


O REBUCETEIO COMO MODO DE CRIAÇÃO

Luana Navarro¹


Universidade do Estado de Santa Catarina

 DOI: doi.org/10.33871/21750769.2026.22.1.11975

¹ Luana Navarro é artista visual, curadora e pesquisadora. Sua produção recente reflete a partir de deslocamentos de sua própria imagem, presenças e discursos sobre o corpo. É doutoranda em Artes Visuais pela UDESC, onde investiga criações fotográficas de sapatões. A partir dessa pesquisa, tem refletido sobre o rebuceteio como modo de criação e se perguntado: pode a fotografia construir futuro para um corpo sapatão? luanavarro.art

 luanavarro85@gmail.com

 lattes.cnpq.br/5525289873240891

 orcid.org/0000-0002-9088-2953

O rebuceteio como modo de criação

Resumo: O texto apresenta e discute três trabalhos produzidos por mim a partir de formas de criação circunscritas às experiências de vivência sapatão, articulando procedimentos e modos de fazer que se estruturam em diálogo com os processos de artistas como a fotógrafa Joan E. Biren (1944) e a cineasta Barbara Hammer (1939-2019). Os trabalhos apresentados são *Pé vermelho* (2023); *Não me venha com frases feitas* (2026) e *Sapa-tênis* (2023). Produzidos, respectivamente, a partir da fotografia, do vídeo e da vestimenta relacional, os trabalhos mobilizam diferentes possibilidades metodológicas de criação, como a metodologia do velcro, em desenvolvimento pelas pesquisadoras Ramayana Lira de Souza e Alessandra Soares Brandão (2023), o princípio da incerteza, proposto por Barbara Hammer (2014), e o rebuceteio, este último desenvolvido por mim no contexto da minha pesquisa de doutorado.

Palavras-chave: Sapatão; Rebuceteio; Processos de criação; Artes Visuais.

Rebuceteio as a mode of creation

Abstract: The text presents and discusses three works produced from forms of creation circumscribed to dyke lived experiences, articulating procedures and modes of making that are structured in dialogue with the processes of artists such as photographer Joan E. Biren (1944) and filmmaker Barbara Hammer (1939-2019). The works presented are *Pé vermelho* (2023); *Não me venha com frases feitas* (2026) e *Sapa-tênis* (2023). Produced respectively through photography, video, and relational clothing, the works mobilize different methodological possibilities of creation, such as the Velcro methodology, developed by researchers Ramayana Lira de Souza and Alessandra Soares Brandão (2023), the principle of uncertainty proposed by Barbara Hammer (2024), and *rebuceteio*, the latter developed by me within the context of my doctoral research.

Keywords: Dyke; *Rebuceteio*; Creative processes; Visual Arts.

Rebuceteo como modo de creación

Resumen: El texto presenta y discute tres trabajos producidos a partir de formas de creación circunscritas a las experiencias de vivencia *sapatão*, articulando procedimientos y modos de hacer que se estructuran en diálogo con los procesos de artistas como la fotógrafa Joan E. Biren (1944) y la cineasta Barbara Hammer (1939-2019). Los trabajos presentados son *Pé vermelho* (2023); *Não me venha com frases feitas* (2026) e *Sapa-tênis* (2023). Producidos, respectivamente, a partir de la fotografía, del video y de la vestimenta relacional, los trabajos movilizan diferentes posibilidades metodológicas de creación, como la metodología del velcro, en desarrollo por las investigadoras Ramayana Lira de Souza y Alessandra Soares Brandão (2023), el principio de incertidumbre propuesto por Barbara Hammer (2024) y el *rebuceteio*, este último desarrollado por mí en el contexto de mi investigación doctoral.

Palabras clave: *Sapatão*; *Rebuceteio*; Procesos de creación; Artes visuales.

Em entrevista à poeta branca lésbica Adrienne Rich, a poeta negra lésbica Audre Lorde (2019), ao comentar sobre seu processo de criação em um contexto de supremacia de imagens e escritos heteronormativos e brancos, descreve que havia muitas emoções complexas para as quais não existiam poemas. Foi na falta que Lorde construiu tantas imagens e deu forma e palavra ao que outras mulheres também sentiam e viviam, criando a possibilidade de existência para muitas. Lorde (2019, p. 105) diz: “eu tinha uma imagem de tentar alcançar algo que dobrava uma esquina, algo que escapava por pouco. A imagem estava constantemente desaparecendo”. Refletir sobre qual imagem poderia ser essa que escapava para Lorde me leva a lembrar imagens que, para mim, perduram. Imagens que não escaparam, mas que levei tempo para entendê-las como constituintes do meu imaginário e formadoras do meu olhar sapatão. Existe um olhar sapatão?

3

Rememoro aqui uma sequência. Figura 1: em meados dos anos 1990, ainda criança, eu costumava olhar demoradamente para um disco de vinil na estante de madeira na sala. Na capa, a fotografia de uma mulher de calça e jaqueta jeans, sentada no chão, com as pernas abertas. Seus cabelos são cacheados. Ela olha para fora do enquadramento e sorri. Figura 2: dizem que Sara e Dalva são amigas. Vivem juntas. Dalva fuma na janela do apartamento enquanto conversa em uma roda de homens. O assunto é futebol. Ela é a única mulher ali. Acho bonito vê-la fumar, dominando a cena. Figura 3: reflexo no espelho. Rosto de criança, loira, a cara ensaboada. Muita espuma no rosto. No reflexo, a mão ajeita a espuma sobre o queixo e acima do lábio. Uma barba aparece. Com o dedo indicador direito, simula-se uma lâmina de barbear. No reflexo do espelho opaco pelo calor da água, a criança barbeia-se sem se machucar. Figura 4: a cantora de MPB está sentada em uma banqueta. Ela usa coturno preto e segura o violão com a mão esquerda. Enquanto fala, gesticula efusivamente. Figura 5 (sapatão furiosa): aos 16, em uma sala de cinema, fico paralisada com a cena na tela. A personagem Laurinha diz: “eu gosto de mulheres, eu sou sapatão, eu sou sargento, fanchona, lésbica, eu colo velcro, eu gosto de colocar a aranha pra brigar”. Figura 6: na fotografia em preto e branco, fora de foco, duas mulheres se beijam. O enquadramento mostra apenas os dois rostos; não vemos o ambiente. A câmera está próxima. A mulher da esquerda tem uma bandana no cabelo; a da direita sorri levemente enquanto beija a outra.

