

## DOSSIÉ TEMÁTICO

### Inventário de uma infância sapatão em um mundo de imagens

Ramayana Lira de Sousa<sup>1</sup>

Alessandra S. Brandão<sup>2</sup>

**Resumo:** Este ensaio, tomando como gesto metodológico o “inventário”, propõe a discussão de imagens do ponto de vista da criança-sapatão. Inventaria(r)ndo imagens que levam à discussão sobre a vida *queer*, as autoras exploram uma noção de infância que recusa colocar a criança em uma linha reta de “desenvolvimento”, tentando aproximar presente e passado.

**Palavras-chave:** Criança-Sapatão; Lésbica; *Queer*; Imagem.

How many more than two are there.  
(Gertrude Stein, *Novel of thank you*)

### Um ponto de partida no torvelinho do tempo: o gesto *queer* da escrita a duas

Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. (Deleuze & Guattari, *Mil Platôs* vol. 1).

Escrever como São Sebastião travesti, atravessadas por todas as flechas A. e R. Os nossos textos são tramados a quatro mãos, desfeitos à noite no oblívio do leito, refeitos pela manhã em resposta à lida. A autoria de tal maneira se desdobra que, singularíssima, o texto atualiza um plural, que é de duas e de cada plural que cada uma traz em seu fio. Em resposta ao chamado institucional, às vezes divorciamos as vozes, individualizamos a assinatura. Autoria estratégica, digamos, forjada na suposta individuação do pensamento e, principalmente, pela exigência de uma propriedade do conhecimento que se dá na máquina da produtividade acadêmica. A universidade, esse grande laboratório

<sup>1</sup> Professora do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem e do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade do Sul de Santa Catarina. Pesquisadora do Instituto de Estudos de Gênero (UFSC).

<sup>2</sup> Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras/Inglês e do Curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina, onde também é pesquisadora do Instituto de Estudos de Gênero. É co-organizadora geral do Fazendo Gênero 12.

de experimentações e experiências subjetivas e coletivas, ainda é, paradoxalmente, também um espaço constituído de violências epistemológicas, hierarquias de poder e ranços patriarcais, legados do eurocentrismo fundante de nossa sociedade. É com essa autoria esquisita que enfrentamos esses muros institucionais, apontando para uma pedagogia do insubmisso e indisciplinado, das promessas do pensamento decolonial e interseccional e dos corpos e sujeitos desviantes.

O fato é que, nesse texto, não há falo. Há falamos, há falhamos, há nós, falas, falhas, faltas, um feitio múltiplo. A intensidade da convivência não permite que pensemos de outra forma, pensamos a duas, a quatro, a dezesseis, exponencialmente respondendo pela potência. Não é incomum um pensamento se manifestar na mente de uma e ganhar sonoridade pela boca da outra —quem é uma e a outra já não vem ao caso. *Verba volant, scripta manent*, diz o provérbio, que nós reinventamos na permanência do dito por uma no dizer da outra, nas línguas que se roçam e entrelaçam e falam juntas, nas mãos que se tocam e se confundem, acarinhando as palavras e as coisas do mundo que escapam de nós através delas. À noite, as palavras voam pela casa e finalmente repousam na escrita, como poeira cintilante, sob a luz do dia, onde podem durar, ter seu tempo, permanecer. Não é incomum uma achar que pensou para só depois se dar conta que esse pensamento veio da outra, mas já não importa. Às vezes, é difícil convencer dessa autoria. Querem separar, no verde, o azul do amarelo. Música e letra. Mão e voz. Nesses momentos, já não tem importância dizer ou não dizer “eu”, dizer ou não dizer “nós”, dizer-nos. Esse é, portanto, um experimento *queer* de uma auto-etnografia lésbica a duas. “Auto”, prefixo que remete ao mesmo, ao próprio, é aqui deslocado por um gesto que embaralha a propriedade.

Em outra ocasião, escrevemos sobre a autoria de mulheres como um gesto performativo (SOUSA; BRANDÃO, 2017), tentando destacar a produção das mulheres de uma tradição de pensamento sobre a autoria no cinema, especificamente, e localizá-la fora dos domínios da autoridade e da individualidade masculina prevalentes nas teorias clássicas de autoria cinematográfica, já que pautadas majoritariamente na figura do diretor. Com isso, fizemos uma proposta de autoria dada não no ato de dirigir o filme em si, mas no entrelaçamento da escrita-performance de Cassandra Rios no processo de adaptação de seu romance *A paranóica* (1952) para o cinema, que resultou no filme *Ariella*, co-escrito por Rios e dirigido por John Herbert, em 1980, com as performatividades de gênero e sexualidades desviantes suscitadas na obra da escritora. De algum modo, a paisagem *queer* e o rebuscamento da “porno-poética lésbica, mal-dita demais para ser consumida”

de Rios (LIRA, 2013, p. 129), confunde-se, na tessitura do filme de Herbert, dentro do contexto do cinema erótico brasileiro, com as performatividades das personagens e da própria autoria de Rios<sup>3</sup>.

