



ARTE SAPATÃO E A CRÍTICA DA IN/VISIBILIDADE, OU  
BRINCADEIRAS (SERÍSSIMAS) COM NOSSA HISTÓRIA VISUAL (E SUA AUSÊNCIA)

Debora Pazetto<sup>1</sup>

LESBIAN ART AND THE CRITIQUE OF IN/VISIBILITY, OR  
CRITICAL GAMES WITH OUR VISUAL HISTORY (AND ITS ABSENCE)

ARTE LESBIANA Y LA CRÍTICA DE LA IN/VISIBILIDAD, O  
JUEGOS (MUY SERIOS) CON NUESTRA HISTORIA VISUAL (Y SU AUSENCIA)

---

<sup>1</sup> Artista e docente do curso de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7837-027X>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8292039196009295>. E-mail: [debora.pazetto@udesc.br](mailto:debora.pazetto@udesc.br)

RESUMO

Partindo de reflexões sobre a construção do olhar no regime visual cishe-terocidental e, mais especificamente, sobre a invisibilidade lésbica nas artes visuais, proponho categorias analítico-visuais que conectam práticas artísticas contemporâneas com rastros históricos da arte sapatão. Essas categorias são organizadas em cinco painéis de imagens: *Retrato da amada*, *O casal*, *Retrato sapatão*, *Sapabonde* e *Contra-arquivos*. Cada painel ativa discussões teórico-estético-políticas que, embora relaciona-das, podem ser lidas de forma independente. Trata-se de uma curadoria visual e conceitual aberta à errância, multiplicidade e proliferação. O que está em jogo não é apenas a presença de sapatões na história da arte, mas a possibilidade de reconfigurar os termos da in/visibilidade, reorga-nizar o mundo sensível e interferir na memória coletiva.

**Palavras-chave:** invisibilidade lésbica; sapatão; arte contemporânea; his-tória da arte; crítica da arte.

ABSTRACT

Starting from reflections on the construction of the gaze within the cishe-tero-Western visual regime and, more specifically, on lesbian invisibility in the visual arts, I propose analytical-visual categories that connect contemporary artistic practices with historical traces of dike art. These categories are organized into five panels of images: *Portrait of the Beloved*, *The Couple*, *Lesbian Portrait*, *Sapabonde*, and *Counter-Archives*. Each panel activates theoretical, aesthetic, and political discussions that, while interconnected, can be read independently. This is a visual and conceptual curatorship open to wandering, multiplicity, and proliferation. At stake is not only the presence of dikes in art history but the possibility of reconfiguring the terms of in/visibility, reorganizing the sensible world, and intervening in collective memory.

**Keywords:** lesbian invisibility; butch; contemporary art; art history; art criticism.

RESUMEN

A partir de reflexiones sobre la construcción de la mirada en el régimen visual cisheteroccidental y, más específicamente, sobre la invisibilidad lésbica en las artes visuales, propongo categorías analítico-visuales que conectan prácticas artísticas contemporáneas con rastros históricos del arte lesbico. Estas categorías se organizan en cinco paneles de imágenes: *Retrato de la amada*, *La pareja*, *Retrato sapatão*, *Sapabonde* y *Contra-archivos*. Cada panel activa discusiones teórico-estético-políticas que, aunque interrelacionadas, pueden leerse de forma independiente. Se trata de una curaduría visual y conceptual abierta a la errancia, la multiplicidad y la proliferación. Lo que está en juego no es solo la presencia de lesbianas en la historia del arte, sino la posibilidad de reconfigurar los términos de la in/visibilidad, reorganizar el mundo sensible e interferir en la memoria colectiva.

**Palabras clave:** invisibilidad lésbica; tortillera; arte contemporâneo; historia del arte; crítica de arte.

Nasci nos anos 80, no bairro Praia Comprida, em São José, região metropolitana de Florianópolis, a pequena capital do estado mais conservador do Brasil (isso só compreendemos profundamente em 2018). Não havia internet. Havia Xuxa, Paquitas, Mara Maravilha, Angélica, Cinderela, Branca de Neve e Bela Adormecida. Minha mãe me ensinava a desenhar princesas. Cabelos compridos, vestido com decote-coração, sapatinhos de salto, laço na cintura. Aos poucos, comecei a desenhar as princesas de mãos dadas, cercadas de corações, dando um beijo. E então me ensinaram: assim não pode.

Essa é minha primeira memória relacionada à invisibilidade sapatão. Meu próprio desenho, isto é, a vergonha que senti do meu próprio desenho, isto é, meus olhos assustados tentando decifrar a imagem, isto é, esconder o desenho amassado no fundo da gaveta como um cão que enterra o osso, isto é, saber que eu iria desamassar e olhar novamente a imagem muitas vezes, quando ninguém estivesse por perto.

Essa é minha primeira memória relacionada à invisibilidade sapatão. Entender, de forma muito rudimentar, que eu desejava algo que *não podia ser visto*. Assim que esse desejo começou a existir enquanto imagem, a imagem foi proibida. E eu, com 6 ou 7 anos de idade, não compreendia quase nada. Nem o desejo, nem a imagem, nem a proibição. O nome desse desejo eu só fiquei sabendo muitos anos depois.



Em 1980, Adrienne Rich publicou um ensaio que confrontava uma instituição política até então desconhecida pelo feminismo hegemônico: a heterossexualidade compulsória. Ela se referia ao vasto conjunto de incentivos e restrições violentas necessário para impor a lealdade erótico-emocional das mulheres em relação aos homens. No fundo, ela estava dizendo algo bastante óbvio: a heterossexualidade não é mais comum porque é “mais natural” e sim porque é compulsória, e ela é compulsória

porque a supremacia masculina depende materialmente de sua rigorosa manutenção. Assim (e esse é um dos objetivos centrais de Rich), esse assunto não se endereça apenas às lésbicas, mas ao feminismo em geral. Todas as mulheres passam pelos processos de heterossexualização que sustentam a família nuclear, célula base do capitalismo patriarcal. Em síntese: o patriarcado nunca é apenas patriarcado, é heteropatriarcado.

A heterossexualidade compulsória é um método de controle da subjetividade que se estabelece por meio de muitas táticas, como a idealização do romance hétero, a negação psicanalítica do clitóris, a heteronormatividade da indústria pornográfica (inclusive quando representa lésbicas), os padrões de beleza e comportamento que impõem o ideal de feminilidade. Todas essas táticas envolvem o que Rich chamou de “invisibilidade lésbica”: um apagamento simbólico-material que está presente nas punições legais ao “lesbianismo” (incluindo a pena de morte, ainda praticada oficialmente em alguns países, e extraoficialmente em outros, como o nosso); nas violências morais e físicas cotidianas, permitidas ou negligenciadas pelo Estado; na falta de inteligibilidade familiar, social, religiosa, escolar e médica; na omissão sistemática da nossa existência na cultura hegemônica — nas histórias infantis, nas brincadeiras, no cinema, na música, na literatura, na televisão, nas historiografias, na publicidade (já viu uma propaganda de margarina em que a família feliz é formada por sapatonas?) — para que meninas, meninos e adolescentes cresçam e formem sua identidade sexual sem sequer saber que a sapatonice existe enquanto possibilidade erótica e romântica.

De acordo com Rich, a invisibilidade lésbica ocorre tanto na imagética da cultura popular quanto da “arte culta”, envolvendo “fechamento de arquivos e destruição de documentos relacionados com a existência lésbica” (Rich, 2019, p. 45).



Eu me formei em Artes Visuais nos anos 2000. Artes visuais, um ambiente tão lgbt, né? Mas nunca ouvi falar de artista sapatão. Nem mesmo sobre os gays — Oiticica foi sempre o neoconcretista prodígio, jamais a bicha louca. Terminei um doutorado em filosofia da arte sem acessar absolutamente nada sobre arte sapatão e filosofia sapatão (eu juro: a coisa mais próxima disso foi Simone de Beauvoir, apresentada em uma única aula e como a esposa do Sartre).