Apresentar estes fragmentos é uma forma de tentar encontrar, pensar e manipular as imagens que me constituem e que hoje vibram no processo de criação de trabalhos que utilizam diversas linguagens, em suportes como a fotografia, o vídeo, a

performance, a gravura e a intervenção. Tendo nascido e crescido em uma cidade do interior do Paraná, Marialva, com pouco mais de 40 mil habitantes, e tendo sido atravessada, primordialmente, pelo contexto midiático e pela circulação de imagens dos anos 1990, tive contato pela primeira vez com uma fotografia em que duas mulheres se beijavam apenas, já quase da idade adulta. Isso me faz pensar: o que acontece quando não temos imagens? O que somos capazes de fantasiar a partir daquilo que desejamos, mas nunca vimos? Assim como Bravo (2020, n.p.):

[...] carrego a marca do silenciamento que atravessa as existências lésbicas, suspeito que se descobrir sapatão é também uma forma de se inventar. Para nos tornarmos quem somos, com toda nossa potência, precisamos nos adivinhar, especular, reconhecer pistas e tatear outros caminhos.

Fantasiar, especular e inventar outras lésbicas ao longo da vida parece ser intrínseco às nossas existências. Lidamos cotidianamente com a ambiguidade, com o silêncio disfarçado de mistério. Intuímos e nos reconhecemos em detalhes, nuances. Aprendemos a duração do olhar — “aqueles três segundos a mais num olhar para saber se ela também...” (Iorio, 2019, p. 71)².

4

Parto dessas imagens que me atravessam na esfera íntima e busco principalmente nas práticas fotográficas no campo das artes visuais encontrar outras imagens, fotografias que enunciem vidas que foram e são possíveis, vidas que escapam dos padrões cisheteropatriarcais e dos seus padrões visuais.³ Essa investigação, voltada à criação de um arcabouço de referências visuais, suscita perguntas como: haveria uma estética lésbica ou sapatão? Quais subversões formais estão presentes nos trabalhos? Como romper um padrão visual no processo de criação de um trabalho que pretenda pensar sensivelmente nossas existências? Afinal, o que é uma fotografia lésbica ou sapatão?

² Para mais sobre a duração do olhar, ver e ouvir Melancia, das artista lésbica baiana Josyara. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Ciep1G2gBJM>. Acesso em maio 2026.

³ Podemos pensar alguns padrões visuais a partir de Mulvey (2017), Brandão e Sousa (2019), Zanatta (2021) e Mikos (2023), cujas pesquisas se dão no campo do cinema, mas podem ser deslocadas para uma reflexão sobre práticas fotográficas, ao pensarmos a imagem de forma mais ampla. Dentre os padrões: superexposição e objetificação dos corpos, construção de figuras ditas “femininas” para que haja uma passabilidade heterossexual, ambiguidade em gestos e olhares.

Antes de seguir, é importante sinalizar que a variação do uso dos termos “lésbica” e “sapatão” aparecerá ao longo do texto. No entanto, assumo com maior frequência o termo “sapatão”, por se referir a uma corporeidade e a uma gestualidade que não têm passabilidade heterossexual, ou seja, distancia-se de uma performatividade dentro dos códigos do que seria o comportamento e a visualidade dita “feminina”. Desse modo, investigo também a possibilidade de pensar o termo “sapatão” como uma identidade, na esteira de como pensa val flores (2022, p.7), ao dizer que:

Sapatão é um nome que não define nossas vidas, mas que nos situa politicamente. Não descreve com quem trepamos, mas nos posiciona na cena pública para denunciar que nossos corpos são um campo de batalha das normas, das instituições e das forças repressivas do Estado, das igrejas, da mídia, do mercado, que pretendem controlar nossos desejos e nos dizem como devemos usar nossos corpos em seu benefício.

É importante sinalizar ainda que algumas pesquisadoras racializadas, a exemplo da brasileira Dedê Fatumma (2023), refutam o uso do termo “lésbica” e preferem a palavra “sapatão”, por compreenderem que “lésbica” está também majoritariamente associada a mulheres brancas que performam uma feminilidade hegemônica e que exclui corpos não brancos e ditos não femininos. Essa reflexão já foi feita anteriormente por teóricas como Gloria Anzaldúa (2021), em seu ensaio *Esqueertiza(r) demais a escritora – loca, escritora y chicana*, e é retomada em minha pesquisa de doutorado.

Diante disso, volto à questão: afinal, o que é uma fotografia lésbica ou sapatão? Em 1979, Judith Schwarz, ao escrever o texto *Fotografia lésbica - uma longa tradição*, oferece algumas pistas para essa pergunta ao recuperar e contextualizar produções fotográficas estadunidenses importantes. Ao discutir os trabalhos de Clementina Hawarden, Emma Jane Gay, Frances Johnston, Alice Austen e Berenice Abbott, Schwarz (1979, n.p.) nos conta que:

As lésbicas, em especial, têm sido atraídas pela fotografia em tal número que apenas as escritoras superam as fotógrafas em nossa história criativa. Muitas lésbicas fotógrafas são desconhecidas. Suas vidas, seus trabalhos e as imagens que elas criaram foram perdidas para nós por conta da deterioração, negligência ou destruição intencional. Ainda assim, muitas deixaram sua marca de amantes de mulheres na história da

fotografia, e estas nós celebramos aqui. Há fortes evidências biográficas de algumas de nossas antepassadas lésbicas em manuscritos e diários; outras nós reivindicamos simplesmente porque elas nunca exibiram qualquer comportamento heterossexual explícito. A verdadeira evidência está em suas fotografias.