Em aproximação com esse raciocínio, a escrita que propomos aqui quer se fazer ela mesma errática e *queer* porque se desalinha do tempo das tradições; já não podemos - ou desejamos - definir o próprio de cada uma no pensamento compartilhado. E porque ao tentar escorrer por entre as franjas de qualquer verdade científica que se possa atribuir ao vivido, nos enroscamos nas tramas de uma fabulação para nossas existências lésbicas rememoradas no que chamaremos de um inventário de nossas infâncias, queerizando os olhares em um mundo povoado de imagens. As imagens do que fomos/somos —fotografias e imagens-lembrança— e as imagens do mundo exterior —pessoas reais, personagens do cinema e da literatura— que colecionamos ao longo dos anos e que foram se assentando em nossas subjetividades como desejos furtivos, cabedais de nosso tesouro imaginário *queer*. Um “inventário”, pois, porque trataremos de reconstituir nossa relação com algumas imagens como bens preciosos, de intenso valor afetivo, há muito guardadas, secretamente, no armário da memória. Bens que constituem um baú repleto de referências *queer* que nos constituíram e ainda nos constituem sujeitos *queer* ou que fomos aprendendo a ler e ressignificar sob uma ótica *queer* com o tempo, dando sentido a sua permanência em nossa memória. Um “inventário”, por extensão e apropriação nossa, também porque se faz invenção e reinvenção das crianças que somos e fomos. Um “inventário”, ele mesmo, (re)inventado na escrita, através do espelho, na contramão do tempo mensurável e da crononormatividade. No armário da infância clandestinamente *queer* restam os traços de nossas experiências lésbicas em devir, acumulando-se no tempo da memória, de um futuro aparentemente assentado no passado, mas que avança nos dois sentidos: “Alice não cresce sem ficar menor e inversamente” (DELEUZE, 1974, p.1). Nosso “inventário” é, pois, uma metodologia-trapaça, uma ficção submetodológica (ROJAS, 2012; MOMBAÇA, 2016).

Um inventário dessa natureza não se faz apenas como uma coleção de imagens prontas, retiradas do mundo, recortadas e coladas, como em um álbum de figurinhas. O modo como reagrupamos essas imagens muitas vezes parte de uma intervenção no mundo

---

<sup>3</sup> Para uma instigante e mais alongada discussão sobre a autoria *queer* do ponto de vista da performatividade na criação audiovisual no cinema brasileiro contemporâneo, recomendamos a tese de doutorado "Ensaio sobre a autoria *queer* no cinema brasileiro contemporâneo, de Dieison Marconi, defendida em março de 2020, no limiar da nossa entrada no tempo pandêmico.

tal qual nos foi dado a ver/viver, a partir de uma mobilização de desejos latentes que nos levou a um deslocamento de olhar, queerizando aquilo que supostamente estava na esfera das narrativas e das vivências heteronormativas. Seja porque durante a infância e adolescência nos recusamos a colecioná-las em conformidade com os papéis de gênero que lhes foram atribuídos, seja porque lendo-as em retrospecto, nos apropriamos e as reescrevemos na recusa desses significados pré-construídos. Somos uma geração que viu muita televisão na infância, desde as narrativas do *Sítio do Pica Pau Amarelo* e os programas infantis de então, até as telenovelas e seriados. Foi na TV também que consumimos a maior parte dos filmes de modelo clássico hollywoodiano em programas diários, como *Sessão da Tarde*. Desses filmes, rejeitamos a lógica binária segundo a qual os papéis de gênero estavam distribuídos em homens/agentes do olhar e mulheres/objeto do olhar, como sugerido por Laura Mulvey no clássico texto fundante de uma teoria feminista do cinema, seu “Prazer visual e cinema narrativo”. Como num jogo de faz de conta, embaralhamos esses papéis e colocamos um par de lentes da desobediência para olhar essas imagens sob um outra ótica, operando, secretamente, um prazer *queer* das narrativas cinematográficas: um prazer que é também de sensações, sinestésico, háptico. Eu podia sentir a maciez e o cheiro dos cabelos de Rita Hayworth, envoltos na bruma de luz que o emoldurava em *Gilda* (King Vidor, 1946).

### ♪ Já perdi toda a alegria de fazer tic tac dia e noite, noite e dia ♪

Pensar a infância requer pensar o tempo. Pensar o tempo sob uma ótica *queer* exige a busca por uma política mais alternativa para as temporalidades normativas. Um exercício fundamental na fabulação desse inventário de crianças-sapatão. Primeiro, porque, ao recorrer à memória para recompor as potências *queer* que carregamos na infância, atualizando desejos muitas vezes não (re)conhecidos, o fazemos na impossibilidade de obedecer a uma sequência lógica ou real, como quem abre a caixa do pensamento e observa a desordem de dentro. Nos versos de Emily Dickinson, uma rachadura na mente expõe os tecidos do pensamento, que o eu-lírico em vão tenta costurar de volta, ponto a ponto, mas estes se emaranham como novelos no chão:

I felt a cleaving in my mind  
As if my brain had split;  
I tried to match it, seam by seam,  
But could not make them fit.

The thought behind I strove to join

Unto the thought before,  
But sequence ravelled out of reach  
Like balls upon a floor<sup>4</sup>.

Em segundo lugar, porque essa *confusão* de tempos e memórias nos coloca diante de uma complexidade temporal ainda mais desafiadora para uma cronologia linear: no corpo de duas mulheres na casa dos 40 anos, também guardamos todas as idades que já tivemos e, por isso, somos estranha e simultaneamente adultas e crianças. É como se o tempo não passasse com as idades que chegam, mas nos atravessasse obliquamente com as experiências que são conservadas e que vão nos constituindo subjetivamente. No conto “Eleven”, a escritora Xicana Sandra Cisneros expressa essa curiosa façanha:

What they don't understand about birthdays and what they never tell you is that when you're eleven, you're also ten, and nine, and eight, and seven, and six, and five, and four, and three, and two, and one<sup>5</sup>. (CISNEROS, 1992, p. 6).