Se eu tivesse uma professora sapatão as coisas teriam sido diferentes? Talvez. Ser sapatão não é sinônimo de abordar arte/pensamento/política sapatão como assunto ou trabalho. Existe o problema da ausência de sapas em lugares de poder e existe o problema da ausência do tema em lugares de poder (como a academia, a teoria, a historiografia e a curadoria). O fato é que as sapas e a arte sapatão sempre estiveram ausentes não apenas na minha formação, mas nos registros oficiais, inclusive nas mais aceitas historiografias feministas da arte (Klein, 2010). Informações biográficas sobre relações sapatonas foram extraídas cirurgicamente, minimizadas ou deturpadas, de modo a possibilitar interpretações heterossexualizantes sobre a vida e a obra de importantes artistas. Nesse regime de interpretação, as parceiras sexuais foram descritas como “amigas íntimas” e as artistas que foram casadas com mulheres como “celibatárias”. Artistas que se vestiam ou se representavam com ““trajes masculinos”” foram descritas, mesmo no campo da crítica feminista, como mulheres que adotavam essa estratégia para conseguir espaço em uma área dominada por homens.

Nas obras, sempre que há um par de figuras que pode ser compreendido como heterossexual, os professores, a curadoria, os catálogos e livros de história da arte sempre sustentaram (com aquela segurança apressada que só existe a serviço de leituras hegemônicas) uma vasta e melosa iconologia associada ao amor romântico. Imagens semelhantes, mas que revelam intimidade física entre figuras do mesmo gênero, jamais receberam a mesma interpretação. Uma breve lição de iconologia



normativa: se a imagem representa aquilo que a cultura cishetero consegue ler como o par homem-mulher, sua interpretação é automaticamente associada ao romance; se representa duas mulheres, as interpretações são relacionadas à amizade ou à vida doméstica feminina. “Frequentemente, estende-se um véu que encobre as possibilidades eróticas ou românticas de tais obras por meio de títulos que elas passam a adquirir: ‘As amigas’, ‘Dois nus’, ‘Retrato duplo’, ‘As irmãs’” (Pilcher, 2017, p. 14). Chamar um casal de “amigas” é um clássico da invisibilização lésbica.<sup>2</sup>



A cada semestre recebo um grupo de estudantes que aprendeu muito sobre imagens, mas pouquíssimo sobre o *olhar*. Há uma sensação palpável de embaraço coletivo quando começo uma disciplina disparando uma série de perguntas: como o seu olhar é modelado pelas imagens que você vê? E pelas que você não vê? Em quais imagens o seu olhar se detém por mais tempo? Quais imagens o seu olhar sistematicamente não enxerga? Quais imagens o seu olhar exotifica? Quem ensinou o seu olhar a sentir prazer ou desconforto? Quando você desvia o olhar? Quais imagens o seu olhar procura quando sente tédio? Quais imagens o seu olhar se compromete a decifrar? Quais ignora? Quando e como o seu olhar se opõe às imagens? Quais padrões estéticos o seu olhar impõe às imagens? Quantas vezes o seu olhar precisa ver uma imagem para naturalizá-la?

O historiador da arte Joaquin Barriendos desenvolveu o conceito de “colonialidade do ver” para analisar as imagens racistas que pintores e gravuristas europeus produziram para representar indígenas do “Novo Mundo”. Há diversos mecanismos iconográficos e hierarquias imagéticas que construíram o *regime visual colonial* (inclusive na arte brasileira

<sup>2</sup> Este trecho foi publicado anteriormente no texto “As amigas: a invisibilidade lésbica nas artes visuais” (Pazetto, 2021).

do período colonial ao modernismo): corpos indígenas e negros foram sistematicamente retratados em situação de tortura ou em posturas animalizadas, apáticas, exotificadas, hipersexualizadas e servis. Artistas e teóricas feministas fizeram críticas semelhantes ao que poderíamos chamar de *regime visual patriarcal*, ancorado na representação objetificante do corpo feminino. Todas essas análises apontam que o olhar não apenas percebe imagens, mas é construído por elas. Isso significa que o poder de representar tem um peso político enorme, pois é também o poder de modelar/modular olhares. O ponto que quero destacar é o seguinte: o mecanismo central da lesbofobia no campo das imagens não é a criação de um regime visual degradante, mas a ausência de imagens. Não ocorre que sapatões tenham sido representadas como inferiores, exóticas ou subordinadas (como é o caso das mulheres e das pessoas não-brancas) — elas simplesmente não foram representadas<sup>3</sup>.

Suspeito que essa diferença nos mecanismos de colonização do olhar se relaciona com algo que Eve Sedgwick aponta em seu ensaio *A epistemologia do armário*: “a imagem do armário é indicativa da homofobia de uma maneira que não o pode ser para outras opressões. O racismo, por exemplo, baseia-se num estigma que é visível (...) o mesmo vale para as opressões fundadas em gênero, idade, tamanho, deficiência física” (Sedgwick, 2007, p. 32.). Ou seja, o tipo de invisibilidade que o famoso “armário” proporciona só vale para opressões que não são baseadas em marcações visuais explícitas. Quero pontuar que discordo parcialmente do comentário de Sedgwick: sapatões não binários ou masculinas, assim como bichas afeminadas, sempre foram identificáveis visualmente com bastante facilidade. O olhar da heteronorma é treinadíssimo para reconhecer com precisão os signos visuais e gestuais que nos denunciam.

3 Felizmente, há algumas exceções (que comentarei na sequência). Utilizo o termo in/visibilidade, separado por barra oblíqua, para sinalizar a tensão conceitual entre a invisibilidade generalizada imposta no regime de heterossexualidade compulsória e os fragmentos visuais que persistem em suas frestas.



Nossa existência cotidiana é escoltada por esse olhar em que, junto ao ódio, transparece o prazer de quem descobre um segredo, arranca uma confissão e nos expulsa do armário, mesmo quando não temos a menor intenção de habitá-lo. Ou seja, a homofobia também se baseia em “estigmas visíveis”. Mas me alinho com Sedgwick para afirmar o seguinte: o armário, enquanto espaço metafórico de ocultamento, sinaliza um sistema epistemológico que organiza o que se pode ou não saber, ver, dizer ou silenciar sobre o desejo. Assim, o conhecimento sobre a sexualidade é um saber ocultável, confessável ou denunciável, construído em meio a assimetrias, omissões e estratégias de visibilidade controlada. Na verdade, o que o armário guarda é a própria cisheteroepistemologia, que instaura um jogo perverso de invisibilidade/espionagem, segredo/revelação, privado/público para lidar com as normas sexuais e seus desvios.

Nesse jogo, que construiu o *regime visual cisheterocidental*, as lésbicas devem ser publicamente invisíveis (como as minhas princesas, elas não podem ficar de mãos dadas, dando beijos pelas ruas) e, portanto, irrepresentáveis (elas não podem aparecer nos desenhos infantis e nem na história da arte, cinema, literatura, museus e arquivos), mas, ao mesmo tempo, há sempre um olhar à espreita, inspecionando-as em sua existência privada e ameaçando tornar visível aquilo que não pode ser visto. Esse tem sido o jogo perverso do armário visual sapatão: *invisibilidade pública + escrutínio visual*.



Leíner Hoki, uma das pouquíssimas pensadoras brasileiras a se debruçar sobre o assunto no campo das artes visuais, busca em Safo não a origem da arte lésbica, mas a metáfora de um afeto que sobrevive em fragmentos: “se quero falar de uma história das lesbianidades, eu tenho que avisar que estou falando de uma história fragmentada, de vestígios, daquilo que aconteceu quase sempre escondido, sem registro”