Que evidência seria essa, passível de ser reconhecida? A fotografia da cantora Joanna, presente no disco de vinil no canto da sala, de algum modo foi uma espécie de fissura, um indício que anunciava um futuro corporal possível? O que havia nessa fotografia? Que visualidade lésbica/sapatão estava presente ali? Existe uma ou algumas visualidades lésbicas/sapatões? Como pensar a fotografia sapatão contemporânea? **Pode a fotografia construir futuro para um corpo sapatão?**⁴

Essa última questão parte da minha relação, enquanto sapatão, com imagens, especialmente com fotografias, e muitas vezes com a falta de imagens que refletissem a possibilidade de inventar minha existência. Desse modo, minhas pesquisas recentes buscam formas de reconhecimento por meio de imagens, refletindo sobre as fotografias feitas por outras sapatões e criando, em minha própria produção artística, modos de nos inscrever através de experimentações visuais.

Enfatizo que, apesar das minhas referências recorrentes estarem situadas no campo da fotografia, minha produção artística assume e experimenta outras linguagens e suportes, como o vídeo, a intervenção, a gravura, a performance e as leituras performativas. Compreendo que pensar sobre o trabalho de fotógrafas sapatão tem contribuído para o desenvolvimento de trabalhos com outros suportes e linguagens, além da linguagem em si utilizada, interessam-me as questões que se abrem a partir dos trabalhos e que muitas vezes dizem respeito a violências epistêmicas às quais pessoas dissidentes de gênero e sexualidade são submetidas ao longo de suas vidas.

⁴ Em um texto anterior elaborei uma formulação próxima a essa a partir do meu trabalho fotográfico *Micro-resistências*, que venho produzindo desde 2008. Texto disponível em <https://periodicos.unespar.edu.br/mosaico/article/view/8872>. Acesso em: 3 jun. 2026.

Tomo emprestadas as ideias da intelectual sapatão argentina val flores⁵ (2022, p. 19) ao refletir sobre a forma como a violência epistêmica nos atravessa:

Quem tem permissão de narrar? Quem relata? Quem põe em circulação os relatos? Quem é o ventríloquo de nossas vozes? Esta violência do saber colonial minoriza, descarta e destrói o significado de nossa vida cotidiana como lésbicas, despojando-nos do copioso repertório de vocabulários, experiências e memórias que reunimos, inventamos e recriamos coletiva e singularmente. É uma operação de silenciamento e invisibilização que determina uma economia da representação e compõe um relato identitário uniforme e monótono.

Essa violência epistêmica, sinalizada por flores, passa pelo apagamento das nossas visualidades, pela escassa discussão sobre nossas experimentações artísticas e criativas, que tensionam, em níveis distintos, a ordem daquilo que está dado como imagem possível e aceitável, bem como os espaços formais em que podemos exercer nossos desejos de pesquisa e criação.

7

Como nos diz a artista branca e lésbica Tee Corinne (Corinne, 1997, p. 5 apud. Auler, 2022, p. 172), “as imagens que vemos, como uma cultura, ajudam a definir e expandir nossos sonhos, nossas imagens do que é possível. Imagens de quem somos nos ajudam a visualizar quem podemos ser”. De certo modo, Corinne enuncia a possibilidade de construção de futuro por meio das imagens. Mas que imagens seriam essas capazes de construir futuro?

Joan E. Biren, fotógrafa branca lésbica estadunidense que passou a circular mais por exposições e publicações recentemente, a partir da reedição do seu livro *Eye to eye: portraits of lesbians*, compartilha que, nos anos 1970, não se deparava com fotografias de outras sapatões. É a partir deste vazio de imagens que decide então percorrer os Estados Unidos fotografando outras lésbicas. Sua documentação resultou no livro *Eye to eye: portraits of lesbians* (1979). Financiada de forma coletiva, teve sua primeira tiragem de 3 mil exemplares esgotada em três meses. Em 2020 o livro foi reeditado. Ao refletir

⁵ Nesta escrita, val flores será sempre grafado em letras minúsculas, respeitando assim a forma escolhida pela autora, que se configura como uma posição política e poética que tensiona as formas do dizer através da escrita.

sobre suas fotografias, Biren (1983) escreveu que fotógrafas lésbicas fotografam para visualizar um futuro e que, para ela, fotografar outras mulheres foi uma forma de construir uma comunidade. De algum modo, produzir imagens e narrativas a partir de nossas vivências pode vir a ser uma espécie de criação de redes de contato, suporte, e porque não, de novos imaginários.

Se como afirma val flores (2022, p. 31), “intervir nas práticas da linguagem [e aqui penso a partir da linguagem fotográfica] é afetar a forma em que se organiza o poder ... e se uma língua inventa modos de vida e os modos de vida inventam uma língua”, a pesquisa e produção poética aqui discutidas desejam e podem ser uma intervenção e uma interpelação nas formas vigentes de visualidades das nossas existências sapatões. Nesse sentido, esse texto investiga as estratégias, os modos e procedimentos de criação circunscritos em nossas experiências e vivências.

O rebuceteio como modo de criação

8

Minhas investigações artísticas dentro da academia assumem o hibridismo de metodologias e a ruptura com a ideia de que o objeto pesquisado está fora do sujeito que pesquisa, já que a pesquisadora-artista constrói seu objeto poético ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa.⁶

Assim, por estar em processo com o objeto, gosto de pensar a escrita sobre o trabalho em si *sobre/sob* o efeito do processo criativo, considerando seus desvios, suas dúvidas e suas tentativas. Utilizo, aqui, a distinção *sob/sobre* da pesquisadora e artista Raquel Stolf (2011), por entender que essa escrita se faz simultaneamente ao processo e faz vibrar as questões poéticas. Como formula Stolf (2021, p. 118), escrever dessa forma é assumir também o movimento de uma escrita que é e se faz como objeto:

Estar sob o efeito de um processo artístico pressupõe também relações sinuosas entre arte e vida, ou seja, o efeito não tem contorno, dimensões ou delimitações estabelecidas de antemão e a duração do efeito pode se estender para outros recomeços

⁶ Essa compreensão de pesquisa em arte parte do pensamento de Sandra Rey (2002), sobretudo a partir do texto *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais*.

de processos, podendo também durar apenas enquanto se escreve nesse sob. O processo também não é algo nítido e exato, na medida em que o trabalho/processo que modula a escrita (o trabalho/ processo sob o qual se escreve) foi proposto por quem ou pelo corpo que escreve, gerando uma retroalimentação. Investigações sobre podem ocorrer dentro do estado sob, nele embutidas ou acompanhando-o, envolvendo outras possibilidades de relações e torções.

