para cima e se diverte de maneira liberta junto às amigas. Essa elevação de uma personagem contida, aparentemente tímida ou pouco falante, com certa amargura em relação à vida cotidiana, para uma personagem leve, solar, um corpo dançante, se dá exatamente após o prazer de uma experiência sexual.

A forma é indissociável das questões culturais para a autoafirmação de uma identidade sapatão à margem, com representações essencialmente anti-normas, que inclui o gozo como ferramenta de liberdade. Nos curtas que retratam cenas de sexo, a câmera conduz o olhar do expectador alternando entre uma perspectiva suave, lenta, contemplativa, com cenas em *slow motion* e câmera estática, e cenas que se aproximam mais intensamente dos corpos, das formas

e das texturas. A naturalização do gozo desses corpos dissidentes mobiliza o espectador. Diferentes partes dos corpos tornam-se zonas de prazer de acordo com a maneira de filmar.

Em *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, o gozo do corpo sapatão, a autonomia e potência desse gozo são bem representados em uma cena em que uma das personagens se masturba sozinha no quarto. Antes de iniciar essa sequência, as personagens se encontram em um cômodo da casa, auxiliando Vange em um processo de meditação com vasos tibetanos. A luz suave, misteriosa, arroxeadada e os sons do vaso conduzem, juntamente a câmera estática, o observador a iniciar um processo contemplativo que nos acompanha na próxima sequência. A luz noturna suave deixa o ambiente aconchegante e acolhedor, a câmera em plano médio está bem próxima ao seu corpo, o que nos leva a contemplá-la ao tocar seu corpo de maneira suave, lenta e silenciosa. O final da cena coloca a personagem em um lugar de poder e autonomia do seu próprio corpo e sexualidade. Ela olha fixamente para a câmera e sustenta esse olhar por segundos, até o corte final da cena. Nesse olhar final, a personagem quebra a quarta parede, numa performance com força e poder sobre seu corpo e sua intimidade, mostrando que sabe que estamos vendo essa cena e que não se intimida por isso, assumindo controle de seu próprio gozo e orgulho disso.

Diferente da representação do prazer sexual em filmes clássicos, onde o romance é palatável a um público cishetero, o beijo na boca não surge como ferramenta de afirmação dos desejos ou de amor, e a sexualidade e o gênero não são necessariamente causas dos conflitos internos das personagens. O desejo é apresentado de modo deslocado de uma linha dramática que, como no clássico, costure e funcionalize conflitos interpessoais e interioridade, em torno de um telos de par romântico-sexual. Aqui, é pela proliferação de relações que os personagens lidam com seus conflitos, com experiências de sexualização também proliferantes.

O prazer aparece como direito fundamental desses corpos, junto à sensibilidade. Os prazeres sexuais, e também os prazeres de viver em uma comunidade diversa, de conquistar autonomia, de demonstrar e construir subjetividades e cultivar afeto de maneira plena e livre.

Com frequência essas narrativas apresentam o apoio mútuo, a interdependência, o prazer e a subjetividade como ferramentas de uma rebeldia contra o sistema em busca de emancipação e liberdade. *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, acompanha o espaço de acolhimento criado por um grupo de sapatonas na casa em que compartilham, ao receber Vange, esse grupo faz uma festa na piscina, filmam essa experiência com o celular e lá exploram seus corpos, trocam carinhos, dançam, se beijam e se divertem de maneira natural e sem preocupações com as amarras sociais que nos controlam. Esse espaço seguro possibilita a emancipação de seus desejos. Em *Quebramar*, o grupo de sapatonas se isola das pressões

sociais, em uma viagem à praia, lá a casa que as abriga vira um refúgio para suas subjetividades, acolhimento de suas dores e também para explorar o prazer de se divertirem juntas. As conversas noturnas sobre seus traumas e sequelas deixadas por episódios de violência vividos, contrasta com o momento de comemoração do réveillon, onde vivem seus corpos com liberdade, dançam, cantam, bebem e se abraçam. Nesse refúgio criado pelas personagens, os papéis sociais hegemônicos não entram, não há características determinantes desses papéis em suas performances, elas são naturais e se constroem nas trocas interdependentes entre as personagens.

Modos de vida contra a disciplina sexual, com a abolição de regras do mundo, que refutam os olhares normativos, fugindo de mecanismos binários como homem e mulher, ativo e passivo. Uma rebelião contra a cisheteronorma a partir do prazer.

Audre Lorde (2019), aponta para o poder psíquico e emocional do erótico, menosprezado pela cultura ocidental, como uma fonte de poder interior que corresponde à intensidade do compartilhamento de qualquer busca com outra pessoa, uma conexão criada através da partilha do gozo físico, emocional, psíquico e intelectual.

A representação sutil e alegórica do prazer sexual em *Quebramar* o apresenta como uma ferramenta poderosa de criação de novas realidades para as vivências sapatões, após a sequência que evidencia os corpos das personagens e sugere suas sexualidades, são apresentados momentos em que a intimidade, a música e o acolhimento de suas subjetividades e dores acontece de maneira genuína e libertária, nos conduzindo ao prazer emocional e psíquico dessas relações. Em *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, o prazer sexual, o gozo físico e emocional dessa troca íntima entre as personagens, pode ser evidenciado em uma cena da transa entre elas, em que a câmera se demora, estática, e evidencia a troca de olhares entre duas personagens que se olham fixamente enquanto transam com outros corpos, compartilhando o prazer e a cumplicidade dessa conexão.

Marilyn R. Farwell (1988), destaca a figura lésbica como metáfora da criatividade, a partir da recusa aos elementos essenciais à conexão entre heterossexualidade e criatividade, como o dualismo, a transcendência, o êxtase e a reprodução, e ao mesmo tempo da apropriação de uma cultura que identifica a energia sexual e a autonomia como criatividade. Essa energia de sexualidade e subjetividade criativas não domesticadas, nos conteúdos aqui analisados, exprimem possíveis caminhos de criação de narrativas sobre o gozo e o prazer sapatão.

As formas clássicas de representação do prazer e do gozo não se apresentam nesses curtas-metragens, a energia sexual e a autonomia dos corpos são o que une essas narrativas. A música se faz um elemento chave para a representação dessa energia sexual sapatona. Em

*Peixe*, o êxtase final da narrativa acontece enquanto as personagens cantam e dançam “Chupa Xoxota” de MC 2K, que ficou popular em jogos universitários e foi apropriada pela comunidade sapatão como uma espécie de hino, enaltecendo o sexo oral com a vulva. Já em *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, as personagens gozando da liberdade de seus corpos e vivências nos ambientes públicos, a caminho de uma festa, cantam “Cai de boca no meu bucetão” de MC Rebecca. Em ambos os filmes, as músicas evidenciam o sexo oral entre pessoas com vulva como um símbolo da liberdade sexual dessas identidades sapatonas, elevam o clima dos filmes e apresentam uma condução comum nas narrativas sobre gozo e prazer sapatão. Em *Quebramar*, o prazer dos corpos sapatão na narrativa se dá em forma de afirmação alusiva, muito possivelmente devido à idade das personagens, menores de idade. Ainda assim, o prazer desses corpos figura parte importante da narrativa sapatona. *Sapatão: uma racha/dura no sistema* nos apresenta a celebração do prazer como um chamado à revolução, a quebra com as expectativas e controle de nossos corpos, impostos socialmente. Enquanto *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, valoriza a potência do sexo e dos corpos como arte, a *mise-en-scène* da sequência do sexo em grupo nos remete à referências das artes plásticas clássicas, elevando o sexo sapatão a um lugar de sagrado. A disposição das figuras nos quadros usa como modelo a arte renascentista: fundo azul brilhante, plano geral, as personagens divididas em dupla e trio, equilibram o enquadramento de plano geral distribuídas na esquerda e direita do quadro, alternando as posições e por vezes dispendo os cinco corpos ao centro do enquadramento. A luz nos lembra também a arte barroca, amarelada, dura, brilhando nos corpos, que por vezes refletem esse brilho como espelhos. O conceito e as formas das artes clássicas são utilizados para enaltecer o prazer desses corpos desviantes.

## **5. CORPOREIDADE SAPATÃO: CRIANDO ATRAVÉS DA IMAGEM, DA IMAGINAÇÃO E DA RELAÇÃO CORPO E ESPAÇO**

No que aqui chamo de cinema sapatão, com base nas análises dos curtas selecionados, aponta para uma desconstrução da ideia dos corpos como entidades naturais, binárias e fixas. Maria Luiza Heilborn, em "Fronteiras simbólicas: gênero, corpo e sexualidade", sinaliza a ideia da produção cultural do corpo, segundo a autora: "Nossa sensação física passa obrigatoriamente pelos significados e elaborações culturais que um determinado meio ambiente social nos dá" (2002, pág. 11).

Essa leitura da construção social do corpo, impõe que o sujeito assuma o papel de ator do seu próprio processo de reconhecimento e construção de seu corpo social, como parte

fundamental de sua própria identidade. Em *Sapatão: uma racha/dura no sistema*, a personagem principal constrói a narrativa também a partir de sua corporeidade na tela. No início do filme, aparece apenas se filmando com o próprio celular, os enquadramentos privilegiam somente seu tronco e rosto, ao longo do desenvolvimento da história, podemos acompanhar novas partes desse corpo social que se forma a partir de detalhes e planos gerais. Esse corpo que antes aparecia apenas interagindo com a câmera do celular, passa a ser visto como parte de espaços em ruínas, em meio ao lixo, como um animal em seu habitat natural, urinando no ralo de um desses espaços, caminhando, andando de bicicleta pela cidade - na única cena onde interage com outra pessoa de maneira leve e descontraída.

Corpo esse, que se constrói a partir da experiência de exclusão social imposta pelo domínio do capital nas relações sociais e por seu lugar como dissidente. O escape, a fuga, ocorre a partir da interação do corpo com espaços urbanos em ruínas, nesse futuro distópico onde a própria noção de tempo é distorcida, e com o raro encontro com os espaços naturais. Em um dado momento, esse corpo experimenta uma dança, uma performance de encontro e construção do próprio corpo, que se contorce, encolhe e estica vibrante e vigorosamente.