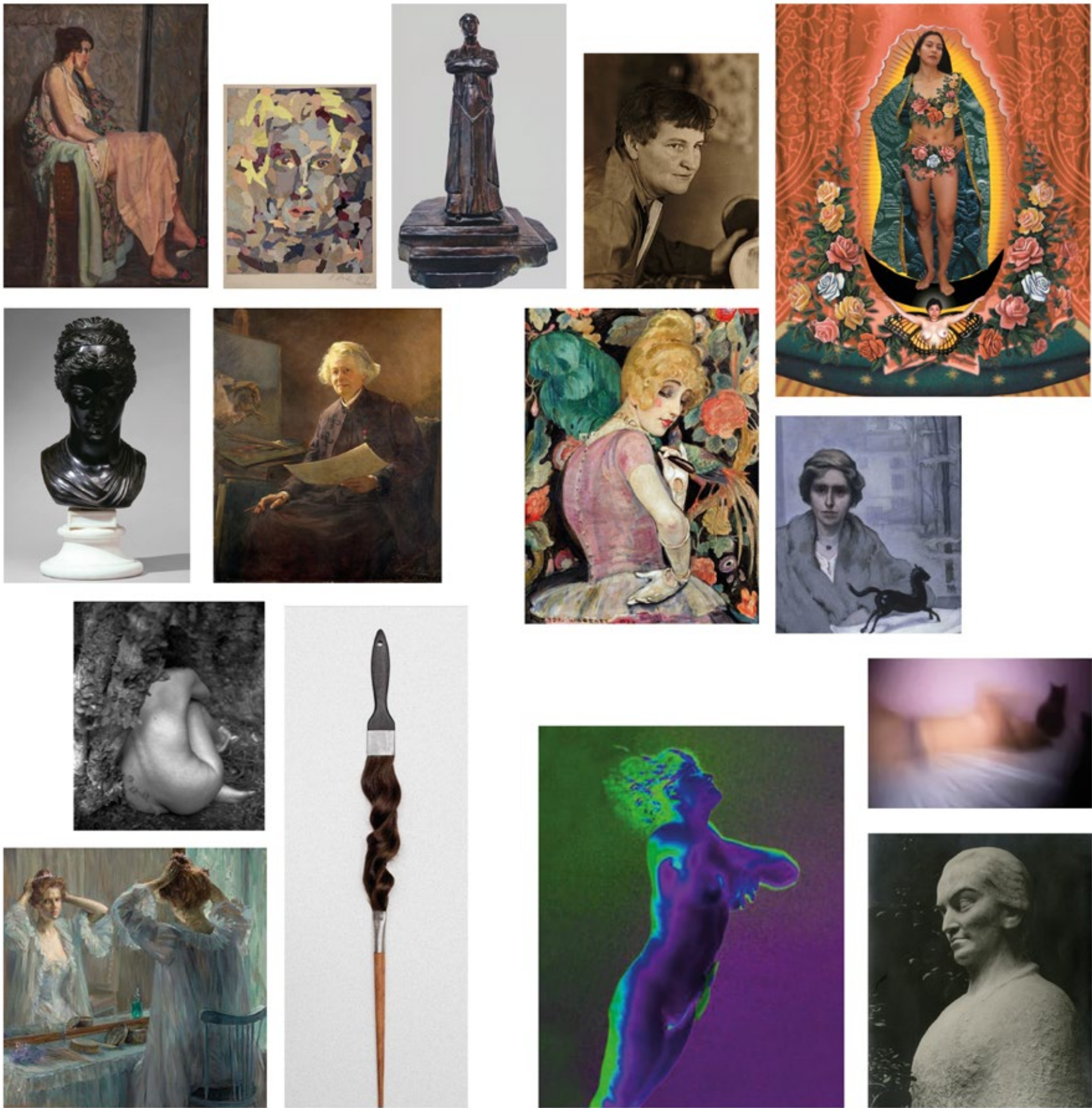
(Hoki, 2021, p. 18). A in/visibilidade lésbica atravessa os tempos e chega aqui — nas histórias das artes — coloniais e colonizadas — passadas e presentes. A insistente presença de uma ausência (para escrever como os teóricos da arte gostam). O que pretendo esboçar aqui não é uma história das lesbianidades, mas uma crítica da in/visibilidade. Quero propor brincadeiras (seríssimas) contra a cisheterohistoriografia. Rastrear imagens que sobrevivem como fragmentos, sombras e lampejos. Retirar do armário as imagens sapas escondidas, recalçadas, esquecidas e colocá-las na mesma sala — página — festa. Inventar ferramentas críticas para analisar suas latências e permanências. Criar categorias, famílias e gradações para organizar as imagens — fragmentos — fofocas — que persistem.

Começo sugerindo algumas categorias analítico-visuais. Mas elas não são como as categorias da história da arte, que classificam, hierarquizam e canonizam. São como as categorias do ballroom: performáticas, isto é, não fixam identidades, mas permitem encená-las, expandi-las e reimaginá-las. And the category is...: *Retrato da amada / O casal / Retrato sapatão / Sapabonde / Contra-arquivos*.

Montei um painel de imagens para cada categoria, que apresento a seguir. Cada painel ativa discussões teórico-estético-políticas que, embora relacionadas, podem ser lidas de forma independente. Qualquer semelhança com Warburg é mera coincidência visual — meus painéis não são atlas, são passarelas. Nelas, as imagens desfilam sem organização temporal ou geográfica. Não há ponto de partida, nem de chegada. Não há uma direção correta. Não há qualquer destaque hierárquico para Cânone ou Grande Artista. A passarela é aberta à errância, multiplicidade e proliferação — hoje desfilam estas, mas no próximo sábado podem ser outras. Nelas, o conhecimento visual é construído por montagem e por montagem. As imagens mais antigas são pouco antigas para os parâmetros da história da arte e, infelizmente, são mais europeias. As contemporâneas são mais brasileiras e mais próximas de mim, pois o re-

buceteio (artístico, acadêmico etc.) é uma metodologia de rastreo poderosa. Por fim: as imagens e artistas são sapatão, mas sapatão em campo expandido — bis, enebês, sapatrans, boycetas, transmascs podem fazer parte dessa narrativa visual. Às vezes, para existir, as narrativas (visuais, mas não só) precisam apenas de testemunhas.







**FIGURA 1.**

RETRATO DA AMADA: Painel formado pelas obras (da esquerda para a direita, de cima para baixo): *Girl in chemise*, Agnes Noyes Goodsir, circa 1920 / *Retrato de Til Burgman*, Hannah Hoch, 1927 / *Radcliffe Hall*, Una Troubridge, circa 1930 / *Elizabeth Mccausland*, Berenice Abott, 1935 / *Nossa senhora*, Alma López, 1999 / *Mary Berry*, Anne Seymour Damer, 1793 / *Retrato de Rosa Bonheur*, Anna Klumpke, 1898 / *Lili com um leque de penas*, Gerda Wegener, 1920 / *Nathalie Clifford Barney ou A Amazona*, Romaine Brooks, 1920 / *Liliana Mizrahi, pies desnudos*, Alicia D’Amico, 1985 / *La Toilette*, Louise Catherine Breslau, 1898 / *Inútil*, Jade Marra, 2018 / *O câncer nas nossas vidas (série)*, Tee Corine, 2005 / *O próximo instante é feito por mim*, Kamilla Nunes, 2022 / *Busto de Gabriela Mistral*, Laura Rodig, 1953. Painel disponível em: <https://www.deborapazetto.com/artesapatao>

É possível rastrear a categoria *Retrato da amada* desde o neoclassicismo, com Anne Seymour Damer esculpindo em bronze o busto de sua amante, a escritora Mary Berry, em 1793 — a obra mais antiga das nossas cinco passarelas<sup>4</sup>. Nesse período inicial, retratar a própria amante ou companheira foi um modo dissimulado de inscrever o desejo sapatão no campo visual das artes. Pois, à primeira vista, as imagens eram retratos de mulheres, o que não era algo especialmente subversivo, a não ser para o pequeno círculo de “entendidas” que conhecia a relação íntima entre artista e modelo. Criava-se, assim, uma imagem cifrada, uma tática para hackear o jogo perverso da *invisibilidade pública + escrutínio visual*: começamos a aparecer na arte manejando a invisibilidade pública junto a uma camada esquiva (e endereçada) de visibilidade (na qual o escrutínio visual passa a ser nosso).