Com a história da pequena Rachel de onze anos, Cisneros nos diz que não é possível estabelecer um marco definido entre as idades, por isso a gente vai assumindo o *que foi no que é*, ou seja, o ser no presente se faz do acúmulo de todas as idades pelas quais passamos. (Quando eu tinha 11 anos, me apaixonei perdidamente por Silvia Bandeira, que vivia a personagem Stella Aranha na novela *Um sonho a mais* (1985). Eu não sabia que era desejo o que eu sentia, mas ainda tenho essa paixão em mim). Logo, não se trata de uma romantização da infância —pura e inocente— que persiste —com alegria e vitalidade— na vida adulta. Essa simultaneidade se dá como um amontoado de experiências e desejos que não aceitam rótulos de validade.

A arbitrariedade de estratificar o ciclo da vida em fatias definidas de tempo resulta de um mecanismo que culturalmente legisla e normatiza os limites da vida humana, operando o controle sobre o que podemos ou não podemos, a partir de um *quando* (não) podemos. Sob essa outra lógica, o tempo é instrumento padronizador da progressão da vida —como a periodização da história— que parece não apenas dar sequência, apontar para o avanço das narrativas, como que em marcha teleológica, mas também sincronizar os corpos, as etapas da vida pelo dispositivo da cronobiopolítica (FREEMAN, 2010, p.

<sup>4</sup> Senti minha mente rachar, / o cérebro se dividir; / tentei costurar de volta / mas nada parecia servir. Dois pensamentos / tentei unir em vão / mas a sequência se desalinhou / como novelo jogado ao chão. (Tradução das autoras)

<sup>5</sup> O que ninguém entende sobre aniversários e nunca te contam é que quando você tem onze anos, você também tem dez, e nove, e oito, e sete, e seis, e cinco, e quatro, e três, e dois, e um. (Tradução das autoras)

3-5). Na direção oposta dessa cronopolítica, pensamos as rupturas, os desvios, os *glitches* e as (des)continuidades que produzem e existem a partir de experiências de vida que se dão nos enfrentamentos de corpos atravessados por múltiplas opressões de raça, classe, gênero, sexualidade e mesmo por outras cosmologias. Um tempo de insurgências *queer*, um tempo antinormativo, cronoqueer.

Uma terceira margem de temporalidade a ser considerada na construção desse inventário fabulado a quatro mãos diz respeito ao modo como desobedecemos a programação programada da vida, desalinhando a cronologia das nossas famílias tradicionais de classe média, que pressupunha não apenas o casamento com um homem cis, mas a expectativa da maternidade. Assim como nos descobrimos lésbicas e, com isso, violamos a lei do matrimônio heterossexual, também rejeitamos a atribuição de nos tornarmos mães, recusando a “temporalidade reprodutiva” que define a linha de nossa evolução em “nascimento, casamento, reprodução e morte” (HALBERSTAM, 2005, p. 2). Em uma família de muitas mulheres - irmãs, sobrinhas, tias e primas próximas - essa norma determinante do curso da vida é constantemente reiterada. Mesmo que o casamento em si não seja mais um requisito para as “boas famílias”, a relação cisheteronormativa prevalece nas versões modernas e socialmente aceitáveis dessa tradição, culminando na maternidade, missão redentora de qualquer imperfeição de relações afetivas heterossexuais. Por mais amor que exista entre mim e essas mulheres, entre elas sou um desvio, inadequada e incompleta. Uma existência de certo modo selvagem e indecifrável que optou por interromper o fluxo daquilo que parece justificar a própria vida, por isso a autodefinição como *queer* é, de certa forma, uma política pedagógica no âmbito do doméstico também, do lar e do acolhimento. “It is the images of women, cruel and kind, that lead me home” (LORDE, 1982, p. 3)<sup>6</sup>.

### **Criaturas de estranhas cronologias**

Inventariar imagens de uma infância *queer* requer mais uma trapaça, mais uma invenção: a noção de infância. Apostamos na estranheza de uma ideia de infância onde já há na criança a estranheza da vida *queer* e sobrevive na vida *queer* o retardamento (e, muitas vezes negação: “Quando eu crescer eu não quero casar”) da inserção na heterossexualidade reprodutiva. A pessoa *queer*, como lembra J. Halberstam, nos obriga a repensar o binarismo adulto/jovem (2005). A infância não é, para nós, um recorte preciso

---

<sup>6</sup> São imagens de mulheres, cruéis e gentis, que me levam para casa. (Tradução das autoras)

do tempo do “desenvolvimento” humano. A infância é um recorte na árvore do tempo que nos possibilita ver os anéis impressos da experiência. Está, pois, em constante (re)atualização. Só assim podemos inventariar essas imagens da infância. Não nos interessa colocar a infância em linha do tempo precisa, um certo estágio a ser superado. Pois a domesticação da temporalidade da infância interessa muito à crononormatividade cishetero.