Visualmente há uma sobreposição das imagens de diferentes tempo dessa dança, uma baixa opacidade que traz a ambiguidade desse único corpo, visto como dois, em dois tempos diferentes, como se parte da alma saísse do corpo, enquanto a personagem revira os olhos e solta um grito silencioso. A narração que conduz essa cena começa com: “Sabe o que eu observei? Que a gente não se toca mais.” e segue falando sobre a falta de contato entre os corpos nas relações sociais. Ao final, esse corpo é visto numa expressão de alívio, êxtase e cansaço. A manifestação desse corpo, seus gestos e a força como são apresentados em meio ao contexto de abandono, desempenham o papel de alegoria para o abafamento e controle dessas subjetividades e corporalidades que são descarregadas na tela, através dessa dança/performance.

É preciso entender o limite de autonomia imposto sobre os corpos a partir de um uma sociedade de controle cisheteropatriarcal, racista e neoliberal, que normatiza a aceitação apenas de corpos e manifestações que não confrontam seus padrões estéticos e morais. Os corpos carregam características que são significadas culturalmente, marcas que os distinguem e constituem diferenças de poder. Os corpos normativos são produzidos por meio de uma série de manifestações e gestos legitimados socialmente.

Pensar a sociedade e a cultura como alicerces da construção dos corpos e gêneros, requer a análise dos estereótipos, inclusive de como esses corpos se comportam, que quando não atendidos tornam esses corpos socialmente incompreensíveis. Através da narrativa

audiovisual, a aparência desses corpos se faz a partir de um processo em que o indivíduo se constitui e é constituído pelo olhar do outro. Nesse sentido, aos corpos distantes da normatividade imposta, é importante renegociar os termos em que se apresentam nas telas, utilizar novas linguagens na produção desses corpos e subjetividades e se apropriar de posturas e comportamentos que lhe são vetados para construir novos limites de apresentação e criação de si mesmo. Em *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, as personagens aparecem seminuas, com roupas e acessórios que nos são apresentados como masculinos, misturados a traços ou comportamentos tidos como femininos e tudo isso é costurado como parte integral desses corpos e de suas performances. Em *Peixe*, a relação de Marina com seu próprio corpo se estabelece de maneira mais clara quando ela se olha no espelho só de calcinha, toca seu corpo em frente ao espelho, quase que reconhecendo esse território depois de uma troca sexual com outra personagem. *Quebramar* naturaliza a nudez e interação entre os corpos com afeto e intimidade. O olhar do outro que constitui esses corpos é um olhar aberto a essas possibilidades de performance que borram as fronteiras de feminino e masculino.

Os corpos sapatão apresentados nas narrativas dos curtas-metragens se constituem também do papel que desempenham, carregando expressões de identidade, discursos e estranhezas construídas na contramão da expectativa e engessamento das experiências que são apresentadas como possíveis a eles. As sapatônicas ultrapassam os limites delineados nas fronteiras de gênero e sexualidade, a variação de possibilidades de corporeidades que se desenvolvem nas fronteiras, nas bordas, nos limites das imposições hegemônicas, são também construções de identidades trans, que surgem no rompimento das binariedades naturalizadas socialmente e a partir das estranhezas de seus corpos/identidades, efetivadas pelos olhares que recebem. É comum que os curtas nos levem a acompanhar momentos de intimidades dessas identidades enquanto momentos de individualidade importantes para construção e afirmação desses corpos. Em *Quebramar*, Elis é filmada de costas no banheiro olhando para um pequeno espelho para arrumar seus cabelos. O silêncio só é rompido pelos ruídos externos das outras pessoas que ocupam a casa, uma rachadura no espelho nos mostra seu rosto por vezes dividido, dúbio e seu olhar forte e atento nos conectam com esse momento íntimo e corriqueiro. A sequência seguinte nos leva a acompanhar o grupo tocando, cantando e dançando em comemoração ao ano novo. Uma das personagens principais é vista tomando banho, a cena inicia com um plano detalhe do seu colo, enquanto a água do chuveiro escorre pelo seu corpo, quase imóvel. Não é possível identificar por esse enquadramento se esse corpo é do tipo designado ao nascimento como feminino ou masculino. O plano se abre em um *plongée* e nos mostra esse corpo de perfil, embaixo do chuveiro, em estado quase meditativo, a luz lateral de

janela realça os brilhos da água sobre o relevo de seu corpo. Acompanhamos a respiração profunda desse corpo e o vapor do chuveiro que dá uma sensação ainda mais contemplativa e naturalizada desse corpo/espço. Essas sequências possuem uma cor bastante azulada, intimista, que conecta esses episódios aos momentos de compartilhamento de intimidade das personagens.

Foucault (2008) compreende que as estratégias de controle como o biopoder - técnicas para conter e docilizar os corpos e suas subjetividades - e a biopolítica - prática de governabilidade, que garante o caráter impessoal e que impõe à população suas normas de controle - além de outras tecnologias disciplinares, agem de forma complementar. Nesse sentido, os filmes nos apresentam possíveis rotas de fuga e a potência corporal de resistir a esse exercício de poder sobre os corpos das personagens, através do diálogo entre espaço, corpo e câmera.

Através do processo de desidentificação com as normatividades, expandimos quem podemos ser, confundir e embaralhar a ordem vigente nos dá o poder de conceber novos imaginários, corpos, identidades e narrativas. Imprimir nos corpos as mudanças que rompem com os estereótipos hegemônicos é característica das sapatônicas e consequentemente narradas nos curtas, como símbolos na construção desses sujeitos. Um acontecimento bastante representativo nas vivências sapatônicas de corpos determinados ao nascer como femininos é a experiência de cortar o cabelo curto, em cortes tidos como masculinos. Esse episódio geralmente é um dos primeiros rompimentos de nossos corpos com a desidentificação da feminilidade imposta. *Quebramar* nos apresenta esse evento significativo para esses corpos e vivências de forma naturalizada e intimista. Três personagens estão na área externa da casa de praia cortando o cabelo de uma delas, que diz: “Não consigo deixar mais meu cabelo crescer, eu tentei, eu juro”, elas riem sobre a suposta tentativa de voltar a atender às expectativas sociais normativas e conversam sobre o episódio fundamental da primeira vez em que fizeram um corte curto no cabelo, que é fundamentalmente uma das experiências de controle do corpo mais naturalizadas desde o nascimento de uma criança. Esse rito de passagem provoca a quebra da cisnormatividade, representa a liberdade e autonomia sobre o próprio corpo, além de comunicar entre os próprios corpos subalternizados essa tentativa de escape às normas, criando auto identificação e conexão entre esses corpos desviantes. O corte de cabelo simboliza um recomeço, abrir mão de parte dessa memória corporal dos padrões heteronormativos, dar início a uma nova fase, com cabelo e performance novos.

O regime colonial, visto nas narrativas clássicas e hegemônicas, seleciona que corpos irão representar a comunidade LGBTQIAPN+, em busca de uma visibilidade assimilacionista

que elege quais corpos e sexualidades serão de alguma forma supostamente incluídos socialmente como aceitos. Em *Como esquecer* (2010), drama brasileiro que conta a história de Julia, mulher cis, 35 anos, lésbica, professora de literatura inglesa que luta contra a depressão após romper um relacionamento longo com Antônia, o filme nos apresenta a narrativa clássica da personagem lésbica, que ao terminar uma longa relação enfrenta crises que a fazem ficar irritada e queixosa com todos a sua volta. Sem o amor de sua vida, as relações não são mais tão interessantes e a vida, sem graça. A narrativa ganha novos contornos e sua vida volta a ter sentido quando encontra um novo amor. As personagens são mulheres brancas, cis, com menos de 40 anos, de classe média, magras e que atendem os padrões elegidos como socialmente aceitos para representar a orientação de gênero lésbica no cinema. As três principais personagens lésbicas do filme: Julia, sua aluna Carmen - que se apaixona por ela e fica obcecada pela professora - e Helena - prima de uma amiga que mora com Julia, por quem Julia se apaixona - são uma representação das figuras elegidas por esse sistema cisheteronormativo para solucionar a busca por visibilidade e ditar quais corpos e sexualidades podem ser tolerados dentro dos padrões hegemônicos.

Já nos curtas-metragens, os corpos e narrativas são dedicados ao prazer e às sensibilidades, chacoalham os limites e categorizações binárias de feminino/masculino, passivo/ativo, através de decupagens recortadas desses corpos, intimidades e prazeres como um gesto político de explorar e criar identidades com base nas trocas entre os sujeitos e na descodificação dos corpos, afetos e prazeres. A relação dos corpos com a câmera se apresenta de maneira intimista, naturalizando essas vivências e performances e intercalando planos gerais a planos de detalhe que compõem a leitura, criação e imaginação desses corpos, que se inventam e se apropriam de uma experiência de outra ordem através de suas interações com os espaços e com outros corpos.

Dorotea Gómez Grijalva (2012) compreende o corpo como território político a partir de uma perspectiva interseccional, instrumento histórico de descolonização que possui memória e conhecimento. A autora narra sua vivência usando a escrita como potência para a resistência lésbica. Desse modo, podemos pensar nas narrativas dos curtas como uma criação potencialmente crítica e de resistência sapatão, com base nas autorias sapatonas, nos relatos documentais de *Quebramar* e na presença de corpos sapatões nas telas. Corpos que não são regidos pelo sistema cisheteropatriarcal, pelo essencialismo biológico, e sim por suas próprias histórias e pela potência da vontade de viver e agir com autonomia. Nesses curtas os corpos se conectam e reverberam memórias, emoções, afetos e prazeres de maneira libertária. Em *Quebramar*, logo no início do filme, vemos quatro corpos sapatões, seminus, deitados ao sol,

amontoados, dirigidos por Ananda que esboça um desenho dessa cena. Ali a naturalidade com que esse corpos, socialmente lidos como femininos, exercem ao se apresentarem sem esconder os seios, a intimidade com que se tocam, se cruzam e como a alteração intercalada dos planos de detalhe e geral, nos movimentam para perto do silêncio - somente composto pelos ruídos naturais da praia e por poucas falas de Ananda ao conduzir os movimentos do grupo - para perto desses corpos distintos com intimidade e liberdade.