As minhas relações ditas *sinuosas entre arte e vida*, consideram as dinâmicas afetivas e amorosas que podem ser experienciadas nas vivências sapatão. Neste sentido, proponho que o rebuceteio, algo muito próprio da cultura sapatão, pode ser um modo e uma estratégia de criação. Antes de adentrar nessa estratégia de criação sobre a qual tenho elaborado e refletido, é preciso dizer que há pesquisadoras, em outras áreas, formulando metodologias que conversam com o que proponho neste texto, por exemplo, a *metodologia do velcro*.

A *metodologia do velcro*, em desenvolvimento pelas pesquisadoras Ramayana Lira de Souza e Alessandra Soares Brandão, tem como critério aglutinador a *intervenção das lesbianidades*, como compartilha Souza (2023). O velcro pressupõe o encontro e o desencontro entre superfícies, o encaixe e o desencaixe, a aproximação e o distanciamento. O termo é uma metáfora para o sexo lésbico cis, e enquanto proposta metodológica as pesquisadoras ressignificam e deslocam essa ideia vernacular de “colar velcro” como sendo algo apenas referente a práticas sexuais entre mulheres cis, incluindo também outras possibilidades de relações. Para a *metodologia do velcro* interessa o “desencaixe das coisas, das visualidades” (Souza, 2023).

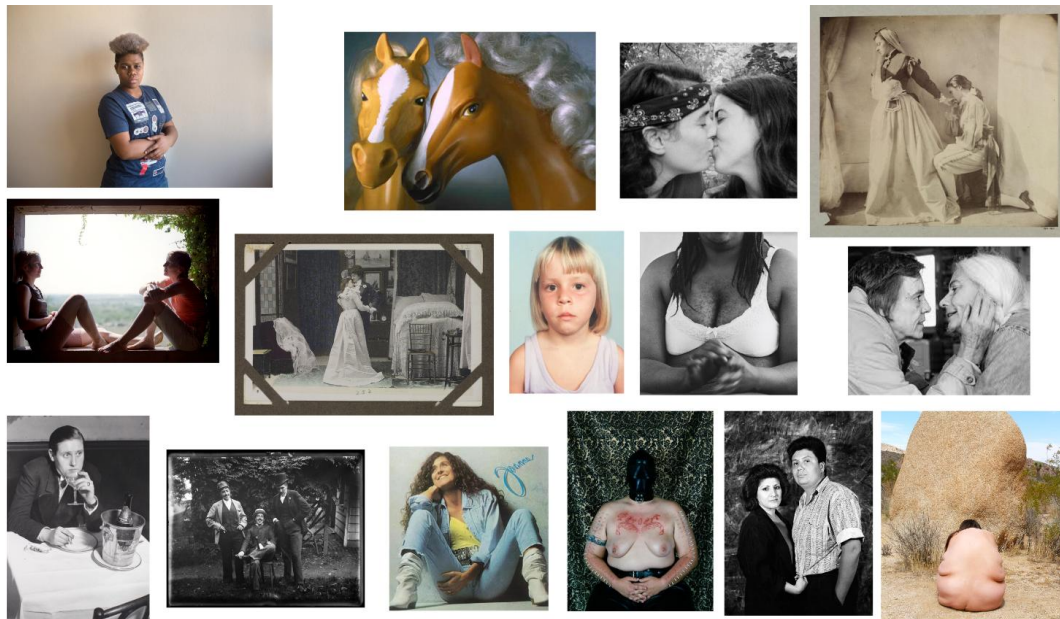
Assim, reúno a seguir alguns trabalhos fotográficos a partir de aproximações e distanciamentos visuais, fricções e outros movimentos que são descobertos durante a pesquisa. Imagino essa constelação, movida pela ideia da metodologia do velcro, mas também como uma noção de **rebuceteio**.

Dentro da cultura sapatão, o *rebuceteio* tem a ver com uma rede de relações amorosas e interações que se atravessam, às vezes se repetem e revelam um contexto aparentemente limitado, porém em constante rearranjo e

expansão.⁷ Deste modo, transponho o rebuceteio para o processo de pesquisa e proponho que essa rede de relações e interações pode revelar diálogos entre os trabalhos, sendo ela mesma uma dinâmica e um procedimento de criação.

Na Figura 1, compartilho **O brejo: rebuceteio 1**, composto por uma constelação de referências, a partir da qual minha *pesquisa* de doutorado se inicia.

Figura – O brejo: rebuceteio 1



10

Fonte: 1. Coletivo Amapoa; 2. Deborah Bright; 3. JEB; 4. Lady Hawarden; 4. Kelli Connell; 5. Autora desconhecida; 6. 3x4 Luana Navarro (foto de Helcio Sawaki); 7. Zanele Muholi; 6. JEB; 7. Alice Austen; 8. Capa do álbum Joanna; 9. Catherine Opie; 10 e 11. Laura Aguilar.

A partir da visualização deste rebuceteio 1, que é composto por trabalhos de fotógrafas e, também, por outras imagens, como a capa do disco de vinil da cantora Joanna e uma foto 3x4 minha, início um projeto de fotografia que coloca em perspectiva a minha vivência sapatão, circunscrita no meu adolescer em uma cidade do interior e, posteriormente, no meu deslocamento para uma cidade maior. Este primeiro rebuceteio funciona, assim, como uma espécie de mapa inicial de referências visuais.

⁷ No texto *Interações afetivo-sexuais entre mulheres e negociações com o contexto interiorano*, (2020) as pesquisadoras Luisa Marianna Vieira da Cruz e Luis Felipe Rios do Nascimento acrescentam um aspecto interessante para pensarmos o rebuceteio, sua sustentação a partir de uma roda de solidariedade.