Para Kathryn Bond Stockton, “if you scratch a child, you will find a queer, in the sense of someone ‘gay’ or just plain strange”<sup>7</sup> (2009, p. 1). E acrescentamos que *if you scratch a queer, you will find a child*, no sentido de alguém ainda não completamente capturado pela temporalidade da reprodução heteronormativa. Uma criatura da cronologia, a criança (GILL-PETERSON; SHELDON; STOCKTON, 2016, p. 495). “A creature of managed delay”<sup>8</sup> (STOCKTON, 2016, p. 506), no sentido de que as crianças só deveriam se aproximar das coisas de adulto com muito cuidado, de forma a garantir seu distanciamento da maioridade. Para isso, o futuro é retardado ao máximo para evitar que a criança experimente o que deve ser exclusivo a quem já cresceu. E, chegado o futuro, lançá-la na temporalidade reprodutiva. O tempo do futuro da criança é construído heteronormativamente, para que, através dela, a vida se reproduza. O dom da vida que precisa ser sempre passado adiante, para outras crianças, as que virão, nesse futuro desde já capturado pelo dom da vida que precisa ser reproduzida (AHMED, 2006). Nascer, crescer, casar, trabalhar, reproduzir (o capital e mais crianças-dom-da-vida), morrer. Mas não esqueçamos de arranhar a superfície da criança e encontrar ali o que há de *queer*.

### ♪ You can brush my hair, undress me everywhere ♪

Uma vida *queer* é aquela que fracassa ao não ceder ao gesto de reprodução do dom da vida. (AHMED, 2006, p. 21). Uma vida *queer* fracassa ao receber a herança do

<sup>7</sup> Se você arranhar uma criança, encontrará alguém *queer*, no sentido de alguém “gay” ou simplesmente estranho. (Tradução das autoras)

<sup>8</sup> Criatura do impedimento/atraso gerenciado. (Tradução das autoras)

dom da vida e fracassa ao passar adiante esse dom imposto pela reprodutividade heterossexual. A criança que rejeita essa herança é logo vista como ingrata, geradora de maus afetos (AHMED, 2006, p. 86). Lembro uma Barbie Face, um presente recebido em meados dos anos 80. Um presente nunca pedido, mas dado, tenho certeza, com o amor de quem zela pelo futuro da filha. Não me interessava a Barbie, que me prendia no quarto para desembaraçar seu cabelo loiro e tingir de verde as pálpebras, quando havia o mar em frente de casa, e a bola, e a areia. A Barbie servia como gesto de amor que buscava o alinhamento do meu corpo de criança com o gênero feminino e o futuro heterossexual. Sem dúvida, eu devo ter soado ingrata ao relutar em abraçar o dom da feminilidade hétero que era prometida por aquela cabeça macilenta de olhos azuis. Meu fracasso foi não me alinhar a essa imagem como se ela fosse, naquele momento, o meu futuro. Ingrata e, até hoje, insolvente com o débito cobrado pelo dom da vida.

Tendo sido sempre boa aluna, é bom ressaltar meu absoluto fiasco em obedecer a pedagogia heterossexual da Barbie. Para não estimular a incômoda introdução da criança nas práticas sexuais, para que haja tempo de, a marteladas, educá-la para o trabalho de reprodução, brinquedos são comumente generificados e muito raramente sexuados. A Barbie, por exemplo, tem peitos, de tamanho médio, rijos e pontudos. Mas não tem xota. Com os seios, as roupas lhe caem bem, sinal de uma feminilidade a ser aprendida e repetida. Mas “lá embaixo”, onde não devemos tocar, não há nada. Pelo menos nada que se possa ou deva aprender com a pedagogia heterossexual. É tão radical essa imagem lisa da Barbie que ela supera a imagem da falta do falo. Na Barbie falta tudo, inclusive uma vagina.

Mas a criança produz muito mais do que a Barbie quer ensinar. A criança, mobilizada por curiosidade e desejo, não se intimida com essa imagem lisa, esse lugar onde se encontram as pernas da boneca, perturbadoramente ladeado pelas articulações mecânicas que permitem que as pernas se movam para frente e para trás, mas que nunca se abram. A criança olha e roça o dedo ali e sorri. Encontra no plástico frio uma suave reen-trância. E roça o dedo. Vai brincar na casa da vizinha. Lá, a amiguinha, um ano mais



velha, ensina que, além dos dedos, as Barbies gostam também de roçar seus lisos uma nas outras. A duas crianças despem as bonecas e deitam uma sobre a outra e roçam e roçam. E as crianças riem porque sabem que não era aquilo que se esperava delas, zero em comportamento. E não há como quantificar o resultado de uma lição que se aprende quando criança-sapatão: não falta nada em nosso corpo.

### **Duas aulas vespertinas**

Quando eu estava aprendendo a escrever, eu reunia as filhas da empregada doméstica da casa de meus pais para ensiná-las, à tarde, o que eu aprendia de manhã na escola. Mas elas me ensinavam outras coisas, depois que desmanchávamos a sala de aula improvisada na garagem. Elas me ensinaram um ardil. Fechávamos a porta do quarto e eu deitava de bruços na cama. Uma delas se deitava sobre e mim e serpenteava sua mão até conseguir colocá-la entre o colchão e meu corpo. A mão cobria meu sexo e a menina dizia “É assim que homem e mulher fazem”. A artimanha inventada para experimentar o corpo era enunciar a adesão à heterossexualidade compulsória enquanto produzia um prazer que, anos depois, eu só iria reencontrar nas mãos de outra mulher, uma adulta. Era tudo tátil, às cegas, afobado. Alguém batia na porta e se desfazia a segunda aula do dia. A imagem que tenho é de um lençol branco com florzinhas amarela com cheiro de amaciante.