A monumentalização heroica do bronze reaparece na estátua de Radclyffe Hall — que escreveu o icônico romance lésbico (ou transmasc?) *O poço da solidão* — feita por Una Troubridge, sua parceira por 29 anos (a escultura, feita há um século, foi exposta pela primeira vez ao público apenas em 2022). Hall aparece com os braços cruzados sobre o peito e vestes quase sacerdotais, olhando para frente com altivez. Há alguma ressonância entre essa escultura e a imagem da performer Raquel Salinas, retratada por sua amante Alma Lopes como La Santa Virgen de Guadalupe, um dos principais símbolos da cultura religiosa mexicana. Lopes captura o olhar desafiador de Salinas, como se antecipasse a perseguição lesbofóbica que a obra enfrentaria. Há outra ressonância — mais

---

4 Há representações mais antigas que poderiam ser interpretadas como lésbicas, como os relevos do templo Vishvanatha, na Índia, ou a estátua egípcia de Idet e Ruiu em pose marital. No entanto, levando em consideração que a construção do “lesbianismo” enquanto identidade surge nos discursos médicos e jurídicos europeus do século XIX — e que nosso tema aqui é a in/visibilidade lésbica (e não apenas amor/sexo entre figuras supostamente femininas) —, considero esse tipo de interpretação uma forma de colonização conceitual (desenvolvi o conceito de colonização conceitual em *El tendadero colonial del arte: un diálogo crítico* (Pazetto e Oliveira, 2025)).



cromática e sensual — entre a virgem sapa e Lily Elbe, que também aparece mergulhada em rosas na pintura feita por sua esposa Gerda Wegener. Por 3 décadas, o olhar e as tintas de Gerda foram o suporte amoroso do processo de transição de Lily (e, importante dizer, ainda predominam as narrativas transfóbicas que tentam heterossexualizar essa relação). Acho bonito observar que na passarela *Retrato da amada*, predominam relacionamentos longos em que a mesma companheira é retratada por décadas, criando uma linguagem visual contínua do amor sapatão. As pinceladas impressionistas de Louise Breslau recriaram o corpo de sua parceira de cabelos ruivos ao longo de 40 anos. As cenas são profundamente íntimas e é possível ver Madeleine envelhecendo nas pinturas. Também é interessante observar que, em geral, as parceiras são ambas artistas, predominando os relacionamentos entre pintoras e entre pintoras e escritoras. Romaine Brooks, que se relacionou durante 50 anos com a escritora Natalie Barney, a pinta como uma amazona, com um cavalo galopando sobre seus escritos. Anna Klumpke pinta Rosa Bonheur já idosa sentada em frente ao cavalete, onde reaparecem os cavalos galopando na tela da pintura dentro da pintura.

O tempo aparece com outra consistência afetiva quando se aproxima da perda, como no pincel inútil que Jade Marra cria com os cabelos de Luiza antes de sua partida, ou no modo como Kamilla Nunes insiste em capturar o rastro de luz do corpo de Aline rolando na cama com a gata Gal até que a imagem se mova tanto quanto o momento. Tee Corinne, depois de décadas fotografando em PB, passa a usar câmera digital e Photoshop para traduzir as colorações emocionais do tempo do câncer no corpo de Beverly. A imagem, que retrata um corpo diagnosticado para falecer a qualquer instante, o flagra em queda livre, paradoxalmente leve, entregue, quase extasiado.

O gesto de retratar a amada se modifica muito ao longo das épocas e dos territórios<sup>5</sup>. As camadas de cifragem, os códigos simbólicos, o volume da afronta e o perigo enfrentado se transformam drasticamente. Mas há algo familiar que parece verter entre os séculos — talvez a espessura estética e política que surge ao se incorporar um afeto proibido (ainda) em gradações formais.



5 Noto que esse painel é o que traz as imagens mais antigas e é também o mais embranquecido, e me deparo com certos dilemas: é minha própria branquitude que, em sua cegueira epistêmica, me impede de encontrar registros pré-contemporâneos de sapatonas não-brancas nas artes visuais? Ou o problema é a precarização dos arquivos de história da arte fora do eixo Europa-EUA? Ou sapatonas não-brancas tiveram menos possibilidade material de retratar suas amadas? Ou essas imagens foram ainda mais destruídas? (Ou todas as opções?)

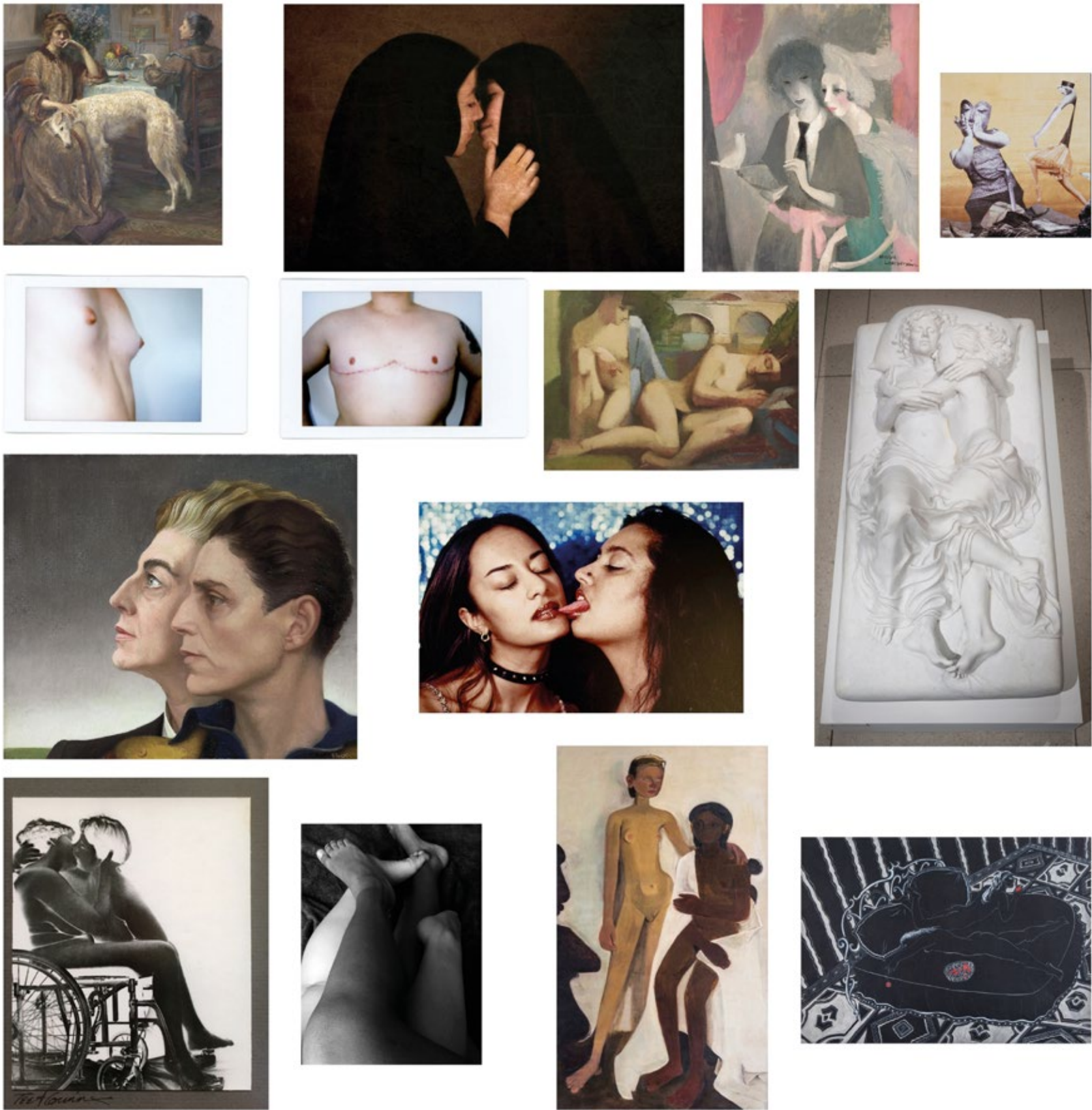


FIGURA 2.

O CASAL: Painel formado pelas obras: *A vida pensativa*, Louise Catherine Breslau, 1908 / *Contra*, Seray Ak, 2001 / *Mulheres com pombo*, Marie Laurencin, 1919 / *Disputa*, Hannah Hoch, 1930 / *Revoada*, Joanna Leoni e Leo Eslabão, 2024 / *As banhistas*, Grace Crowley, 1928 / *Medalhão (VocêNós)*, Gluck, 1936 / *Red threads: The south asian queer connection in photographs*, Parminder Sekhon, 2003 / *Memorial To A Marriage*, Patricia Cronin, 2002 / *Woman in Wheelchair with Able-Bodied Lover*, Tee Corinne, 1979 / *Revolucionar meu corpo com o teu*, Letícia Honório, 2022 / *Duas mulheres*, Amrita Sher-gil, 1939 / *Las dos Evas*, Rocio Garcia, 2002. Painel disponível em: <https://www.deborapazetto.com/artesapatao>

Há diversas teorias da arte que se esforçam para desvincular as produções artísticas da biografia de artistas, no interesse de enfatizar a autonomia da obra ou o papel ativo do público na interpretação. O problema é que o conceito de arte sapatão (bem como de arte queer, negra, indígena, feminista, periférica, pcd, etc.) recai tanto nas obras quanto nas pessoas que as produzem. E a interpretação que fazemos de uma imagem, nesse cenário, pode (e deve!) variar muito em função da identidade de quem a produziu. Porém, esses dados costumam ser inexistentes ou inacessíveis, sobretudo antes do século XX. Assim, muita coisa no painel *O casal é conjectura* — suspeita-se que a pintura de Amrita Sher-gil seja um autorretrato junto a sua amante; suspeita-se que Grace Crowley era sapa; suspeita-se que a censuradíssima imagem de Seray Ak reflete seu desejo sexual oculto.