É no retorno a essa cidade pequena, com pouco mais de 41 mil habitantes, que redescubro a fotografia e seu potencial poético e político. Desde 2023, registro esse lugar buscando uma atmosfera que possibilite um contato recriado com as tensões do que significou ser criança em um contexto conservador, católico, cishetero patriarcal. As fotografias realizadas até aqui apostam na verticalidade como estratégia de composição, acentuando a noção de escassez de horizonte, uma sensação recorrente para mim e no meu corpo ao habitar esses espaços (privados e públicos). Volto a caminhar pelas ruas e encontro, no cotidiano da cidade, símbolos, imagens e frases que explicitam um contexto marcado pelo conservadorismo religioso e político.

Figura 2 – Pé vermelho (2023 - em processo)



Fonte: Acervo pessoal.

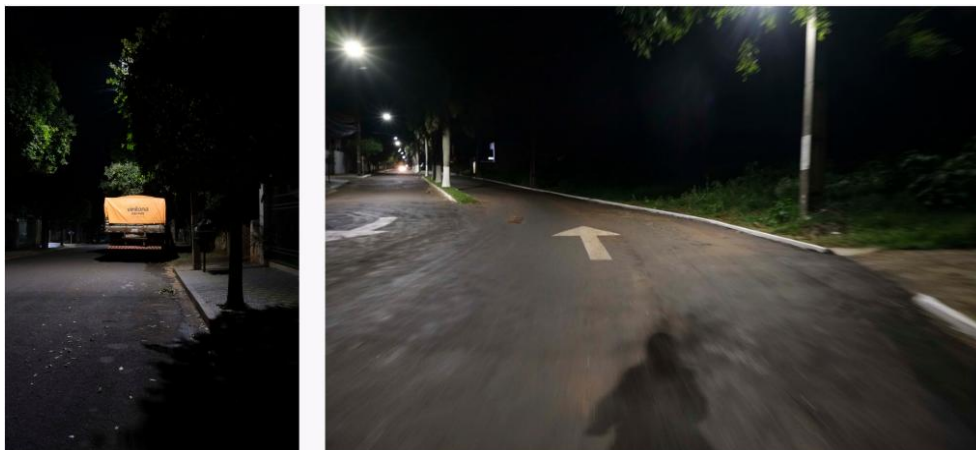
Ancorada em uma forma fotográfica que flerta com o documentarismo contemporâneo⁸, com essas imagens abro um processo de nomeação da norma deste e neste lugar. Nesse sentido, me fortaleço com Jota Mombaça (2021, p. 75):

Nomear a norma é o primeiro passo rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência, porque a norma é o que não se nomeia, e nisso consiste seu privilégio. A não marcação é o que garante às posições privilegiadas (normativas) seu princípio de não questionamento, isto é: seu conforto ontológico, sua habilidade de perceber a si como norma e ao mundo como espelho. Em oposição a isso “o outro” - diagrama de imagens de alteridade que conformam as margens dos projetos identitários dos “sujeitos normais” - é hipermercado, incessantemente traduzido pela analíticas do poder e da racialidade, simultaneamente invisível como sujeito e exposto como objeto. Nomear a norma é devolver essa interpelação e obrigar o normal a confrontar-se consigo próprio, expor os regimes que o sustentam, bagunçar a lógica de seu privilégio, intensificar suas crises e desmontar sua ontologia dominante e controladora.

Ao acordar as memórias presentes no espaço, acordo violências e aciono também, em meu corpo, estratégias de sobrevivência e invenção. Dentre elas, o deslocamento, que se traduz como movimento na imagem. Ironicamente, percebo que é no retorno que me vejo cara a cara com uma condição de fuga deste lugar.

12

Figura 3 – Pé vermelho (2023 - em processo)



Fonte: Acervo pessoal.

⁸ Compreendo o documentarismo contemporâneo como uma prática fotográfica que se distancia da relação de registro objetivo e subverte formas narrativas clássicas da fotografia, incorporando inclusive tentativas de construção imagética que contemplam o registro dos imaginários de um determinado contexto.

Refletir sobre o que estou nomeando inicialmente como fuga me leva à ideia de deslocamento produzida pelo movimento de *sair do armário*. No meu processo, a saída do armário e o deslocamento físico, da saída do interior para uma capital, se sobrepõem. O armário, como espaço metafórico de uma negociação interna entre o que se expõe e o que se mostra, entre o público e o privado, é uma presença formadora nas experiências LGBTQIA+, sobretudo para pessoas lésbicas e gays, como mostra Sedgwick (2016). Além de ser um espaço subjetivo que dá contorno à percepção do entorno, *sair do armário* também provoca deslocamentos físicos reais, como investiga Vieira (Binnie, 2004 *apud* Vieira, 2011, p. 51). O autor diz:

O deslocamento para as cidades foi/é um elemento fundamental de formação das sexualidades modernas, resultantes da industrialização e do processo de urbanização e metropolização destes espaços centrais, o que possibilitou (e possibilita hoje ainda) a congregação de grupos - em alguns casos comunidades de pertença - de pessoas atraídas sexualmente por pessoas do mesmo sexo. (Bell Binnie, 2000) ...neste processo de modernidade conjugaram-se por um lado as razões diversificadas de ordem econômica que levaram à caracterização do que hoje conhecemos como êxodo rural e, por outro, as razões como a liberdade sexual característica dos grandes espaços urbanos que se constituem como elementos fundamentais para a construção de identidades e culturas sexuais que hoje reconhecemos em muitas cidades.

13

Assim, o processo de construção deste trabalho fotográfico tem provocado a compreensão de uma perspectiva migratória e tem me guiado ao encontro de movimentos e dinâmicas que transbordam para processos de criação que acontecem em simultaneidade com outras linguagens, como é o caso dos trabalhos *Não me venha com frases feitas* (2026) e *Sapa-tênis* (2023), que serão comentados a seguir.