A primeira aula era “minha”, meu privilégio de classe e cor, menina letrada que não sabia exatamente se suas alunas estavam ali porque queriam/gostavam ou porque temiam não fazer minhas vontades. Cena colonial. A virada da segunda aula era que já não havia nada de particularmente “meu”. O domínio masculino responsável pela história de opressão às mulheres racializadas que, no norte e nordeste do Brasil, formavam a imensa maioria das trabalhadoras domésticas, legitimou o assédio e a violência sexual contra essas mulheres, corpos contíguos à arquitetura da casa, propriedade do senhor. A pedagogia daquelas mãos insistia em outra lição, na subversão dessa narrativa de dominação, onde ser criança-sapatão abria a possibilidade de andar por mundos que o alinhamento entre gênero, raça, classe e sexualidade queria elidir. Da primeira aula herdei a profissão, inserção tranquila no mundo do trabalho, miudamente contribuindo para a reprodução do capital. Da segunda aula carrego o prazer da descoberta da coalizão, o entendimento que minha “outridade” lésbica me torna um pouco mais consciente das diferenças que existem nas histórias e experiências das mulheres.

## Quem amar a moleca?

a mulher é uma construção  
deve ser

a mulher basicamente  pra ser  
um conjunto habitacional  
tudo igual  
tudo rebocado  
só muda a cor

particularmente sou uma mulher  
de tijolos  vista  
nas reuniões sociais tendo a ser  
a mais mal vestida  
("A mulher é uma construção", An-  
glica Freitas)

Tem uma foto que eu adoro. Eu de calcinha, sentada no cap de uma Variant, empunhando uma espada construída com blocos de montar de plástico cinza. Era uma *tomboy* que gostava de ficar na rua, jogar bola, correr. Gostava de ficar só de short e vivia descalça. Houve um carnaval em que a fantasia que eu mais queria era a de Professor Pardal. Minha mãe, pacientemente, tomou as medidas e me fez calça, camisa e colete,  moda do personagem em quadrinhos. Eu me senti linda. Lia muito quadrinhos. Adorava a Mnica não só porque era dona da rua mas têm porque se vestia de maneira prática, ela e a Magali. Nada de fru-fru, de perder minutos preciosos para prender cabelo, combinar roupa, procurar a melhor sandália. Era a imagem que eu queria para mim, frugal e prática, para ter tempo de ser dona da rua. Assim, tentava adiar ainda mais a entrada na temporalidade heteronormativa, tentava ignorar os pretensos vínculos de continuidade entre sexo, gênero e sexualidade.

Vestir-me era um exercício de constante negociação com quem comprava minhas roupas. Recusava os vestidos. Achava maquiagem um saco. Eu era uma sapatão muito mais radical quando criança. Passava horas repetindo em *loop* na minha cabeça as imagens de Helen Slater antes e depois de ter cortado o cabelo em *A História de Billie Jean*. Antes e depois. Antes e depois. Antes e depois. Eu cheguei a ter cabelos bem longos, que se enroscavam em um coque quando eu fazia aulas de balé. Eu gostava de dançar porque isso demandava de meu corpo coisas que ele não estava acostumado a fazer. E amava as aulas de balé porque me colocavam no meio das outras meninas. Uma tarde toda nossa, das meninas. Eu ficava olhando para elas por longos minutos. O espelho da sala de dança

me permitia esse exercício de amorosa contemplação. Mas como Billie Jean, eu não conseguia residir em uma feminilidade assim ensaiada por muito tempo. Eu também praticava judô. O cabelo longo, que no balé era uma única parte de meu corpo que correspondia à leveza delgada das bailarinas, um dia foi cortado bem curto. O professor de balé passou a mão em minha cabeça e perguntou “Onde está o cabelo?”, deixando-me mortificada diante das colegas de turma, todas elas com seus esguios pescoços à mostra por conta de volumosos coques. Um dia, antes da aula de judô, entrei no vestiário para me trocar. Uma mulher me interpelou “Aqui é o vestiário das meninas!”. “Mas eu sou uma menina!”, respondi, com culpa e vergonha. Esses dois afetos, tão facilmente confundíveis, são assim definidos, em base epistemológica/ontológica, por Sally Munt: “in [guilt] one *knows* one has committed a wrong and, because of it, one has entered a state of disgrace (shame)”<sup>9</sup> (2007, p. 4). Tendo cometido o crime de abdicar do índice de feminilidade a ponto de confundir o tipo de designação apropriada para meu corpo de criança, entrei nesse estranho estado de desgraça.

Sally Munt compreende a vergonha como objeto e processo que tanto facilitam a formação de identidades quanto a regulam. A vergonha forma conexões políticas vitais (2007, p. 26). Revisitando essa vergonha de aparecer de cabelos curtos, de parecer menino, reconheço, aí, uma aproximação primordial da minha infância com certos grupos indesejáveis, algo sempre muito vigiado pela família: a convivência com crianças mais pobres e/ou negras. Ser feminina, queria me fazer crer, seria também uma questão de raça e de classe. A mulher de verdade era a mulher branca consumidora. Por um lado, a moleca<sup>10</sup> (tentativa de traduzir o sentido de *tomboy*) branca de classe média que fui/sou, ao rejeitar esse modelo, envergonha/va-se por não atender às normas não apenas sexuais, mas também por não acatar o que dela se esperava em termos de classe e raça. Por outro lado, é apenas mergulhando nessa vergonha, ruminando suas causas, que essa moleca pode pensar sobre a rejeição à masculinidade lésbica que foi se sedimentando ao longo do tempo. Gata escaldada, não queria mais passar vergonha. Evitava admirar, desejar a sapatão caminhoneira. O susto do pai no momento da saída do armário: “Só não fique machona, minha filha, por favor”.