Às vezes, na ausência de informações, parece que precisamos contar com um gaydar artístico para decifrar as histórias sapatonas camufladas nas imagens. Outras vezes, a relação lésbica é representada explicitamente por homens cis, mas parece tão distanciada da nossa experiência que não conseguimos (eu não consigo) percebê-la como uma imagem sapatão. Por isso não aparece aqui a representação de Safo e Erinna feita por Simeon Solomon em 1864, na qual a cara de tédio de Erinna perante o cortejo pegajoso de Safo parece convidar o espectador homem a entrar na cena para dizer “tá faltando um macho aí?”. Nem a representação de duas mulheres nuas deitadas com as pernas entrelaçadas, que Courbet finalizou em 1866 (que se chama como? *As Amigas* ou *O Sono*), pintura fetichista feita por homem, encomendada por homem, tendo como modelo a amante de outro pintor homem (dando um google para verificar o ano da pintura, tive a infelicidade de ler um texto misógeno e lesbofóbico repugnante que resume perfeitamente a questão sobre ela: “os corpos são belíssimos, e sendo dois multiplicam no espectador o



gozo visual da erótica carnalidade feminina. Um quadro para as fantasias sexuais masculinas”<sup>6</sup>).

Em 1990, Glória Anzaldúa perguntou: “existe uma linguagem lésbica, um estilo sapatão, uma terminologia lésbica, uma estética sapatão, ou tudo depende do indivíduo que está escrevendo, a despeito de ser sapatão, mulher heterossexual, ou homem?” (Anzaldúa, 2021, p. 140). Ela não respondeu de forma objetiva, mas apontou uma direção interessante: “estou argumentando em prol de uma sensibilidade lésbica, e não de uma estética lésbica” (Anzaldúa, 2009, p. 142). Mas o que é sensibilidade lésbica? Em 1977, Ruth Iskin e Arlene Raven escreveram o artigo *Through the Peephole: Lesbian Sensibility in Art*, que tentava delinear a arte lésbica a partir de uma “sensibilidade positiva identificada com a mulher” (Iskin e Raven, 1977, p. 22). Harmony Hammond, em *Lesbian Art in America* (2000), também propõe o conceito de “sensibilidade lésbica” para abordar produções artísticas que adotam qualidades táteis, formais e afetivas que se relacionam com a experiência lésbica. Mas, quando ela passa a descrever essas qualidades, retorna às velhas e essencialistas tentativas de encontrar as características da arte feminina. Em Raven, Iskin e Hammond, a busca pela sensibilidade lésbica reforça uma suposta feminilidade e ancora a categoria lésbica na categoria mulher (algo que elas estão longe de problematizar).

Anzaldúa é mais perspicaz que isso, e também mais vaga. O que eu entendo que ela quer dizer: que devemos evitar a ideia de arte lésbica enquanto marcação de um estilo ou estética, o que seria típico das metodologias colonizadoras, mas podemos refletir sobre sensibilidades que permitem a criação e compreensão de trabalhos artísticos aflorados de experiências sapatônicas particulares (considerando também suas intersecções com raça, classe e território). Percebo esse tipo de

6 Como não vou inserir o pseudocrítico misógino na minha bibliografia, deixo aqui o link: <https://shre.ink/t00q>



sensibilidade no toque sutil dos pés na imensa escultura de Patrícia Cronin, com 3 toneladas de mármore representando a esposa e ela própria em seu local de sepultamento, onde o casamento homoafetivo era ilegal. Esse toque de pés, o mesmo que aparece na fotografia de Letícia Honório, faz uma crítica visual aos pés das lésbicas de Courbet: aqui o toque é leve e íntimo, e os corpos viram-se um para o outro, e não para fora, em direção ao olhar libidinoso do espectador. Percebo essa sensibilidade nas centenas de fotografias eróticas de Tee Corinne, em especial as que mostram corpos marcados, gordos, pcd e velhos: um longo inventário do sexo e do beijo sapatão. Percebo-a em *Revoada*, dueto entre o peito mastectomizado de Leo fotografado por Joanna e o peito hormonizado de Joanna fotografado por Leo — os peitos como pássaros, voando invertidos.

Em síntese, a sensibilidade lésbica presente nas imagens desse painel não pode ser reduzida ao mero fato de representarem um casal sapatão. O que está em jogo é a criação de imagens do casal a partir de vivências reais e múltiplas, que tensionam os limites entre desejo, intimidade e representação, e criam sua própria iconografia afetiva.



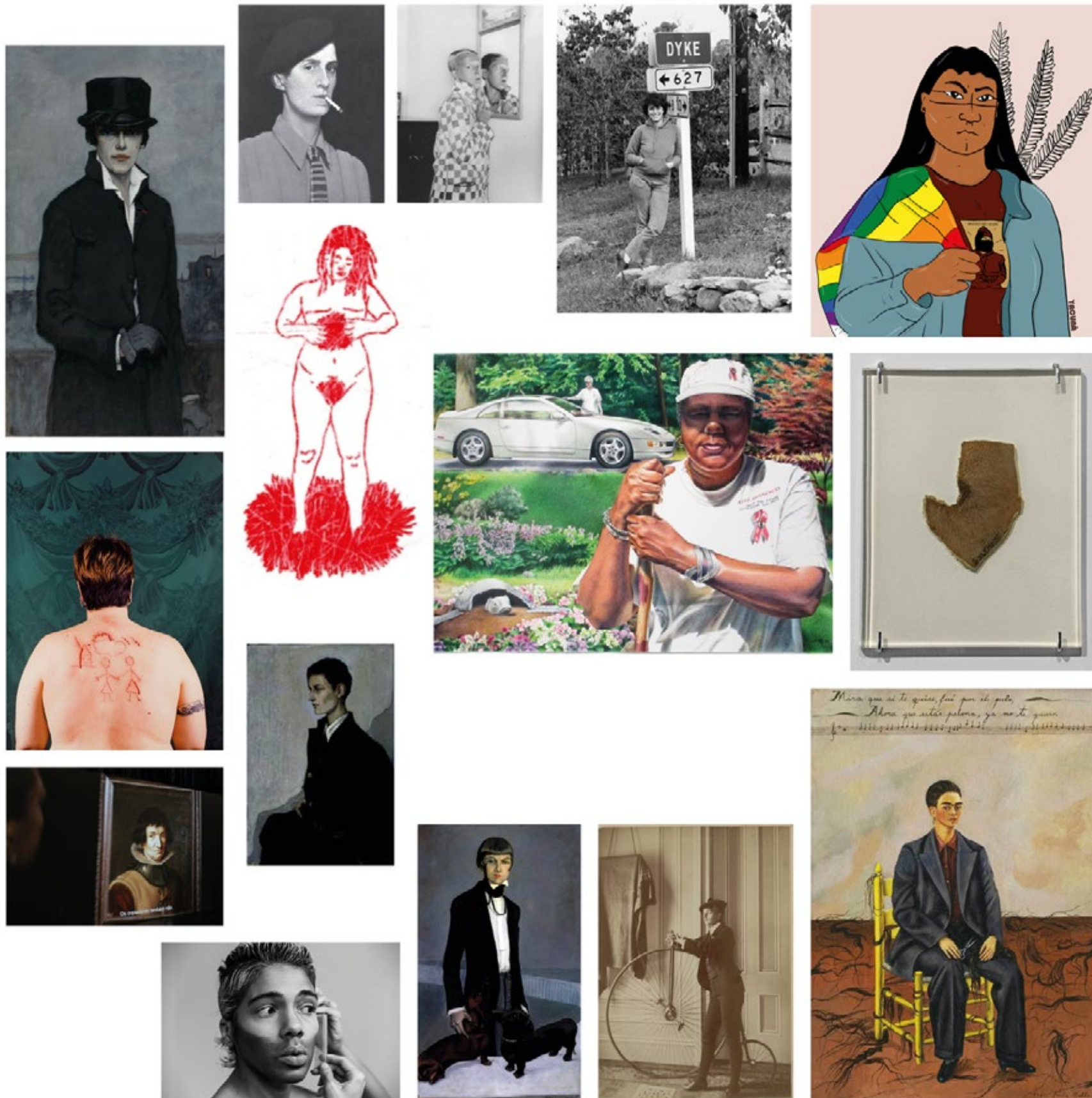


FIGURA 3.