Os filmes nos apresentam a possibilidade e emergência da existência de outras corporalidades, afetos, desejos e maneiras de se relacionar que escapam às normas vigentes. A potência política desses corpos se dá justamente na localização interseccional deles. Os percursos não são neutros, os corpos são afetados todo o tempo como território de memórias e de luta e a legitimação dessas vivências acontece em decorrência da investigação de suas singularidades. *Quebramar* no permite uma amostra da importância do corpo interseccional e das memórias na construção dos corpos na sequência da conversa de Yakini e Elis, onde compartilham suas experiências enquanto sapatonas negras, as conversas sobre corpo e cabelo com suas mães, as memórias e traumas dessas figuras maternas que foram transferidos de alguma forma à elas, e suas próprias experiências no mundo, quando pessoas negras.

Na comunidade sapatão a primeira quebra com as normatizações se dá por conta do desprezo de uma servidão implícita nas relações amorosas e sexuais cisheteronormativas, que Cheryl Clarke (1988), apresenta como a ideia de “descolonizar seu corpo”. Assim como o território espacial é consequência dos acontecimentos a sua volta, o mesmo se dá com o corpo, que é socialmente construído, com os sujeitos atravessados pela colonialidade, o patriarcado e a cisheteronorma, assumindo essa constante fabricação da materialidade tendo em vista um lugar de resistência das normas e controles.

As corporalidades sapatonas são obviamente variadas, contudo alguns aspectos se encontram, como a quebra da divisão binária dos sexos/gêneros onde os aspectos tidos como femininos ou masculinos se embaralham e a orientação de gênero ultrapassa a visão binarista e essencialista de que somente pessoas designadas como mulheres ao nascer que se relacionam afetiva e sexualmente entre si, são lidas como sapatonas. Essa orientação sexual criada a partir de divisões e normas cisheteronormativas não contempla as relações de afeto e prazer que constituem as relações sapatonas.

“Eu sou mulher?!”. Diria que sou sapatão. É uma identidade de gênero muito mais do que uma identidade sexual. Eu sou sapatão e eu me atraio sexualmente por outra sapatão. [...] E se eu me envolver sexualmente com uma pessoa transsexual? Então, eu não sou uma lésbica se você define como

lésbica o fato de ser uma mulher ou estar envolvida com questões das mulheres (BOURCIER, 2015, p. 10).

A sapatonice se dá na construção de relações a partir de vivências e subjetividades desenvolvidas em meio à uma sociedade opressora e controladora de seus corpos, em meio à punição e manipulação de seus desejos e prazeres, com base numa construção de materialidade corpórea que embaralha as dicotomias masculinas e femininas, e que se fundamenta no afeto, nas trocas de experiências, no escape às estruturas rígidas do regime de controle e na construção de novos grupos sociais e espaços de pertencimento. Possibilitar a existência e a emergência de outras corporalidades, afetos e desejos que escapam à norma vigente.

O corpo sapatão é também arma de produção que desestabiliza as normas, que agenciam novos espaços de convivência, construção de liberdade e territorialidade. Essa identidade que se expressa através de categorias fluidas e errantes é também estratégia de resistência ao poder estabelecido.

“O corpo como espaço de construção biopolítica, como lugar de opressão, mas também como centro de resistência. Em sua declinação política, as novas tecnologias da sexualidade que aqui são propostas mostram que o corpo é também o espaço político mais intenso para levar a cabo operações de contraprodução de prazer.

(PRECIADO, 2014, p.13)

Nos curtas, os corpos aparecem como terrenos de poder, que sentem e dão prazer, dores, alegrias, dançam, a partir de uma nova representação que relaciona esses corpos coletivamente e nos apresenta novos modos de tratar o corpo, proclamando equivalência e não igualdade, a partir das formas fílmicas, criando uma nova situação para a presença corporal, um olhar organizado pela subjetividade dos corpos, estruturado na *mise-en-scène*. Em *Sapatão: um racha/dura no sistema*, o corpo desviante da personagem principal, se mescla ao espaço físico dos cenários, através da *mis-en-scène*. A presença desse corpo em um local em ruínas, nos impõe um confronto dessa identidade e a relação de exclusão intrínseca a ela. *Quebramar* nos leva à viagem, ao encontro com a natureza dos corpos e com a paisagem da praia quase sempre deserta, o anúncio da liberdade desses corpos interagindo entre si e com as pedras, com o mar, com a areia e os elementos naturais ali presentes. Em *Peixe*, as subjetividades dos corpos surgem na tela, em planos mais abertos que contemplam mais de um personagem em tela, que nos permite assistir como espectadores de um cotidiano ordinário, as performances de corpos plurais enquanto ocupam os espaços, sobretudo internos, de residências. Não menos importante, em *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* a presença corporal do coletivo se

impõe, em boa parte dos pouco mais de 25 minutos de filme. Vemos o grupo de sapatoes em tela ao mesmo tempo, dividindo os planos, os espaços e aparecendo em suas individualidades, coletivamente na tela. A relação de afeto e sexual entre eles aparece com frequência de maneira leve, interagindo entre si, entre os espaços, ocupando e ressignificando os ambientes por onde passam.

Esses corpos demonstram possibilidades de práticas significantes, novas posições de enunciação enquanto sujeitos e enunciam a identidade sexual determinada naturalmente, negando as estratégias de biopoder (Foucault, 2005), técnicas disciplinadoras para contenção e docilização dos corpos e suas singularidades.

Os corpos são vistos a partir das relações e não como uma essência natural, ou como propriedade, qualidade inerente dos sujeitos. A descentralização de um “sujeito universal” cis, hétero, branco, magro enfraquece e perturba olhares normativos, a partir da produção de um olhar alternativo com figuras lésbicas, sapatonas, não-binárias, que desestruturam o olhar cisheteropatriarcal, a partir dos olhares identitários dissidentes.

Nas ficções desses curtas-metragens fabricam-se a liberdade reimaginando novos mundos através das relações da vida em trânsito e da transmutação. Os corpos se estabelecem como manifestos vivos e visíveis em reivindicação de dignidade e na reorganização dos espaços, sendo o próprio corpo um novo lugar dissidente em contato com outros corpos e o corpo de novos ambientes. Nessa construção ativa do eu, as corporificações que se apresentam são múltiplas, diversas e naturalizadas fora do sistema cisheterossexual. Corpo e narrativa trabalham juntos na produção da subjetividade sapatão dissidente do sistema sexo-gênero, através da organização coletiva, do compartilhamento da intimidade, do afeto, do prazer, do deslocamento coletivo e a naturalização da ocupação de espaços públicos e naturais.

Nos filmes, elementos como a nudez são movidos como ferramenta de reconhecimento e construção de subjetividade, e os corpos são também tensionados a partir de suas interseccionalidades e especificidades de suas vivências. Nos depoimentos documentais distribuídos ao longo de *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, podemos ver como as personagens/atuadores construíram e constroem suas referências sapatonas e partir das referências citadas, entender um pouco melhor de seus repertórios e interseccionalidades como raça e classe social, por exemplo. Vange (Zélia Duncan), Rô (Bruna Linzmeyer), Alice (Camila Rocha), Granado (Clarissa Ribeiro) e Ângela (Lorre Motta) contam através de depoimentos direto para a câmera e fora da *mise-en-scène* e cenários da história ficcional que conduz o filme, quem foi a primeira sapatão que conheceram. Com um cenário externo natural, com o mar e as montanhas ao fundo e vento nos cabelos, Vange fala sobre sua primeira namorada; Ângela fala

sobre Luiza, de sua escola, mais velha e que jogava basquete, e diz: “Eu lembro de apontar o dedo na cara dela e falar Sapatão! Ela era linda...”; Granado fala sobre sua tia Deise; Alice fala sobre a primeira sapatão preta que conheceu, amiga de sua mãe; e Rô fala de Christiane Torloni e Silvia Pfeifer na novela Torre de Babel.

A esperança na transformação parte da proposta de imaginar mundos possíveis através dessas representações de corpos, sexualidades e vivências desviantes, que apesar de viverem em constante tensão, pois o mundo os quer destruir, conseguem desviar e construir novas rotas e caminhos coletivos. Nas tramas dos curtas-metragens, os conflitos com o mundo que pretende destruir essas identidades e vivências não é o enfoque dessas narrativas esses problemas existem, mas aparecem nos filmes sem a pretensão de conduzirem as histórias. Em *Peixe*, o atropelamento de Marina e o discurso do homem cishetero que a atropelou e tenta minimizar o acontecido, contextualiza e apresenta um dos aspectos importantes na construção dessa personagem, mas não toma a frente da narrativa. Em *Quebramar*, o embate do grupo de sapatões ao se verem excluídas do luau na praia, onde homens cisheteros comandam os instrumentos, se mostra como algo comum a essas vivências sapatonas, que em conjunto conseguem se impor e demandar o lugar de condução no luau. Em *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, a solidão de Vange, uma sapatão com mais de 50 anos que vive praticamente sozinha, é uma questão apresentada no início do filme e logo sanada a partir de seu encontro com o grupo de sapatonas que a acolhem e formam uma nova comunidade/família: a questão do etarismo e do abandono e solidão de mulheres lésbicas e sapatonas ainda é muito pouco abordada no cinema, uma questão social importante que aparece como pano de fundo da narrativa. Por último, *Sapatão: uma racha/dura no sistema* nos coloca frente ao embate da luta de classes, onde a personagem principal questiona o lugar da classe trabalhadora e as sujeições impostas no regime neoliberal do capitalismo de plataforma aos corpos e identidades dissidentes.

O olhar íntimo e de conexão com os corpos, demonstra a conexão entre as personagens, como uma ferramenta de documentação, retratos da própria comunidade como afirmação de existência, isso se dá nos toques sexuais ou não, entre os corpos, nos detalhes de peles diferentes em contato umas com as outras, na troca de olhares entre as personagens que denota intimidade, conexão e entendimento e também nas danças que aparecem em todos os filmes.

A dança parece ser elemento fundamental do desvio das normas, momento em que esses corpos produzem seus desejos, afetos, alegrias e reforçam a importância e os prazeres de estarem vivos, uma alternativa utilizada nos filmes como opção performativa desses sujeitos, se apropriando e criando narrativas de si. Em *Sapatão: uma racha/dura no sistema* a dança

aparece como performance de apropriação e empoderamento do próprio corpo e depois ao final do filme como um chamado à revolução sapatão. Em *Quebramar* a dança e a música conduzem os momentos de harmonia e afeto entre o grupo de sapatões, e na festa de comemoração do réveillon ganha ainda mais relevância, com mais tempo de tela, intercalação entre planos diferentes que nos aproximam de diversos corpos que dançam, cantam e vibram juntos. Em *Peixe*, a dança também aparece como o ápice, o clímax da narrativa, pela primeira vez na balada e segue conduzindo a sequência final do filme que nos leva a uma comemoração da vida sapatão, coletiva, leve e feliz. Em *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, a dança e as músicas acompanham o grupo de personagens durante todo o filme nos momentos de festa, alegria, descontração e afeto. O grupo canta e dança em diferentes ambientes, coletiva e individualmente, celebrando e estabelecendo seus corpos no mundo.