Em *Não me venha com frases feitas* (2026), parto de um repertório de filmes que marcaram meu imaginário na fase de transição da adolescência para a vida adulta e experimento de forma direta o rebuceteio como procedimento de criação. Nele, uma coleção de legendas⁹ em português se entrelaçam e se rearranjam, formando uma narrativa insinuativa. No trabalho acontece o

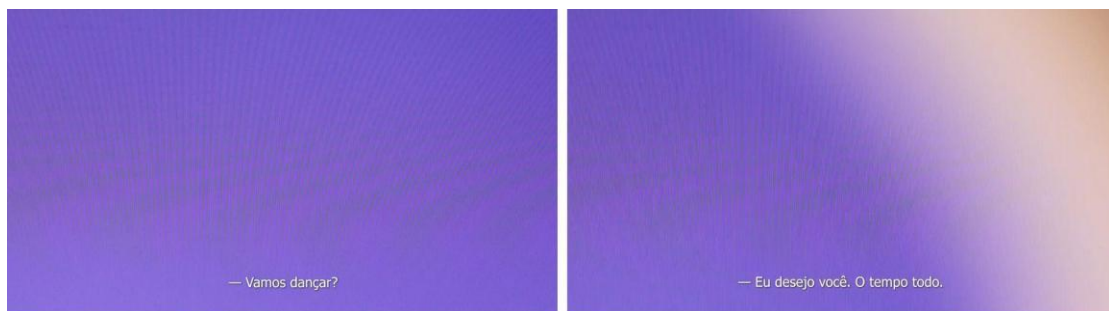
⁹ As legendas que compõem a narrativa foram apropriadas dos seguintes filmes: *Thelma e Louise* (1991), *Amigas de Colégio* (1998), *Desejo Proibido* (2000), *A partilha* (2001), *Azul é a cor mais quente* (2013) e *Flores raras* (2013).

encontro de personagens sapatões que aparecem em diferentes filmes dos anos 1990 e 2000, e que por meio de uma montagem que utiliza a dinâmica do *rebuceteio* como modo de criação narrativa, articula essas existências em um mesmo espaço-tempo imagético. Entendo a montagem como um gesto de manipulação de imagens [compreendo as legendas como textos que geram imagens] que inventa uma narrativa com os fragmentos de histórias já existentes. E o que conduz o arranjo desses fragmentos é o que tenho chamado de *montagem-rebuceteio*.

A *montagem-rebuceteio* pressupõe repetições, recombinações e interações com lastros de fricção no passado, bem como o reconhecimento de algum vínculo anterior mediado por afetos em comum. Assim, o trabalho *Não me venha com frases feitas* é um experimento imagético sobre desejo, linguagem, imagem e interrupções, que se constitui com uma dinâmica própria das relações de afeto entre lésbicas e sapatões.

Figura 4 – Não me venha com frases feitas (2026)

14



Fonte: Acervo pessoal.

A seleção dos filmes teve como critério a aparição de personagens e casais sapatões, como protagonistas ou não, e uma conexão emocional com esses filmes, deixando de lado julgamentos estéticos. Não me importava a escolha de filmes apenas bem avaliados pela crítica cinematográfica, mas sim retomar as imagens que me atravessaram, sobretudo no período da adolescência, revisitando e ressignificando uma memória imagética que perdura no tempo.

A escolha pela apropriação das legendas, e não das imagens, também pretendeu produzir uma narrativa que não revelasse quem eram as personagens, de modo que a conexão entre elas acontecesse sem colocar em

risco o pacto com o espectador quanto à existência delas em um mesmo espaço e tempo imagético.

As imagens abstratas captadas para o filme se ancoram em uma compreensão e experimentação da abstração como uma política da imagem, que pretende colocar o espectador em uma posição ativa e autônoma diante daquilo que vê. Por isso, elas insinuam mais do que mostram. Rejeitar a figuração, nesse caso, faz com que o texto/legenda seja destacado e acione um jogo entre palavra e imagem/abstração, ampliando as possibilidades de construção de imagens mentais no/a espectador/a. Entendo as legendas como imagens, como matéria a ser desconstruída, manipulada e rearranjada.

Ao iniciar a produção do filme a abstração surgiu como desejo de ter imagens de algo que não foi fotografado, se colocando assim como uma abertura possível para as minhas imagens. Como lidar com a falta de imagem? Deste modo o trabalho se aproxima, em termos de experimentação visual, das ideias construídas e propostas pela cineasta lésbica Barbara Hammer (1939-2019).

15

Em seu conjunto de filmes, realizados a partir dos anos 1970, Barbara Hammer reivindicou a abstração como uma escolha política que se propõe a romper com as visualidades e as formas narrativas heteropatriarcais. Hammer (2024, p. 198) acreditava que não era possível fazer um filme lésbico usando um modo patriarcal e heterossexista como narrativa convencional. Segundo a autora, “estamos mudando radicalmente as pessoas, e não podemos reproduzir essa radicalidade usando formas convencionais”. Em seu texto *A política da abstração* (2024, p. 199), Hammer apresenta uma ideia interessante que ela chama de *princípio da incerteza*. Ela diz:

Eu uso a abstração por causa do princípio da incerteza que é o lócus de um determinado tipo de jogo. Há um jogo linear, em que cada pessoa aceita regras de comportamento, diálogo e vestimenta, como crianças brincando de enfermeira e médico. Depois, há um tipo de jogo abstrato que exige imaginação ativa, em que a única regra é: vale tudo. Pode haver mudanças bruscas de cenas e locais, gênero, nomes, e todas as possibilidades de expressão são possíveis. Essa forma de jogo para crianças ou adultos exige um forte senso de identidade. Em um jogo abstrato, tudo ao seu redor pode ser virado de cabeça

para baixo, combinações mais inimagináveis de palavras podem ser ditas; as interrupções, os voos, as fantasias e os trajes giram em torno de você e te transportam para uma experiência cinematográfica. Assim, você se torna consciente do que está vivenciando. Os membros ativos da plateia não perdem o senso de si mesmos ao se envolverem nas sensações físicas do cinema abstrato, mas sente mais a possibilidade do ser.

Ao pensar sobre o *princípio de incerteza*, rememoro os “três minutos a mais”, descritos no poema de Maria Isabel Iorio, referenciado no início deste texto — será que ela também é? Assim como o rebuceteio, talvez o *princípio de incerteza* possa ser pensado como um modo de criação vinculado a formas específicas de se estar no mundo, de flertar e viver a sexualidade.