RETRATO SAPATÃO: Painel formado pelas obras: *Autorretrato*, Romaine Brooks, 1924 / *Autorretrato com cigarro*, Gluck, 1925 / *Sem título*, Claude Cahun, Marcel Moore, 1928 / *Dyke (autorretrato)*, Joan E. Biren, 1975 / *Mulher indígena e sapato*, Yacunã Tuxá, 2019 / *Autorretrato/corte*, Catherine Opie, 1993 / *Transmutante pós-humane: ex-vênus*, Bruni Emanuele, 2024 / *Awareness*, Lula Mae Blocton, 1998 / *Selfmade*, ciber\_org, 2022 / *Uma voz para Erauso (frame)*, Cabello/Carceller, 2022 / *Peter (uma jovem garota inglesa)*, Romaine Brooks, 1924 / *Ewa/Zé*, Tata Barreto, 2021 / *Una, Sra. Troubridge*, Romaine Brooks, 1924 / *Self-portrait dressed as a man*, Frances Johnston, 1890 / *Autorretrato com cabelo cortado*, Frida Kahlo, 1940. Painel disponível em: <https://www.deborapazetto.com/artesapatao>

Esse painel quase se chamou Autorretrato sapatão, mas não resisti a inserir os retratos de Una Troubridge e Gluck pintados por Romaine Brooks, a fotografia de Tata Barreto e o frame de *Uma voz para Erauso*. Todas as outras imagens são autorretratos, e não é por acaso: a categoria *Retrato sapatão* tem a ver com a construção de uma autoimagem coletiva — o que sempre envolve uma negociação com o olhar alheio.

Embora parte do pensamento lésbico ancore a categoria “lésbica” na categoria “mulher” (lésbica = mulher que ama mulheres, ou “mulher identificada com mulheres” na formulação do Radicalesbians), desde os primeiros sexólogos, como Hirschfeld e Krafft-Ebing — que atuaram na conversão do que antes era uma prática sexual “pecaminosa” (masturbação, sodomia, fornicção, etc.) em uma identidade sexual —, as lésbicas são descritas como “masculinizadas”, “terceiro sexo”, “invertidas” ou “alma masculina em corpo feminino”<sup>7</sup>. Além disso, desde o início do século XX, as identidades butch e femme são expressões estéticas/eróticas dentro da cultura lésbica. Basta ver as fotografias de Brasaï no famoso bar sapatão Le Monocle para compreender a profundidade com que essas categorias organizavam não apenas papéis sexuais, afetivos e sociais, mas também expressões de gênero. Pois bem, *Retrato Sapatão* revela o pacto visual da cultura butch — ou melhor, do continuum histórico entre as culturas butch e transmasculina.

Romaine Brooks, presente no painel com um autorretrato e dois retratos de amigas (Una e Gluck), construiu uma genealogia visual que Truman Capote descreveu como “a galeria definitiva de todas as lésbicas famosas de 1880 a 1935” (Hoskin, 2025, p. 167). Seus retratos rompem com os clichês femininos e celebram uma estética abertamente andrógina. Gluck, retratada por Brooks como “Peter, uma jovem inglesa”, usava os cabelos curtos, “roupas masculinas” e abandonou seu nome de batismo,

---

7 Há uma interessante e sintética discussão sobre modelos transitivo x separatista de gênero nas últimas páginas de *A epistemologia do armário* (Sedgwick, 2007, pp. 48-53).



adotando Gluck como nome social e artístico. Em seu autorretrato, usa gravata, boina e um cigarro pendurado na boca. Nessa iconografia do retrato sapatão típica da primeira metade do século XX — cartola, boina, paletó, gravata, camisa, cabelos curtos, cigarro e monóculo — há deslizamentos fascinantes entre expressões lésbicas, transmasculinas, não binárias e experimentações drag king. Os retratos encenados por Claude Cahun e Marcel Moore (ambos nomes sociais/artísticos nb) exploram de maneira bastante disruptiva a experiência de estar entre os gêneros. Frida, cuja bissexualidade é sempre abafada em prol de uma narrativa trágico-romântica com Diego Rivera, retrata-se em pleno ato de cortar os cabelos, com paletó e a penugem do bigode orgulhosamente pintada sobre os lábios. Ao fundo, a letra de uma canção mexicana famosa, “mira que si te quise fue por el pelo, ahora que estás pelona ya no te quiero”, arremata seu deboche da cisheteronorma.

Catalina/Antônio de Erauso aparece na pintura barroca de Van der Hamen (1626) vestindo um traje de alferes, retrato que é confrontado na obra de Cabello/Carceller. A dupla cria uma dobra temporal e interseccional, que problematiza a identidade sexual de Erauso junto às áreas obscuras de sua biografia, como a participação no genocídio mapuche. Bruni Emanuelle, em sua pesquisa sobre uma poética biomitográfica mestiça e zami, retrata-se logo após a mastectomia como ex-vênus transmutante pós-humane. E ciber\_org amplia o conceito de autorretrato ao expor a pele do seu seio esquerdo dentro de um bloco de resina. A fossilização de um vestígio da sua mastec é um lembrete de que todo gênero é edição, mas também de que não há barba que cresça em seu rosto que apague sua história e vivência sapatão (ciber\_org, 2025).

Há um lugar de intersecção entre identidade de gênero e orientação sexual que certa pedagogia LGBTQQICAAPF2K+ da internet insiste em negar com seus desenhos de unicórnios do gênero (a identidade de gênero desenhada como uma nuvenzinha de pensamento e a orientação sexual como um coração sobre o peito do unicórnio). Eu compreendo a

importância política dessa pedagogia, contudo, a percepção de que sapatões complexificam a distinção entre gênero e orientação sexual ronda o pensamento lésbico desde a famosa declaração, feita por Monique Wittig em 1978, de que lésbicas não são mulheres. Wittig argumenta que “mulher” é uma classe político-social heteropatriarcal: “seria incorreto dizer que as lésbicas se associam, fazem amor, vivem como mulheres, pois ‘a mulher’ só tem significado nos regimes heterossexuais de pensamento e nos sistemas econômicos heterossexuais. Lésbicas não são mulheres” (Wittig, 2022, p. 67). Estou de acordo com sua tese de que “a mulher” é essencialmente heterossexual. No entanto, levo mais a sério o peso que o *olhar* desempenha na construção ocidental dos gêneros.

Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí argumenta que o gênero, tal como concebido no Ocidente, é um constructo colonial profundamente enraizado em uma epistemologia que privilegia a *visualidade* como base da classificação social. Não havia “mulheres” na cultura iorubá pré-colonial porque as distinções corporais não assumiam uma dimensão hierárquica<sup>8</sup>, e “mulher” (a despeito do delírio das radfem do tiktok) é uma categoria social subalternizada enraizada (não na biologia, mas) em ideias sobre determinismo biológico. O que acho mais interessante na argumentação de Oyěwùmí é que, embora o corpo tenha sido historicamente tratado de modo negativo pela recalcadíssima filosofia ocidental — como cárcere da alma ou obstáculo à moralidade —, ele é “o alicerce sobre o qual a ordem social é fundada, o corpo está sempre em vista e à vista. Como tal, invoca um olhar, um olhar de diferença, um olhar de diferenciação (...) A razão pela qual o corpo tem tanta presença no Ocidente é que o mundo é percebido principalmente pela visão” (Oyěwùmí, 2021, p. 28).

8 Nas cosmologias e estruturas sociais iorubás pré-coloniais, não era a diferença visível entre a anatomia dos corpos que fundava as hierarquias, mas a senioridade/idade relativa, a qual é reconhecida por meio da oralidade, da escuta, da memória coletiva e das redes de parentesco (Oyěwùmí, 2021, p. 20).