## 6. VISIBILIZAÇÃO: ESTRATÉGIAS DE ALIANÇA E NARRATIVA

As noções de sexo, raça, classe e práticas sexuais, são fundantes dos estatutos de visibilidade produzidos por meio das estruturas de dominação. Os espaços e as instituições são biopoliticamente gestados para demarcar fronteiras de dominação e subalternização. Assim como para dar visibilidade, evidência e acesso aos corpos definidos como saudáveis, belos, higienizados e consumíveis eroticamente. Apagando corpos abjetos socialmente dos trânsitos em espaços coletivos e privados, e determinando locais e finalidades as quais esses corpos podem servir e ocupar.

A falta de reconhecimento das potências de nossas existências, como grupo LGBTQIAPN+ em conteúdos midiáticos, para além da marginalização dos espaços e setores sociais - casa, ruas, espaços públicos, templos religiosos entre outros - gera a necessidade de promover e viabilizar nossas existências e ampliar o acesso seguro aos espaços sociais aos corpos subalternizados, sobretudo as identidades que não possuem qualquer tipo de privilégio social, como a população trans, negra, periférica e fora dos padrões estéticos estabelecidos.

A principal potência de promover as vivências dissidentes das normas, nos espaços que nos são privados, é justamente desestabilizar a ordem cisheteronormativa, racista e sexista que impera na sociedade. A visibilidade dessas vivências toma como orientação a diversidade de corpos e a dissidência de sexualidades como ferramenta para ressignificação e apropriação das potências dessas identidades para criar um novo imaginário que dê autonomia e poder a esses sujeitos. O que há em comum em todos os filmes aqui analisados é que representam corpos

diversos. Em *Quebramar* as personagens principais têm idades próximas, negras ou brancas, magras ou acima do peso “ideal”, com origens diversas, corpos que se apresentam com mais ou menos feminilidade; Em *Peixe*, as personagens também são jovens, com diversas performances de feminilidade e masculinidade que se nota não só pelos trejeitos, mas também pelos cortes de cabelo e roupas. Pessoas brancas, negras, gordas e magras surgem na tela sem marcações de distinção ou de afirmatividade, naturalizadas como modos vividos e performados; *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* apresenta diversas performances de feminilidade e masculinidade, inclusive nas mesmas personagens que ora aparecem com vestimentas e atitudes tidas como masculinas e ora aparecem com uma performance mais feminina. Altas, baixas, gordas, magras, negras, brancas e com idades diferentes, com destaque para Vange, cuja idade se distancia bastante das personagens jovens do filme; *Sapatão: uma racha/dura no sistema* têm apenas uma personagem principal, negra, sapatão caminhoneira periférica, e nos apresenta uma pessoa branca, com uma leitura social de performance embaralhada entre o feminino e masculino em algumas cenas. Essa leitura ambígua entre as dicotomias do feminino e masculino não nos deixa clara a identificação das personagens enquanto pessoas cis, não-binárias ou trans, mas confunde os critérios sociais e visuais que nos levam a fazer essas identificações, deixando esse ponto em aberto e naturalizando a possibilidade de agenciamento sobre o próprio corpo-gênero e a autoafirmação dessas identidades desviantes.

Em relação às identidades lésbicas e sapatonas, a representação hegemônica, comercial e clássica se sustenta a partir de figuras genéricas que contemplam parcialmente as normas vigentes, com exceção de sua sexualidade. Predominantemente reproduzindo estereótipos cisnormativos, a monogamia, uma adaptação à construção de família tradicional e o amor como argumento para o desvio da normatividade hétero. Trago aqui como parâmetro um conteúdo audiovisual, que assim como os curtas-metragens, foi produzido de maneira independente por pessoas sexo-gênero dissidentes, e cuja premissa é a representação de relações lésbicas e sapatonas. SEPTO<sup>9</sup> é uma série online potiguar-brasileira, criada, roteirizada e protagonizada por Alice Carvalho. A série tem como protagonistas um casal de mulheres lésbicas. Teve sua primeira temporada lançada em Setembro de 2016 e conta com 3 temporadas, divididas em 17 episódios. A obra é a primeira série online produzida e ambientada no nordeste brasileiro. Sua primeira temporada conta com cinco episódios, que foram disponibilizados semanalmente na página do Facebook e em seguida no canal do Youtube *Brasileiríssimos*. Essa temporada foi

---

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1yQgim3bVuc>

financiada através de um crowdfunding<sup>10</sup> e produzida com pouco mais de 16 mil reais arrecadados na campanha. A continuação do seriado foi viabilizada pelo edital Rumos do Itaú Cultural de 2017-2018, onde o encerramento da série era previsto após a terceira temporada. A narrativa da série gira em torno da personagem principal Jéssica Borges, uma jovem triatleta potiguar com carreira promissora, que tem a vida controlada por seu pai. Na primeira temporada, Jéssica passa mal durante os treinos e é socorrida por Lua, dona de um bar e responsável por uma ONG que ensina surfe para crianças da comunidade. O encontro das duas, e a doença que Jéssica descobre no decorrer dos episódios, transformam a maneira como ela enxerga sua própria vida. Na segunda temporada, a narrativa mostra os conflitos internos de Jéssica, em meio ao diagnóstico de um câncer e o tratamento médico da doença, além do romance lésbico entre ela e Lua que se desenvolve mais profundamente nessa temporada. Na terceira temporada, histórias familiares do passado de Lua vêm à tona, a luta pela cura de Jéssica, suas questões pessoais e amadurecimento são mais explorados, em meio a relação amorosa entre elas.

As personagens vivem suas vidas cotidianas sem nenhuma intercorrência de preconceitos e discriminações, sofridas por desconhecidos. Algo bastante raro, principalmente em algumas regiões do país, como Natal, onde se passa a narrativa. O mais curioso é perceber como a série retrata com tamanha naturalidade a dissidência sexual de mulheres lésbicas, soa como uma certa ingenuidade ao retratar essas vivências como algo comum, os problemas trazidos pelos roteiros são cotidianos e relacionais. Essa maneira de apresentar a temática, exprime a intenção de visibilidade e naturalização desse sexo-gênero, através da tentativa de adequação aos padrões de família, monogamia e amor romântico. Inclusive, por vezes, com clima de punição para personagens que tentam romper com esses padrões, assim como agem as instituições micropolíticas a fim de punir os corpos e sexualidades desviantes da norma.

A falta de complexidade narrativa é uma característica de boa parte das narrativas audiovisuais contemporâneas comerciais, e não só os conteúdos clássicos, hegemônicos e as grandes produções seguem essa lógica, mas também conteúdos independentes como séries online e até mesmo curtas-metragens - vistos como um padrão bastante utilizado para produções politicamente engajadas e antinormas - perdem os diálogos e as representações mais profundas de personagens e o que mais aparece são questões bastante convencionais ao cinema clássico. A ideia de um roteiro simples e bastante normatizado, pode ser vista como uma estratégia didática de formação do olhar do público, ao adaptar questões cotidianas comuns,

---

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.catarse.me/septowbs>

substituindo o protagonismo normativo por sujeitos desviantes, nesses casos atenuando as dissidências menos aceitas socialmente. Abordar esses temas seguindo os clichês e padrões hegemonicamente impostos, pode conduzir a um caminho gradual, em que a presença da lesbianidade na frente e atrás das câmeras, é apresentada de maneira sutil. Mas isso nos serve como representação? Realmente amplia os olhares do público? É um caminho seguro para a naturalização de nossas vivências e para ampliar a representatividade LGBTQIAPN+ no audiovisual? Ou seguindo as regras do jogo, estamos somente falando com um público específico, ignorando parte importante de nossa diversidade e subalternizando outros corpos e sexualidades com mais marcadores de diferença?

Lorde (1984) aponta para a quebra do silêncio, apostando no poder da linguagem e da ação como ferramentas de transformação desse silêncio através do compartilhamento e difusão de um processo de vida criativo, sobretudo sobre as identidades lésbicas negras.

Michel Foucault (1976), em *A História da Sexualidade* diz: “não existe um só, mas muitos silêncios que são parte integrante das estratégias que apoiam e atravessam os discursos”, pensar a invisibilidade de lésbicas e sapatonas no audiovisual tem relação direta com esse conceito, já que desde 1984, o cinema brasileiro apresenta o primeiro filme com personagens lésbicas. Tão somente a representação de relações sáficas em conteúdos audiovisuais não contempla e representa essa comunidade, com intersecções e subjetividades tão plurais. Portanto, uma demanda genérica por representatividade, sem problematizar as regulações sociais que se impõe sobre essa representação e visibilidade.

A representatividade e visibilidade lésbica comercialmente difundida, está ligada a apresentação de corpos brancos, femininos, casados ou em relacionamentos estáveis, monogâmicos, com práticas sexuais privadas e sem objetos e acessórios fabricados, sem deficiências, em idade e condição reprodutiva, ou seja, que atendam aos valores cisheteronormativos estabelecidos socialmente.

Nos curtas, a transparência das vivências sapatonas é construída a partir dos espaços nos quais esses sujeitos compartilham suas visões de mundo, trocando experiências, afetos, se apoiando mutuamente nos momentos mais desafiadores e se divertindo coletivamente para escapar das amarras sociais, o que é muito próprio da cultura sapatão. Para além dos momentos de comemoração, festa, dança, gozo, os curtas nos apresentam momentos de conversas, trocas, acolhimento e fortalecimento de laços, geralmente de maneira bastante intimista, dentro dos espaços domiciliares. Em *Peixe*, Marina recebe afeto e cuidado para seus ferimentos após ser atropelada, e tem uma conversa íntima com outra personagem logo no início do filme. Esse

tipo de momento se repete no encontro com o grupo de amigos que acontece mais tarde; *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, mostra as personagens principais tendo momentos de conversa franca sobre experiências íntimas, como as vivências de Vange enquanto adolescente sapatão, durante o café da manhã na casa que compartilham; *Quebramar* possivelmente é o filme que mais nos apresenta situações de trocas de vivência através do diálogo e do acolhimento às dores e traumas das personagens, as conversas à tarde no quintal da casa, as rodas de conversa noturnas, o abraço coletivo em um momento de crise de uma das personagens logo no final do filme, são passagens bastante emblemáticas dessa união e cuidado da cultura sapatão enquanto comunidade.