Na proposição *Sapa-tênis*, escrevo na superfície de um tênis branco, inserindo palavras que remetem a fatos históricos ou à produção de artistas sapatões. Essas palavras são uma homenagem às pessoas mencionadas e são também uma proposição,¹⁰ pois o objeto tênis, usado por mim no cotidiano, é um dispositivo para o início de conversas. Deste modo, o *Sapa-tênis* se distancia da ideia de escultura, e pode ser entendido como uma vestimenta *relacional*¹¹. É a partir da observação do meu pé que alguém me pergunta, por exemplo, por que 1983? O que é *planeta caminhão*?

Figura 5 – Sapa-tênis (2024 - em processo)



Fonte: Acervo pessoal.

¹⁰ Uso a palavra “proposição” aqui a partir das práticas artísticas de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, que deslocaram a ideia de objeto obra de arte para objeto relacional, sendo este último termo mais recorrente nos processos de Lygia Clark.

¹¹ O termo relacional é utilizado a partir de Nicolas Bourriaud, no livro *Estética relacional* (2009).

A personalização de roupas é um fazer que aparece com frequência na adolescência, momento em que a busca por identidade nos conduz também a um rearranjo de como nos apresentamos ao outro, seja por meio das roupas, do cabelo, ou a visualidade do/no corpo. Como nos diz García-Meraz e González-Fragoso (2026, p. 61), “a vestimenta funciona como algo mais que uma simples cobertura material; opera como uma interface simbólica e afetiva através da qual as pessoas constroem e negociam suas identidades”. A roupa, como nos mostra Stallybrass (2016), é um objeto de memória, no caso, o tênis, também é de proteção para o caminhar.

O trabalho também opera a partir de um marcador que é, na cultura sapatão, a própria palavra no superlativo, SAPATÃO, que faz referência a um sapato grande e que passou a ser utilizado no Brasil a partir dos anos 1930 como marcação de mulheres feministas que não correspondiam às performatividades do dito corpo e comportamento femininos, e que usavam sapatos masculinos. O termo se popularizou principalmente a partir dos anos 1980, com a marchinha de carnaval “*Maria sapatão*”, de Abelardo Barbosa, o Chacrinha.

17

Assim, usar o suporte tênis cria um jogo com a própria nomeação dessa possível identidade, além de ser também um dispositivo que faz vibrar, no aqui e agora, nossa memória coletiva. Ao contar as histórias atreladas a cada uma dessas palavras, produzo uma continuidade histórica, que se faz a partir da oralidade e cria memória entre aqueles com quem converso.

A primeira menção inscrita no tênis foi *Dyke Show*. O *Dyke Show* foi um projeto da fotógrafa Joan E. Biren, que nos anos 1970 percorreu os Estados Unidos executando uma espécie de palestra na qual, por meio da projeção de slides, apresentava produções lésbicas para grupos nos lugares mais isolados do país. Essas palestras/oficinas eram também uma forma de viabilizar sua produção fotográfica. Ao participar do *Dyke Show*, cada mulher contribuía com uma quantia em dinheiro, colaborando, assim, com o financiamento do trabalho de JEB e com a posterior publicação do livro *Eye to Eye*, em 1979. No documentário *Here come the Dykes*, de 2024, podemos acompanhar parte da recente execução do *The Dyke Show*, realizada no Leslie-Lohan Museum, em Nova Iorque.

A segunda menção é o ano de 1983, referência direta ao que ficou conhecido como Levante do Ferro's Bar, que foi uma manifestação realizada por um grupo de sapatões em frente ao Ferro's Bar. O Ferro's foi um importante espaço de encontro da comunidade lésbica nos anos 1980, no centro de São Paulo. Naquele período, um grupo de mulheres editava um boletim chamado *ChanacomChana*, que foi proibido de ser vendido dentro do bar. Revoltadas com a exclusão e a lesbofobia, em agosto do mesmo ano o grupo se reuniu em frente ao bar e realizou uma espécie de escracho, reivindicando simbolicamente a ocupação do lugar. Esse evento deu origem ao Dia do Orgulho Lésbico no Brasil.

A terceira menção, *Planeta caminhão*, é uma homenagem ao artista Simon, que viveu em Curitiba até 2025, ano de sua morte. Atuando no teatro e na música, Simon é uma referência importante no movimento LGBTQIA+ da cidade. Durante a pandemia, junto com a artista da cena Stéfani Belo, Simon realizou uma série de lives que integrou uma campanha de *crowdfunding* para viabilização do show chamado *Planeta caminhão*. Na cidade ele era conhecido por sua atuação em diversos espetáculos teatrais e pela composição das músicas *Eu vou deixar de ser mulher* (2012), *Sandrão* (s.d.) e *Por que não tem paqueta preta?* (2014).

Em *Sapa-tênis*, o corpo sapatão ocupa o espaço público, reivindicando um espaço de relação e memória. Pode ser interessante pensar a superfície do tênis como uma espécie irônica de anti-cubo branco: um espaço *relacional-expositivo* que se move, não se pretende universal e acontece no fluxo da vida. O tênis é, ao mesmo tempo, suporte/parede e obra, contracenando com elementos cotidianos. Assim, o *Sapa-tênis* só pode acontecer na vida.

É justamente a partir desse campo de experiência que esse texto buscou abordar o início da articulação teórico-prática que envolve meus processos de criação. Essa articulação se encontra em desenvolvimento na pesquisa de doutorado, refletindo sobre modos de criação de sapatões com o desejo de que habitem a esfera pública das discussões atuais no campo das artes visuais.

Ainda que os debates contemporâneos tenham avançado na inclusão e nas discussões sobre lesbianidades e sapatônicas, há uma resistência profunda

em refletir sobre as experimentações das linguagens de artistas e suas possíveis tramas e diálogos com a história da arte. Por isso, nesse texto, explícito e, em certo sentido, reivindico a possibilidade de pensar nossos trabalhos em diálogos amplos, em fricção com obras e processos de criação anteriores.