<sup>9</sup> Na culpa a pessoa sabe que fez algo errado e, por conta disso, entrou em um estado de desgraça (vergonha). (Tradução das autoras).

<sup>10</sup> Vale lembrar que a palavra moleca deriva do quimbundo *mu'leke*, filho pequeno. Um sentido pejorativo foi atribuído à palavra graças a essa origem africana.

Na dobra do tempo, me encontro hoje muito mais próxima da moleca de 40 anos atrás. Que molecagem é essa, minha filha?

(Em tempo, Billie Jean termina o filme com o irmão em um resort de *ski*. Nada de se sujeitar às promessas do pseudonamorado rico.)

### A uma passante

O mundo da criança é espacialmente limitado. Quarenta anos atrás talvez fosse menos restrito, mas, ainda assim, havia as fronteiras: uma rua escura, o terreno baldio, a casa em construção. Boa parte dessas proibições, claro, diziam respeito à visibilidade. Fique aqui onde eu possa te ver! “Children are to be seen, not heard”<sup>11</sup> (falado com o indefectível sotaque de Peggie Smith em *Downton Abbey*). O espaço da criança circunscrito ao raio de visão do adulto. Lições de docilização panóptica.

Ladeada por um irmão mais velho, eu conseguia certa liberdade de trânsito. E até me era permitido pegar ônibus sozinha. Numa dessas flanagens, subi em um ônibus, passei por baixo da catraca sob o olhar impassível do cobrador (o trocado para a passagem já gasto em guloseimas) e sentei ao fundo. Se, por um lado, era o campo de visão do adulto que me controlava, já ali desde cedo descobri o fascínio de olhar sem ser notada. Em um banco mais à frente, havia uma menina um pouco mais velha e um tanto linda. Olhei tanto aquela menina linda e por tanto tempo e foi tal a elação que eu descobri duas coisas: o sublime e o gozo escopofílico. A imagem dessa menina me assombra. Eu a vejo nos *closes* extáticos dos filmes de Bergman (Ingrid e Ingmar), eu a vejo no olhar intenso de Cate Blanchett em *Carol*, eu a vejo na força cinética do corpo de Charlize Theron. Sim, a menina era loira.

Para uma criança-sapatão esse cuidar de longe foi um longo exercício de leitura do outro. O objeto adorado do olhar convida ao toque, ao cheiro, ao gosto. Queria ver lençol de florzinha amarela o dia todo com aquela menina. Mas o olhar ensina a distância. O olhar ensina a cautela. O olhar ensina que o objeto adorado pode devolver o olhar. E nessa devolução há sempre a ameaça de ser flagrada olhando além da conta. Mais vergonha. Para a pessoa *queer* o olhar é sempre um risco. Tá olhando o quê?

Mas foi aquela visão de menina que também ensinou o prazer de olhar. E a política. O olhar *queer* de criança era assim: meu pai tinha um projetor Super-8. Fazia sessões

<sup>11</sup> Criança é para ser vista e não ouvida. (Tradução das autoras)

(aguardadíssimas) na sala escura, lençol branco estendido na parede fazendo as vezes de tela. Ali projetava os filmes. Ali eu me projetava, deitando naquele lençol com Suzanne Pleshette n' *Os Pássaros*. Sim, meu olhar de criança *queer* fazia tombar a parede e transformava em tapete o lençol branco que indiscriminadamente acolhia todo tipo de imagem, de desenhos do Pica-Pau a filmes experimentais. E pedia para ver de novo, a titilação provocada pelo sorriso sardônico de Pleshette e o terror do ataque dos pássaros formando uma massa de afetos que, não tenho dúvidas, criou o solo necessário para uma cinefilia sensorial.

Havia revistas pornográficas escondidas no guarda-roupas dos adultos. Bastava cavar um pouco e alcançava aquelas imagens proibidas. Xotas peludas, paus de veias roxas. Depois, contrabando de VHS pornô. Toda uma educação do olhar também nesse encontro com o extremo. Foi preciso criar dentro de casa uma outra casa, de parede invisíveis, onde meu desejo pudesse circular. As crianças devem ser vistas, mas não devem ver. Não é à toa que circulamos, humanidade, meio cegos.

Essas imagens se acumulam, da vida, do cinema, da televisão, dos quadrinhos. Elas formam uma espécie de *flipbook* que acionamos para poder escrever esse texto. Todas essas imagens, quando acionadas, formam uma mulher que passa, uma mulher que amamos. A passante, pois, é a própria imagem da memória que escrever esse texto nos possibilitou formar.

### Lá não há lar<sup>12</sup>

Escrevo sobre João Pessoa se quiser ou sobre o que quiser sobre João Pessoa, mas não lá. Lá não há lar. Se é que há. Lar.