Ou seja, os gêneros certamente são classes político-sociais, como afirma Wittig. Contudo, como aponta Oyěwùmí, o Ocidente organiza as classes (sexuais e raciais) por meio da visão. Os gêneros são inscritos inicialmente nos corpos por meio da identificação visual de certos órgãos: “os critérios de atribuição do sexo não são científicos e sim estéticos, porque a visão e a representação assumem o papel de criadores de verdade nesse processo. A visão faz a diferença sexual” (Preciado, 2014, p. 137). E o gênero se mantém presente em toda a vida dos sujeitos por meio de outras materialidades visuais generificadas: roupas, cabelos, sapatos, gestos, posições, pêlos, acessórios, documentos etc. (afinal, não andamos nus pelas ruas — essa é a parte que, embora óbvia, as radfems insistem em ignorar). Por isso, embora concorde em princípio com a tese ontológica de Wittig, pondero que muitas lésbicas são *vistas* como mulheres e se *veem* como mulheres. Como afirmei inicialmente, a categoria *Retrato sapatão* tem a ver com a construção de uma auto-imagem coletiva — o que sempre envolve uma negociação com o olhar alheio. Lésbicas podem ser mulheres (se quiserem), mas gosto de preservar o termo sapatão<sup>9</sup> para nomear um sujeito político “que não se reconhece dentro das oposições binárias e hierárquicas construídas pelo patriarcado” (Azevedo, 2022, p. 15). Sapatão como gênero. Sapatão como posição política de insubordinação ontológica.



9 Perguntei a um grupo de amigas: como traduzir butch para o ptBR? Sapatão. E femme? Lésbica! — Obviamente não há consenso sobre esses usos, mas, de fato, no Brasil contemporâneo, o termo lésbica é mais utilizado por quem se identifica como mulher e o termo sapatão expressa melhor o conceito de lésbica de Wittig, um sujeito que não é bem/muito/exatamente mulher.



FIGURA 4.

SAPABONDE: Painel formado pelas obras: *Lesbians are lovely*, Ponch Hawkes, 1973 / *Um dia de verão*, Gerda Wegener, 1927 / *Ostras a trois*, Fefa Lins, 2018 / *Vencedoras do Mister Lésbica de Daveyton, Joanesburgo, África do Sul*, Zanele Muholli, 2013 / *Plush Pony #2*, Laura Aguilar, 1992 / *Queer dike cruising*, Del LaGrace Volcano, 1988 / *Matriz sapatão*, Luana Navarro, 2024 / *Ritual*, Leiner Hoki, 2024 / *Red threads: The south asian queer connection in photographs*, Parminder Sekhon, 2003 / *Sauna Lésbica*, por Malu Avelar com Ana Paula Mathias, Anna Turra, Bárbara Esmenia e Marta Supernova, 2019 / *Dyketactics* (frame), Barbara Hammer, 1974 / *O clube maldito*, Alice Austen, 1891/ *Rebuceteia*, Carol Garlet, 2021 / *Dissidentes*, Ani Ganzala, 2013 / *Mães lésbicas* (frame), Rita Moreira, 1972. Painel disponível em: <https://www.deborapazetto.com/artesapatao>



O termo sapabonde, popularizado pelo grupo de funk Sapabonde em 2010, nomeia aqui a união política e afetiva que tem possibilitado, progressivamente, nossa presença pública. A coletividade sempre foi fundamental na construção e sustentação da nossa existência, funcionando como espaço de reconhecimento mútuo, elaboração de linguagens próprias e resistência ao apagamento histórico. As imagens que compõem esse painel não apenas representam essa coletividade: são parte dela. São obras que surgem de parcerias, encontros, circuitos afetivos e políticos. Algumas surgem do desejo de produzir um acervo denso da existência sapatão: há uma fotografia de Zanele Muholi, mas as séries *Brave Beauties* e *Faces and Fases* — na qual fotografou centenas de pessoas lésbicas, intersexo, não binárias e transmasculinas negras em toda a África do Sul — também poderiam estar aqui, enquanto inventário de uma coletividade; o mesmo pode ser dito de Laura Aguilar, com a série *Latina Lesbians*, que retrata sapas latinas individualmente, e *Plush Pony*, que as retrata em grupos no bar sapatão chicano que nomeia a série; o mesmo pode ser dito da documentação fotográfica de queeridades do Sul Asiático criada por Parminder Sekhon em *Red Threads*; e o mesmo pode ser dito do imenso repertório visual da vida noturna sapatão, drag king e trans criado por Del LaGrace Volcano — do qual coletei apenas uma fotografia (a preferida), *Queer dike cruising*.

Há outras obras em *Sapabonde* que se engajam na produção de imagens de alegria coletiva. Para pessoas que têm suas vidas constantemente ameaçadas, com as idas e vindas de governos conservadores ao redor do mundo, com riscos cotidianos de sofrer violência física e psicológica, com altas taxas de suicídio, invisibilidade e desamparo social, a afirmação da felicidade é uma intervenção política fundamental. Leio nessa chave a pintura de Fefa Lins, o curta-metragem *dyketactics*, de Barbara Hammer, e a pintura de Leíner Hoki. O trabalho de Leíner é especialmente interessado na exuberância da coletividade sapatônica, que parece ser o foco em todas as pinturas da série *Garotas, garotas*, que

mostram a interação gostosa entre dois bondes de gerações bem diferentes (as amigas dela e as amigas da tia), e as da série *Amadoras*, com cenas de esporte e torcida em alta vibração coletiva e cromática. *Sauna Lésbica* e *Matriz Sapatão* também flertam com a produção de alegria na comunidade, mas trazem uma questão extra que diz respeito à ação colaborativa na própria feitura dos trabalhos. Na proposta de Luana Navarro, *Matriz Sapatão*, sapatões escrevem a palavra SAPATÃO imprimindo suas digitais com tinta de xilogravura na parede do ateliê de gravura (técnica: dedadas coletivas). A *Sauna lésbica*, por sua vez, é uma obra-espaco, que acolhe conversas, intervenções, escutas, fabulações e coreografias de corpos e subjetividades sapatonas e negras — imagina se existisse uma sauna lésbica?

Uma palavra irmã, quase gêmea, de sapabonde é rebuceteio<sup>10</sup>. Carol Garlet fez um lambe-lambe com a palavra re bu ce te ia, as sílabas dispersas pela página, e colocou no centro da cidade. Ela escreveu a palavra no femininino para dar mais peso à política da teia do que ao sexo. Não é por acaso (nem pela buceta<sup>11</sup>) que amamos esse termo: é porque a base da cultura sapatão é a criação de tramas políticas e estéticas, que são também redes sexo-afetivas, que são também teias de acolhimento, proteção e festa. Agora, vamos combinar o seguinte: *rebuceteia* passa a nomear nossa Metodologia de Pesquisa: uma abordagem processual e situada, que privilegia os movimentos, fluxos e afetos em vez de categorias fixas ou representações totalizantes; uma escrita do presente

10 Termo com várias definições populares; compartilho minha descrição literária preferida: “havia tantas ex-namoradas por perto que frequentemente estavam em relacionamentos com outras ex-namoradas suas também como outras duas ou três no recinto, essas outras também sendo ex-namoradas de outras amigas ali, não amigas com quem você dormiria mas amigas entre as quais fluía uma estranha tensão, residual de algo que tinha acontecido quinze anos atrás, que ninguém lembrava mas a que todo mundo prestava vigília” (Gladman, 2021, p. 93).

11 Tendo em vista que há sapatonas sem buceta incluídas na política afetiva / metodologia de pesquisa do rebuceteio / teia.

em devir, atenta às forças que atravessam os campos sociais, políticos e institucionais; um processo ético-estético-político de produção de saber no qual quem pesquisa é parte implicada. Vamos combinar: chega de cartografia, ok? É rebuceteia.







FIGURA 5.

CONTRA-ARQUIVOS: Painel formado pelas obras: *Erase #2*, Harmony Hammond, 2002 / *Confissão de Maria Rangel, 29 de janeiro de 1592* (série *Confissões*), Debora Pazetto, 2025 / *Lesbografias do Brasil*, Artes Sapas, 2022 / *Série Álbum dos Desequecimentos*, Mayara Ferrão, 2024 / *Untitled #8 (Dream girls)*, Debora Brighth, 1989-90 / *Série Butch Heroes*, Ria Brodell, 2011 / *Série postais para outra história da arte*, Lívia Auler, 2018-20 / *Antes de você me amar, ela já estava me amando*, Laryssa Machada, 2022-2025 / *Sapatona*, Gê Viana, 2018 / *Diversões Públicas* (frame), Leila Pessoa, 2021 / *Courbet sem Courbet*, Camila Soato, 2017 / *O sono: duas mulheres negras*, Mickalene Thomas, 2013 / *Quando eu cheguei* (frame), romy huber, 2023 / *ACT I L'amour est un oiseau rebel*, Karla Kaplun, 2023. Painel disponível em: <https://www.deborapazetto.com/artesapatao>

Quando buscamos conexões com vidas sapatonas do passado, navegamos por uma paisagem histórica de apagamento. Com os poucos fios de história que temos nas mãos, rastreamos pegadas até encontrar outras histórias, que levam a outras histórias, que levam a outras — re-buceteiando. Ao abordar a urgência de um “arquivo tríbade”, Leíner Hoki escreve sobre as possibilidades múltiplas de instaurar rastros, corromper arquivos, inventar, desenhar, criar e recriar arquivos (Hoki, 2021). O painel *Contra-arquivos* mostra essas brincadeiras (seríssimas) com nossa história e a ausência dela.