Como diz val flores (2022, p. 9), “pensar os procedimentos mediante os quais (nos) falamos, é também ser reconstrutores de um arquivo da insubordinação sexo genérica que foi apagado da cultura pública”. Assim, uma pesquisa que se dedique a produzir e discutir formas de criar, cujos pontos de partida se delineiam em experiências não hegemônicas, pode ser uma contribuição importante para os estudos contemporâneos. Por fim, retomo val flores (2022, p. 30) ao dizer que “não há textos revolucionários, mas contextos em que a intervenção escritural desata cadeias de significação que desarticulam a norma e abrem novas possibilidades de subjetivação.” Nesses termos, parafraseio flores, não há fotografias ou obras revolucionárias, mas contextos em que a intervenção visual desata cadeias de significação que desarticulam a norma e abrem novas possibilidades de subjetivação.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. **A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios**. Trad. Tatiana Nascimento. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2021.

AULER, Livia Bittencourt. **As múltiplas experimentações artísticas de Tee Corinne e uma breve reflexão sobre arte lésbica**. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 44, p. 93-111, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.5>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae> Acesso em: 10 jul. 2025.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRANDÃO, Alessandra. SOUSA, Ramayana Lira. **Bodylands para além da in/visibilidade lésbica no cinema: brincando com água** in v. 9 n. 2 (2020): Rebeca 18. Disponível em: 747-Texto do artigo-1921-2043-10-20210315.pdf. Acesso em: 10 jul. 2025.

BRAVO, Tais. **Carta para minha amiga lésbica**. Disponível em <https://buzzfeed.com.br/post/carta-para-minha-amiga-lesbica>. Acesso em: 10 jul. 2025.

CLARK, Lygia. Os Propositores [Diário 1]. [S.l.], 1968. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/65489/os-propositores-diario-1>. Acesso em: 10 mar. 2026.

BIREN, Joan. **Lesbian photography - seeing through our own eyes**. Studies in visual communication, 1983. Disponível em <https://repository.upenn.edu/entities/publication/6251ca85-0818-4c7a-9875-d9833a4d5bd1>. Acesso em: 10 jul. 2025.

FLORES, val. **A intimidade do procedimento. Escrita, lesbiana, sul, como prática de si**. Trad. GRETA-Grupo de tradução lésbica. Greta edições, 2022.

FATUMMA, Dedê. **Lesbiandade**. São Paulo: Jandaíra, 2023. (Coleção Feminismos Plurais).

GARCÍA-MERAZ, Melissa; GONZÁLEZ-FRAGOSO, Claudia Margarita. **Vestirse para el deseo: estudio piloto exploratorio con enfoque mixto sobre vestimenta e identidades LGBTQ+ y heteronormativas en estudiantes españoles y mexicanos**. Journal of Basic and Applied Psychology Research Biannual Publication, Vol. 7, No. 14 (2026) 60-70.

HAMMER, Barbara. **A política da abstração**. in Histórias LGBTQIA+ vol.2, Antologia. Org. André Mesquita e Julia Bryan Wilson. São Paulo: MASP, 2024.

HERE COME the Dykes! Direção: Devon Blackwell e Paul Moakley. Produção: The New Yorker. EUA: The New Yorker, 2025. 1 vídeo (15 min). Disponível em: <https://www.newyorker.com/video/watch/here-come-the-dykes>. Acesso em: 9 mar. 2026.

IORIO, Maria Isabel. **Aos outros só atiro meu coração**. Bragança Paulista/SP: Urutau, 2019.

LIRA DE SOUZA, Ramayana. **Velcros lésbicos no cinema: modos de usar**. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uMTLNCFvcQc>. Acesso em: 10 mar. 2026.

LORDE, Audre. **Uma entrevista**: Audre Lorde e Adrienne Rich. In: Irmã outsider - ensaios e conferências. Trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Audiência Editora, 2019.

MIKOS, Camila Macedo Ferreira. **Lesbianidades juvenis coming-of-age: espaços de formação e tempos de amadurecimento entre o cinema e a educação**. Tese de doutorado. Universidade Federal do Paraná, 2023.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: Histórias da sexualidade: antologia. Org. Adriano Pedrosa, André Mesquita. São Paulo: MASP, 2017.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 123-140.

RIOS DO NASCIMENTO, L. F; VIEIRA DA CRUZ, L. M. (2020). Interações afetivo-sexuais entre mulheres e negociações com o contexto interiorano. **Revista Debates Insubmissos**, 3(9), 153–185. <https://doi.org/10.32359/debin2020.v3.n9.p.153-185>. Acesso em: 10 mar. 2026.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **A epistemologia do armário**. Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 28, p. 19-54, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644794>. Acesso em: 9 mar. 2026.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx - roupas, memória, dor**. Trad. Tomaz Tadeu. 4 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

STOLF, Raquel. **Entre a palavra pênsil e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras]**. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

STOLF, Raquel. Notas oblíquas [processos de escrita, escuta sob]. In: **Ensaio de travessia**, organizado por Débora Pazetto, Marta Martins, Raquel Stolf, Sandra Correia Favero, Silvana Macedo. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

SCHWARZ, Judith. **Fotografia lésbica - uma longa tradição (1979)**. Trad. Camila Macedo e Luana Navarro. Disponível em: <https://revistazum.com.br/ensaios/fotografia-lesbica/> Acesso em: 10 jul. 2025.

RIOS, do Nascimento, L. F.; VIEIRA da Cruz, L. M. (2020). Interações afetivo-sexuais entre mulheres e negociações com o contexto interiorano. **Revista Debates Insubmissos**, 3(9), 153–185. Disponível em <https://doi.org/10.32359/debin2020.v3.n9.p153-185> Acesso em: 10 fev. 2026.

VIEIRA, Paulo Jorge. **Mobilidades, migrações e orientações sexuais Percursos em torno das fronteiras reais e imaginárias**. Ex aequo, p. 45-59. Disponível em: https://scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-55602011000200005. Acesso em: 10 fev. 2026.

ZANATTA, Débora Borgonovo. **Proposições de cinema lésbico em Barbara Hammer**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual do Paraná, 81 páginas, 2021.