But then, the first time I kissed my female lover on the street, I knew I was into a whole new game [...] I had been living in the safe house of heterosexuality, under the illusion that I was benefiting from all the security and legitimation that such habitation could offer, and not realizing that it is a protection system that does not serve everyone equally, especially women.  
[...] to call myself lesbian is not only a statement of sexual preference, it is a way of pointing to where I—and others like me,

<sup>12</sup> Possível tradução para a famosa frase de Gertrude Stein ao se referir à sua cidade natal Oakland: “What was the use of my having come from Oakland it was not natural to have come from there yes write about if I like or anything if I like but not there, **there is no there there.**” (De que vale ter saído de Oakland não era natural ter saído de lá sim escrevo sobre se quiser ou sobre o que quiser mas não lá, lá não há lar - Tradução das autoras)

for the same, also different, reason— live: outside the safe house, on the edge, in the social margin. In contrast, as a Caucasian and successful artist, I reside in what Audre Lorde has called the *mythical norm*, that place in the United States usually reserved for those who are ‘white, thin, male, young, heterosexual, Christian, and financially secure’. I am still about forty percent safe.<sup>13</sup> (REINER, 1993, n.p.)

### Coda

Por fim, é preciso dizer que esse é um tempo estranho para se escrever. Ainda mais sobre memórias, sobre infância, sobre existências *queer*, sobre resistências, quando vivemos um luto, sob os auspícios de um outro tipo de medo, e precisamos mais que nunca reinventar a própria sobrevivência diante da dimensão real do contágio. Estamos no tempo pandêmico da Covid-19. Um momento ímpar nas nossas vidas desde março, quando o isolamento social em escala global nos foi imposto pela força de um vírus letal. O tempo do capital, produtor e devorador de subjetividades, foi interrompido, desacelerado, desmantelado. Com a Lei da Inércia de Newton, aprendemos que um corpo continua em estado de repouso ou movimento uniforme em linha reta até que uma força externa o obrigue a mudar de estado. Saímos da “normalidade” das vidas em movimento para a paralisia, experienciando uma relação com o tempo que vai da morosidade de um tempo dilatado pela clausura do isolamento à convulsão das *lives* —esse gênero de *streaming* que se popularizou no contexto da pandemia com os shows de artistas em isolamento— e o acirramento dos eventos virtuais como forma de compensar a desaceleração do trabalho e da vida em comunidade. Na ausência de contato físico, o ritmo das vidas se altera, saímos de uma suposta “normalidade” para enfrentar novos desafios. O que será de nós, fantasmas da pandemia, fantasmas das crianças que fomos/somos no tempo futuro? Quais serão as potências da infância desprogramada no tempo pós-pandêmico? Vislumbraremos as ruínas do patriarcado e suas mazelas? Como proteger a criança *queer* confinada no claustro da heterossexualidade compulsória durante o isolamento social

<sup>13</sup> Mas quando beijei minha amante pela primeira vez na rua, eu entendi que a conversa era outra [...], eu estava morando na segurança da casa da heterossexualidade, me iludindo que eu me beneficiava de toda aquela segurança e legitimação que tal habitação poderia dar, sem perceber que era um sistema de proteção que não serve a todos igualmente, especialmente à mulheres. [...] Chamar-me de lésbica não é apenas uma declaração de preferência sexual, é um modo de apontar onde eu —e outras como eu, pelas mesmas, também distintas, razões— moro: fora da casa segura, nas bordas, na margem social. Como lésbica e mulher mais velha, eu resido nessa margem. Por outro lado, como uma artista branca bem-sucedida, eu moro no que Audre Lorde chamou de *norma mítica*, aquele lugar nos Estados Unidos normalmente reservado àqueles que são ‘brancos, magros, machos, jovens, hétero, cristãos e financeiramente seguros. Como você pode ver, eu ainda estou quarenta por cento segura. (Tradução das autoras)

neste país? Quais serão os prazeres *queer* que sobreviverão diante da devastadora avalanche de imagens que circulam na velocidade do contágio?

Quando a pandemia deixa vir à tona o colapso humano diante da produtividade acadêmica, resta-nos escrever aquilo que nos diz respeito e nos dá prazer, sob as condições privilegiadas que temos para isso, é claro. “I won’t write what I won’t practice”<sup>14</sup>, diz a voz decolonial de Maria Lugones. Resta-nos, assim, pensar com a força política dos afetos. Logo, o que nos mobiliza a escrever em tempos tão difíceis é justamente isso: o caráter político e pessoal desse texto-inventário minado pelas flechas de São Sebastião com as forças afetivas sapatão e *queer* que estão em diálogo na feitura desse dossiê. Que o tempo da quarentena —um tempo supostamente livre— seja o tempo de reafirmar coalizões para que nossos desejos não sejam sequestrados pelos poderes enquanto respiramos o medo sob nossas máscaras. Lembrando que nossas existências à margem, galvanizadas por desejos dissidentes, nos colocam em relação de aguda consciência de nossos corpos e do que eles podem fazer e sentir. Que sob a pele do tempo pandêmico, possamos extrair o sumo das nossas potências *queer*, enxergar a matéria-prima que nos torna tão ricos e ameaçadores para os poderes, como sugere Virginie Despentes:

la obsesión que todos los regímenes autocráticos (de extrema derecha, religiosos o comunistas) tienen de atacar los cuerpos queer, los cuerpos de puta, los cuerpos trans, los cuerpos fuera de la ley. Es como si tuviéramos petróleo y como si todos los regímenes poderosos quisieran acceder a él y para ello nos privaran de la gestión de nuestras tierras. Es como si fuéramos ricos en una materia prima indefinible. Si le interesamos a tanta gente, debe de ser porque tenemos una rara y preciosa esencia<sup>15</sup>. (DESPENTES, 2019, p. 13-14)