Mickalene Thomas, Livia Auler e Camila Soato recriam Courbet, colocando sapatonas reais no lugar das lesbifakes do pintor (Camila coloca a si mesma na cena, abrindo ironicamente uma latinha de Brahma). O procedimento de inserção histórica por meio da colagem também aparece no trabalho de Gê Viana, que percorre fotografias icônicas de casais cishétero, cortando as imagens “à facção” para inverter o apagamento e criar um contra-arquivo do amor sapatão. No final dos anos 80, Deborah Brighth também usou um processo de fotomontagem para inserir-se em cenas românticas de filmes de Hollywood, ocupando o lugar de protagonistas masculinos (aqui ela aparece acendendo o cigarro de Audrey Hepburn em *Bonequinha de Luxo*).

Alguns trabalhos do painel dedicam-se a uma arqueologia do que foi sistematicamente excluído, como a série *Butch Heroes*, que recupera histórias perdidas de butches ao longo do tempo e ao redor do mundo, apresentando seus retratos ao lado de biografias, como se fossem santinhos católicos. Em meu próprio trabalho, na série *Confissões*, faço uma triagem dos relatos de “sodomia feminina” que aparecem na primeira visita da Inquisição ao Brasil, em 1591-92, em que encontramos os primeiros registros escritos do amor sapatão em solo brasileiro. Reescrevo certos trechos na primeira pessoa do singular, imaginando a voz dessas mulheres antes de suas narrativas serem congeladas na terceira pessoa pelo escrivão. Laryssa Machada, por sua vez, inventa uma arqueologia ao



fotografar casais que reencenam o amor sapatão que certamente existiu, mas sem registro visual, no território que hoje é o Brasil. Mayara Ferrão utiliza inteligência artificial para criar imagens de lésbicas negras com uma qualidade histórica dissimulada, imaginando um passado que não teve direito à memória fotográfica.

As lacunas e os vazios da história também são transformados em materialidade poética. Há um arquivo vivo que diz que na praça atrás da igreja mais antiga da cidade de Itajaí havia encontros de sapatões. Romy Huber investiga a história da Praça das Lésbicas, o sumiço de um busto que ocupava seu centro, e a forma como a população dissidente passou a ocupar o espaço vazio deixado pelo busto. *Erasure #2*, de Hammond, relaciona-se com seu livro *Lesbian Art in America*: ela ampliou cartas de recusa enviadas por artistas lésbicas que ela pretendia incluir em seu livro, e depois obstruiu as informações, jogando com os vácuos impostos por censura e autocensura. Leila Pessoa também lida com a censura em seu vídeo *Diversões Públicas*, no qual pinta o pneu do carro de nanquim preto e passa com ele sobre os documentos de censura aos livros de Cassandra Rios. Por fim, o grupo Artes Sapas cria um arquivo de sapatos junto a pequenos cartazes que misturam história e ficção, fato e lacuna, desejo e denúncia.

Os trabalhos em *Contra-arquivos* farejam, no presente, indícios subterrâneos do que foi sistematicamente omitido e apagado. Eles partem da compreensão de que a história, que é composta de arquivos (visuais e textuais, mas não só), é um campo em negociação que pode e deve ser reelaborado, tensionado, deslocado e debochado. Acredito que esse painel — o último (por hoje) do nosso ballroom de visualidades sapatônicas — é extremamente importante, pois desestabilizar as políticas do cisheteroarquivamento é *reivindicar nosso direito à memória*.



Quero encerrar o texto reforçando que essas cinco categorias são brincadeiras (seríssimas), passarelas analíticas, dispositivos de leitura e aproximação que não pretendem fixar identidades, mas criar movimento entre imagens e modos de olhar. Nada aqui é rígido: cada painel poderia se cruzar e se recompor de outros modos. O retrato de Rosa Bonheur poderia estar em *Retrato sapatão*; *Uma voz para Erauso* poderia estar em *Contra-arquivos*; Brooks, se considerarmos a totalidade de sua obra e não as pinturas individualmente, poderia estar em *Sapabonde*; Muholi poderia estar em todas as categorias. Além disso, no momento em que escrevo estas linhas, cada painel segue crescendo, recebendo mais imagens (e seguirá crescendo depois do fim do texto). O mesmo vale para a quantidade de categorias: *Códigos saps*, *A palavra: linguada e linguagem*, *Utopias sáficas*, *O corpo lésbico*, *Ecologia sapatão*, *Cenas eróticas* já aparecem no horizonte.

Se, como aponta Wittig, o pensamento hétero estrutura as linguagens, epistemologias e formas de subjetivação, a ampliação de acesso institucional para a arte sapatão (que ainda é mínimo) precisa vir junto com ferramentas conceituais capazes de traçar linhas de sentido entre a produção visual contemporânea e os fragmentos históricos que sobrevivem ao regime de invisibilidade. O que está em jogo não é apenas a presença de sapatões na história da arte, mas a possibilidade de reconfigurar os termos da in/visibilidade, reorganizar o mundo sensível e interferir na memória coletiva. É preciso refundar as políticas, as histórias e os conceitos. E é preciso refundar o regime visual cisheteropatriarcal, racista e colonial, que as artes visuais ajudaram a produzir de forma sistemática e não-inocente. Mas também ajudam a desestruturar. As artes visuais são artes da visão: artes de modelar os olhares.



## REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, Gloria. **A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios**. Rio de Janeiro: A bolha editora, 2021.
- AZEVEDO, Dri. “Corpo-atritável ou uma nova epistemologia do sexo”. In: HOLLANDA, H. B. (org). **Pensamento feminista hoje: sexualidades do sul global**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- HAMMOND, Harmony. **Lesbian Art in America: A Contemporary History**. New York: Rizzoli, 2000.
- HOKI, Leíner. **Tríbadés, safistas, sapatonas do mundo, uni-vos: investigações sobre a poética das lesbianidades**. Paraty: Urutau, 2021
- HOSKIN, Dawn. **Breve história da arte queer**. São Paulo: Olhares, 2025.
- JONES, Amelia; SILVER, Erin. “História da Arte Feminista Queer, uma Genealogia Imperfeita”. In: MESQUITA, André et al (org). **Histórias da Sexualidade: antologia**. São Paulo: MASP, 2017.
- KLEIN, Jennie. “The Lesbian Art Project”. **Journal of Lesbian Studies**, n.14, v.2, 2010.
- OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. **A invenção das mulheres. Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- PAZETTO, Debora. “Interdição, resignificação e produção de visibilidades. Notas sobre a colonização da visão no regime heteropatriarcal colonial”. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. 17, n. 32, 2023.

PAZETTO, Debora. “As amigas: a invisibilidade lésbica nas artes visuais”. In: MACÊDO, Silvana et al. **Articulações Poéticas e Escritas de si**. Santa Maria: Editora do PPGART/ UFSM, 2021.

PAZETTO, Debora; OLIVEIRA, Rachel C. “El tendedero colonial del arte: Un diálogo crítico”. **Estudios Avanzados**, n. 42, 2025.

PILCHER, Alex. **A Queer Little History of Art**. London: Tate Publishing, 2017.

PRECIADO, Paul. **Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: n-1, 2014.

RAVEN, Arlene; ISKIN, Ruth. “Through the Peephole: Lesbian Sensibility in Art”. **Chrysalis**, n.4, 1977.

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

SEDGWICK, Eve K. “A epistemologia do armário”. **Cadernos Pagu**, v. 28, 2007.

WITTIG, Monique. **O pensamento hétero e outros ensaios**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

Data de submissão: 08/08/2025

Data de aceite:14/11/2025

Data de publicação: 09/01/2026