A produção das identidades sapatonas se dá a partir de diferentes configurações, com amplas possibilidades de processos de identificação que são complexas para os próprios sujeitos dessa identidade. Portanto, refletir sobre a maneira como nossas identidades são visibilizadas e construídas no cinema, perspassa por pensar como essa construção é individualmente múltipla e variada, encontra brechas nas normas, resiste a partir de caminhos alternativos e do compartilhamento de afetos, desejos e angústias com outros corpos dissidentes, contestando a visibilidade regulada que sustenta regras ditadas por corpos cisgênero e padrão.

Historicamente, as experiências consideradas dignas de serem narradas vão sendo determinadas de acordo com as demandas políticas e sociais, portanto é um campo que se amplia consideravelmente de acordo com as práticas sociais, culturais, religiosas, sexuais e a necessidade de dizer e tornar visível diferentes formas de habitar o mundo e se relacionar.

É também comum que a representação lésbica e sapatona no audiovisual de maneira geral, siga a lógica da objetificação ou da superexposição espetacularizante desses corpos, que nos aprisiona a uma lógica que transforma esses sujeitos em um produto capitalista, neoliberal. E contribui diretamente para a despotencialização do aparecimento dessa identidade, em uma tentativa de domesticação da existência lésbica.

O risco do discurso e estratégia política de luta da visibilidade versus invisibilidade, podem simplificar as contradições da lógica da cisheteronormativa e impor novos padrões de construção dos corpos desviantes. Essa lógica de reivindicação por visibilidade capitalista, moralista e essencialista gira em torno de atravessamentos identitários que necessariamente relegam vários corpos novamente à subalternidade. Se perde a potência do desvio e agenciamento desses sujeitos. Nesse sentido, as estratégias mais potentes podem ser encontradas nos espaços por onde os corpos e sexualidades dissidentes transitam, dentro das

comunidades e ligados às subjetividades dessas vivências. Portanto, pensar e visibilizar caminhos de desconstrução das normas que nos engendram passa pela representação íntima dessas vivências, construídas ou norteadas por esses sujeitos. Aqui, vale ressaltar que a direção dos filmes discutidos é de autoria sapatão, o olhar subjetivo e pessoal dessas vivências e corpos norteia as representações que vemos na tela, e sem dúvida passam por várias características em comum por isso. Uma construção coletiva, afetiva, pessoal e ao mesmo tempo significativa para a comunidade.

A visibilidade escassa, restrita e regulada que povoa o imaginário social reproduz somente novas normas de controle e submissão de corpos, com um esvaziamento da palavra representatividade, que volta a aprisionar nossos corpos como uma armadilha política e discursiva. Mais do que reivindicar a pluralidade e novas visibilidades para nossas identidades, através da coalizão com outros sujeitos subalternizados, temos a tarefa de expandir o que significa nossos corpos e sexualidades, esclarecendo que não há um sujeito universal que represente essas identidades.

Stuart Hall (2013: 377) expõe a “visibilidade cuidadosamente regulada” pelos processos e dispositivos de construção e controle das identidades. E sobre como esses processos nos constroem e atravessam, a partir de uma visibilidade sistematizada de figuras subalternizadas, planejada para atender a novas condições das normas sociais. Não falamos mais de uma total invisibilidade nos meios de comunicação e nas mídias, e sim de uma visibilidade que opera a partir da mesma lógica de controle sobre os corpos e sexualidades, utilizada para compreender, interpretar e regular nossas vivências. Não nos faltam exemplos nesse sentido, onde a lesbianidade - aqui a sapatônica nem aparece - é retratada atendendo as condições normativas e reguladoras, *Em Família* (Telenovela, 2014), *Coisa Mais Linda* (Série, 2019), *O Canto da Sereia* (Minissérie, 2013), *Verdades Secretas* (Telenovela, 2015), *Amor de Mãe* (Telenovela, 2019), *Paraíso Perdido* (Filme, 2018), *Como Esquecer* (Filme, 2010), *Flores Raras* (Filme, 2013), *Entre Irmãos* (Filme, 2017), entre outros exemplos de narrativas, todas com representações da lesbianidade branca, de classe média, contida, com performances feministas higienizadas reproduzindo a idéia de visibilidades reguladas.

“visibilidades reguladas” não estamos falando de uma total invisibilidade,  
mas de uma visibilidade restrita e regulada por atravessamentos de raça,  
classe, geração,  
performatividades de gênero (BUTLER, 2013, pg. 70)

Nos curtas-metragens, a questão não é sobre ser visível, e sim sobre *como* ser visível. Por isso, investem em um esquema de visibilidade que considera os marcadores identitários construídos na diferença, com agenciamento e autonomia dos sujeitos, subvertendo os padrões de regulação da visibilidade.

Para criar uma representação que visibiliza a diversidade de corpos e identidades, e potencialize e expanda as possibilidades de corpos, sexualidades e tipos de relações, os filmes apostam nas epistemologias sapatonas, nas mudanças de estereótipos, no reforço as práticas desviantes, criando novos limites de representação sapatona, escapando da ótica da normatização cisheterossexual.

Os curtas apresentam as relações biopolíticas como mecanismo de invisibilização das sapatonas enquanto sujeitos subalternizados. Como em *Uma paciência selvagem me trouxe aqui*, onde imagens de arquivos de Casa das Pretas, Acervo Bajubá, e arquivos pessoais de Rita Colaço, Zélia Duncan e Cilmara Bedaque, que exibem situações cotidianas da comunidade e figuras importantes para a história sapatona no Brasil, que são pouquíssimo reconhecidos, em um resgate histórico à memória sapatão e aos corpos e identidades invisibilizados pelo sistema. Essas imagens são utilizadas para elucidar o processo de invisibilização das identidades sapatonas a partir do regime biopolítico. Em contrapartida, a visibilidade sapatão múltipla apresentada nos filmes, rasura esse regime de visualidade normatizado biopoliticamente.

É preciso negociar, criar e apontar termos mais apropriados para dar conta do que fica ausente, emudecido, invisível, produzir e reproduzir imagens que vão além do que se vê no espelho, ou do que o sistema nos apresenta como modelo. Projetos que distorcem os discursos dominantes de um regime político e epistemológico cisheterossexual, patriarcal e racista.

Nesse sentido, os assuntos dos filmes buscam visibilizar outras experiências, de pessoas dissidentes do sistema sexo-gênero, criando dispositivos para uma vida paralela àquela convencional do patriarcado cisheteronormativo.

A internalização da invisibilidade de nossos corpos e identidades nos conduz a uma assimilação negativa do eu, que combatemos coletivamente através de um processo de desidentificação das normas e condutas tradicionais estabelecidas. Esse processo de desidentificação (BACCHETTA, 2009) se baseia na formulação de alianças afetivas entre os sujeitos dissidentes capazes de recriar nossos lugares no mundo, construindo coletivamente novos imaginários.

O que a cultura sapatão nos apresenta de novo? Quais são as imagens que as lesbianidades constroem sobre si mesmas? Onde essas imagens estão e como são recebidas? São perguntas que norteiam as análises fílmicas aqui contidas. As intersecções e os marcadores

sociais de diferença (Akotirene, 2019), são cruciais para essas respostas. O afeto, a vida em comunidade e o poder das produções contra-hegemônicas, a melhoria do acesso a equipamentos básicos para produção audiovisual e o trabalho coletivo são hipóteses que contemplam as questões aqui apresentadas e aparecem nessa recente e crescente produção de curtas-metragens sapatão. *Sapatão: uma racha/dura no sistema* é um curta metragem filmado com equipamentos de baixo custo, incluindo o uso do celular, uma equipe concisa de produção e realizado por uma coletiva sapatona, a Fanchecléticas coletiva.

A construção das subalternidades serve como força motora da sustentação das instituições dominantes, as estratégias de mobilização como a busca por autonomia e auto definição desses grupos que historicamente ocupam uma posição desigual de poder, agem enquanto estratégia de sobrevivência. Nos curtas-metragens, o empoderamento coletivo se apresenta como alternativa à lógica de empoderamento neoliberal cuja premissa é o empoderamento individual, cuja perspectiva da lesbianidade se dá por exemplos isolados, deslocados de mobilizações coletivas e inseridos forçosamente no ambiente cisheteronormativo. Essa mobilização coletiva apresentada nos filmes, culmina no reconhecimento das sapatônicas enquanto sujeitos dotados de direitos e cujas vidas importam e devem ser reconhecidas em suas especificidades.

O efeito para o espectador, sobre gostar ou não de produções como essas, que abordam as vivências sapatonas como centro da narrativa, está muito ligado à experiências subjetivas. A minha própria construção de mundo, meus processos pessoais de identificação e talvez o desejo de me ver produzindo conteúdos audiovisuais que de alguma forma me representam, podem ser justificativas para meu interesse pessoal pelos filmes. Além de serem produções pequenas, elaboradas coletivamente, realizadas com baixo orçamento e ainda assim bastante reconhecidas e premiadas não somente dentro da comunidade LGBTQIAPN+. Os modos de criação desses conteúdos e o envolvimento de equipes com indivíduos LGBTQIAPN+ torna-se um aspecto bastante relevante por ser uma representação que distorce as normas hegemônicas.

O resultado, talvez, seja a importância de se ver ocupando lugares antes negados. O reconhecimento próprio, o encantamento, e a alegria de ver personagens que de alguma maneira me representam aparecendo em conteúdos audiovisuais.

A representação das lesbianidades nas mídias se faz através de uma negociação que envolve uma luta simbólica entre as construções identitárias de lesbianidades, exercendo influência sobre as narrativas midiáticas, e concomitantemente recebendo influências das narrativas predominantemente difundidas. As várias possibilidades de apropriação e

combinação das estratégias de produção fílmica tradicionais propiciam a criação de conteúdos plurais e com distintas formas e estéticas, sempre apoiados na habilidade de criar novas narrativas e identidades, que se mostra uma ferramenta efetiva para reflexões e discussões sobre a diversidade sexual e de gênero.