Assim como esfregamos as bonecas para simular o sexo, nos mantemos conectadas pelas vibrações de corpos desejantes e as políticas que eles produzem, pelas imagens que esses corpos desejam e que mobilizam seus desejos. O prazer *queer* de ver, tocar, sentir tudo que nos é proibido e usurpado, nos reapropriando do mundo e suas coisas para devolvê-las para um uso em comum e devolver-lhes com alegria, com gozo. Como o erótico, pensado por Audre Lorde na chave política interseccional:

<sup>14</sup> Não escrevo sobre aquilo que não pratico. (Tradução das autoras)

<sup>15</sup> A obsessão que todos os regimes autocráticos (de extrema direita, religiosos ou comunistas) têm em atacar os corpos *queer*, os corpos das putas, os corpos trans, os corpos fora da lei. É como se tivéssemos petróleo e como se todos os regimes poderosos quisessem acessá-lo e para tanto nos privassem da gestão de nossas terras. É como se fôssemos ricos em uma matéria prima indefinível. Se interessamos a tanta gente, deve ser porque temos uma estranha e preciosa essência. (Tradução das autoras).

O erótico, para mim, opera de várias formas, e a primeira delas consiste em fornecer o poder que vem de compartilhar intimamente alguma atividade com outra pessoa. Compartilhar o gozo, seja ele físico, emocional, psíquico ou intelectual, cria uma ponte entre as pessoas que dele compartilham que pode ser a base para a compreensão de grande parte daquilo que elas não têm em comum, e ameniza a ameaça das suas diferenças. (2019, n.p.).

### Referências bibliográficas

AHMED, S. **Queer phenomenology: orientations, objects, others**. Durham: Duke University Press, 2006.

CISNEROS, S. **Woman Hollering Creek and other stories**. New York: Vintage Books, 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol.1. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, G. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DESPENTES, V. Prólogo. In: PRECIADO, Paul B.. **Un apartamento en Urano: crónicas del cruce**. Crónicas del cruce. Barcelona: Anagrama, 2019. p. 9-16.

DICKINSON, E. **The complete poems of Emily Dickinson**. Boston: Little Brown, 1984.

FREEMAN, E. **Time binds: queer temporalities, queer histories**. Durham: Duke University Press, 2010.

FREITAS, A. **O útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GILL-PETERSON, J.; SHELDON, R.; STOCKTON, K. B.. Introduction. **Glg: A Journal of Lesbian and Gay Studies**, [s.l.], v. 22, n. 4, p. 495-503, 2016. Duke University Press

HALBERSTAM, J. **In a queer time and place: transgender bodies, subcultural lives**. New York: New York University Press, 2005.

LIRA, R. Meta(na)morfoses lésbicas em Cassandra Rios. **Revista de Estudos Feministas**. v.21, n.01, 129-141.

LORDE, Audre. **Irmã outsider: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. Ebook. Não paginado.

\_\_\_\_\_. **Zami: a new spelling of my name**. New York: The Crossing Press, 1982.

LUGONES, M.. **Pilgrimages/Peregrinajes**: theorizing coalition against multiple oppressions. Rowman & Littlefield, 2003.

MARCONI, D. **Ensaio sobre a autoria queer no cinema brasileiro contemporâneo**. Tese de Doutorado. Porto Alegre, UFRGS, 2020.

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

MUNT, S. **Queer attachments**: the cultural politics of shame. Hampshire, GB; Burlington, EUA: Ashgate: 2007.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.

RAINER, Yvonne. Working around the L-Word. In: GEVER, Martha; PARMAR, Prati-bha; GREYSON, John (org.). **Queer looks**: perspectives on lesbian and gay film and video. Perspectives on lesbian and gay film and video. Nova York: Routledge, 1993. Ebook. Não paginado.

ROJAS, L. E. Metodologías subnormales. p. 1-4, nov. 2012. Disponível em: [https://www.academia.edu/12329495/Metodolog%C3%ADas\\_subnormales](https://www.academia.edu/12329495/Metodolog%C3%ADas_subnormales). Acesso em: 20 abr. 2020.

SOUSA, R. L.; BRANDÃO, A. S. Cassandra Rios e o cinema erótico brasileiro: autoria e performatividade. In: HOLANDA, K.; TEDESCO, M. C. (Org.) **Feminino e plural**: mulheres no cinema brasileiro. Campinas: Papirus, 2017.

STEIN, G. **Novel of thank you**. Chicago: Dalkey Archive Press, 2010.

STOCKTON, K. B. The Queer Child Now and Its Paradoxical Global Effects. **Glg**: A Journal of Lesbian and Gay Studies, [s.l.], v. 22, n. 4, p. 505-539, 2016.

\_\_\_\_\_. **The queer child or growing sideways in the twentieth century**. Durham: Duke University Press, 2009.

### Inventory of a dyke childhood in a world of images

**Abstract:** This essay, taking the “inventory” as a methodological gesture, proposes the discussion of images from the point of view of the dyke-child. The inventory of images lead to the discussion about queer life and the authors explore a notion of childhood that refuses to put the child in a straight line of “development”, trying to bring present and past together.

**Keywords:** Dyke-Child; Lesbian; Queer; Image.

**Recebido:** 21/05/2020

**Aceito:** 02/07/2020