Nos filmes, a identidade é considerada como uma construção dinâmica, mutável e renegociada, com valor estratégico para reivindicar e pautar ações políticas e sociais. A identidade como posicionamento estratégico e não como uma essência binária e essencialista. Um processo de invenção da subjetividade a partir das relações subalternizadas.

A ética sapatão, conceito apresentado por Vi Cano (2015), nos estimula a criar estratégias de sobrevivência dentro de espaços hostis, construindo novas formas de ser e habitar essas existências no mundo, através de uma noção compartilhada, uma nova linguagem, forma de narrar e fantasiar.

No contexto de convergência de mídias e da sociedade em rede, em que vivemos, o espectador no audiovisual cria novas relações com os conteúdos e participa de forma ativa através das redes sociais do aprofundamento de discussões sobre identidade, corpo, visibilidade e outras pautas de ativismo. Quando o público, usuário das plataformas digitais se mobiliza em torno de comunidades e grupos com intensa circulação de informação, possibilita o surgimento de novas formas de existência social, movimento decorrente do acesso à produções audiovisuais que contemplem subjetividades outras, que não aquelas já exaustivamente exploradas e difundidas.

Em

*Sapatão: uma racha/dura no sistema* e em *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, uma estratégia de mobilização de narrativa em comum, pode ser apontada como meio de visibilização e conexão com o público: o uso de redes sociais, a comunicação em rede e a linguagem digital da internet. Através de trechos de vídeos, imagens, e publicações em redes sociais de ativistas digitais que debatem os temas em torno da lesbianidade, *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* traz um panorama desse coletivo digital que fala sobre temas pertinentes às identidades lésbicas e sapatonas. O uso de redes sociais e plataformas na internet por essas ativistas, se explica por sua capacidade de conferir visibilidade aos fenômenos sociais. Entre os efeitos atribuídos a essa prática, está a reconfiguração das dimensões espaciais públicas e privadas, reduzindo barreiras espaciais e temporais, permitindo a construção de novas dinâmicas interativas e configurações de sentido. Dentro do filme, o grupo de sapatonas utiliza a produção de conteúdo para internet também como fonte de renda e compartilha momentos e reflexões conectados às suas subjetividades e vivências. Já em *Sapatão: uma racha/dura no sistema*, a narrativa inicia e é conduzida com a personagem principal falando

diretamente ao público, com celular na mão, assim como são produzidos boa parte dos conteúdos em redes sociais. O filme explora a relação do tempo, num futuro distópico, com a produção de vídeos em série, em um ritmo vertiginoso, onde a protagonista se relaciona com outras apenas pelo meio digital. No decorrer da narrativa, a própria personagem questiona essa maneira de criar relações apenas através da internet, a falta de contato físico afetivo e de reconhecimento e construção coletiva, que o tempo do capitalismo torna custosa e inacessível.

Os efeitos de rede oriundos da internet, possibilitam uma nova criação de realidade, a partir da comunicação como algo que constitui a maneira como entendemos o mundo e a nós mesmos. Os processos de produção e difusão de conteúdos em plataformas e redes sociais, são constituídos e constituintes da apropriação e elaboração de mensagens que produzem novos significados e disseminam informações a partir do potencial das redes de colaboração e compartilhamento.

Assim como a construção das identidades desviantes é constantemente mutável, o universo das redes também o é. Em relação aos processos de interação, intrínsecos às redes sociais, o mesmo propicia encontros e experiências de aliança entre os subalternizados. Na internet, bem como na vida, esses corpos dissidentes estão sempre em movimento, ocupando diversos lugares rumo à múltiplos destinos.

Os curtas-metragens incorporam não somente a linguagem das mídias digitais e celular, mas também a comunicação em rede, em sua complexidade e diversificação de público e de interação. Em *Sapatão: uma racha/dura no sistema*, a linguagem das mídias digitais está diretamente ligada ao roteiro e *mise-en-scène* do filme, que segue em toda sua narrativa, à lógica da comunicação em rede, inclusive nos diálogos da personagem com a câmera/público. Já em *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, o filme se apropria da linguagem, enquadramentos, efeitos das mídias digitais em momentos do roteiro onde as personagens aparecem se divertindo, dançando, explorando seus corpos e sexualidades e compartilham isso nas redes sociais. Os próprios filmes, por serem produções pequenas e independentes, percorrem salas de cinema por pouco tempo em alguns festivais, mas são muitas vezes assistidos fora das salas de cinema, justamente através das mídias digitais. Essa comunicação em rede tem suas próprias práticas e lógica de apresentação de vivências de sociabilidade e cidadania, fundamento do ciberativismo. Algumas características dessa comunicação em rede nos filmes, são o compartilhamento de momentos de festa e alegria, a conversa direta das personagens com a câmera, principalmente quando exploram suas sensibilidades e reflexões sobre suas subjetividades, o contraste entre conteúdos produzidos em espaços privados e em espaços públicos, a criação e fortalecimento de comunidades através de uma conversa direta

com pessoas que estão ou estarão em outro tempo/espço ao acessar esses conteúdos. No caso de *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, a comunicação em rede é utilizada para difundir e aproximar os sujeitos dissidentes, aproximando as personagens do público, ao se referirem diretamente a eles no que parece uma conversa direta. Em um dado momento do filme, as personagens assistem um vídeo de Vange declamando um poema e a convidam para participar de um episódio do programa que possuem em um canal no Youtube, ao que Vange a princípio nega, por receio de ninguém se interessar por isso e parecer uma bobagem, com a seguinte fala: “Quem quer ouvir o que uma sapatão velha tem a dizer”, ao que o grupo responde: “eu”, numa clara referência a produção de conteúdo digital feita por pessoas dissidentes, ser voltada e atingir principalmente o público subalternizado, entre todas as possíveis intersubjetividades e identidades dentro desse grupo. Ao final do filme, vemos a tela de um computador acessando o canal no Youtube com um vídeo produzido pelo grupo, cujo título é *Explodir tudo o que não queima*, onde as personagens aparecem uma a uma na tela, falando de frente para a câmera, acerca de ordem e reivindicação de espaço e autonomia sobre suas próprias vivências enquanto sapatão, e questionando a invisibilidade sapatão e negra no cinema. Esse tipo de comunicação em rede funciona também em *Sapatão: uma racha/dura no sistema*, mas aqui além dessa comunicação direta com o público, o filme apresenta uma perspectiva política crítica das instituições cisheterossexuais e inclusive do uso das redes sociais, como escape da realidade e mais uma ferramenta de controle social sobre os corpos, e também finaliza com um chamado à mudança e transformação da realidade desses corpos.

Sobre a possibilidade de construção de vínculos que as redes sociais oferecem, estas fortalecem os laços, criam novas possibilidades de sociabilização nessas redes colaborativas, aumentam a participação e consciência da construção de si e do outro e produzem memórias que evidenciam as articulações dos discursos e da produção das identidades.

Os curtas-metragens agem como instância agenciadora de discursos que carregam modelos subjetivos e de aliança para as lesbianidades e sapatônicas. Independente das narrativas serem ficção, como *Peixe*, ou documentais, como *Quebramar*, algumas estratégias de mobilização são comuns dentro das narrativas como a coletividade, o afeto, a não monogamia, os corpos, a multiplicidade, a celebração dos encontros, o gozo, a pluralidade de performances de gênero, o chamado à luta e a relações em rede.

A apropriação das redes para fomentar e difundir conteúdos audiovisuais independentes, atribui visibilidade para novas abordagens sobre temas mais ou menos debatidos nos conteúdos hegemônicos, a rede se torna um território de ação política, em que os sujeitos subalternos

conseguem se colocar e formar coletivos de ação, além de estimular novas produções de conteúdo e a disputa por espaço.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na investigação e produção de possíveis interpretações aos filmes, foi fundamental analisar como as imagens são construídas nessas obras, especificamente, as imagens da sapatonicidade. De maneira geral, em todos os quatro filmes a *mis-en-scène* nos move entre os momentos intimistas - em que a sexualidade, dores e alegrias são exploradas de forma autêntica - e momentos em que a interação com outras personagens que representam as cisheteronormatividades, de alguma maneira colocam as personagens principais em cenas incômodas e conflitos, também comuns a essas identidades subalternizadas. Em contrapartida, os momentos de alegria, espontaneidade, afeto e mobilização dos desejos apresentam uma saída às normatividades impostas e a liberdade de criação e exploração do próprio corpo, sexo e gênero como elementos carregados de subjetividade, sem necessariamente estarem interligados ou apresentarem algum tipo de continuidade entre si.

Sobre filmes independentes, sua razão de ser é fundamentalmente diferente do cinema clássico ou comercial. Curtas-metragens geralmente abordam questões políticas e sociais, e a sexualidade e o corpo passam a ganhar mais notoriedade dentro dessas narrativas.

A identidade sapatão, a diversidade dos corpos, o amor não monogâmico, o prazer sexual como sustentação dessas histórias, revelam um novo parâmetro sobre as lesbianidades, recuperando e se apropriando do que nos torna dissidentes em uma sociedade capitalista, patriarcal e heteronormativa.

Ao quererem visualizar e narrar suas próprias experiências e histórias, as identidades sapatônicas envolvem formas estéticas e imaginativas contra-hegemônicas, numa produção experimental que se faz como um contra-cinema, apoiada à lógica de que sua função é lutar contra as ideologias e artifícios estéticos de um cinema clássico, normativo.

Em *Quebramar*, Crys Lira acompanha cinco jovens de São Paulo numa viagem ao litoral para passar o ano novo. A viagem se apresenta como uma busca densa por espaço de refúgio para as relações, que são retratadas de maneira muito delicada. Os corpos e afetos são construídos embalados pela música e as subjetividades das personagens.

*Peixe*, filme de Yasmin Guimarães, mostra um pouco da rotina de Marina, uma jovem entregadora que utiliza sua bicicleta pelas ruas de Belo Horizonte. As dores e prazeres de

Marina são apresentados de maneira leve durante a narrativa. A importância da coletividade, o desejo e prazeres simples da vida são exibidos de maneira contagiante.

*Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, de Érica Sarmet, apresenta uma perspectiva geracional entre lésbicas, naturalizando a diferença de idades entre as personagens principais, vale ressaltar que entre os filmes escolhidos esse é o único que apresenta uma personagem principal acima dos 20/30 anos. E desloca o tempo/espço a partir das relações entre as personagens. A narrativa apresenta essas relações de afeto entre lesbianidades distintas a partir da sexualidade, liberdade e do gozo. Nele, vemos uma linguagem de performance clássica de arte, em meio às sapatônicas e a consequente quebra das normatividades.

*Sapatão: uma racha/dura no sistema*, filme experimental de Dévora Mc, mostra, em um futuro distópico, a personagem principal compartilhando sua rotina enquanto questiona as arbitrariedades do sistema, partilhando seu corpo e performance entre os espaços. A perfilagem finaliza com um convite à resistência. Em sua trama demonstra, a performance de si mesmo enquanto estratégia não clássica de produção de identidade. Aqui, não vemos o acolhimento característico dos outros curtas, ainda assim, a importância das relações de comunidade, os questionamentos sobre relações virtuais e o chamado à revolução sapatona se fazem presente. Importante ressaltar que o curta tenciona, inclusive, os outros filmes aqui analisados, por sua abordagem interdisciplinar que questiona o próprio cinema, os modos de produção e circulação de imagens, as redes, o esgotamento da vida e o papel do trabalho e de um sistema capitalista neoliberal nesse esgotamento.

Socialmente, na produção audiovisual sobre identidades LGBTQIAPN+, são utilizados discursos superficiais que desconsideram nossas subjetividades. Frequentemente nos cooptam como sujeitos nos desviam do caminho de uma emancipação. A busca pela aceitação, através da assimilação de padrões hegemônicos, nos afastou de uma radicalidade necessária para questionar e romper com as normas estabelecidas. Neste contexto, a produção contemporânea desses curtas-metragens sapatão emerge como um projeto emancipatório que se pauta nessa radicalidade, propondo uma reconfiguração das relações pessoais e sociais. Essa mudança narrativa não apenas desafia os padrões dominantes, mas também incentiva uma reflexão mais profunda sobre as normas sociais e de gênero.

A internet como um espaço de produção e disseminação de conteúdo, tem mostrado desdobramentos significativos dessas reflexões teóricas e políticas na produção audiovisual. Observamos uma crescente interconexão entre a produção audiovisual e as experiências sociais, onde as obras não apenas refletem essas experiências, mas também influenciam e

transformam a percepção do público sobre temas como gênero, hegemonia, controle dos corpos e sexualidade.

As identidades LGBTQIAP+ são fruto de uma opressão sistemática, que caracteriza nossa luta política, e faz acreditar que uma visibilidade esvaziada de significado, como vemos em muitas produções audiovisuais hegemônicas baseadas nas estruturas dominantes, só poderia reproduzir uma representatividade esvaziada de significado, que corrobora e estabelece novas normatividades e aprisiona nossos corpos. Através da política da diferença, os filmes destacam as ambiguidades e particularidades das personagens para questionar os modelos de identidades e sexualidades homogeneizadas dentro e fora do movimento LGBTQIAPN+. Eles esboçam uma realidade visualmente possível, a partir das interseccionalidades, do borrão entre o espaço e o tempo, que passam a não ser tão bem definidos e realistas, e sem o padrão narrativo de motivação e consequência de conflitos evidentes.

Dado que o cinema cria os gêneros e sexualidades, através do processo de identificação e desidentificação (Bourcier), que identidade sapatona é essa apresentada nos curtas-metragens? Os curtas-metragens evidenciam o reconhecimento das subalternidades como força impulsionadora da luta dos sujeitos invisibilizados, com sua organização através dos corpos, espaços e relações. Essa produção mais politizada e independente dos curtas-metragens, apresenta esses traços narrativos e de representação - dualidade, subjetividade, comunidade, prazer e transcendência - que se correlacionam às mudanças e demandas sociais. Dentre os aspectos que aparecem de maneira geral nos curtas-metragens selecionados para este estudo, a mutualidade das relações, o suporte e apoio emocional entre as sapatonas, as subjetividades, a rebeldia contra normas do sistema, a emancipação e o direito ao prazer, além da liberdade são os que mais se destacam nessas narrativas.

Para se auto afirmar como uma identidade à margem, cujas representações são essencialmente antinormas, os filmes desnaturalizam a sociedade heterossexual, produzindo a sapatonicidade através da estranheza dos corpos, dos afetos e das relações em comunidade.

O que aqui nomeio como cinema sapatão, é um cinema que cria formas que desorganizam as imposições das instituições heteronormativas, buscando renegociar os mecanismos binários e fabricar a liberdade através da diferença. Para isso, recusa as normas binárias de gênero, sexualidade e performance, impostas pelas macro e micropolíticas e cria novos espaços e condições sociais que os grupos dissidentes podem dispor. Fabricando a própria existência, desconstruindo as identidades tidas como naturais, remodelando as relações de poder constitutivas da produção dos saberes (Foucault, 2013).

As propostas implícitas nesse cinema são de negação dos padrões impostos, estabelecendo relações diretas de representatividade entre as possíveis realidades de relacionamentos lésbicos, sem necessariamente se prender ao naturalismo como ferramenta de discurso cinematográfico.

O prazer e o gozo são ferramentas potentes nos filmes, se apropriar e reivindicar o prazer dos corpos subalternizados é uma inversão da lógica socialmente imposta que nos nega o direito ao próprio corpo e moraliza o prazer que rompe com os padrões impostos. Preciado (2008) aponta para o pensamento heterossexual como uma ferramenta de controle e territorialização dos corpos e de partes específicas como a boca, a vagina, o pênis, o ânus e as mãos, determinando-os como órgãos sexuais e reprodutivos referenciais na produção da identidade de gênero. Nesse sentido, os filmes - sobretudo *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui* - toma os corpos e assume na tela a produção de uma identidade e sexualidade que utiliza os órgãos e partes do corpo como instrumento de prazer, sem conexão direta com performances de gênero pré-estabelecidas. Podemos então apontar como uma característica própria a esses filmes, a visibilização do prazer e do gozo desses sujeitos como potência de construção do eu e de mobilização. Existe um esquematismo que contrasta situações cotidianas a festas e comemorações, um esquematismo que se repete a partir dos encontros desses sujeitos dissidentes e da celebração de suas vidas dentro das narrativas.

A *mise-en-scène* acolhedora assegura a invenção dos corpos e afetos, os conflitos dramáticos calcados em modos de interação e formas dos corpos, com energia cênica, ritmo e decupagem em rede, coletiva, lúdica e não teleológica. Com enredos em rede, as personagens dissidentes aparecem em coletivos, suas individualidades são apresentadas de maneira intimista, aproxima o público das subjetividades, se torna familiar. Nesses conteúdos, são os vínculos que sustentam esses sujeitos no mundo, através de uma construção outra de espaço-tempo, criação de refúgios coletivos de sustentação e acolhimento como respostas aos traumas. Ainda sobre as relações interpessoais, elas são descentradas, não monogâmicas, embaralham vida privada, pessoal e coletiva e a euforia. O prazer e a sexualidade são condutores importantes do empoderamento dessas identidades.

Nessas narrativas, a forma é indissociável das questões culturais, a linguagem é radicalmente diferente do cinema clássico, confunde a lógica temporal de causalidade, rompe com as lentes neutras, a fotografia abraça o tempo-espaço, o som denota intimidade, há ausência de personagens consistentes e orientados para um objetivo preciso e há, também, o jogo ambíguo entre subjetividade e objetividade. As linhas que separam realidade diegética objetiva, o estado mental das personagens e comentários narrativos são difusas.

As abordagens dos filmes fornecem alternativas de olhares identitários dissidentes que refutam as normas biopolíticas cisheteronormativas, descentralizam o “sujeito universal” (cisgênero, masculino, hétero, branco, cristão, magro), através da exposição a olhares, corpos e performances estranhas (atos *queer*).

Trabalhando entre a identidade e a produção da diferença, os corpos são como ferramentas de documentação, afirmação e materialização de existência, são vistos como relação e não como propriedade ou essência. Enquanto identidades sapatonas, as pessoas que dirigiram os curtas subvertem o olhar e enfraquecem as estruturas tradicionais ao olharem para si mesmas, nos coloca como objeto de nossos próprios desejos e renegociam os termos de nossas próprias representações.

As histórias que vemos nos curtas, também expõem transformações históricas a partir de modos de organização diferentes entre eles, onde roteiro, modos de fazer a direção e *mise-en-scène* são resultados da experiência empírica, transformada em cena. Esses modos de fazer, por vezes se afirmam de maneira explícita, através de declarações para câmera. Em todos os curtas, aqui analisados, é dada uma presença da história pessoal das pessoas autoras, cada um ao seu modo, com variações de presença documental com ficcional, e *mise-en-scène* a partir da documentalização, uma combinação para autenticidade, falar com base em experiências próprias do cotidiano, de família e questões afetivas a partir da estética e linguagem audiovisual.

Um dos pontos mais instigantes dessas produções são os modos de tratar o corpo. O jogo entre câmera e corpos é íntimo, mostra esses corpos dissidentes e seus marcadores de diferença a partir das relações, das texturas, de alegorias e símbolos. De maneira libertária, cria uma nova situação pela presença corporal, pelo olhar, pela decupagem e *mise en scène* organizados pelo corpo, que pode ser considerado o centro do modo de narrar essas histórias no cinema sapatão.

Considerando os curtas-metragens como uma realização cinematográfica que nos apresenta um modo de estar no mundo, esses filmes experimentam a forma de ver as coisas de maneira ensaística, com uma estratégia comunicativa dissidente que produz outras possibilidades de organização social a partir da desconstrução das identidades tidas como naturais e elevando a importância do mundo privado, modificando as relações de poder e invertendo a lógica da identidade como ponto de partida, afirmando-a como uma construção social e cultural no jogo das relações.

A identificação gerada com as personagens e com o choque delas com o mundo, resume e forma um quadro das forças sociais desse momento. De maneira viva, essa identificação se

materializa simbolizando a sociedade, nesse sentido Joan Scott (1999, pg.5): "Não são os indivíduos que têm experiência, mas os sujeitos é que são constituídos através da experiência".

A geração majoritariamente apresentada os filmes (jovens de 20 a 30 anos), apresentam através de suas performances de gênero, sexualidade e corporalidade novos mundos potenciais. Nesse cinema sapatão, a proposta é indagar as estruturas limitantes que cerceiam o direito aos corpos e sexualidades, a partir de performances e leituras sociais indissociáveis da heteronorma. A maneira como as personagens vivem e experienciam o mundo expõe a liberdade da criação de suas próprias identidades e de novas maneiras de viver, considerando as interseccionalidades, subjetividades e pluralidades na construção de suas liberdades individuais e como coletivo. Sendo assim, a partir das ferramentas cinematográficas, o cinema sapatão, com forte influência da construção do cinema *queer*, não só desconstrói a linguagem hegemônica em seu fazer, mas sobretudo, constroi novas formas de ser e ocupar o mundo.

A cultura é formadora das ideias que temos de nós mesmos, o cinema *queer* e sapatão tem a capacidade de desestabilizar o regime cisheteropatriarcal e o olhar hegemônico ao considerar a interseccionalidade em sua estrutura. Segundo Lauretis, os corpos e identidades são definidos pelas experiências de socialização e pelas mídias, portanto, ser sapatão não é sobre a sexualidade, e sim, sobre múltiplos símbolos e discursos que regulam a construção desse sujeito. No cinema sapatão, vislumbramos um lugar onde outras possibilidades de organização social são produzidas, com estruturas narrativas que propõem uma desconstrução das categorias normativas sistematizadas, uma possível resposta coletiva para a construção de um projeto político que assuma as diferenças (Donna Haraway, 2016).

Dentro dessas narrativas fica evidente a criação de uma imaginação diferente que permite novas representações e a esperança da criação de mundos possíveis, considerando as subjetividades e interseccionalidades nesse processo de imaginar uma nova produção de identidades. O que entendo por princípios estruturantes dessas narrativas, são:

- A diversidade de corpos (interseccionalidade e tensionamento dos corpos)
- Nudez como ferramenta de reconhecimento e subjetividade
- Água como elemento alegórico para a liberdade
- Conexões em rede (a importância da construção de laços e redes que transbordem os vínculos consanguíneos)
- Esperança na transformação (imaginar mundos possíveis)
- Novos sistemas e maneiras de ver o mundo
- Interseccionalidade para um posicionamento crítico
- O não-lugar (a espacialidade interna e externa em construção)

- O gozo como ferramenta de luta sapatão (reivindicação orgástica e do uso dos corpos como estratégia de felicidade)
- Relações descentradas (não monogamia)
- Escape da lógica temporal da causalidade
- Formas de vida em trânsito (o movimento dos sujeitos, fundamental para construção de suas identidades)
- Afeto e acolhimento na coletividade
- Fuga dos mecanismos binários (ativo/passivo, homem/mulher)
- Corpos como ferramenta de documentação (afirmação de existência)
- Olhar íntimo, de conexão.

No cinema sapatão podemos inferir a construção de alternativas aos olhares normativos, baseada na produção de olhares alternativos identitários dissidentes para alterar a ordem simbólica por meio de curtas-metragens independentes, onde as lesbianidades e sapatônicas desestruturam o olhar cisheteropatriarcal.

A partir das análises, podemos sugerir que a maneira como as identidades sapatonas são construídas e reconhecidas nos filmes criam outras possibilidades de organização social, fundamentadas nas tentativas de modos de narrar que sugerem a desconstrução das categorias normativas com base em tramas que evidenciam a potencialidade dos afetos, possibilidades outras de família e coletividade, considerando a interseccionalidade como parte fundante das experiências lésbicas e sapatonas, questionando o gênero e a sexualidade a partir dos corpos e subjetividades.

Os filmes refutam as modalidades que alijam e impedem a inserção de dissidentes de gênero e sexualidade às modalidades de vida menos abjetas. Eles criam novas formas de vida na tela, onde o gênero não existe fora das práticas coletivas que o imaginam e o constroem. Características antinorma, como a desidentificação e a desobediência, aparecem nos curtas como uma tentativa de fabricação da liberdade desses corpos.

Entendo a partir das características específicas abordadas nessas considerações, que os curtas demonstram a criação de novos limites de representação sapatona, reforçando as práticas desviantes por meio de uma epistemologia sapatão de afirmação das diferenças. E por apresentar uma perspectiva política crítica das instituições cisheterossexuais, podem ser considerados amostras do que aqui chamo de cinema sapatão, um cinema propositivo, e não somente analítico, que cria formas que desorganizam as cisheteronormatividades.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

AKOTIRENE. Carla. Interseccionalidade. São Paulo: Pólen, 2019.

ALMEIDA, Glauca; HEILBORN, Maria Luiza. Não Somos Mulheres Gays: Identidade Lésbica na Visão de Ativistas Brasileiras. Revista Gênero, nº 1, vol. 9. 2008. 225-24].

ALMEIDA, Miguel Vale de. O Corpo na Teoria Antropológica. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 33: 49-66, 2004.

BENSHOFF, Harry; GRIFFIN, Sean. *Queer Images - A History of Gay and Lesbian Film in America*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2006.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. PESSOA RAMOS, Fernão (Org.). In: *Teoria contemporânea do cinema: Documentário e narrativa ficcional Volume II*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, 277-301.

BOURCIER, Sam. Uma conversa franca com MH/SAM Bourcier sobre correntes feministas e queer na contemporaneidade. *Revista Feminismos*, v. 3, n. 2 e 3, maio-dez. 2015.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven/ London, Yale University Press, 1995.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CASTELLS, Manuel. O poder da identidade. In: *A era da informação: economia, sociedade e cultura*, v. 2. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CLARKE, Cheryl. El lesbianismo, un acto de resistencia. In: Moraga, Cherrie; Castillo, Ana (Org.). *Esta puente, mi espalda. Voces de Mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. San Francisco. California. 1988. Tradução de Ana Castillo e Norma Alarcó.

FOUCAULT, M. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

FOUCAULT, Michel. *A História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *A Política de Saúde do século XVIII In Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal. [193-207], 1990.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. In: DREYFUS, H; RABINOW, Paul. Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FOUCAULT, Michel. (1975). *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 2004. 296 p.

GROSSI, Miriam, HEILBORN, Maria Luiza, RIAL, Carmen. (1998). Entrevista com Joan Wallach Scott. Revista Estudos Feministas. Vol.6, n.1/98.

GROSSI, M. P. (2018). O Pensamento de Monique Wittig. Cadernos de Gênero e Diversidade, nº 2, vol. 04. Salvador. 83-90

HARAWAY, Donna. Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

HARAWAY, Donna. SABERES LOCALIZADOS: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Cadernos Pagu. 1995. 07-41.

HARDING, Sandra. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. Revista Estudos Feministas, nº 1, vol. 93. Porto Alegre, 7-31.

HEILBORN, Maria Luiza. Fronteiras simbólicas: gênero, corpo e sexualidade. Cadernos Cepia no 5, Gráfica JB, Rio de Janeiro, dezembro de 2002, 73-92.

HOOKS, Bell. Olhares Negros: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

LACERDA JUNIOR, Luiz. Cinema Gay Brasileiro: políticas de representação e além. p. 185. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós Graduação em Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015

LAURETIS, Teresa de. Tecnologia de gênero. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (Org.). In: Pensamento feminista: Conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, 121-155.

LAURETIS, Teresa de. Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo. San Cristóbal, Madrid: Horas, 2000.

LORDE, Audre. Irmã outsider. Trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MOMBAÇA, Jota. Não vão nos matar agora. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MULVEY, Laura. After Images. Londres: Reaktion Books, 2019.

MULVEY, Laura. "Reflexões sobre 'Prazer Visual e cinema narrativo' inspiradas por Duelo ao sol, de King Vidor (1946)" in Fernão P. RAMOS (ed.) Teoria contemporânea do cinema, Volume 1 - Pós-estruturalismo e filosofia analítica, São Paulo, Editora Senac, 2005.

ORLANDI, Eni. As formas do silêncio: no movimento dos sentidos. Campinas: Unicamp, 1997.

PRECIADO, Paul B. Preciado. Manifesto Contrassexual. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

PRECIADO, Paul B. Preciado. Um apartamento em Urano: Crônicas da travessia. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2020.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Revista Bagoas, Natal, v. 4, n. 5, 2010.

SARMET, Érica; BALTAR, Mariana. Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo. Textura, v. 18 n.38, set./dez.2016, p. 50-66

SARMET, Érica. “Feminismo Lésbico”. IN: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.) Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, 379-399.

SCOTT, Joan. (1995). Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Revista Educação e Realidade, n° 2, vol. 15. Porto Alegre, p. 5-22

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 28, p. 19–54, 2016.

XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

XAVIER, Ismail. O Discurso Cinematográfico – a Opacidade e a Transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

XAVIER, Ismail. Os excessos, a dupla moldura e a ironia do mestre do melodrama in CARLOS, Cássio Starling e Pedro Maciel GUIMARÃES (eds), Douglas Sirk, o príncipe do melodrama, São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

VIDARTE, Paco. Ética bixa: Proclamações libertárias para uma militância LGBTQ. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

WITTIG, Monique. O pensamento hetero. IN: BUARQUE DE HOLLANDA. Pensamento feminista: Conceitos Fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, 83-92.

## **REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS**

QUEBRAMAR; Direção: Cris Lyra. Produção: Camila Gaglianone. São Paulo, 2019. (27 min.).

PEIXE; Direção: Yasmin Guimarães. Produção: Limão capeta filmes. Belo Horizonte, 2019. (17 min.).

SAPATÃO: UMA RACHA/DURA NO SISTEMA; Direção: Dévora Mc. Produção: Fanchecléticas Coletiva. Belo Horizonte, 2021. (9min.).

UMA PACIÊNCIA SELVAGEM ME TROUXE ATÉ AQUI; Direção: Érica Sarmet. Produção: Excesso Filmes Rio de Janeiro, 2021. (26 min.).

COMO ESQUECER; Direção: Malu de Martino. Produção: Eh! Filmes. 2010. (100 min.).

FLORES RARAS; Direção: Bruno Barreto. Produção: Globo Filmes. 2013. (104 min.).

ENTRE IRMÃS; Direção: Breno Silveira. Produção: Conspiração. 2017. (160 min.).

SEPTO; Direção: Alice Carvalho. Produção: Caboré Audiovisual. 2016.